

STM 1933

Musikteori och pedagogik

Av Sven E. Svensson

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikkforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

MUSIKTEORI OCH PEDAGOGIK

AV SVEN E. SVENSSON (Uppsala)

För att under medeltiden ha uppträtt som en sträng diktator, som varken tolererade olydnad eller invändningar, degraderades musikteorin vid den monodiska revolutionen till en lydig slav under den praktiska musikutövningen och det praktiska musikskapandet. Den blev en pedantisk skolmästare, som hade att bibringa sina disciplar vissa grundläggande begrepp, vilka till en viss grad hade utformats redan under antiken, samt att uppfostra till goda seder efter en viss under tidernas lopp fastställd moralkodex, bestående huvudsakligen i påpekandet av en del farliga synder, som vore den ondes påfund, t. ex. kvint- och oktavparalleller. Visserligen blev denne stränge custos med tiden något beskedligare; han tillät i den galanta stilen lättfärdigheter, som under hans diktatorstid skulle ha varit dödssynder, men vilka, betraktade ur barockens och rokokons moraliskt lösliga synpunkt, endast ansågos som en tämligen oskyldig lek med odygden. Kort sagt, musikteorin blev under generalbas-tiden en ren hantverkslära och saknade som sådan icke sitt värde. Man betraktade musikteorin som en avslutad vetenskap och de resultat, vilka hade uppnåtts under antiken och medeltiden som axiom, gällande för alla tider. I Lorentz Mizlers företal till sin översättning av Johann Joseph Fux' arbete »Gradus ad Parnassum»,¹ det normgivande verket för kontrapunktundervisningens metodik allt intill våra dagar, framlägger översättaren den åsikten, att detta verk skulle komma att leva »so lange man sich um das Gründliche in der Composition bekümmert». Han fortsätter: »Die Gründe der Harmonie und der reinen Composition sind unveränderlich in der Musik, es mag die Mode in der Musik werden und sich verändern, wie sie will». Dessa

föränderliga moder ha emellertid icke påverkat författaren; han utgår från de lagar, som bestå så länge »eine Regelmässige Musik unter den Menschen gemacht wird. Es ist eine Thorheit, wenn einige aus Unverstand vorgeben wollen, Fuxens Art zu setzen sei nun aus der Mode gekommen, und daher sein Buch auch nicht mehr so brauchbar, als vor diesem.»

Så övertygade om musikteorins ofelbarhet och allmängiltighet voro visserligen icke alla den tidens pedagoger. Upplysningstidevarvets anda gjorde sig även här gällande (Rameau, Heinichen, Marpurg m. fl.), men det är rätt anmärkningsvärt, att de försök till en nyorientering, som företogos, vunno föga uppmärksamhet och om de icke kvävdes i sin linda eller tegös ihjäl, uppfordrade till våldsamt motstånd och ett mangrant uppslutande till den enda rätta läran. Det må endast erinras om den storm Rameau med sina för det nuvarande musiktänkandet viktiga teorier förorsakade bland flera av sin samtids tyska kolleger.¹

Det är påfallande, huru föga författarna av undervisningsverktogo hänsyn till samtida teoretikers försök till förklaring och systematisering av de musikaliska företeelserna. Man godtog utan kritik de av de medeltida teoretikerna utformade satserna och försökte möjligen tränga in dem i en senare tids musikuppfattning. Att många av dessa satser vilade på en grund, som förutsatte ett helt annat betraktelsesätt, föll dem aldrig in. Ännu M. Hauptmanns för sin tid fullkomligt epokgörande arbete »Die Natur der Harmonik und Metrik»² satte de närmaste årtiondena efter sitt uppträdande föga spår i den samtida litteraturen. Först med H. Riemann fördes musikundervisningen in på mera vetenskapliga banor, främst genom hans läroböcker, som kommo till vidsträckt praktisk användning, men även medelbart, genom deras inflytande på andra pedagogiska författare.

Men icke ens Riemann lyckades driva mer än ett litet fåtal av de musikpedagogiska författarna in på teoretiskt grundade banor. Om läroböckerna icke nöjde sig med att vara rena hantverksläror av typen »det rätter och packer eder efter», så inskränkte sig det teoretiska inslaget till några få notiser. Detta måste ha berott på, att de flesta pedagoger icke voro teoretiker utan praktiskt verksamma musiker (vanligen komponister),

¹ Jfr J. P. Kirnberger, »Die Kunst des reinen Satzes in der Musik», Wien 1774, s. 256 ff.

² Leipzig 1853.

¹ Leipzig 1742, 1. (latinska) uppl. 1725.

vilka måhända genom en starkt utvecklad intuition en gång fattat sammanhängen och förmodade, att den begåvade eleven skulle göra sammaledes: den som icke har förmågan att ur de stora mästarnas verk instinktivt själv skapa sig ett teoretiskt fundament, bör avstå från musikerbanan.

Detta vore utan tvivel riktigt, om musikteorins ändamål endast voro att uppfostra nyskapande musiker. Dock har musikteorin en vidsträcktare uppgift än denna. Det torde väl icke vara något tvivel om, att dess viktigaste uppgift är uppfostran av *omskapande* musiker, exekutörer, ja t. o. m. att hos den icke aktive musikern, åhöraren, skapa de förutsättningar för ett intellektuellt uppfattande av det musikaliska skeendet, som äro oundgängliga för det spontana musikhörandet. (Vi lämna naturligtvis här ur räkningen sådana »Geniesser», som vällustigt försjunka i impressionistisk klangsallighet eller känna sig tillfredsställda av sådana »analyser», vilka förklara det musikaliska skeendet genom anlitande av utommusikaliska bilder.)

Att musikpedagogisk verksamhet förutsätter musikteoretiskt kunnande torde väl numera ingen bestrida. Däremot tycks man alltjämt vara av den åsikten, att musikteoretiskt vetande är onödigt eller t. o. m. skadligt för den unge musikstuderanden. Icke ens Riemann gick fullt fri från denna åskådning, när han i förordet till »Elementarschulbuch der Harmonielehre»¹ anser, att »die praktische Musiklehre tut einstweilen besser, sich wieder ganz auf eigene Füsse zu stellen, anstatt sie zu unnützem, besonders den Elementarschüler nur verwirrenden Ballast aufzubürden.» Hans »Elementar-Schulbuch ... soll nicht frühreife lästige Frager grossziehen, sondern auf dem kürzesten Wege Geschicklichkeit im Tonsatz und Einsicht in das Wesen der musikalischen Logik vermitteln». Denna, så gott som samtliga hans övriga verk mötsägande, tes tycks ej heller ha haft en fördelaktig verkan på bokens spridning, vilket även erkännes av författaren i förordet till andra upplagan:² »Fast hat es den Anschein, dass man diese schlichtere Fassung der Methode als einen Mangel, statt wie gehofft, als Vorzug empfunden und bewertet hat». Efter moget övervägande gör han dock om försöket för att ännu en gång pröva metodens riktighet. Huruvida denna, efter de

tre upplagor verket sedan dess har upplevat, skall anses bevisad torde väl framtiden få avgöra.

Ännu längre i denna riktning går Riemann-eleven Hermann Erpf i inledningen till »Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik»,³ som kommer att behandlas nedan från andra synpunkter. Han håller före, att förklarande, pedagogisk och analytisk musikteori böra hållas åtskilda och riktar skarpa anklagelser mot 1800-talets kompositionstekniska litteratur på grund av dennas, i hans tycke för starka, tendenser att inblanda förklarande episoder i verk, avsedda för pedagogiskt bruk. Han uppställer som pedagogiskt mönster 1700-talets »klara, entydiga hantverkslära», generalbasläran, som varken sökte förklara eller avlägsnade sig från den »levande» musiken. »Vilken absurd pedagogik» säger han, »att giva grunder för kvintparallellförbudet innan eleven ännu har lärt sig undvika det. — 'Der ABC-Schütze' lär sig, att två gånger två är fyra; först för matematikern på högsta stadiet dyker frågan upp, om han överhuvud taget kan bevisa detta faktum.» Denna bevisföring skulle naturligtvis gälla, om en begynnande harmoni- eller kontrapunktelev skulle stå på samma utvecklade andliga nivå som ett sjuårs barn. Då sådant emellertid torde höra till undantagsfallen, blir liknelsen grundfalsk. (Vi tala naturligtvis icke här om geniet, som går sina egna vägar, utan om den genomsnittligt begåvade normaleleven. Det mer eller mindre intuitivt arbetande snillet skapar sin egen måttstock och sina egna metoder, som icke kunna läggas till grund för en normalskola.) Av rent praktiska skäl kan en sådan undervisning icke taga sin början förrän eleven lärt sig behärska den nödvändiga noteringen och i verkligheten torde den, tyvärr, oftast icke taga sin början förrän de instrumentala studierna äro i det närmaste avslutade. Då den normalt begåvade eleven i regel icke kommer till denna punkt förrän han är i det närmaste fullvuxen, får naturligtvis icke en sjuårings förståndsutveckling göras normgivande för dylika studier. En normalt begåvad vuxen människa finner sig icke i att följa regler, mot vilka han utan svårighet i litteraturen finner massor av brott; han måste veta, att *alla* dessa regler endast gälla en viss stil, en viss epok eller en viss besättning. Det är meningslöst att t. ex. vid koralharmonisering föreskriva en elev de drakoniska satsregler och -förbud, som traditionellt äro bundna

¹ Berlin 1905.

² 1915.

³ 1927.

vid detta slags arbete, om han icke känner 1500- och 1600-talens koralbearbetningar. Han kunde råka lära känna Bachs koralbearbetningar och få en dålig tanke, antingen om denne obestridligt märklige komponist eller om sin lärares eller läroboks auktoritet. Att det icke uteslutande är en *elev* förbehållet att komma på dylika hädiska tankar bevisar t. ex. Schönberg i sin harmonilära¹ (se kap. Choral-Harmonisierung ss. 342—371). Ett annat exempel: En elev skall ägna sig åt kontrapunktstudier och måste genomgå en kurs i s. k. sträng kontrapunkt efter den metod, som för tvenne sekler sedan fick sin systematiska utformning i Fux' Gradus ad Parnassum. Han söker anknytning för sina studier hos den litteratur, klassicismen och romantiken, i vilken han fått sin utbildning av sina instrumentallärare, och finner då, att ingen av de komponister han där kommit i beröring med har tillämpat den stil, han genom år av specialstudier får arbeta sig igenom; han kanske t. o. m. finner, att Palestrina och Lasso icke tycktes ha känt till de satser han med svett och möda försöker tillämpa. Ofta blir resultatet katastrofalt, kanske icke så mycket därigenom, att ett lovande komponistämne går förlorat — geniet stupar icke på ett bristfälligt lärosystem — men en intresserad musiker tappar lusten att intränga i denna viktiga del av sitt fack.

Botemedlet mot dessa svagheter i lärosystemen ligger i stilstudier. Ingen kan skriva i evägelisk koralstil utan att känna denna stils litteratur, ingen kan lära sig skriva palestrinensisk kontrapunkt utan att ha bedrivit ingående Palestrina-studier, ingen kan lära sig skriva en god fuga utan att ingående känna de tekniska egendomligheterna och utan att ha *försökt* lösa (de olösliga) formproblemen i Wohltemperiertes Klavier, Kunst der Fuge eller de Bach-ska orgel- och vokalfugorna. Å andra sidan kan ingen heller tolka en koral, en Palestrina-mässa eller en Bach-fuga utan att åtminstone i någon mån behärska dessa formers kompositoriska stil.

När Erpf såsom ett fullgott lärosystem rekommenderar de principer, som följdes i 1700-talets generalbasläror, är han i *detta* avseende på den säkra sidan: de fotade på verklighetens fasta mark, på en sedan ungefär ett århundrade gångbar praxis men icke, som deras författare menade, på en för alla tider gäl-

¹ Arnold Schönberg, Harmonielehre, 3. vermehrte und verbesserte Aufl., Wien 1922.

lande teori (vilket är omöjligt). Att en regel gäller blott under vissa yttre omständigheter, påpekades icke vare sig hos dessa författare eller hos deras efterträdare under 1800-talet.

Den svagaste punkten hos dylika fackläror är dock deras brist på en enhetlig teoretisk grundsyn. Man påpekade fakta och tekniska detaljer men gjorde intet försök att sammanföra dessa skenbart skiljaktiga företeelser under en hatt. I detta fall utgör Fux och hans efterföljare på kontrapunktlärans område i viss mån ett undantag. Han skapade ett fast system men systematiserade tyvärr så till den grad, att hans formulering av reglerna i hög grad avlägsna sig från den stil han strävade att framställa, Palestrina-stilen. Däremot bidrog han till skapandet av en ny stil, som tog sig uttryck i den romantiska Palestrina-renässansen under 1800-talet.

Den förste, som med framgång lyckades skapa ett pedagogiskt system, vilket i sig förenade en fast logisk grundval med pedagogisk ändamålsenlighet, var Riemann. Visserligen ha de fysikaliska förutsättningarna för hans harmoniuppfattning blivit starkt anfäktade av den akustiska fackkunskapen, likaså ha hans rytmiska teorier utsatts för kritik från språkvetenskapligt håll, men detta är ingen anledning att förkasta systemet som sådant, när det skapar förutsättningar för en enhetlig musikkuppfattning, där varje detalj osökt inordnar sig i helheten. För musikern är huvudsaken icke, huruvida mollklängen kan förklaras ur ett akustiskt fenomen eller ej, och om jamben eller trokén kan språkhistoriskt bevisas vara det rytmiska urmotivet; huvudsaken är, att ur en företeelse, den må vara ett naturvetenskapligt eller historiskt faktum eller en hypotes, kan utvinnas en för eleven fattbar bild, som kan tillämpas på musiken i dess helhet eller på en viss epok av dess historia eller på ett visst stilavsnitt. Svagheten hos det Riemannska systemet liksom hos generalbassystemet ligger däri, att dess skapare förmenade det vara tillämpningsbart på alla musikens stilarter och former, medan det i verkligheten endast är användningsbart inom relativt begränsade avsnitt av musikhistorien.

Med Riemann kom även den musikaliska stilkritiken in på mera vetenskapliga banor än tillförne. Trots att han i sina analyser av Bachs Wohltemperiertes Klavier och Kunst der Fuge¹

¹ Hugo Riemann, Analyse von Bachs wohltemperiertem Klavier (Handbuch der Fugenkomposition, Teil I und II), 3. Aufl., Berlin u. a. och Analyse von

till en viss grad hemfaller åt hermenevtik och att han på denna asymmetriska stil söker tillämpa det symmetriska periodschemat, inleda de en ny epok i den musikaliska stilkritiken. I sina senare analysupplagor över Beethovens pianosonater¹ har han lyckats frigöra sig även från dessa svagheter. Det är dessutom anmärkningsvärt, att dessa stilanalyser äro lagda så, att de kunna tjäna pedagogiska ändamål.

Bland stilkritisk litteratur under detta århundrade bör nämnas i första rummet Ernst Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*² och *Romantische Harmonik*³ samt Knud Jeppesens *Palestrinastudier*,⁴ vilkas resultat sedermera av denne författare tillrättalagts för pedagogiskt bruk,⁵ vidare A. Lorenz' *Wagnerundersökningar*⁶ samt Johannes Schreyers,⁷ Fritz Jödes⁸ och W. Werkers⁹ *Bach-analyser*. Som synes är det mest Bach-stilen som behandlas, vilket ju även är rätt naturligt med hänsyn till vår tids nyvaknade, glädjande Bach-intresse. Dock må man hoppas, att så småningom hela litteraturen skall genomforskas till fromma för icke blott pedagogiken utan även en allmännare förståelse för skilda stilarter.

För den spekulativa musikteorin ha teoretikerna visat vida mindre intresse, vartill kommer den omständigheten att under-

Bachs *Kunst der Fuge* (Handbuch der Fugenkomposition, Teil III), 2. Aufl., Berlin u. å.

¹ Hugo Riemann, L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten, 3-Bde, 4. Aufl., Berlin 1920.

² Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie, Bern 1917.

³ Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krieze in Wagners »Tristan»*, 3. Aufl., Berlin 1923.

⁴ Knud Jeppesen, *Palestrinastil med særligt Henblik paa Dissonansbehandling*, København 1923.

⁵ Knud Jeppesen, *Kontrapunkt (Vokalpolyfoni)*, København og Leipzig 1930.

⁶ Alfred Lorenz, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, Berlin 1924.

⁷ Johannes Schreyer, *Von Bach bis Wagner. Beiträge zur Psychologie des Musikhörens*, Leipzig 1903, omarbetad till »*Harmonielehre*», Leipzig 1905.

⁸ Fritz Jöde, *Die Kunst Bachs dargestellt an seinen Inventionen*, Wolfenbüttel 1926.

⁹ Wilhelm Werker, *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des »Wohltemperierten Klaviers» von Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1922.

sökningarna ligga så gott som uteslutande på harmonilärans område. Anmärkningsvärda äro arbeten av August Halm,¹ R. Louis och L. Thuille,² Ernst Kurth³ samt Bruno Weigl.⁴

Under det sista årtiondet kan man konstatera ett stadigt stigande intresse för dessa problem. Den schweiziske teoretikern R. Eidenbenz söker i sin dissertation, »*Dur- und Mollproblem und Erweiterung der Tonalität*»,⁵ lösa beteckningsfrågan vid tillfälliga utvikningar ur tonarten till långt från tonartens centrum belägna tonarter, ett problem, vars lösande är en nödvändig förutsättning för stilkritiska undersökningar av det sista halvseklens musik. Han utgår därvid från Riemanns beteckningssystem, som han utvidgar genom ett konsekvent altererande av huvudklanger samt parallell- och ledtonsväxlingsklanger och erhåller på detta sätt lätt möjligheter att beteckna snart sagt vilken klangbildning som helst i förhållande till en viss tonika. Så betecknar han t. ex. g-moll-klangen i c-dur som en g-dur-klang med lågaltererad ters och betecknar den som D + v, d. v. s. dominantens variantklang och d-dur-klangen i samma tonart som Sp + v, alltså subdominantparallellens variant. Därvid förbiser han emellertid, att en klang växlar funktion, om den genom alteration kommer att flytta över på tonikans andra sida i kvintcirkeln: genom lågalterering av dominanttersen kommer alltså ackordets funktion från dominantisk till subdominantisk, (Sp+) [S+]; genom högalterering av subdominantparallellens ters växlar ackordets funktion från subdominantisk till dominantisk, (D+) [D+]. Vidare har han upptagit Riemanns förslag till betecknande av de s. k. stortersklanger, e+ och ass+ i c-dur, med 3+ och III+ (se företalet till 6. uppl. av *Handbuch der Harmonielehre*). Fördelen med detta Riemanns förslag torde vara mycket tvivelaktig, då det lätt inger den föreställningen, att det är tersförhållandet som sådant mellan tonikans och »ters-

¹ August Halm, *Harmonielehre*, Berlin und Leipzig 1925. Svensk översättning av Gunnar Jeanson, Uppsala 1926.

² Rudolf Louis und Ludwig Thuille, *Harmonielehre*, 8. Aufl., Stuttgart u. å. (4. Aufl., Stuttgart 1913.)

³ Ernst Kurth, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik*, 2. Aufl., Bern 1922.

⁴ Bruno Weigl, *Harmonielehre*, Mainz 1925.

⁵ Gräfenhainichen 1927.

klangens» grundtoner, som i analogi med kvintförhållandet mellan tonikans och dominanternas grundtoner är orsaken till släktskapen. Det står i direkt strid mot andemeningen i detta förövrigt klara och logiska system, särskilt då det redan förut finnes en möjlighet att beteckna dessa ackord i deras förhållande till grundtonikan med de visserligen mindre kortfattade, men till förståelsen av ackordens funktion mera belysande (D+) [Tp+] för e+ i c-dur och °Sp för ass+ i c-dur.

Den tredje dominanten, a+ i c-dur, betecknas av Eidenbenz som tonikamediant, Tm, och den tredje subdominant, ess+ i c-dur, som tonikaundermediant, Tu; den sjätte dominanten, tonikamediantens tonikamediant, fiss+ i c-dur, betecknar han som tonikamediant av andra graden, T2m, och den sjätte subdominant, tonikaundermediantens tonikaundermediant, gess+ i c-dur, som tonikaundermediant av andra graden, T2u. Kring dessa klanger, vilka jämte tonikan dela kvintcirkeln i fyra delar, gruppera sig sedan kvintcirkeln samtliga klanger, vilka då antingen få dominantisk eller subdominantisk betydelse till dessa medianter eller till »stortersklanger». Att detta drar med sig sådana konsekvenser, som t. ex. att den genom ledtonsväxling fördjupade subdominantklängen, neapolitanska sextens ackord, dess-durklängen i c-moll och c-dur, får dominantisk funktion, gör honom icke alls förlägen; dessutom visar han, hur man även

genom alteration kan komma till samma resultat, D 5>9>.

Nackdelen med detta system är, att man icke genom hjälptecknen får någon som helst upplysning om, genom vilken klang eller vilka klanger inom den ordinarie kadensen den tillfälliga tonikan är besläktad med huvudtonikan. En annan sak skulle det vara, om det redan från början påpekades, att dessa beteckningar endast gälla som förkortningar för de längre, men för släktskapen mera belysande beteckningarna (D+) [Sp+] för a+ i c-dur, (°Dp) [°S] för ess+ i c-dur, (D+) [D] för fiss+ i c-dur eller (S) [S+] för gess+ i c-dur o. s. v. Genom ett mekaniskt uppdelande av kvintcirkeln i tre eller fyra delar och ett konsekvent upp- resp. nedalterande av tersen vinnes måhända ett från abstrakt logisk ståndpunkt öantastligt system; psykologiskt blir det orimligt, då begreppen dominant resp. subdominant, i den mening dessa termer ha haft ända sedan Rameau till våra dagar, därigenom förstöras.

Även om Eidenbenz icke lyckats lösa problemet, har han åtminstone påvisat dess existens och även givit vissa impulser, som måhända kunna bidra till en lyckligare lösning.¹ En viss negativ betydelse har också arbetet, emedan det ger ett avskräckande exempel på, vilket farligt medel alterationsbegreppet är, om det icke betraktas såsom beteckning för en förkortning av mera invecklade ellipsförhållanden.

Samma problem är föremålet för en undersökning av Hermann Erpf,² som givit ett vida lyckligare förslag till dess lösande. För funktionellt tydbara harmoniska förhållanden, vilka trots allt fortfarande spela en stor roll, t. o. m. inom den atonala musiken, har Erpf utgått från den Riemannska funktionsläran. Han klargör där förhållanden, vilka tidigare utan urskillnad hänförs till alterationsföreteelserna, dels genom införande av de Kurth-ska begreppen »Nebenton-» och »Leittoneneinstellung», dels genom funktionsblandningar som princip för dissonansbegreppets tydning, alltså en motsatt väg mot Eidenbenz'. Han utmönstrar dock icke till fullo alterationsbegreppets betydelse men inskränker det till de fall, där det kan anses ha betydelse som »klangskärpnings-»medel. Svagheten i detta system ligger i, att därigenom flera grundprinciper för dissonansuppfattningen arbeta jämsides oberoende av varandra, när det dock är möjligt att återföra alla funktionellt förståeliga dissonansbildningar under en typ: funktionsblandningen.³

I följande avsnitt behandlar författaren de funktionsfria sammanhangen. Han systematiserar där först de *symmetriska klanger*; som uppbyggas genom sammanfogande av två eller flera lika stora intervaller: *lilla tersklängen* (klangligt identisk med det funktionellt tydbara tersnonackordet, generalbaslärans »förminskade septimackord»), som vid omvändning kan uppträda som *storsextklang*; *heltonsklängen*, uppkommande genom kombination av två på heltonsavstånd liggande stortersklanger (funktionellt tydbar såsom dominantnonackord med »dissaltererad» kvint, d. v. s. denna tons ersättande av dess båda »kromatoner», alltså vid g9 g—h—dess—diss—f—a, en f. ö. mycket tvivelaktig

¹ Jfr Svensson-Moberg, Harmonilära, Stockholm 1933, ss 86—94.

² Hermann Erpf, Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik, Leipzig 1927.

³ Jfr Sven E. Svensson, Till förståelsen av dissonansbegreppet. Svensk tidskr. f. musikkforskning 1931, ss. 163—170.

lösning); vidare *tritonusklangen*, vilken tvåtoniga klangbildning saknar betydelse i de mångtoniga nyare klangbildningarna; *kvartklangen* och dess omvändning *kvintklangen*, i sin fullständiga form innehållande den tempererade tolvtoniga skalans alla toner, t. ex. c—f—b—ess—ass—dess—gess—h—e—a—d—g—c, vilka samtliga dock knappast kunna vara representerade samtidigt utan endast som delavsnitt. Det är att beakta, att tonerna verkligen uppträda på kvart- (eller kvint-)avstånd i klangen och icke sammanträngda inom en oktavs omfång, då eljest fyr- eller femklanger uppträda, vilkas kvartmässiga struktur icke uppfattas, varför de lätt komma att identifieras med andra ackordtyper. — En tolvtonig typ, som hittills icke tydligt har givit sig tillkänna i litteraturen, är *halvtonsklangen*.

Alla dessa bildningar förekomma eller äro tänkbara även i funktionella sammanhang. Det är alltså icke deras struktur utan det sammanhang, i vilket de uppträda, som avgör deras funktionella eller icke-funktionella betydelse. De kunna förbindas med varandra eller med funktionsbehäftade klangbildningar, i sistnämnda fall givetvis vid övergång från funktionell till icke-funktionell struktur eller tvärtom. Vid deras förbindande sinsemellan saknas visserligen en central sammanhållande princip; de ha intet gemensamt mål utan varje rörelse är individuell och karakteristisk.

De funktionsfria symmetriska klangerna ha efter ett kort upplösningsstrande genom Debussy och Schönberg (i kammersymfonin) åter nästan förlorat sin betydelse. Deras snabbt uttömda variationsmöjligheter dömde dem att träda tillbaka för funktionsfria flerklangsbildningar, vilka icke kunna återföras vare sig på några av ovan behandlade klangtyper, på akustiska fenomen (t. ex. övertonsserien) eller på andra, inom det tempererade systemet tänkbara, byggnadsprinciper (t. ex. tersuppbbyggnadsprincipen). Frågan, huruvida dessa flerklangsbildningar äro underordnade en högre princip, anser författaren böra besvaras nekande. Särskilt inom den atonala tolvtonsmusiken uppkomma de som funktionellt och klangligt obundna bildningar genom stämmornas melodiskt fria rörelse i förhållande till varandra.

Erpf har visserligen icke lyckats åstadkomma en allmängiltig formel, under vilken den moderna musikens olika företeelser kunna sammanföras till en helhet, ett enhetligt system, där de-

taljerna inordnas som delar i en helhet. Troligen ligger också en dylik systematisering för närvarande utom möjlighetens gränser, innan man har möjlighet se vår tids musikskapande i sitt historiska perspektiv. Tills vidare söker han analogier med närmast föregående epoks (hyperromantikens) former.¹ Frågan huruvida denna väg är framkomlig torde nog för ögonblicket få lämnas öppen.

Under mer än fyra decennier stod Riemann tämligen ensam som företrädare för den dualistiska, polära, harmoniuppfattningen. Den ende av denna tids mera betydande musikteoretiker, som accepterar denna uppfattning är Halm, men trots detta utan att låta principen bli av grundläggande betydelse för det harmoniska systemet. Även om man upptog Riemanns formulering av satsreglerna (Louis och Thuille), vilka dock voro baserade på den duala principen, eller anekterade hans funktionsbeteckningssystem (Schreyer), som likaledes förutsätter ett polärt betraktelsesätt, kringgick man problemet med ett kort omnämnande (Halm), ignorerade det totalt (Schönberg m. fl.) eller intog en starkt kritisk hållning (Capellen,² Mayrhofer³ eller Kurth). Under det sista årtiondet har emellertid ett påfallande omslag ägt rum; Eidenbenz och Erpf äro i detta fall tydliga exponenter för det polära betraktelsesättets slutgiltiga genombrott.

Ett märkligt spekulativt arbete i samma anda är S. Karg-Elerts »Polaristische Klang- und Tonalitätslehre (Harmonologik)».⁴ Författaren intager visserligen en mycket kritisk hållning gentemot Riemann, dock icke såsom flertalet andra teoretiker på grund av den harmoniska dualismen utan tvärtom *trots* denna. Han anser nämligen, att Riemann i detta fall icke tagit steget fullt ut, han betecknar hans system som »verkappte Stufenbezeichnung» men han erkänner dess betydelse för förståendet av den harmoniska logiken.⁵ Det är mycket sant, att

¹ »Es handelt sich also nicht darum, bestehenden Systemen ein neues gegenüberzustellen und zu beweisen, sondern umgekehrt darum, die geringen Spuren durchgehend anerkannter Grundtatsachen aufzunehmen und weiter zu verfolgen unter ständiger Beobachtung der Wirklichkeit», s. 16.

² Georg Capellen, Die Unmöglichkeit und Überflüssigkeit der dualistischen Molltheorie Riemanns, I Neue Zeitschrift für Musik 1901.

³ Rob. Mayrhofer, Das Problem der Durdiatonik, Wien 1910.

⁴ Leipzig 1931.

⁵ Das grundlegende Prinzip der Funktion aufgestellt zu haben bleibt eine Grosstat in der Geschichte der Harmonielehre (s. 63).

när det gäller att överföra den *klangliga* dualismen på *tonartligt* område, d. v. s. att ställa upp molltonarten som polär motsats till durtonarten vacklar Riemann. Å ena sidan utgår han från de rena tonarterna (dur med dursubdominant och moll med mollsubdominant) men å den andra visar han en stark benägenhet att betrakta dominanten som durklang till sin karaktär även i moll och subdominanten som till sin karaktär mollklang även i dur.¹

Nu gäller problemet: förutsätter en klanglig polaritet (betraktelsesättet durklang = överklang, mollklang = underklang) med nödvändighet även en tonartlig? Om man icke vill förlora sig i abstrakta spekulationer, vilka ha föga med musik att göra, måste man fortsätta att fråga: har den rena molltonarten spelat samma roll i musikhistorien som den rena durtonarten? Denna fråga torde icke kunna besvaras på annat sätt än så, att en ren molltonart utan durdominant *aldrig har förekommit*. Inom wienklassicismen och mannheimskolan är en molldominant t. o. m. ytterst ovanlig, inom förklassicismen förekommer den med växlande frekvens inuti satsen, omväxlande med durdominanten; ja, icke ens i de medeltida kyrkotonarterna är molldominanten allena rådande. (Att den frygiska kyrkotonarten saknade en stigande ledton är intet bevis, då denna tonartstyp helt saknade en dominant i vår mening.) I romantiken förekommer den visserligen som ett psevd-arkaistiskt medel, när man avsåg »kyrkotonartliga» verkningar. Då dessa verkningar berodde på ett historiskt missförstånd, förfaller även detta argument. — Svårare blir det för motståndarna till ett dualistiskt *tonartssystem* att belägga mollsubdominantens förekomst i dur före romantiken. Förklaringen på detta problem torde vara, att dur- och molltonarterna längre framåt i historien, än vad man i regel antager, stodo under inverkan av de på melodisk basis vilande kyrkotonarterna. De avvikelser från den rena mollskalan (den äoliska), som redan under 1500-talet voro vanliga i den melodiska uppåtgående mollskalan kunna ju spåras till den doriska kyrkotonen; en liten sext i durskalan sammanfaller däremot icke med någon av de durartade kyrkotonernas skaltyper och hade därför svårare att intränga i durskalans schema och därigenom även i den harmoniska durtonarten. Det kyrkotonartliga betraktelsesättet hindrade således icke molltonartens utveckling medan däremot durtonarten, ända till dess romantikens väldiga harmoniska frihetsrörelse slutgiltigt lossade de kyrkotonartliga fjättrarna, uppträdde i korrumpad form.

Hela utvecklingen av den romantiska harmoniken talar dessutom mot ett polärt *tonartsuppfattande*, i det de båda varianterna av tonarter på samma grundton från och med Schubert visar starka tendenser att närma sig varandra, tills de slutligen hos Wagner (Tristan), Mahler, Strauss, Reger och icke minst hos Karg-Elert hota att sammansmälta. — Att taga dessa in-

vändningar mot den *tonartliga* dualismen till förevändning för ett avståndstagande från den *klangliga* dualismen vore dock att kasta ut barnet med badvattnet.

Karg-Elert går så långt i sin polära tonartsuppfattning, att han utmönstrar begreppet subdominant. Med dominant menar han tonikans kvintklang i *klangens riktning*, alltså (enligt Riemanns terminologi) D+ i dur och °S i moll. Klangens på tonikans andra sida (alltså S+ och °D) betecknar han som »Contradominante» eller förkortat »Contrante». Han går så långt i sitt beto- nande av polariteten, att han anser sig vara tvungen vända funk- tionsbokstäverna i moll upp och ned. De tre huvudharmonierna (principalerna) betecknas alltså på följande sätt:

Karg-Elert:	C	T	D	°C	°T	°D
Rieman:	S+	T+	D+	°S	°T	°D
Stegbeteckning:	IV	I	V	IV	I	V
Klangriktning:	←	→		←	→	

°S i dur och D+ i moll betraktar han däremot som lån från varianttonarten.¹

Vad som skiljer Karg-Elerts betraktelsesätt och framställning från alla andra teoretikers är, att han principellt utgår från den ideala renstämmningen. Det är f. n. svårt att förutsäga, huruvida denna renstämda harmoniuppfattning kan bli fruktbärande för framtida musiktänkande och -skapande; i varje fall ger denna framställning en mångfald nya synpunkter. När vi för två år- hundra sedan accepterade den liksvävande temperaturen som en instrumentteknisk och praktisk nödvändighet, läto vi den emel- lertid samtidigt bli bestämmande för hela vår harmoniuppfatt- ning, ja, den har t. o. m. blivit en nödvändig förutsättning för vårt harmoniska tänkande. En ideellt renstämd harmoniuppfatt- ning skulle nu medföra svåra hinder, särskilt vid modulation. Först och främst måste man avstå från att betrakta modulation såsom en utvidgad kadens, då ett återgående till utgångstonarten

¹ Sie sind also gegenseitige Austauschklänge der starken Seiten der Variant- tonarten: Bildlich gesprochen: C dur *empfangt* von c moll die Dominante (f moll Akk.) und rückt sie als starken Negativklang an die Stelle seines schwachen Positivklanges (F dur Akk.), als dessen »Variante» sie nunmehr fungiert. Réziprok *fordert* c moll von C dur die Dominante (G dur) und rückt sie als starken Positivklang an die Stelle seines schwachen Negativ- klanges (g moll), als dessen Variante sie nunmehr fungiert (s. 74). Kursi- veringarna av oss.

¹ Handbuch der Harmonielehre s. 54. Elementar-Schulbuch der Harmonie- lehre s. 51

knappast är möjligt på grund av de därigenom uppstående kommadifferenserna, — såvida man icke återvänder precis samma väg man kommit. Om man betänker, att klangföljden $c + g + d + a + e + :|| c +$, upprepad fem gånger, medför en dis-tonation av det sista $c +$ från det första med ett halvt tonsteg genom de fem gånger summerade kommadifferenserna eller omvänt, att klangföljden $c + f + b + ess + ass + :|| c +$, upprepad fem gånger, åstadkommer en detonation av ett halvt tonsteg mellan det första och det sista $c +$, kan man göra sig en föreställning om, vilka fjättrar detta betraktelsesätt lägger på det fria modulerandet. Karg-Elert betraktar därför ej heller modulationen som en utvidgad kadens utan i stället som »tonartliche Wandlung». Då han emellertid uppträder som en tonalitetens försvarare gentemot den tonalitetssupplösande atonalismen, torde detta betraktelsesätt bli svårt att upprätthålla. Men även om han hade i princip accepterat tonalitetens upphävande, stämmer det ändå icke, då atonalismen, åtminstone i den form under vilken den hittills uppträtt, principiellt baseras på den liksvävande temperaturen.

Att här i detalj bedöma detta digra verk är icke möjligt, då det både rör sig med en så gott som helt nybildad terminologi och dessutom på snart sagt varje sida ger anledning till kommentarer, positiva eller negativa. Att de här ovan behandlade punkterna huvudsakligen kommit att höra till den senare kategorin, betyder dock ingalunda, att verket i sin helhet behöver avisas. Tvärtom ger det en mångfald nya synpunkter och impulser till vidare undersökningar, vilka måhända skulle kunna verka befruktande ej endast på harmoniuppfattningen som sådan utan även på musikskapandet. Däremot uppmanar författaren redan i företalet »oberflächliche Geschwindleser, denkträge Musikanten, Geniesser, die sich nur an interessanten Endergebnissen delectieren» och »obstinate Rechthaber, die die Kraft ihrer Gegenbeweissführung lediglich aus der Tatsache ziehen zu müssen glauben, dass es bisher ja auch anders ging» att hålla sig undan.

Ännu så länge synes harmoniläran vara den gren av musikteorin, som utövar den största lockelsen på författarna. Detta är också mycket lätt förklarligt, då den ju i högre grad än andra till kompositionsläran hörande fack ger även den utövande musikern en skolning i musikaliskt tänkande, naturligtvis under förutsättning, att den icke inskränker sig till att vara uteslu-

tande stämförningslära, utan dessutom grundval av spekulativa, stilkritiska och historiska forskningar, söker giva läsaren en fast plattform för sin uppfattning av harmonilärans problem. Harmoniläran är dock icke det enda saliggörande medlet för en fördjupad musikuppfattning; liksom melodi-, rytm-, instrumentations- och kontrapunktlära¹ är den ju endast en underavdelning av den musikaliska formläran i vidsträcktare bemärkelse. Detta fack skulle i sin helhet förtjäna större uppmärksamhet från de musikteoretiska författarnas sida.

¹ Ett märkligt arbete på kontrapunktlärans område är Hermann Grabner, *Der lineare Satz* (Stuttgart 1931). Som det redan presenterats för svensk publik på ett sätt, som sammanfaller med förf:s åsikter (Moses Pergament, *Melodins triumf*, I Svenska Dagbladet den 29/4 1932) ha vi icke ansett det nödvändigt behandla det i denna sammanfattning.