

STM 1931

Till förståelsen av dissonansbegreppet

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 musikforskning. 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.

TILL FÖRSTÅELSEN AV DISSONANSBEGREPPET

AV SVEN E. SVENSSON (Uppsala)

Begreppen konsonans och dissonans ha som bekant under hela den flerstämmiga epoken av musikens historia spelat en mycket stor roll för musikuppfattningen. Visserligen skilde redan den bysantinska musikteorien mellan symphoníai (enklång, kvart, kvint, oktav, dubbeloktav, undecima och duodecima) och diaphoníai (sekund, ters, sext och septima), men denna uppdelning vilade icke på musikalisk-psykologisk grund, utan var framsprungen ur matematisk-fysikaliska tonbestämningar. Den upptogs även av medeltidens västerländska teoretiker: under organumperioden saknade tersen alltjämt aktualitet med hänsyn till samklängen, och först den under folkligt inflytande stående fauxbourdontekniken tvingade teoretikerna att taga ställning till tersens egenskap; var den en konsonans eller en dissonans? Medan å ena sidan en konservativ riktning fasthöll vid tersen och sexten som dissonanser, därvid stödande sig på, att deras talförhållanden varken svarade mot en enkel mångfald eller två på varandra följande tal, började en annan modernare riktning göra sig gällande, som med hänsyn till dessa intervalls välljud icke tvekade att erkänna dem som konsonanser.

Att konsonans och dissonans icke äro absoluta begrepp tycks man redan tidigare ha konstaterat. Franco av Paris och Johannes de Garlandia uppdelade sålunda konsonanserna i följande grader: a) perfekta (enklång och oktav), b) imperfekta (stor och liten ters samt liten sext), c) mediala (kvart och kvint). Alla andra intervaller, alltså även stora sexten, betraktades som dissonanser och indelades i imperfekta (sekund och stor sext) och perfekta (alla de övriga). Franco av Köln följer samma indelningsgrunder bara med den skillnaden, att han betraktar stora sexten som konsonans och lilla sexten som dissonans. Den

palestrinska polyfonin, vars regler fortfarande användas vid undervisning i vokal kontrapunkt, betraktar stora tersen och lilla sexten som fullkomliga konsonanser. Lilla tersen och dess för-sättning stora sexten voro däremot ofullständiga konsonanser; de behandlades som de andra konsonanserna inuti satsen meningo icke förekomma i slutackordet annat än som rest mellan bastonens stora ters och rena kvint. Först i barocktidens instrumentalstil tycktes detta intervall hävda sin ställning som en med stora tersen jämbördig konsonans. Kvartens ställning som konsonans blev än mera villkorlig. I tvåstämmig sats var den avgjort dissonant, i flerstämmig sats har den dock behållit sin egenskap av konsonans men endast under villkoret, att den uppträder som restintervall mellan bastonens kvint och oktavför-dubbling. Man måste alltså redan vid de första försöken till självständigt förande av mer än två stämmor ha upptäckt konsonansens relativitet, då alla kombinationer av två rena (med undantag av enklang och oktaver), stora eller små intervaller alltid resultera i att en av de tre tonerna blir dissonant i förhållande till de båda andra. Därav följer, att intervallets egenskap av konsonans är beroende på att det ingår i en större konsonant enhet, dur- eller mollklangen. Detta förhållande påpekades redan av Walter Odington omkring 1275 och senare av Gafurius 1496. Dessa båda konsonanta klangers motsatsförhållande förfäktades emellertid först av Joseffo Zarlino (Istituzione harmoniche 1558), som påvisade stora tersens ställning inom klangen som avgörande för klangens karaktär av dur eller moll. Därav drar Riemann den förhastade slutsatsen, att Zarlino skulle ha ansett mollklangen som underklang. Det troliga torde dock vara, att Zarlino endast velat betona, att i det ena fallet ligger stora tersen underst inom kvintintervallet och i det andra överst. Med upptäckten av övertonsserien genom Sauveur år 1700 fick även durklangen sin förklaring. Denna upptäckt bragte till en början Rameau i konflikt med Zarlinos mollteori (1722), men redan 1737 bryter han med sin tidigare uppfattning om durklangen som den enda av naturen givna konsonanta harmonin. accepterar Zarlinos dualistiska harmoniuppfattning och fann i »klirrtönerna» åtminstone ett bevis på mollklangens förankring i naturen. En annan förklaring till mollklangens konsonanta karaktär trodde sig Tartini ha funnit i de av honom upptäckta kombinationstonerna. Den duala harmoniuppfattningen delas

utom av dessa även av M. Hauptmann,¹ som utan att ingå på någon fysikalisk förklaring liknar durklangen vid livsträdets mot himmelen strävande grenar och mollklangen vid den dystert slo-kande tårpilen. De yttersta konsekvenserna av den duala harmoniuppfattningen drogos dock av Arthur von Öttingen,² som med sin undertonsserierhypotes beredde väg för Hugo Riemann.³ Denne lyckades framställa de grundläggande teorierna i följande korta sats:

1) Vi höra toner städse som företrädare för klanger, av vilka det finnes två arter: durackord (överklang) och mollackord (underklang).

2) Vi uppfatta ackordföljderna såsom hänförande sig till en huvudklang, genom vilken de bli förstaeliga och med vilken de harmoniskt äro besläktade. Främst komma därvid ifråga de två huvudharmonierna dominant- och subdominant-(klang), vilka stå huvudklangen, tonikan (= tonikaklangen) närmast.

3) Man kan förstå en klang i dess dubbla klangföreträderskap, varvid städse en av dem dominerar och den andra tolkas som ett störande av huvudklangens konsonans, som en dissonans.

4) Modulation är intet annat än en omtydning av ackorden från den betydelse de ägde i utgångstonarten till den betydelse, som tillkommer dem i den nya tonarten.

Det nya i Riemanns framställning var icke de medel han använde sig av; den duala principen var framställd redan av Zarlino, tonartens återförande på tre huvudharmonier hade till upphovsman Rameau, mollklangens fysikaliska förklaring ur en hypotetisk undertonsserie var redan framställd av v. Öttingen. Ny var däremot hans dissonansuppfattning, vilken medförde begreppen »uppfattningsdissonans» och »skenkonsonans». Genom dessa utökades vårt dissonanshörande till att — utom det rent akustiskt-fysiologiska hörandet — omfatta även ett psykologiskt hörande; eller med andra ord: dissonansbegreppet, som hittills gällt det vertikala samljudandet av till skilda klanger hörande element utvidgades att innefatta även det horisontala sammanhanget. Den sista konsekvensen av detta betraktelsesätt drager

¹ Die Natur der Harmonik und der Metrik (1853).

² Harmoniesystem in dualer Entwicklung (1866).

³ Handbuch der Harmonielehre (8. u. 9. Aufl. 1921), Elementarschulbuch der Harmonielehre (3. Aufl. 1918) Handbuch der Harmonie und Modulationslehre (6. Aufl. 1918).

Riemann själv i det inledande kapitlet till »Handbuch der Harmonielehre», andra delen (Dissonanslehre), då han påpekar att den enda absoluta konsonansen är tonikaklangen. Att de tre huvudharmonierna icke äro i konsonanshänseende fullt jämbördiga och således icke ha samma slutkraft måste redan Rameau ha känt då han påpekar att tonikan är den centrala klang, genom vilken de perifera klangerna erhålla sin betydelse; märkligt är det dock, att denna tanke behövt vila under ett-hundra-femtio år, innan den var mogen för en formulering.

Egendomligt nog har icke Riemann i sina egna praktiska läroböcker fasthållit vid denna teori om dissonansens egenskap av klang-(funktions-)blandning, utan betonar tvärtom, att den musikaliska logiken icke erkänner tvåklangiga ackord (Handbuch der Harmonielehre s. 169). Han betraktar i sina läroböcker tonarten som en fast punkt i harmonisystemet: tonika, dominant och subdominant äro redan från början givna. Dessa tre huvudharmonier kunna varieras 1) genom tillsättande av dissonerande toner (lilla septiman till durdominanten och mollsubdominanten och stora sexten till dursubdominanten och molldominanten; övriga dissonanta tillsatser äro analogibildningar), 2) genom kromatisk förändring av de tre huvudharmoniernas beståndsdelar (alteration), 3) genom figuration med genomgångs- och växeltoner, förhållning och föruttagning samt orgelpunkt, 4) genom klangbeståndsdelars ersättande av sin växelton (kvintens av sexten, parallellklang, eller primens av sin ledton, ledtonsväxelklang, de s. k. skenkonsonanta mellanharmonierna). Dessutom kunna utflykter i omgivande tonarter företagas genom att en till tonarten direkt (som tonika, dominant eller subdominant) eller indirekt (dissonant eller skenkonsonant) hörande klangbildning omtydes till en funktion i den nya tonarten (modulation) eller, vad som i själva verket är samma sak, genom införande av klangbildningar, som endast kunna förstås som stående i dominant- eller subdominantförhållande till huvudharmoni eller skenkonsonant mellanharmoni (mellankadens).

Tyvärr har Riemann, då han uppställde detta system till förmån för en konsekvent genomförd dual uppfattning och för ett logiskt oantastligt beteckningssystem, låtit förleda sig att utgå från den rena tonarten (durtonart med dursubdominant och molltonart med molldominant) som det primära, trots att han vid behandlande av molldur och durmoll förklarar dessa tonartsfor-

mer som de naturligaste (Handbuch der Harmonielehre s. 54, Elementarschulbuch der Harmonielehre s. 51). Han försvarar detta med, att harmonisteget tonika-dursubdominant resp. tonika-molldominant eljest löper fara att förväxlas med harmonisteget dominant-tonika resp. subdominant-tonika, alltså att man hör en modulation till dursubdominantens resp. molldominantens tonart. Det torde kunna ifrågasättas, om detta kan undvikas och — om det bör undvikas. Ligger då icke behaget hos dursubdominanten och molldominanten däri, att man hör dem som utvecklingar, som gester i subdominant- resp. dominanttonartens riktning! Kan man överhuvudtaget tala om tonart och funktion, innan de båda perifera klangerna i någon form varit representerade jämte tonikan? En klang är neutral; först förbindandet av två klanger skapar ett problem, vilket erhåller sin lösning, då nya harmoniförbindelser inträda, som klargöra tonarten. Denna lösning är dock endast av tillfällig art: det kan vid nästa harmoniförbindelse visa sig, att den klang, som uppträtt som jämnviktsklang mellan två perifera klangbildningar, endast var tonika inom sin lilla kadenskrets, och att denna tonika fyller en funktion som dominantisk eller subdominantisk klangbildning i den kadenskrets i stort, över vilken kompositionen i sin helhet är uppbyggd. Beethovens symfoni I inledes av ett c-durackord med bifogad septima, b, (lån från en i f-dur eller f-moll som subdominantisk förståelig klangbildning), som alltså närmast är tydbart som en dominantisk klangbildning i f-dur eller f-moll; det upplöser sig också till en f-durklang. Dessa två klangbildningar, c7 och f+, utgöra alltså en koncentrerad f-durkadens. Problemet kan alltså anses vara löst för tillfället. Nästa ackord, g-durackord med bifogad septima (lån från en i c-dur eller c-moll som subdominantisk förståelig klangbildning) medför ett nytt problem. Var f-durkadensen endast en tillfällig kadens (mellankadens), eller är detta dominantseptimackord på g endast att betrakta som växel-dominant i f-dur? Nästa ackord, en a-mollklang, undviker att lösa problemet. Det kan tydas som tonikaparallell i c-dur eller som dominantparallell i f-dur (eller f-moll). Nästa takt upptages av en d-durklang med tillfogad septima, c. Den kan tydas som dominant i g-dur eller g-moll och som växel-dominant i c-dur eller c-moll och lämnar alltså olika möjligheter öppna för tydning av föregående kadenser. Det i sjätte takten inträdande g-durackordet gör en tydning till c-dur trolig, vilket dock icke

minantisk betydelse, lågalterering subdominantisk Högaltereras molltonikatersen omtydes klangen momentant till dominant och en utvikning i subdominantens tonart blir följden, lågaltereras durtonikatersen omtydes klangen till subdominant, vilket resulterar i en utvikning mot dominantens tonart. Denna tendens till utvikning ur tonarten blir givetvis minst påfallande, när alterationen har form av kromatisk genomgångston, särskilt om efterföljande ackord icke medför för tonarten främmande element.

Ovanstående reflexioner kunna sammanfattas i följande satser:

1) tonaliteten och därmed även klangens funktion kan fastställas först sedan kadenskretsen är slutet och då endast relativt, eftersom det kan hända, att den klang som för tillfället har fått tonikafunktion visar sig ha dominantisk eller subdominantisk funktion i den stora kadenskretsen;

2) kadensen kan förkortas genom att den ena av de perifera klangerna representeras endast av en till den andra perifera klangen fogad ton (karaktäristiska dissonanser);

3) utvikning ur tonarten (modulation eller mellankadens) kan uppträda i förkortad form (ellips) genom att någon av huvudharmoniernas klangbeståndsdelar ersättes av en växelton (skenkonsontanta mellanharmonier) eller genom kromatisk förändring av en eller flera av huvudharmoniernas klangbeståndsdelar; en utvikning ur tonarten är att betrakta som en (uppfattnings-)dissonans i stort i sitt förhållande till huvudtonarten; denna i sin tur verkar dissonant i förhållande till utvikningen. Den absoluta konsontansen inträder först sedan slutackordet förklingat och ingen ytterligare vare sig vertikal eller horisontal störning mera är att vänta.

Ovanstående framställning, som icke avsett att bringa någonting principiellt nytt till diskussionen om dissonansens natur, torde vara välkommen som en systematisering av de viktigaste bidragen till lösande av denna fråga hos teoretiker som Halm, Louis, Thuille, Kurth m. fl.
