

STM 1959

Om undervisning i harmoni- och stämföringslära

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.

OM UNDERVISNING I HARMONI- OCH STÄMFÖRINGSLÄRA

AV SVEN E. SVENSSON

I DEN TRADITIONELLA musikerutbildningen ingår undervisning i elementär harmonilära som ett komplement till den instrumentala eller vokala utbildningen. Denna undervisning sättes i regel i gång vid det utbildningsstadium, där eleven nöjaktigt behärskar vår notskrift och utan svårighet kan avläsa en icke alltför komplicerad melodi utan att därvid begagna sig av ett instrument. Självfallet bör eleven även kunna traktera ett tangentinstrument för att åtminstone kunna spela sina egna harmoniexempel. I och med denna kurs är ofta studierna i de s. k. teoretiska ämnena avslutade för dem, som i sin yrkesutövning huvudsakligen ämnar ägna sig åt instrumentalspel eller sång. För blivande tonsättare, dirigenter, musikkonduktörer, kyrkomusiker och musiklärare brukar denna undervisning kompletteras med en kurs i kontrapunkt, formlära och övriga till kompositionsläran hörande ämnen. För sistnämnda kategorier av musiker tjänar alltså harmoniläran som grundval för studierna i musikalisk facklära över huvud taget.

Redan sedan flera årtionden tillbaka har man på olika håll i världen börjat tvivla på att denna lärogång är den mest effektiva. Harmoniläran, sådan den framställes i de flesta läroböcker, gäller de funktionella uttrycksmedel, som successivt uppstod under den epok, då kyrkotonarterna undanträngdes av dur- och molltonaliteten, och fram till tonalitetens upplösning genom impressionismen och expressionismen. De stämföringsprinciper, som inhämtas jämsides med denna elementära harmonilära, är ännu mera begränsade. De syftar i regel till att lära ut det praktiska handhavandet av den fyrstämmiga koralsatsen. I praxis brukar övningarna i koraharmonisering även utökas med anvisningar för flerstämmig behandling av kyrkotonarterna. Däremot finner eleven snart till sin förvåning, att de stämföringsregler han med svett och möda lärt sig tillämpa, inte synes ha gällt för de stora klassiska och romantiska mästarna, som ofta tillåter sig stämföringar, som enligt den traditionella lärans regler icke är tillåtliga. Å andra sidan gäller lärobokens mönster inte heller den förebildliga vokalstilen hos t. ex. Palestrina.

Studier i harmonilära är absolut oundgängliga för alla musiker, men de har olika syften för olika musiker kategorier. Att en kyrkomusiker

skall kunna harmonisera en koral och modulera *ex tempore* vid orgeln är självklart, likaså att tonsättaren — oavsett vilken personstil han tillämpar — även skall behärska den »musikens normalprosa» som läres ut i läroböckerna. Detsamma gäller även dirigenten, musikforskaren och musikläraren. Detta är emellertid icke huvudsaken. Harmonilärans uppgift för dessa musiker liksom för instrumentalisten och sångaren är *analysen* av olika harmoniska stilarter. Vi har emellertid därvid att ta hänsyn till den svårighet, som ligger i den omständigheten, att man hittills icke lyckats åstadkomma ett analysystem, som går att tillämpa på *alla* stilarter. Generalbasskriften kan egentligen endast användas på generalbastidens musik. Stegbeteckningssystemet kan utnyttjas även för den fritonala, kyrkotonartliga musiken men har däremot icke analystecken för den högromantiska musiken med dess starka harmoniska expansion. Funktionssystemet har däremot den största räckvidden och kan utvecklas att omfatta även högromantikens musik så länge denna är tonal. Där tar emellertid även dess möjligheter slut. Ett för vår tids musik med dess många olika stilarter enhetligt analysystem har som nämnts icke kunnat åstadkommas.

Tidigare elevgenerationer underkastade sig villigare den med den musikaliska yrkesutbildningen förenade undervisningen i musikteori. Den hörde till utbildningen på liknande sätt som latinstudiet oupplösligt var bundet vid undervisningen i humaniora. Orsakerna varför de blivande praktiskt utövande musikerna i våra dagar visar en viss benägenhet att undandra sig teoriundervisningen torde vara flerfaldiga. Här må endast nämnas ett par.

Fordringarna på instrumental teknik har under detta århundrade stegrats i oerhört hög grad. Tonsättarnas krav på den utövande musikern fordrar hos varje ensemble- eller orkestermusiker en teknisk skicklighet, som ännu för femtio år sedan skulle ha ansetts vara virtuosmässig. Detta gäller även pianister och organister. Det är f. ö. inte endast den nya musiken, som ställer ökade krav på exekutörerna. Anspråken på teknisk perfektion har genom grammofon och radio medverkat till att driva fram en tidigare oanad teknisk klanglig kultur hos envar, som valt musikutövningen till yrke. Detta har i sin tur framtingat en rationalisering av instrumentalundervisningen, som under gångna tider inte var tänkbar. Den effektivisering av t. ex. violinundervisningen, som vid början av århundradet hade påbörjats av Sevcik, von Auer, Hubay och Flesch, har fortsatt av vår tids violinpedagoger för att sätta violinisterna i stånd att bemästra de fordringar på teknik och intonation, som framdrivits av Bartók, Schönberg, Stravinskij och deras efterföljare.

Trots denna rationalisering av den instrumentala undervisningen har den tid, som står den blivande instrumentalisten till buds för teoretiska

studier, blivit alltmera begränsad. Undervisningsmetoderna i dessa fack har nämligen inte underkastats samma effektivisering som i de instrumentala ämnena. Undervisningen i harmonilära sammankopplas traditionsmässigt med inlärandet av den fyrstämmiga homofona körsatsen, och vid kontrapunktundervisningen följer man i princip samma metoder, som lancerades av J. J. Fux, vars epokgörande lärobok *Gradus ad Parnassum* utkom 1725. Detta system anknyter endast i ringa grad till den musik den blivande instrumentalisten odlar vid utövningen av sin konst. Följden blir därför mycket ofta, att dessa studier avbrytes på så tidigt stadium, att de aldrig blir till nytta vid den kommande yrkesutövningen.

Innan vi går in på frågan om en rationalisering av undervisningen i harmoni- och stämföringslära, skall vi göra ett försök att undersöka, vilken uppgift de musikteoretiska studierna har för musiker av olika kategorier. Är dessa studier över huvud taget nödvändiga för den praktiskt utövande musikern, eller står de kvar endast som en relik från den tid, då det var självklart, att en musiker skulle kunna komponera sin egen repertoar eller åtminstone kunna improvisera en generalbastämman? Dessa frågor är icke främmande för många utövande musiker. Det har t. o. m. satts ifråga, om tonsättare, som skriver i de under vår tid aktuella stilarterna, skall behöva arbeta sig igenom äldre tiders kompositionspraxis. Vad har 1950-talets tonsättare att göra med funktionell harmonik, palestrinastilens vokalpolyfoni eller bachstilens lineära kontrapunktik? Och vartill skall den utövande instrumentalisten eller sångaren använda dessa kunskaper och färdigheter?

Under förutsättningen, att man betraktar musikerfacket som ett intellektuellt yrke, kan man kategoriskt besvara dessa frågor sålunda. Grundläggande kunskaper i harmonilära är oundgängliga för envar, som självständigt, instrumentalt eller vokalt, skall tolka ett musikaliskt verk. Dessa kunskaper innebär, att man skall kunna identifiera det harmoniska innehållet i en flerstämmig sats i funktionell stil, man skall kunna känna igen de olika kadenstyperna och ackordformerna inte bara i nottexten utan också med örat. Varje musikutövare bör dessutom kunna bedöma harmoniken som formelement. Musikforskaren, dirigenten och kyrkomusikern måste även ha vissa stämföringstekniska färdigheter i olika stilarter: sträng vokalpolyfoni (palestrinastil), instrumental kontrapunkt (bachstil), fri instrumental sats (pianosats, stråkkvartettsats etc.), fri körsats och solosång med piano. Hur dessa olika delar av stämföringsläran bör disponeras i förhållande till varandra blir självfallet en fråga om vilken praktisk nytta musikern kan ha av dem i sitt dagliga arbete. Sålunda måste t. ex. musikforskaren kunna behärska generalbassspel, särskilt om hans område ligger inom generalbastiden, dirigenten skall kunna bemästra orkestersatsen i dess

olika stilarter, kyrkomusikern måste kunna modulera vid instrumentet och dessutom bearbeta koraler i homofon och polyfon stil.

Musikalisk formlära, systematisk, tillämpad och historisk, liksom även musikhistoria och då särskilt de områden, som berör musikerns kommande verksamhet, bör självfallet ingå i den teoretiska utbildningen. Eftersom vi här har att behandla speciellt harmoni- och stämföringslära, lämnar vi i det följande andra teoretiska ämnen utanför diskussionen.

Man tycker sig bland musikstuderande kunna urskilja två olika begåvnings typer, vilkas art ofta blir avgörande för deras framtida verksamhet. Den ena av dessa typer är den tekniskt specialbegåvade, vars största intresse är förkovran på det egna instrumentet, medan studiet av andra instrument såväl som av de teoretiska ämnena gärna kommer i andra hand. Den andra, mera allmänintresserade typen, breddar gärna sina instrumentstudier till att omfatta även andra instrument och visar även ett mera utpräglat intresse för teoretiska studier. Självfallet kan man ofta iaktta blandformer av dessa typer. Likaså är det inte ovanligt, att den specialbegåvade på ett senare stadium i sin utveckling känner behov av att utvidga sina teoretiska insikter. Den specialbegåvade blir ofta solist, orkestermusiker etc., medan den allmänbegåvade gärna väljer pedagogens, kyrkomusikerns, dirigentens eller musikforskarens yrke. Stundom förekommer även, att musikeleven först sent kommer underfund med sin egen begåvnings typ och under studiegången ändrar sina mål.

Det brukar vara tämligen fruktlöst att bibringa den specialbegåvade något större intresse för de teoretiska studier, som inte direkt anknyter till det speciella begåvningsområdet. Att tvinga en sådan elev till ingående studier t. ex. i palestrinensisk vokalpolyfoni, är därför icke tillrädligt, eftersom de tar bort tid och krafter från de studier, som eleven anser mera väsentliga. Det kan t. o. m. ifrågasättas, om det i dylika fall skall vara nödvändigt ens att bedriva övningar i homofon tonsats. Vid tillämpning av traditionell undervisningsgång skulle därmed studierna i harmonilära helt och hållet falla bort.

Om man utgår från förutsättningen, att harmonistudiets viktigaste mål är att ge den blivande musikern medel till harmonisk analys av verk från den funktionellt harmoniska perioden i musikhistorien (ca 1600—ca 1900), behöver emellertid denna fråga inte bli något olösligt problem. Studierna kan nämligen läggas upp med syftet att öva gehöret att uppfatta harmoniska funktioner och klangliga valörer. Detta ändamål kan f. ö. gälla som grundval även för den kategori musikstuderande, som har för avsikt att bedriva mera ingående studier i stämföringslära. En dylik gehörskurs i funktionell harmonilära bör alltså vara obligatorisk för *alla* musikstuderande. För den instrumentalt eller vokalt specialbegåvade blir den (jämte de oundgängliga studierna

i formlära och musikhistoria) ett hjälpmedel, då det gäller att ta ställning till tolkningsproblemen i musik från den funktionellt harmoniska perioden. Den bredare allmänintresserade eleven å andra sidan får genom att betrakta denna kurs som grundvalen för sina vidare (teoretiska) studier tillfälle att inordna sina insikter i harmonilära i ett större sammanhang. — Vi övergår här nedan till en summarisk sammanfattning av hur en dylik kurs i funktionell harmonilära kan läggas upp.

Kurs i funktionell harmonisk analys

De flesta harmoniläroböcker utgår från vårt 12-tonstempererade tonsystem såsom det enda givna. Detta betraktelsesätt ger emellertid inte en riktig bild av det harmoniska skeendet. Idealet vore givetvis, att man i harmoniska sammanhang utginge från naturliga intervall (som t. ex. i S. Karg-Elert, *Polaristische Klang- und Tonalitätslehre*). Det visar sig emellertid, att ett konsekvent genomförande av denna princip verkar avskräckande på vissa elever, särskilt sådana som har fått sin grundläggande musikutbildning vid ett tangentinstrument. Från praktisk pedagogisk synpunkt är det därför lämpligare att välja en kompromissväg.

Man börjar med att demonstrera det melodiska (kvintuppbbyggda, pytagoreiska) tonsystemet (2 kvinter = den harmoniska stommen, t. ex. f—c—g, 5 kvinter sammantransponerade inom ett oktavomfång = anhemitonisk pentatonik, t. ex. f—c—g—d—a = c—d—f—g—a—/c¹ . . ., 7 kvinter sammantransponerade = diatonik, t. ex. f—c—g—d—a—e—h = c—d—e—f—g—a—h—/c¹ . . ., 12 kvinter sammantransponerade = kromatik, t. ex. gess—dess—ass—ess—b—f—c—g—d—a—e—h—fiss = c—dess—d—ess—e—f—gess— (fiss—) g—ass—a—b—h—/c¹ . . ., mer än 12 kvinter sammantransponerade = enharmonik, t. ex. gessess—dessess—assess—essess—hessess—fess . . . fississ etc. = c—dess—ciss—essess—d—ess—diss— etc.)

Nästa steg blir en redogörelse för det naturliga (harmoniska) tonsystemet, som utgår från naturtonseriens sex första toner (senarius), t. ex. C—c—g—c¹—e¹—g¹. Eleven göres uppmärksam på att 4:e, 5:e och 6:e tonerna tillsammans bildar en durklang. I detta sammanhang behandlas också de intervallmässiga skillnaderna mellan melodisk och harmonisk stämning (med svävande resp. svävningssfria terser och sexter).¹ Vi kommer här också fram till den principiellt viktiga frågan om mollklangens naturliga underlag.

¹ Detta kan ske genom en enkel räkneoperation. Den melodiska (pytagoreiska, svävande) stortersen är intervallet mellan 6:e oktaven (1:2:4:8:16:32:64) och 4:e duodeciman (1:3:9:27:81) = 64:81. Den naturliga (harmoniska, svävningssfria) stortersen är intervallet mellan 4:e och 5:e naturtonen = 4:5 = 64:80. Differensen mellan melodisk och naturlig ters (det syntoniska kommat) blir alltså 80:81 eller ca

Här är inte platsen att diskutera frågan om harmonisk monism eller dualism, dvs. om mollklangens skall betraktas som en durklang med låg-altererad ters eller som en durklangens spegelbild. Läraren väljer givetvis det betraktelsesätt, som ligger hans egen uppfattning närmast. Då jag i denna framställning ansluter mig till den dualistiska principen är orsaken den, att denna ger möjlighet att inrymma samtliga detaljer inom den funktionella harmoniläran inom en och samma ram.

Innan man går vidare till det egentliga harmonistudiet, bibringas eleven en översiktlig kännedom om det västerländska tonsystemets byggnad och den liksvävande 12-tonstemperaturen.

Grunden är det melodiska (pytagoreiska) systemet, som utvunnits genom kvintstapling (se ovan). Dess tonförråd bildar en oändlig spiral, av vilken vi utnyttjar en å två slingor. I det melodiska systemet blir de diatoniska $\frac{1}{2}$ -tonstegen mindre än hälften av ett diatoniskt $\frac{1}{4}$ -tonsteg, de kromatiska däremot större. Terser och sexter blir svävande och därför oanvändbara i sådan flerstämmig tonsats, där dessa intervall är harmonibärande (alltså i det funktionellt harmoniska system som behandlas här). Därför måste dessa terser och sexter i den mån de är harmonibärande (alltså i den konsonanta klangen) utbytas mot naturliga intervall. På instrument med fast intonation (t. ex. tangentinstrumenten), där antalet toner är begränsat (hos oss till 12 inom oktaven), har man blivit tvungen låta en och samma ton företräda flera varandra närliggande toner. Detta har inom den liksvävande 12-tonstemperaturen skett på så sätt, att man delar oktaven i 12 lika delar (dvs. man drar ihop en kvintspiralslinga till en cirkel). På detta sätt kommer t. ex. de nära varandra liggande tonerna gess och fiss att kunna företrädas av en och samma ton liksom även c-hiss-dessess etc. På samma sätt kommer den lätt svävande tempererade tersen att kunna företräda såväl den melodiska som den harmoniska tersen.

Vi övergår nu till det egentliga harmonistudiet. Man kan därvid följa nedanstående plan:

1. Uppbyggande av det tempererade systemets 12 dur- och 12 mollklanger i trängsta läge med iakttagande av deras olika noteringsmöjligheter;

2. notering av dessa klanger i notskrift på två system i A) grundläge, B) 1:a omvändningen och C) 2:a omvändningen med fördubbling av a) grundtonen, b) grundtonens överkvint och c) tersen;

3. genomgång av stämförings- och fortskridningsregler med konsonanta klanger;

$\frac{1}{2}$ av ett diatoniskt $\frac{1}{2}$ -tonsteg. — Att utan tillgång till speciell apparatur (monokord eller tongeneratorer) experimentellt framställa dessa båda stortersmagnituder är svårare. Däremot kan den melodiska storsexten (intervallet mellan 4:e oktaven och 3:e duodeciman = 16:27) demonstreras med tillhjälp av en välstämmd violin: man griper den rena oktaven under lösa e-strängen (e¹) och stryker denna ton tillsammans med lösa g-strängen (g). Denna storsext är svävande men blir svävningfri (3:5 = 16:26 $\frac{2}{3}$), om man sänker den övre tonen (e¹) med ett syntoniskt komma.

4. övningar med fyrtaktiga satser i fyrstämmig sats med två ackord, vilkas grundtoner ligger på kvintavstånd från varandra (enkelsidiga kadenser);

5. den fullständiga helkadensen i olika stämföringsmässiga gestaltningar, halvkadenser, plagalkadenser;

6. övningar med fullständiga kadenser i dur och moll;

7. melodiska dissonanser (orgelpunkt, genomgångs- och växeltoner, förhållningar, tunga växeltoner [oförberedda förhållningar]); dissonansbehandling;

8. kadenser med melodiska dissonanser, förhållningsartade dissonanser och skenkonsonanser inom dominantharmonin (D⁴, D⁶, D⁶₄ etc.);

9. karakteristiska dissonanser (till dominanten fogade subdominantiska eller till subdominanten fogade dominantiska beståndsdelar (D⁷, D⁹, S^{VII} etc.) och kadenser med karakteristiska dissonanser;

10. skenkonsonanser (parallell-, ledtons- och variantklanger) jämte kadenser med skenkonsonanta klanger (däribland bedrägliga kadenser, neapolitanska kadensen etc.);

11. mellankadenser och övningar med dylika; ellipser, alterationer; kyrkotonartliga kadenser;

12. modulation och vidgning av kadensen.

Denna kurs är rent teoretisk och skall inte förutsätta några självständiga skrivövningar. De övriga kadenserna lämnas av läraren färdiga i olika varianter, vilka dock alltid måste vara enkla i fakturen och lätta att hålla i minnet. Eleverna har att transponera dessa kadenser i det tempererade systemets 12 olika tonarter såväl i notskrift som vid instrumentet. Det sistnämnda är viktigast, emedan varje särskild kadens på detta sätt fastnar i minnet och kan identifieras medelst örat, då den återfinnes i sitt musikaliska sammanhang.

Ändamålet med denna kurs är alltså i första hand harmonisk analys. Redan efter genomgång av mellankadenserna kan man införa analys av homofona koralsättningar och sådana smärre instrumental- och vokalsatser (särskilt från generalbasepoken), som saknar egentliga modulationer. I och med att eleven får i sin hand analysmedel för ellips, alteration och modulation övergår man till analys av sonatsatser och andra verk i wienklassisk och romantisk stil. Man utsträcker sedermera analysövningarna så långt fram i tiden som harmoniken över huvud taget är funktionellt tydbar, dvs. att de harmoniska funktionerna kan ställas i relation till ett harmoniskt centrum.

Många teoretiker har under tidernas lopp sökt skapa ett harmonisystem på *naturlig* grundval. Alla dessa försök har väckt förbittrad opposition, och man har i undervisningspraxis fasthållit vid att behandla harmoniläran som en praktisk hantverkslära. Ännu halvtannat århundrade sedan generalbasen hade spelat ut sin roll i kompositionspraxis lev-

de den kvar som ett slags utgångspunkt för harmonilärestudierna. Detta kunde också ha ett visst berättigande, så länge harmoniläran begagnades som en grundval för praktiska kompositionsstudier. För en utpräglat tonsättarbegåvning har valet av undervisningsmetod ingen avgörande betydelse. Annorlunda ställer det sig emellertid för de blivande musiker, som med tillhjälp av harmonistudierna skall söka tränga in i de stora mästarernas verk. De är beroende av att lärostoffet skall vara grupperat på ett sätt, som hjälper dem hålla det i minnet. Däremot spelar det en underordnad roll, om systemet är naturligt grundat eller inte.

Om man undantar den omständigheten, att durklängen är uppbyggd på samma material som naturtonseriens sex understa toner,² kan man sätta ifråga, om harmoniken över huvud taget har någon naturlig grundval. Redan när det gäller mollklangens karaktär av konsonans, blir den naturliga grundvalen tvivelaktig eller åtminstone mångtydig. Vi har att välja mellan att betrakta den som härledd ur en hypotetisk undertonserie, som en spegelbild av durklängen, som en klang, vars tre toner har en gemensam övertton, som en extraktion av naturtonseriens 10:e, 12:e och 15:e deltoner, som en konstruktiv klangbildning utvunnen genom omkastning av durklängens stora och lilla ters eller åstadkommen genom lågalteration av durklängens ters. Detsamma gäller dominantseptimackordet, som kan härledas ur naturtonseriens 4:5:6:7, som en dominantklang med tillfogad subdominantgrundton eller som en dominantklang med en sig mot tonikaters rörande genomgångston. Detta är några av skälen, varför det knappast är möjligt att ge harmoniläran en naturlig grundval.

Det har ibland gjorts gällande, att varje stilart bör behandlas efter sin egen art, det vill i detta fall säga, att t. ex. generalbastidens musik skall analyseras efter generalbassystemet, wienklassicismens och den tidiga romantikens efter stegbeteckningssystemet, den senare romantikens efter Hauptmanns eller Riemanns system etc. Detta låter sig naturligtvis göra, om man har obegränsad tid till förfogande. Den blivande utövande musikern, som i första hand har att ta hänsyn till sin instrumentala eller vokala utbildning, måste emellertid välja en mindre tidsödande väg. Denna omständliga procedur har ännu en nackdel: man frånhänder sig möjligheten att kunna jämföra uttrycksmedlen i olika stilarter med varandra.

Vilka krav bör man då kunna ställa på ett harmonisystem, som är användbart för alla kategorier av blivande musiker? Framför allt bör det vara så beskaffat, att varje detalj låter sig förklaras ur helheten, dvs. inga detaljer får vara fristående. Den naturliga grundvalen kan inskränkas till att man konstaterar, att durklängen är en naturklang. Det gamla begreppet »ackordfrämmande toner» bör utmönstras till för-

² Ända sedan den franske fysikern Joseph Sauveur vid 1700-talets början påvisade överttonseriens sammansättning och dess överensstämmelse med serien 1:2:3:4:5:6—n, har sambandet mellan denna och durklängen ansetts odisputabel. Redan 150 år tidigare hade dock durklängens konsonanta karaktär påvisats av G. Zarlino utan anknytning till något akustiskt fenomen. I kompositionspraxis hade den emellertid då varit tillämpad under århundraden. Om denna praktiska tillämpning uppkommit genom medveten eller omedveten iakttagelse av akustiska fenomen (överblåsningstoner, flageoletter t. ex. på marintrumpet etc.) eller genom experiment med intervallkombinationer, kan vi nu icke veta.

mån för »melodiska dissonanser». Dessa toner står nämligen icke utanför det harmoniska sammanhanget. De kan i stället betraktas som funktionsfrämmande inslag i klangen. Tonen d införd som melodisk dissonans i c durtonikan är (utom att den stämföringsmässigt är behandlad som en genomgångs- eller växelton, förhållning etc.) att betrakta som ett dominantiskt inslag i tonikaharmonin. Detta betraktelsesätt kan genomföras på alla dissonansbildningar. Sålunda kan de för dominant- och subdominantharmonierna karakteristiska dissonanserna D⁷, S^{VI}, D⁹ och D⁹>) tydas som blandningar mellan dominantisk och subdominantisk funktion (dominantseptiman = subdominantens grundton, dominantnonan = subdominantens ters, den till mollsubdominantens fogade underseptiman = grundtonens översext = dominantens kvint etc.). Alterationsformerna kan tydas efter liknande principer. Här utträder emellertid klangen helt eller delvis ur tonarten, varför en alteration kan betraktas som en komprimerad modulation. Sålunda kan t. ex. den i c dur och c moll vanliga alterationsbildningen ass—c—d—fiss tydas som en tillfällig utvikning i dominanttonarten (g dur), varvid ass och c kan anses höra till det neapolitanska ackordet (ass—c—ess) och d—fiss till dominanten (d—fiss—a). Även skenkonsonanserna kan betraktas som dubbelfunktionella (a mollklangen i c dur kan tydas som två delar tonika och en del subdominant eller som två delar subdominant och en del tonika etc.).

Klangsläktskapen inom kadensen klargöres genom systematiska uppställningar, t. ex.

$$\frac{f \ a/ss/ \ c \ e/ss/ \ g \ h \ d}{/^\circ/S + /^\circ/T + D +}$$

I samband med behandlingen av de melodiska dissonanserna påvisas också, att den enkelsidiga kadensen i sin enklaste form endast är en dubbel växeltonsrörelse (c—e—g c—f—a/ss/ c—e—g) och att den fullständiga kadensen uppstår genom en cambiataartad rörelse (c—e—g c—f—a/ss/ h—d—g c—e—g). Med tillämpning av denna princip kan alla kadenser, även de mest komplicerade och alltså även mellankadenser och modulationer, förklaras som figurativa bildningar. Sålunda infogas även stämföringsläran i funktionsläran och alla harmoniska detaljer kommer att uppgå i helheten.

Är nu detta betraktelsesätt av harmoniläran sant eller falskt? Är durklängens förankring vid senarius ett faktum, eller föreligger här endast ett tillfälligt sammanfall av likheter? Uppfattas verkligen mollklangen som en durklängens spegelbild eller är det psykologiskt riktigare att betrakta den som en altererad durklang? Har kadensen i själva verket uppkommit genom figuration av dur- eller mollklangen? Dessa frågor är faktiskt här av underordnad betydelse. Ett från fysikalisk, psykologisk och historisk synpunkt riktigt harmonisystem har ännu aldrig kunnat framställas. Om nu en gång detta skulle lyckas, bleve det säkerligen så till den grad komplicerat, att det vore pedagogiskt oanvändbart. Undervisningssystemet har som sin enda uppgift att ge eleven en överskådlig framställning av de funktionella uttrycksmedlen. Om denna framställning är sann eller falsk har mindre betydelse. Så snart systemet har fyllt sin uppgift att ge en sammanhängande bild av harmoniken och alla dess detaljer är dess mål nått. Musikern, för vilken harmoniken en gång blivit levande, tänker lika litet på den teoretiska bakgrunden av systemet som författaren, skådespelaren eller uppläsaren har anledning tänka på grammatikreglernas teoretiska eller historiska giltighet.

De musikstuderande, som ämnar ägna sig åt instrumental eller vokal pedagogik, åt kyrkomusikaliska uppgifter, åt dirigering eller musikforskning, måste komplettera dessa teoretiska harmonistudier med övningar i stämföringslära. Läroplanen vid dessa övningar kan uppläggas på olika sätt. Den traditionella metoden har som nämnts varit att i samband med harmonilärestudiet inöva den fyrstämmiga satsen, från början koralmässigt not mot not men successivt alltmera figurerad. När denna kurs blivit absolverad övergick man traditionellt till kontrapunktövningar, som enligt den förhärskande metod som infördes av J. J. Fux med *Gradus ad Parnassum* (1725) utgick från tvåstämmig vokal kyrkotonartlig förfunktionell stil. I känslan av att denna stil icke var levande för de flesta praktiskt utövande musiker har andra metoder prövats under tidernas lopp. Sålunda utgick t. ex. J. Ph. Kirnberger i *Die Kunst des reinen Satzes* (1771—1779) från den fyrstämmiga sats, som inövats i samband med generalbasstudierna, och lät denna successivt anta polyfon karaktär genom en allt längre driven figuration. Hugo Riemann i sin tur utgick från den instrumentala funktionella stilen men började med tvåstämmig sats.

Själv har jag under en lång följd av år prövat såväl dessa metoder liksom flera andra som här kan förbigås och även sökt modifiera dem i den ena eller andra riktningen. Jag har därvid gjort följande erfarenheter: 1) det är viktigt att börja med vokal stil, enär en återgång från den friare instrumentala stilen till den strängare vokala synes vara synnerligen motbjudande för eleven; 2) man bör börja med att låta eleven själv skriva cantus firmi före övergången till två- och flerstämmig sats (den som inte kan skriva *en* kontrapunktiskt tänkt melodi kan inte heller skriva flera samtidigt klingande); 3) det traditionella systemet med arter (sorter, Gattungen) kan utbytas mot ett mera rationellt och mindre tidsödande system. Sistnämnda erfarenhet stöder sig på den omständigheten, att »den första arten» (not mot not) i själva verket är den svåraste av alla kontrapunktiska satsarter. Den ger alltför små möjligheter till att utforma en plastisk linje i de olika stämmorna. Detta visar också den omständigheten, att det är svårt att finna koraltharmoniseringar utan vank och lyte. Det har visat sig, att om eleven redan från början tillåtes mjuka upp stämmorna med melodiska dissonanser, kommer man lättare över initialsvårigheterna. Självfallet måste emellertid de tillämpade stämföringsövningarna förberedas genom någon art av förövningar. Dessa kan läggas upp på olika sätt. Jag skall här nedan redogöra för en av möjligheterna.

Sedan stämföringsreglerna genomgått och exemplifierats jämsides med att eleven övar enstämmiga melodier börjar de förberedande tvåstämmiga övningarna. Eleven får välja mellan ett antal skalartade cantus firmi, huvudsakligen modala. Dessa bör vara dels i jämna not-

värden, dels rytmiserade. Till dessa cantus firmi sättes en kontrapunkterande melodi, som icke behöver gå not mot not med cantus firmus utan då den melodiska plastiken så fordrar kan figureras med till stilen hörande melodiska dissonanser. När dessa förstudier har lett till önskat resultat, dvs. då eleven över dylika cantus firmi kan åstadkomma godtagbara tvåstämmiga satser, övergår man till behandling av elevens självuppfunna cantus firmi. — På liknande sätt bedrivs övningarna i tre-, fyr- och mångstämmig sats.

Redan jämsides med de förberedande trestämmiga övningarna kan man påbörja övningar i sträng imiterad tvåstämmig sats. På motsvarande punkter i den följande läroplanen införes liknande övningar i tre- och fyrstämmig imiterad stil. Dessa kanonartade övningar lämnas oavslutade men kan sedermera upptagas och fullföljas i anslutning till övningar i polyfon form. — Stämföringsövningarna kan alltså uppläggas efter nedanstående schemata.

Vokal polyfoni (sträng stil, Palestrinastil)

1. Genomgång av de modala tonarterna i den form dessa har i 1500-talets vokalpolyfoni;
 2. redogörelse för den stränga vokalpolyfonins melodiregler med exemplifiering ur verk av Palestrina och andra romskolans mästare (dylik exemplifiering bör åtfölja hela kursen som stöd för samtliga regler);
 3. övningar i enstämmig sats enligt dessa regler;
 4. jämsides därmed genomgång av vokalpolyfonins satsregler;
 5. övningar i tvåstämmig vokal polyfoni över skalmässiga cantus firmi;
 6. övningar i tvåstämmig vokalsats över självuppfunna cantus firmi;
 7. övningar i sträng tvåstämmig imitation;
 8. jämsides därmed genomgång av de för trestämmig vokalsats speciella stämföringsreglerna;
 9. övningar i trestämmig vokalsats över skalmässiga cantus firmi;
 10. dylika övningar även över självuppfunna cantus firmi;
 11. övningar i sträng och friare imitation i trestämmig vokalsats;
 12. jämsides därmed genomgång av de för den fyrstämmiga satsen speciella stämföringsreglerna;
 13. övningar i fyrstämmig vokalsats över skalmässiga och självuppfunna cantus firmi;
 14. övningar i sträng och friare imiterad fyrstämmig vokalsats;
 15. flerstämmig vokalsats övas efter liknande principer.
- Dessa övningar i förfunktionell sträng vokalsats kan bedrivas obe-

roende av analysövningarna i funktionell harmonik, alltså före, jämsides med eller efter dessa, beroende på hur lång tid man har till förfogande för dessa studier.

Friare instrumental kontrapunktisk sats (Bachstil)

Denna kurs förutsätter en tidigare genomgång av såväl kursen i funktionell harmonik som ovanstående kurs i sträng vokal polyfoni.

1. Kursorisk redogörelse för skiljaktigheterna mellan sträng vokal polyfoni och friare instrumental kontrapunktik (med exemplifiering ur verk av Palestrina och J. S. Bach);

2. analys av enstämmig instrumental melodik (satsur ur J. S. Bachs verk för soloviolin och för solovioloncell, fugtemata etc.) — analysen gäller även harmoniken;

3. övningar i enstämmig instrumental stil med kadenser, från de enklaste (T—S—D—T), över kadenser med fasta ackordbildningar (D⁷ etc.), skenkonsonanser, mellankadenser och modulation;

4. jämsides därmed analytiska studier av tvåstämmiga kontrapunktiska satsur hos J. S. Bach (danssatsur, tvåstämmiga inventioner, tvåstämmiga partier i fugor etc.);

5. tvåstämmiga kadensövningar efter samma mönster som i 3;

6. sträng imitation i tvåstämmig sats (oavslutade kanons);

7. jämsides därmed analytiska studier av trestämmiga satsur hos J. S. Bach (svitsatsur, trestämmiga inventioner, trestämmiga fugor etc.);

8. trestämmiga kadensövningar som i 3 och 5;

9. trestämmiga övningar i imiterad sats (oavslutade);

10. jämsides därmed analys av fyrstämmiga homofona och polyfona satsur hos J. S. Bach;

11. fyrstämmiga kadensövningar som i 3, 5 och 8;

12. fyrstämmiga imitationsövningar jämte övningar i flerstämmig sats.

För blivande kyrkomusiker kompletteras dessa övningar med koralbearbetningar, dels i homofon stil (koralharmonisering), dels i polyfon (koralförspel, orgelkoral etc.).

Hur stor del av den musikstuderandes sammanlagda studietid ovanstående övningar får ta, blir självfallet i någon mån beroende på vilka mål eleven har för sina studier. Övningar i harmonisk analys är nödvändiga för alla, även för den utövande instrumentalisten. Vokalpolyfona studier är oundgängliga för den blivande kyrkomusikern och musikforskaren men är givetvis av mera underordnad betydelse för orkesterdirigenten eller den blivande instrumentalisten. För en blivande dirigent, kyrkomusiker och musikforskare är övningar i instrumental kontrapunkt nödvändiga och givetvis nyttiga även för andra musiker-

kategorier. De bör dock kompletteras med övningar i fri instrumental och vokal sats, t. ex. piano- och orgel-, stråkkvartett och annan instrumentensemble (även med piano och blåsare), sats för vokalensemble a cappella och med instrument etc. Alla dessa satsur kan övas efter samma principer som den instrumentala kontrapunktiken, dvs. med kadensövningar av olika slag.

Jag har i det föregående terminologiskt skilt mellan polyfoni och kontrapunktik. Polyfonin måste visserligen alltid vara kontrapunktisk, kontrapunktiken kan däremot vara antingen polyfon eller homofon. Övningar i homofon stil (koralharmonisering, homofon instrumental- eller vokalsats) kan därför bedrivas som specialfall av den fria kontrapunktiska stilen. Detta gäller självfallet den blivande utövande musikern, hos vilken målet för dessa övningar huvudsakligen är stilstudier. Den blivande tonsättaren måste däremot lägga upp sina studier efter andra principer, på vilka vi här inte har anledning ingå.