

gen gribes man igen og igen af trangen til at høre den musik, der omtales eller behandles. Noget bedre skudsmål kan man næppe give denne nye musikhistorie.

Claus Røllum-Larsen

*Peter Wang*: Elementær funktionsharmonik på grundlag af den enkle firstemmige sats.

*Engstrøm & Sødring, København 1993. 129 s.*

*Noder. ISBN 8787091-58-5. Kr. 125,-.*

Peter Wang er med sin lærebog i den elementære funktionsharmonik kommet et snart længe følt savn imøde. Den funktionsharmoniske teori stammer jo fra Hugo Riemann, som i 1870'erne påbegyndte opbygningen af systemet. Ved hans død i 1919 forelå der adskillige skrifter om emnet fra hans hånd. Her i landet blev denne teori indført af Finn Høffding omkr. 1930 og for første gang udmøntet i pædagogisk form i hans *Harmonilære*.<sup>1</sup> Den er en lærebog „efter Riemann“, dvs., at den ikke overtager Riemanns tanketunge og tildels uåndterlige teorisystem i dets helhed, men søger at gribe essensen af hans syn på den dur-moll-tonale harmonik og udmynte den i en mere tilgængelig lærebogsform. Det samme kan siges om adskillige andre harmonilærebøger siden 1920; ja i 1970 kunne Renate Imig udsende sin bog om funktionsbetegnelser i harmonilærebøgerne siden Riemann<sup>2</sup> – det er en bog på 281 sider! Det er navnlig den såk. „duale“ mollteori (underklangsteorien) og Riemanns dissonans-teori, der har haft svært ved at glide ned hos de fleste – og ikke uden grund. Men den lysende tanke, at harmonikken i dur og moll ikke er beskrevet fyldestgørende med trinbetegnelser, men at der til grund for akkordfølgerne ligger en harmonisk „logik“ med grundaksion i den tonale kadence, den fængede og har siden vundet udbredelse navnlig i tysk og skandinavisk harmonilæreundervisning, omend ikke hos alle.

Resultatet af „efter-Riemann“-situationen er, at de enkelte lærebøger og de enkelte lærere mere eller mindre har kørt deres egne funktionsharmoniske løb med egne løngange og smutveje. I 1976 påbegyndte Høffding en større og mere systematisk *Harmonilære*, hvoraf dog desværre kun 1. del foreligger.<sup>3</sup> Allerede 15 år tidligere havde imidlertid Høffding-eleven Svend Westergaard udsendt sin *Harmonilære*,<sup>4</sup> som nok er den, der har været mest brugt i de senere år

(selvom parallel- og stedfortræderbegreberne her desværre ikke holdes adskilt).

Det er denne fra Høffding udgåede „danske“ version af den Riemann'ske funktionslære man finder videreført i P.W.s lærebog. Den er udtrykkeligt betegnet som elementær og indskrænker sig da også til øvelser i firstemmig sats. Udgangspunktet er de enkle tonale kadencer i dur og moll og de spændingsforhold, man kan konstatere inden for dem. Herfra skrives der til en omhyggelig forklaring af, hvad der ligger i begrebet affinitet, på basis af kvintslægtskab og ledetoner med udgangspunkt i partialtonerækken (som også pryder omslaget), alt sammen fulgt op af enkle spilleøvelser. Her støder P.W. – som alle andre – panden mod mollproblemet, men smutter elegant udenom med en bemærkning om, at man naturligvis kan fordybe sig teoretisk i musikens fænomenologi – men man kan også lade være. Og det gør han så. Med forskrifter for intervalbrug og dissonansbehandling slutter så indledningen.

I kap. I gennemgås treklange og deres omvendinger, stillinger, beliggenheder og fordoblinger, og stemmeføringsreglerne introduceres til lige med slutningerne. I det følgende kapitel introduceres de dissonerende toner i D7 og S6 og deres ufuldkomne former samt Sn. Forudholds-, gennemgangs- og afledningsakkorder bringes på bane, og der vises endelig en harmonisering af en „koralperiode“, som den kaldes<sup>5</sup> – dvs. frem til den første fermat. Kap. III viser med udgangspunkt i kvintskridtsekvensen brugen af bidominanter incl. den kvintaltererede veksel-dominant. Endelig i sidste kapitel diskuteres harmonisering af de følgende „perioder“, og der sluttes med nogle mønsterharmoniseringer samt en række opgaver.

Som man vil forstå, er der tale om en pædagogisk særdeles omhyggeligt tilrettelagt fremstilling, som holder sig strengt til sit emne, en fremstilling hvor hver detalje forklares, eksemplificeres og følges op af øvelser. Hver sten på vejen bliver vendt. Hvis brugeren ikke lærer firstemmig harmonisering, er det ikke bogens skyld. Det skulle derfor være en bog, som enhver teorilærer, der underviser i funktionsharmonik, må gribe med kyshånd – hvis han, vel at mærke, kan erklære sig enig i de udlægninger og begreber, som præsenteres.

Her støder man imidlertid på den omtalte „efter Riemann“-situation. Hvor enige de enkelte undervisere end måtte være i funktionslærens grundlæggende principper, ligeså forskelligt kan

a. b. c. d.

T Taf S T Tg S S Saf T<sub>3</sub> D T S Sg T<sub>3</sub> D T

Eks. 1

a. b.

Tp +S<sub>7</sub> D T T<sub>3</sub> +S<sub>7</sub> D T

Eks. 2

a. b.

T<sub>3</sub> (D<sub>9</sub>) Dp

Eks. 3

a. b.

Tp +S<sub>7</sub> D T

Eks. 4

synet på enkelte detaljer i systemet falde ud. Her findes intet én gang for alle fastlagt regelsystem. Når jeg derfor nu skal nævne ting, som jeg ville have gjort anderledes, er det vel vidende, at det er min personlige stillingtagen, og at andre kunne have andre indvendinger eller måske slet ingen. – Kun én „lodret“ fejl vil jeg slå ned på. På s. 20 benævnes tonerne a og f i figuren g-a-f-g i samklang med et liggende e: *vekseldissonans* („*vekselnode*“, „*cambiata*“). Det passer ikke. En *cambiata* har som det første et nedadgående sekundskridt til en ubetonet dissonerende tone, som forlades ved tertsspring nedad til en relativt betonet og konsonerende tone, som så videreføres i opadgående retning. Og det er noget andet.

Vi får s. 59f en fin forklaring på tonicaafledningsfunktionen: den ubetonedede treklang på VI, der indføres ved tertsfald i bassen og videreføres til betonet S (eks. 1a). Den repræsenterer ikke Tp, men har en egen T-lignende funktion. P. W. kalder den „Tonica-animerende“. Jeg ville hellere kalde den en svækket forlængelse af T, men er i øvrigt enig. På den baggrund kan det undre, at den tilsvarende ubetonedede T-forlængende treklang på III, der fremkommer ved tertsstigning i bassen og trinvis nedadgående bevægelse i en af de andre stemmer (eks. 1b), på s. 64f bliver benævnt Dp. Den er ligeså lidt Dp, som den anden var Tp. Den ligner, som P.W. også bemærker, en omlægning af T til sekstakkord kombineret med en nedadgående gennemgangsbevægelse og burde derfor også have sin egen benævnelse, f.eks. tonicagennemgangsakkord: Tg. Man savner også en præcisering af, at disse akkorder kun findes på ubetonet tid, og at deres modificerende funktion ikke er indskrænket til T-klangen (eks. 1c og d).

Den melodisk opadgående kadence i moll med dur-S som sekundakkord og ufuldkommen D (eks. 2a) karakteriseres s. 63 med ordene „oversprungen resolution“. Jeg ville gerne vide, hvad der er sprunget over.<sup>6</sup> P.W. mener, at dur-S i a-moll som sekundakkord høres som en D7 til G-dur. Jamen, det kan da kun være fordi Tp er taget som udgangspunkt. Det kunne ligeså godt have været T som sekstakkord (eks. 2b) – og så vil jeg gerne hilse på den, som forventer molldominansens parallelakkord på dette sted, hvad jo i øvrigt også strider imod betoningsforholdene.

Vi ved alle, hvad en autentisk hel slutning er. Men hvad er en plagal hel slutning? Er det S-T eller T-S? P.W. mener det første, fordi den går til T (s. 36). Jeg mener det sidste, fordi en hel slutning er en hel slutning (altså en kvint ned) efter mine begreber. Der står vi så. Der findes ingen „højere instans“ mig bekendt, der kan fælde dom i den sag.

Endelig et par bemærkninger, der ikke specielt har med funktionsharmonik at gøre. P. W. tillader glat væk parallelbevægelse fra formindsket til

ren kvint, f.eks. s. 62 og 63. Det gør jeg ikke. P.W. mener også, at man kan anvende den formindskede septimakkord i „grundstilling“, dvs. den ufuldkomne D-noneakkord med tertsen i bassen, s. 88. Det mener jeg er betænkeligt. Det resulterer også i de for mig at se ikke tilladelige kvintparallelleler (eks. 3a), hvis man ikke passer på at lade tenoren springe ned og kvintfordoble opløsningsakkorden (eks. 3b), og det gør P. W. ikke. I det hele taget mener jeg, at loven om stemmeføring „ad nærmeste vej“ praktiseres vel rigoristisk. Det kan f.eks. føre til et mønster-eksempel som her gengivet (eks. 4a), hvor man havner på en treklang med to grundtoner og to tertser – for mig at se et misfoster. Dette så meget desto mere som den formindskede treklang med „kvinten“, altså D-septimen, i sopranen altid bør fordoble denne, netop af hensyn til videreførelsen (eks. 4b). – Det virker også forvirrende, at både harmoniske trin og meloditoner betegnes med romertal. Og til sidst et naivt spørgsmål: skal en koralmelodi *nødvendigtvis* have fire „perioder“?

Der er således rigeligt stof til diskussion, når man går ned i detaljerne. Det bør dog ikke fordunkle glæden over at have en up-to-date og vel tilrettelagt lærebog i funktionsharmonik som uddannelsesgrundlag for musikstuderende, thi – som P.W. siger i et efterskrift – „vejen fra den enkle koral til den stort anlagte symfoni er kortere, end man skulle tro.“ Og det gælder navnlig, når der analyseres på funktionsharmonisk grundlag. Mit råd til kollegerne skal derfor være: Brug bogen – men med et gran salt.

*Jan Maegaard*

#### Noter

1. Wilhelm Hansen, København 1933.
2. Renate Imig, *Systeme der Funktionsbezeichnung in den Harmonielehren seit Hugo Riemann* (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik Bd. 9). Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft, Düsseldorf 1970.
3. Wilhelm Hansen, København 1976.
4. Wilhelm Hansen, København 1961.
5. I formlæren bruges betegnelsen i en anden betydning.
6. Begrebet forekommer i Walter Pistons *Harmony* (3. udg., New York 1962), men dér i en anden betydning.

## Plader

*Dietrich Buxtehude: Orgelværker. Inge Bønnerup. Danacord DACOCD 381-386. (6 CDer).*

*Dietrich Buxtehude: Orgelværker. Ulrik Spang-Hanssen. Paula PACD 68-73. (6 CDer).*

Det kan diskuteres, om Buxtehude var så meget dansker, at der skulle eksistere en særlig forpligtelse for danske organister til at spille hans værker. Men at Buxtehude er en af det 17. århundredes betydeligste musikalske personligheder, og at det overleverede repertoire må fængsle os ved sine kunstneriske kvaliteter, frodigheden og den store variation og bredde, er der næppe uenighed om. Vi overraskes ikke over, at allerede den unge J.S. Bach måtte glemme tid og sted, da han i Lübeck mødte den blodrigdom og fantasi, som gennemstrømmede den gamle organists orgelspil.

Dansk orgelkunst har desuden et fornemt internationalt ry, som orgelbyggere og organister kan dele ansvaret for, og netop Buxtehudes orgelmusik har i snart mange generationer været et felt, hvor deres interesser mødtes og frugtbare diskussioner blev ført. Mens Buxtehude-forskningen i vidt omfang har været et internationalt anliggende, tør man vel sige, at danske organister gennem deres praksis på danske orgler har skabt en smuk og anerkendt tradition for udførelse af denne del af den historiske arv. Det er selvfølgelig ikke tilstrækkeligt til, at et projekt som en samlet indspilning af alle værkerne lader sig gennemføre. Der skal mange andre lykkelige omstændigheder til, og det er derfor lige så imponerende, som det er glædeligt, at der nu foreligger hele to samlede danske CD-indspilninger af orgelværkerne.

Inge Bønnerup spiller på orglerne i Sorø kirke, Jægersborg kirke samt hoved- og kororglerne i Grundtvigs kirke og Trinitatis kirke, altså på orgler, der alle er bygget af Marcussen & Søn eller af Poul-Gerhard Andersen. Der ligger vel allerede i disse valg en indikation af hendes holdning til den tradition, der rækker tilbage til den danske orgelbevægelses pionerer, til Finn Viderø, en af dens største skikkelser, og til hans mindeværdige samarbejde med orgelbygger Sybrand Zachariassen hos firmaet Marcussen & Søn, hvor også P.-G. Andersen oprindeligt virkede.