

STM 1933

Kyrkotonerna och koralharmoniken

1. Första delen

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.

KYRKOTONERNA OCH KORALHARMONIKEN

AV SVEN E. SVENSSON (Uppsala)

INLEDNING

De fyra medeltida kyrkotonerna, den doriska, frygiska, lydiska och mixolydiska, ha genom sina avvikelser från de två skaltyper, som sedermera kommo att betraktas som de normala, nämligen den joniska (vår rena dur-skala) och den äoliska kyrkotonen (vår rena moll-skala), satt karakteristiska spår i de moderna, funktionsbetingade, tonarterna. När dessa inslag av de melodiskt tänkta kyrkotonerna i högre grad påverka harmoniken i ett större eller mindre avsnitt av en sats, talar man som bekant om *kyrkotonarter*. Innan vi närmare ingå på dessas harmoniska egenheter, vilja vi erinra oss, på vad sätt de fyra tidigare autentiska kyrkotonerna äro uppbyggda och i vilken mån de skilja sig från de senare uppkommande joniska och äoliska kyrkotonerna, som sedermera utträngde de förra:

dorisk	kyrkoton	d e f g a $\overset{\#}{h}$ c d
frygisk	»	e $\overset{\#}{f}$ g a h c d e
lydisk	»	f g a $\overset{\#}{h}$ c d e f
mixolydisk	»	g a h c d e $\overset{\#}{f}$ g.

Den doriska kyrkotonen har alltså vad vi kalla mollkaraktär (dorisk d-moll), den frygiska likaså (frygisk e-moll), medan de båda andra ha durkaraktär (lydisk f-dur och mixolydisk g-dur). Dorisk kyrkoton skiljer sig således från den rena mollskalan genom sin sjätte ton (den [stora] doriska sexten), den frygiska från den rena e-mollskalan genom sin andra ton (den [fallande]

frygiska ledtonen), den lydiska från den rena f-durskalan genom sin fjärde ton (den [överstigande] kvarten) och den mixolydiska från den rena g-durskalan genom sin sjunde ton (den [lilla] mixolydiska septiman).

De harmoniska konsekvenserna av ytligare art bestå alltså däri, att den doriska d-moll-tonarten i stället för d-molls ordinarie subdominant, g-mollklängen och dess parallellklang b-durklängen, erhåller en g-durklang (doriska sextens durackord) med dess parallellklang, e-mollklängen (doriska sextens mollackord); den frygiska e-moll-tonarten får i stället för e-molls ordinarie dominantklang, h-moll- och h-durklängerna jämte deras parallel- och ledtonsväxlingsklanger, en d-moll- eller f-durklang (frygiska ledtonens mollackord och frygiska ledtonens durackord, det senare klangligt identiskt med neapolitanska sextens ackord); den lydiska f-dur-tonarten erhåller i stället för f-durs ordinarie subdominant, b-dur eller b-moll jämte deras avledningar, en g-dur- eller e-mollklang (lydiska kvartens durackord och lydiska kvartens mollackord); slutligen utrustas den mixolydiska g-dur-tonarten i stället för med g-durs ordinarie dominantklang, d-durklängen och dess parallellklang, h-mollklängen med en f-dur eller d-mollklang (mixolydiska septimans durackord och mixolydiska septimans mollackord).

De funktionella rubbningar, som bli följden av dessa, för den slutna dur- och molltonarten främmande, klangbildningar, kunna tydas enligt tre skilda principer: 1) som alterationsföreteelser eller som ett utbytande av motsvarande funktion i varianttonarten, 2) som en permanent förskjutning av det tonala centrum, 3) som en momentan förskjutning av det tonala centrum.

Det förstnämnda betraktelsesättet är det vanligaste och f. ö. det enda tänkbara, nämligen om man betraktar dessa påverkningar ur det skolastiska stegbeteckningssystemets synpunkt:

Dorisk tonart

1) 2) 3)

I II(°) III IV V VI(°) VII

Frygisk tonart

4) 5) 6)

I II(II°) III IV V(°) VI VII(VII°)

Lydisk tonart

7) 8) 9)

I II(II) III IV(IV) V VI VII(VII°)

Mixolydisk tonart

10) 11) 12)

I II III(III) IV V(V) VI VII(°VII)

¹ doriska sextens mollackord

² doriska sextens durackord

³ doriska sextens förminskade treklang

⁴ frygiska ledtonens durackord

⁵ frygiska ledtonens förminskade treklang

⁶ frygiska ledtonens mollackord

⁷ lydiska kvartens durackord

⁸ lydiska kvartens förminskade treklang

⁹ lydiska kvartens mollackord

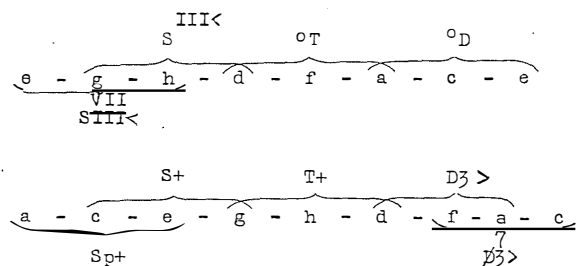
¹⁰ mixolydiska septimans förminskade treklang

¹¹ mixolydiska septimans mollackord

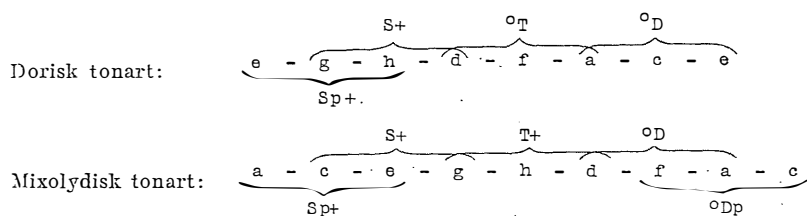
¹² mixolydiska septimans durackord

(Inom parentes satta försättningstecken och stegbeteckningssiffror angiva motsvarande ackord i de moderna dur- och molltonarterna.)

Att angiva ett harmoniskt förlopp efter dessa principer låter sig visserligen göras, om man endast eftersträvar ett mekaniskt återgivande av de olika ackorden med deras beståndsdelar i förhållande till treklängen på första steget. En psykologiskt acceptabel bild av det funktionella kraftspelet inom satsen förmår det dock icke giva. Den mest påfallande olägenheten ligger dock däri, att den nära släktskapen i funktionellt hänseende mellan de för resp. tonarter karakteristiska klangbildningarna icke framgår av beteckningen. Bättre framstår denna funktionella släktskap genom Riemanns beteckningspraxis för dorisk och mixolydisk tonart (för de andra begagnar sig R. av de principer, som nedan behandlas under systemen 2) och 3)):



Ännu tydligare framgår måhända släktskapen, om man accepterar Karg-Elerts teori:



Karg-Elerts ännu föga gångbara beteckningssystem är här transkriberat till det mera kända Riemanska.

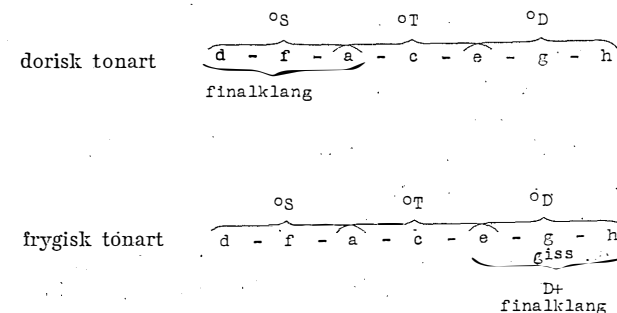
Skillnaden mellan Riemanns och Karg-Elerts betraktelsesätt på denna punkt består alltså däruti, att Riemann uppfattar de för dorisk och mixolydisk tonart karakteristiska klangbildningarna som alterationsföreteelser medan Karg-Elert betraktar dem som ett utbyte av motsvarande funktion i varianttonarten. På de dessa uppfattningar lida emellertid av den svagheten, att de ej kunna tillämpas analogt på frygisk och lydsk tonart, va-

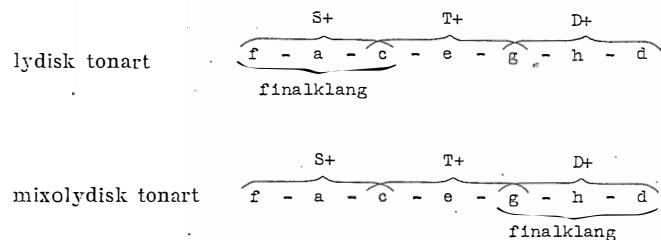
dan från deras synpunkt en enhetlig harmonisk synvinkel icke kan läggas på kyrkotonarterna.

Den tyngst vägande invändningen mot, att de för kyrkotonarterna karakteristiska klangbildningarna betraktas som alterations- resp. variantlåneföreteelser, träffar dock beteckningen av g+ och °h i dorisk d-moll som subdominantiska och °a och f+ i mixolydisk g-dur som dominantiska bildningar. Då den för dominanten i dur och subdominanten i moll viktigaste klangbeståndsdelan är tersen, vars altererande genast överflyttar klangens funktion till tonikans motsatta sida (d. v. s. klangen förlorar sin dominantiska resp. subdominantiska funktion), verkar en dylik alteration förstörande på klangens funktion, varigenom det tonala jämnviktsläget rubbas. Såväl Riemann som Karg-Elert förbise eller negligera alltså den tonala rubbning, som blir följden av en alteration av en durtonarts dominantters eller en molltonarts subdominant-ter eller av ett variantutbyte hos ifrågakvarande klanger.

Ett annat blir givetvis förhållandet, om man förutsätter att S^{III} eller S^{VII} (S + resp. Sp +) i dorisk eller D3> eller D3> (°D eller °Dp) i mixolydisk tonart endast beteckna förkortningar för de mera invecklade funktionsförhållanden, som komma att behandlas nedan.

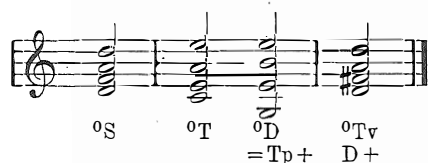
Det andra tänkbara betraktelsesättet, som innebär uppfattningen om en förskjutning av det tonala jämnviktsläget, överensstämmer bättre med den moderna tonartskänslan, enligt vilken den klang, där den tonala jämnvikten är förlagd, uppfattas och även betecknas som tonika. Detta kan grafiskt framställas på följande sätt:





Finalklängen kommer enligt detta betraktelsesätt alltså icke att sammanfalla med tonikaklängen utan °S blir slutklang i dorisk, °D resp. D+ i frygisk, S+ i lydsk och D+ i mixolydisk tonart.

Den doriska tonarten kan genast utmönstras från detta betraktelsesätt på grund av, att finalklängen oftast förekommer i tonikans variantform, vilket skulle innebära, att subdominanten i denna mollartade tonart i slutfallen finge durkaraktär. Detta, som i sin tur skulle framkalla en förskjutning av tonartscentrum i subdominantisk riktning (se nedanstående not-exempel!), förstör således den tonala enheten vid satsens förklingande och spränger på detta sätt den teoretiska grundvalen för hela systemet.



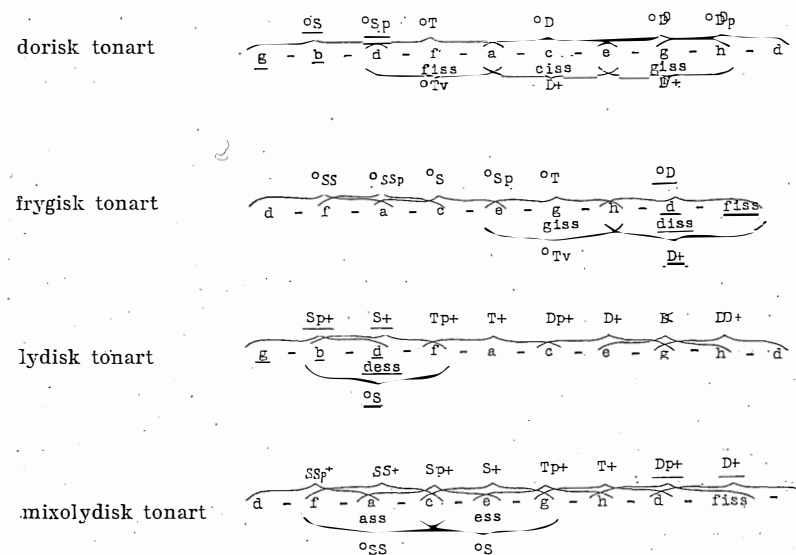
Den frygiska tonarten låter däremot med fördel inordna sig i detta system, då variantslutet här förändrar mollldominanten till en durdominant. I själva verket är detta den enda möjligheten att utan tonala förskjutningar framställa en harmonisk utveckling i frygisk tonart. För det modernt inställda harmonimedvetandet gör alltså den frygiska tonarten intryck av en mollsats med halvslut på dominanten. Olägenheten av att tonikaklängen icke samtidigt är finalklang och att slutfallen alltid få karaktär av halvslut har den dock gemensam med de andra tre kyrkotonarterna.

Det första här ovan behandlade framställningssättet skulle kunna betecknas som ett praktiskt system, som tager föga hänsyn till den funktion, varunder de för de olika kyrkotonarterna karakteristiska klangbildningarna falla. Det senare är ett

teoretiskt system, som dock icke tager hänsyn till vår moderna harmoniuppfattning, där tonikaklängen ej endast är den tonala jämviktsklängen utan dessutom den tonalt slutna satsens finalklang. Då dessutom kyrkotonarterna redan tidigt genom de inom medeltidens utförandepraxis gällande melodiska lagarna¹ närmade sig våra moderna dur- och molltonarter, nödgas vi utgå från en annan förutsättning, nämligen den, att de för kyrkotonarterna karakteristiska klangbildningarna medföra tillfälliga rubbningar av det tonala centrum eller med andra ord, att dessa klangbildningar bli funktionellt förstälige i tonarten som dominantiska bildningar i dominanttonarten eller som subdominantiska bildningar i subdominanttonarten.

Det faktum, att de medeltida melodilagarna icke kände det kromatiska halvtönssteget, h-b eller f-fiss, låter oss antaga, att man icke betraktade b som en kromatisk variant av h eller f-fiss som en kromatisk variant av f, utan att dessa höjda eller sänkta toner endast genom linjesystemets ofullkomlighet kommo att noteras på samma plats inom notsystemet.

Enligt denna åskådning skulle alltså kyrkotonarterna i den form, under vilken de uppträda i flerstämmig musik, schematiskt kunna framställas på följande sätt:



¹ Någon kodifiering av denna utförandepraxis ha vi visserligen icke kunnat återfinna; i regel torde den dock ha fortlevt genom muntlig tradition. Genom

{Streck under funktionsbokstav antyder äoliskt inslag i de mollartade tonarterna [dorisk och frygisk] och joniskt inslag i de durartade tonarterna [lydisk och mixolydisk]}.

Den doriska tonarten är alltså en molltonart med tendenser till utvikning i dominanttonarten, den frygiska en molltonart med tendenser till utvikning i subdominanttonarten, den lydiska en durtonart med tendenser till utvikning i dominanttonarten och den mixolydiska en durtonart med tendenser till utvikning i subdominanttonarten. Omvänt får således en från dominanttonarten utvikande mollsats ett i visst mån doriskt drag, en i subdominanttonarten utvikande mollsats ett frygiskt drag, en i dominanttonarten utvikande dursats ett lydiskt och en i subdominanttonarten utvikande dursats ett mixolydisk drag.

Då den Riemannska funktionsbeteckningen ju närmast är tillämpbar på senare stilepoker, klargör den icke i detta sammanhang de dominantiska och subdominantiska klangernas konsonansvärde i förhållande till sina parallell- och ledtonsväxlingsklanger; de här ovan som parallellklanger betecknade ackorden höra alltså icke anses som avledda (skenkonsonta) klangbildningar, utan som i konsonansavseende fullt jämbördiga med de som huvudklanger betecknade ackorden.

Redan vid det monodiska genombrottet voro kyrkotonarterna som sådana så gott som undanträngda ur konstmusiken och ha sedan dess endast uppenbarat sig i form av kyrkotonartliga inslag och då med avsikt att skapa en ålderdomlig, kyrklig stämning. Visserligen levde den doriska tonarten kvar i den profana musiken ända till början av 1700-talet så tillvida, att

kombination av under medeltiden gällande melodilagar och enstaka av tonsättarna insatta förtydligande försättningstecken torde den emellertid kunna rekonstrueras sålunda: 1) de doriska och mixolydiska slutfallen fordra, att den skalegna (lilla) septiman ersättes av tonartens ledton (stora septiman); 2) språng på överstigande kvarten (tritonus) undvikas alltid genom sänkning av översta eller höjning av den understa tonen; på liknande sätt undvikas språng på förminskade kvarten genom sänkning av den understa eller höjning av den översta tonen; dessa (från vårt betraktelsesätt) kromatiska förändringar äga rum även då språnget utfylles av en eller flera mellanliggande toner; 3) vid nedåtgående melodirörelse ersättes (den stora) doriska sexten och (den överstigande) lydiska kvarten med resp. lilla sexten och rena kvarten (i dorisk på d eller lydisk på f ersättes alltså h med b); 4) en till oktaven direkt sig rörande sext måste alltid vara stor, även om stora sexten icke sammanfaller med skaltypens ordinarie sext.

molltonarterna ofta förtecknades med ett \flat för litet vid klaven (d-moll utan förteckning, g-moll med ett \flat o. s. v.), men detta var emellertid endast en konservativ beteckningspraxis: den doriska sexten borteliminerades nämligen oftast på så sätt, att det vid klaven felande försättningstecknet i stället placerades framför noten, så snart denna var harmonibärande. Genom Bachs föredömliga fixering av molltonarternas beteckningssystem i och med första delen av Wohltemperiertes Klavier 1722 bragtes så småningom även denna kvarlevande ålderdomlighet ur världen — i likhet med andra arkaismer i beteckningen.

Kyrkotonarternas utveckling och förändringar från reformationstid till våra dagar är intimt förbunden med den evangeliska kyrkomusiken. Då den polyfona musikens harmoniska förhållanden äro mycket mångtydiga och underkastade inflytelser från utomharmoniska krafter (melodiska och imitatoriska), vilja vi inskränka vår undersökning till den evangeliska koralen med särskild hänsyn tagen till de kyrkotonartliga inslagen i dess harmonik.

Skillnaden mellan den kyrkotonartligt färgade och den klassiska, funktionsbetonade, harmoniken består mindre i en konsekvent användning av nya medel än en från den tidigare harmoniken avvikande *behandling* av medlen. Den nya harmoniken, sådan dess väsen klargjordes av Rameau, har visserligen avstått från det för 1600-talets »fria tonalitet» så typiska införande av andra subdominanten i dur, SS+ och SS+ (alltså mixolydiska inslag); motsatsen, införande av DD+ (lydiska inslag) blev desto vanligare, t. ex. dominantens tillfälliga upphöjande till tonika i en liedforms första periodslutfall. Bland andra ursprungligen kyrkotonartliga vändningar, som ha acklimatiserat sig i modern harmonik, märkes först och främst halvslutet på durdominanten i moll ($^{\circ}S D+$ eller $^{\circ}T D+$), som kan betraktas såsom ett rent arv från den frygiska kadensens slutfall. Vidare märkas de s. k. bedrägliga kadenserna ($D+Tp$ resp. $D+\overline{F}$), vilka visserligen icke uppträdde slutfallsmässigt och därför ej hade samma överraskande verkan, som i den funktionella harmoniken.

Däremot torde den fördjupade subdominantharmonien, »neapolitanska sextens ackord», som visserligen inför ett frygiskt element i tonarten, icke historiskt kunna sättas i sammanhang med denna tonart, då dess behandlingsätt såväl hos 1600- som 1700-talets

italienska komponister som hos 1800-talets romantiker vanligen är ett helt annat än den frygiska kadensen:

Mollsubdominantens ledtonsväxlingsklang i frygisk kadens

$\circ T \circ S \circ T_v, \circ T \circ S \circ S \circ T_v, \circ T \circ S \circ S \circ S \circ T_v, \circ T \circ S \circ S \circ S \circ S \circ T_v$

och i den traditionella "neapolitanska" kadensen

$\circ T \circ S \circ S \circ D \circ T, \circ T \circ S \circ S \circ S \circ D \circ T, \circ T \circ S \circ D \circ T, \circ T \circ S \circ D \circ T \circ T \circ T \parallel$

$T \circ S \circ D \circ T \circ T, T \circ S \circ D \circ T \circ T \parallel \text{F} (D7) \circ S \circ D \circ D \circ D \circ T \circ T \parallel \text{o.s.v.}$

Det visar sig också, att detta ackord icke vunnit någon allmänare utbredning inom koralharmoniken (annat än när det uppträder rent frygiskt behandlat), förmodligen på grund av sin subjektivt känslomättade verkan.

De under romantiken vanliga inslagen av kyrkotonartligt verkande klangbildningar, t. ex. doriska och mixolydiska drag hos Brahms, Grieg och framför allt hos Reger, äro icke heller att betrakta som försök att införa kyrkotonarter i 1500-talets anda; snarare torde man kunna hänföra dem till kategorierna arkaismer, historicismer eller exotismer. (Det är naturligtvis icke samma sak, om man inför en företeelse i dess naturliga miljö eller i en för dess natur främmande omgivning för att erhålla en stilbrytande verkan.)

Att ovannämnda, av den moderna harmoniken adöpterade, harmoniska vändningar icke uppfattas såsom kyrkotonartliga inslag, har sin naturliga förklaring i den *nötning* de underkastades genom flitigt begagnande. På samma sätt nötes ofta ett främmande ord, assimilerar sig så småningom med språket och förlorar snart nog sin främmande klang och färg.

I.

Hur man under århundradet närmast efter reformationen uppfattade den kyrkotonartliga harmoniken framgår, som vi redan framhållit, lättast av den tidens enkla koralsättningar, avsedda att användas vid församlingssång, alltså de syllabiskt och homofont behandlade koralvisorna, hos vilka den speciellt evangeliska koralstilen utvecklades och uppträdde under 1500-talets sista kvartssekel.

Hos tidigare evangeliska koralbearbetare som Johann Walter, Ludwig Senfl, Heinrich Fink, George Rhau, Martin Agricola, Balthasar

¹ med språng på förminskade tersen mellan 1 och 3 samt med skenbart tvärstånd mellan 3 och 5.

Rosinarius, Benedict Ducis, Lupus Hellinck, Johannes Stahl, Georg Forster och Hans Kugelmann härskade ännu ett motettiskt skrivsätt, vars harmoniska egenart är betydligt beslöjad, därigenom att alla stämmor eftersträva melodiskt uttryck. — Den enkla syllabiska stilen var visserligen ingen nyhet för dessa komponister; den kan spåras fullt tydlig i den senmedeltida italienska körvisan, frottolan, och t. ex. hos Petrus Tritonius' tonsättningar till Horatius' oder, i senare fallet framsprungna ur den humanistiska reaktionen mot polyfonins vanställande av textens deklamation.¹

Av största betydelse för den protestantiska koralstilens utformning blev den franske komponisten Claude Goudimel's fyrstämmiga sättningar av melodierna till den av Clément Marot och Theodor Beza sammanskrivna franska psaltaren, som 1565 översattes till tyska av Ambrosius Lobwasser från Königsberg, vilka editioner fortfarande äro i bruk inom den reformerta kyrkan. Cantus firmus ligger med få undantag i tenoren² och sättningen är, utom i ett fåtal fall, homofon. Av de 151 olika sättningarna äro 43 joniska (därav 28 transponerade), 56 doriska (28 transponerade), 16 frygiska (1 transponerad), 24 mixolydiska (ingen transponerad) samt 12 äoliska (1 transponerad), men däremot ingen lydisk.

Goudimel's behandling av kyrkotonarterna är mycket schematisk. Någon utpräglad känsla för en harmonisk utveckling tycks knappast ha vaknat hos honom i olikhet mot en del samtida katolska kyrkokomponister, hos vilka man finner en visserligen primitiv men dock utpräglad sådan, särskilt i homofona avsnitt och i slutfallen. Efter tidens sed börjar han med öppen (terslös) tonikaklang och låter ofta denna företeelse uppträda även i slutklangen. Understundom får visans begynnelse-ton bestämma tonarten, vilket kan medföra tonartsväxling, emellan begynnelse-ton och slutton ej äro gemensamma. I ps. 81 (Chantez gayement) börjar c. f. på g och slutar på c vilket föranleder honom att låta satsen börja i mixolydisk och sluta i jonisk tonart.

I hans behandling av jonisk tonart förekomma ofta mixolydiska element, t. ex. i ps. 42 (Ainsi qu'on oit le cerf bruire), där han i sjunde vers(-rad)-en har utvecklingen T+SSp+Sp+Tp+D+T+S+T+.

¹ Jfr C.-A. Moberg, Kyrkomusikens historia, Uppsala 1932, ss. 172 ff.!

² I nyare, för praktiskt bruk inom reformerta kyrkan tillrättalagda, upplagor är cantus firmus upplagd i sopranen.

Hans doriska tonart är tämligen traditionellt behandlad. °DD och °S äro ungefär lika ofta representerade i kadensen. I frygisk tonart avviker han i slutkadensen på ett markant sätt från vedertagen praxis, i det att han låter c. f:s slutton uppträda som överkvint till bastonen, d. v. s. slutet blir äoliskt, t. ex. i nr 51 (Miséricorde au poure vicieux):

C. F.

me net - to - yer d'eau de gra - ce me plai - se.

°T °D °S °Tp °Dp °Sp °Tp °S °Tv

Från denna egenhet avviker Goudimel endast i en av de frygiska psalmerna nämligen i ps. 142, där han begagnar sig av det traditionella frygiska slutet. Den mixolydiska tonarten är däremot på det hela taget traditionellt behandlad, alltså med D+ T+ i slutfallen och talrika halvslut på S+. Man får därigenom, som ofta under medeltiden, det intrycket, att tonsättaren uppfattat S+ som tonartens egentliga jämviktsklang; börjans skulle då uppfattas dominantiskt och slutet som ett, genom andra dominanten fastställt, dominantslut. Ännu starkare blir givetvis intrycket av slutklangens dominantiska funktion, då finalis icke införes genom sin dominant, t. ex. i ps. 137 (O Dieu tu conçois qui je suis): T+SS+T+SSp+S+T+Tp+S+T+||

Goudimel's tonsats lider av en viss harmonisk torftighet, vilket torde ha varit orsaken till, att den franska psaltaren omarbetades av den fantasirikare Claude le Jeune. Dennes samling utgavs först efter tonsättarens död (1611) av hans syster och utgick under 1600-talet i ett flertal upplagor. Oaktat hans faktur är mera genomfört enkel än Goudimel's visar han sig vara en

betydligt drivnare satskonstnär, likaså synes hans förståelse för kyrkotonarternas karaktär vara mera utpräglad än dennes, särskilt vad beträffar det frygiska slutet, som han, utom i ett enda fall (i ps. 63, som han försett med äolisk kadens), behandlar efter den under medeltiden utbildade principen. Av allt att döma betraktar han den frygiska tonarten som en hypoäolisk tonart med slutfall på D+. Särskilt tydligt framträder detta i ps. 100, 131 och 142, alla med samma cantus firmus men med olika texter, harmonik och stämföring. Cantus firmus börjar här på a med a-mollklang och slutar på e med e-durklang.

Claude le Jeunes starkt framträdande harmoniska fantasi tvingar honom emellertid ofta att överskrida tonartens ordinarie klangbestånd, vilket givetvis medför utvikningar ur tonarten, även om dessa icke fastställas genom kadensering i den främmande tonarten. Själv uppfattade han tydligen dylika (från vår synpunkt sett) utvikningar som en utvidgning av kadensens klangbestånd. Som exempel på dylika utvidgningar vilja vi anföra följande exempel: ur ps. 82 (Gott stehet in seiner Gemeinde, mixolydisk) g+ d+ g+ | c+ f+ b+ f+ | d4-3 g+ | T+ D+ T+ S+ SS+ S+ SS+ D4-3 T+ och ur ps. 116 (Ich lieb' den Herren, dorisk) aX | g+ c+ | g+ d+ | T °DDp °Dp °DDp (D+)

oh c+ d+ | g+ och ur samma koral °d | °g ess+ f+ | °d °DD °Dp (D+) °DDp °S (°S °Sp) °Tp °T

°e g+ | c+ g+ d4-3 | g+ °D °DDp °Dp °DDp D4-3 °Dp

De franska psalmerna ha även bearbetats av Baselorganisten Samuel Marschall, vilken i motsats mot sina föregångare alltid lade cantus firmus i sopranstämman. I sitt behandlingssätt av den frygiska tonarten ansluter han sig till Goudimel's. Eljest märker man hos honom starkare än hos de flesta av hans samtida en vaknande känsla för harmonisk utveckling i modern mening. Särskilt gör sig detta harmonisinne märkbart genom talrika kadenseringar i främmande tonarter. Marschalls vana att utan tvingande melodiska skäl låta en sats avslutas i annan tonart än den börjar, torde, trots att den strider mot den för modern harmoniuppfattning självklara tonala enheten, vara ett bevis för hans uppfattning av harmoniken såsom en mer eller

mindre självständig företeelse och icke endast en konsekvens av flera melodiska linjers intervallförhållanden till varandra.

Reformationsårhundradets från harmonisk synpunkt kanske märkligaste verk på detta område är den württembergiske hovpredikanten Lucas Osianders sättning av 50 koralvisor,¹ särskilt som de harmoniska egendomligheterna hos denne musikaliske laicus i många fall med visshet framträda omedvetet. Man har således här att vänta en bild av den musikaliska allmänhetens uppfattning av dessa företeelser i högre grad än hos snillrika, tekniskt skickliga och för sin tid mycket avancerade komponister som Lasso, Marschall, Meiland, vilka voro hans samtida.

Att Osiander uppfattade harmoniken som ett i viss mån självständigt uttrycksmedel bevisa ett par fall av tydliga försök till harmonisk karakteristik. Vi anföra som exempel harmoniutvecklingen i den doriska koralen »Erstanden ist der heilig Christ», som han behandlar så att den första av de två vers-(rad-)erna får jonisk verkan:

Melodin:	d a h g a d e
Texten:	Er- stan- den ist der hei-
Enligt den doriska förteckningen:	T °Tv °DDp .. °Tv .. $\overline{D+}$
Enligt jonisk uppfattning:	T T+ S+ .. T+ .. $\overline{D+}$

fiss² g f e d e c d f g e f d ||
 lig Christ, der al- ler Welt ein Trös- ter ist.
 °Tv °S °Tp °Dp °T °D .. °T .. °SD+ °T °Tv ||
 T+ °S

Ett annat mycket karakteristiskt exempel på samma företeelse återfinnes i koralen »Der Herr ist mein getreuer Hirt», där de fem första verserna äro joniskt-mixolydiskt och de två slutverserna doriskt harmoniserade:

¹ Fünffzig Geistliche Lieder und Psalmen mit vier Stimmen auff Contrapunkts weise für die Schulen und Kirchen im löblichen Fürstenthumb Württemberg also gesetzt, das ein gantze Christliche Gemein durchsaufs mitsingen kan. Lucas Osiander d. Württembergischer Hofprediger Nürnberg MDLXXXVI. Utgiven i nytryck som bilaga till Jahresbericht der Zehnten Realschule zu Berlin. Ostern 1903.

² Fisset är ingen orsak att gestalta hela frasen i dur, då det utan svårighet skulle kunna fungera som dominant-ters i subdominant-tonarten.

Texten:	Der Herr ist mein ge- treuer Hirt, Da- rumb mir gar mang- len wirdt,
Harmoniutvecklingen:	T+ D+ T+S+D+ T+
helt mich in seiner	Hu- te: Er gibt mir weid
jr- gent an ei-nem	Gu- te.
.. .. S+ T+ $\overline{SSp+SS+}$ $\overline{T+SSp+}$ T+:	T+ SSp+ S+ SS+
on un- ter- lass, dar- auff wechst das wol- schmec- kend grass,	S+ T+ D+ $\overline{\text{F}}$ °T °Tp °DDp °Dp °Tp °DDp °Dp °T
seines heil- sa- men wor- tes.	°D .. °T °Dp °Tp .. °DDp D+ °Tv

Av samlingens 50 koraler äro 15 doriska, 5 mixolydiska, 3 äoliska och 12 joniska. (Denna klassificering är uppställd genom jämförelse mellan förteckningen och slutklängen.) I några fall börjar koralen på annan klang inom tonarten än tonikan. De mixolydiska koralerna närma sig alla jonisk tonart genom införande av dominantiska element i kadensen; på liknande sätt närma sig alla de joniska koralerna mixolydisk tonart genom utvikningar i subdominantiska tonarter och lydisk genom utvikningar åt dominantsidan. Dorisk och äolisk tonart sammansmälta på liknande sätt. Övriga 15 koraler uppvisa en mer eller mindre vacklande tonalitet. I allmänhet yttrar sig denna på så sätt, att det tonala centrum förskjuter sig från en tonart till en annan inom samma förteckningsgrupp, t. ex. från dorisk d-moll till äolisk a-moll, från lydisk f-dur till mixolydisk g-dur, från frygisk e-moll till äolisk a-moll o. s. v. I ett par fall kadenserar koralen tydligt i tre eller fyra av tonarterna inom samma förteckningsgrupp. Modulationer mellan tonarter av olika förteckningsgrupper förekomma i några fall, t. ex. vid de båda ovan behandlade koralerna, »Erstanden ist der heilig Christ» och »Der Herr ist mein getreuer Hirt», där modulation äger rum mellan de båda varianterna, ja t. o. m. mellan två likartade tonarter på skilda tonikor, t. ex. från dorisk d-moll till dorisk g-moll, från jonisk f-dur till jonisk c-dur o. s. v. Många av dessa tonalt vacklande harmoniseringar torde dock ha berott på Osianders missuppfattning av cantus firmus' tonalitet.

Vi övergå nu till en systematisk analys av de olika kyrkotonarternas behandlingssätt hos Osiander.

Den frygiska tonarten

tycks ha legat mycket långt utom Osianders intressesfär, enär endast två av samlingens 50 koraler ha behandlats övervägande frygiskt. Av dessa två har den ena äoliskt slut (efter samma principer som hos Goudimel och Marschall), medan den andra har det traditionella frygiska slutet, fast den vid delsluten visar prov på alla för de andra kyrkotonarterna karakteristiska slutfallen med undantag för det lydiska slutet.

Den lydiska tonarten

synes även ha legat bearbetaren mycken fjärran, då båda de övervägande lydiskt behandlade koralerna i slutfallen utvika ur tonarten, den ena genom modulation till mixolydisk tonart (kadensering på utgångstonartens DD+) och den andra till jonisk tonart (kadens på utgångstonartens D+).

Mixolydisk tonart

står hos O. endast att skilja från jonisk genom den ofta förekommande användningen av SS+ och SSp+. Slutfallen gå alltid över D+. Kadensen är stundom starkt utvidgad; en av koralerna (nr 14) uppvisar t. o. m. en kadens med följande klangbestånd:

$$(\text{°S}) \text{SSp+ SS+ Sp+ S+ T+ D+ DD+} \\ (\text{D+}) [\text{SSp+}]$$

Ytligt sett skulle denna kadens kunna betraktas som en kombination av mixolydisk och lydisk kadens. I sitt sammanhang framträder emellertid DD+ mindre som en lydisk kadensbeståndsdel, än som mellandominant till mixolydiska septimans mollackord.

Äolisk tonart

finns i ren form (endast) representerad i tre koraler, två gånger med slut över subdominanten och en gång med slut över dominanten. Det sparsamma användandet hos O. av D+ låter denna tonartstyp här få en vida starkare mollbetoning än den doriska och den moderna molltonarten.

Osianders koralbearbetningar giva en god bild av den stilbrytning, som ägde rum under 1500-talets senare hälft och som

Joniskt behandlade¹ koraler.

Ingen av de 16 koraler O. ger en övervägande jonisk tolkning saknar inslag av för andra kyrkotonarter karakteristiska vändningar. Vanliga äro lydiska inslag, vilka för modern² tonartsmedvetande ju alltid innebära utvikningar i dominanttonarten och därför äro föga påfallande för våra öron. Mest främmande verka naturligtvis dessa lydiska klanger, då de icke uppträda i samband med en dominant, som t. ex. i ett slutfall (nr 34): DD+ T ||. Även mixolydiska inslag äro ofta förekommande men verka i motsats mot de lydiska mycket starkt karakteristiska. Doriska och äoliska ingrepp verka långt mindre främmande, då de ju i modern harmonik ofta uppträda i form av utvikningar i subdominantparallellens och tonikaparallellens tonarter.

Egendomligt är det ofta förekommande slutfallet på andra klanger än tonikan, ja t. o. m. på klanger, som icke förekomma i kadensens ordinarie kadenskrets, t. ex. slutfallet i nr 34: T+ (°S) DD+ D+, vilket vi givetvis uppfatta som en modulation: T+ = S+ Tv+D+T+, och i nr 39: S+ (°S D+)Tpv+, tydligt som S+ = °Sp °S D+ T+, eller i nr 49: T+ S+ Tp+(D+)

←
som utan tvivel måste tydas som en modulation till tonikaparallellens tonart med slut på dominanten.

Doriskt behandlade koraler.

Denna tonartstyp behandlar O. på ett vida mera kyrkotonartsmässigt sätt, vilket är fullt naturligt, då han beträffande denna tonart hade en flera århundraden lång tradition att bygga på, i motsats mot den först under 1500-talet av teoretikerna erkända joniska tonarten. Av de 21 koraler O. ger en övervägande dorisk tolkning, ha fyra slutfall på andra klanger än tonikan eller dess variant (mollslut förekomma endast i två fall), och av dessa är slutet i tre fall förenat med utvikning ur tonarten, medan en slutar på den öppna (terslösa) dominantklängen.

¹ Här avses således behandlingssättet utan avseende på slutklangens förhållande till förteckningen vid klaven. En koral anses alltså vara t. ex. doriskt behandlad, om doriska element överväga i kadensen o. s. v.

² Med modern harmonik avses här och i det följande medvetet funktionell (horisontal) harmonik.

förberedde monodins inbrott omkring sekelskiftet. Svårigheten att finna sig tillrätta med den frygiska tonarten och motviljan mot lydsk tonart äro ju symptomatiska för dessa tonarters ställning hos femtonhundratalets komponister. Den lydiska tonarten hade ju redan under den medeltida flerstämmighetens epok råkat mer eller mindre ur bruk, och den frygiska torde genom sin egenart, som starkt skilde den från de under 1500-talet frekventare joniska och doriska tonarterna, ha verkat föråldrad eller åtminstone mycket ålderdomlig. Särskilt dess traditionella slutfall måtte ha verkat främmande genom sin halvslutartade karaktär och tvingade bearbetaren att antingen ersätta det med äoliska bildningar (Goudimel och Marschall) eller radikalt inskränka användandet av tonarten.

Osianders koralbearbetningar visa tydligt, att harmoniken icke längre uppfattades som en uteslutande vertikal företeelse; att känslan för en horisontal harmonik låg latent i tiden, visar särskilt hans behandling av jonisk och dorisk kyrkotonart. Att detta icke är en författarens subjektiva uppfattning framgår tydligt av följande omständigheter.

Den för modern durtonart mest gångbara fullständiga kadensformen är ju $T+ S+ D+ T+$.¹ (Med kadens menas här och i det följande icke ordets betydelse i dess inskränkta mening = slutfall, utan den harmoniska utvecklingen mellan tvenne tonikaklanger.) I en uteslutande vertikalt känd harmonik skulle givetvis den omvända kadensformen $T+ D+ S+ T+$ vara lika gångbar, d. v. s. man skulle a priori kunna finna dessa båda kadensformer ungefär lika ofta representerade i den harmoniska utvecklingen. Detta visar sig dock icke vara fallet hos Osiander i de joniskt behandlade koralerna, utan frekvensen av den ordinarie fullständiga kadensen $T+ S+ D+ T+$ visar sig i förhållande till den omvända formen som 11:1, likaså uppträder $T+ Sp+ D+ T+$ i förhållande till $T+ D+ S+ T+$ som 8:1. Funktionsordningen $S+ D+$ uppträder till $D+ S+$ som 35:15. Däremot visar funktionsordningen $Sp+ D+$ gentemot $D+ Sp+$ endast förhållandet 18:17. Att icke här föreligger samma övervikt till förmån för ordningen $Sp+ D+$ som i modern harmonik, där frekvensen är densamma som vid $S+ D+$, torde ej kunna förklaras

¹ Orsaken till att denna kadensstyp synes oss naturligare än den omvända, är en fråga, som icke kan upptagas till behandling i detta sammanhang.

på annat sätt, än att man icke vid denna tid uppfattade $Sp+$ som funktionellt liktydig med $S+$.

Huruvida parallellklanger egenskap av företrädare för sina huvudklanger överhuvudtaget uppfattas av O. är ej lätt att konstatera. Möjligen skulle omständigheten, att parallellklanger i dur oftare än andra klanger tersfördubblades, vilket ju skulle innebära en fördubbling av den egentliga grundtonen, kunna utgöra ett sådant bevis. Detta kan emellertid knappast sägas vara fallet utom möjligen beträffande tonikaparellellen, när den uppträder efter en dominantklang, $D+ Tp+$. En undersökning visar, att av 38 dylika fall tonikaparellellen uppträder 10 gånger med sin huvudklangs grundton fördubblad, medan den tillfälliga grundtonen (den ur sitt sammanhang isolerade klangens grundton) är fördubblad 28 gånger. Detta kan ju visserligen tyckas vara en tämligen blygsam procentsiffra i jämförelse med modern harmonik, där ju den egentliga grundtonen i regel fördubblas; som ett bevis, att O. ändå kan ha ägnat detta problem en viss uppmärksamhet, torde den omständigheten gälla, att O. alltid följer principen att inom samma koral antingen konsekvent fördubbla den egentliga eller den tillfälliga grundtonen.

I en följande uppsats skola vi följa koralharmonikens vidare utveckling med hänsyn till kyrkotonarternas behandling.