

**STM 1932**

**Till frågan om Bachs harmoniska polyfoni**

***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 FRÅGAN OM BACHS HARMONISKA POLYFONI

AV SVEN E. SVENSSON (Uppsala)

Vid undervisning i handhavande av polyfon tonsats är det och har alltid varit en brännande fråga, huruvida den polyfona satsen bör vara på förhand harmoniskt koncipierad eller om den harmoniutveckling, som uppstår i polyfon sats *endast* bör vara resultatet av stämmornas rörelse i förhållande till varandra. På detta område följer kontrapunktundervisningen som bekant två olika linjer: den vanligaste, som utgår från Johann Joseph Fux' klassiska *Gradus ad Parnassum*, vilken på de medeltida kyrkotonarternas grundval uppbygger den kontrapunktiska satsen med hänsyn till intervallernas konsonerande egenskaper, och en mindre vanlig, som på grundval av en redan förhandenvarande harmonisk sats uppbygger en polyfon sats, vars stämmor genom figuration erhålla en plastisk melodisk utformning.

Båda dessa system ha sina nackdelar. I det förra blir det harmoniska elementet fullkomligt betydelselöst i det den harmonik, som uppstår vid stämmornas rörelser i förhållande till varandra blir »richtungslos», varigenom satsen kommer att sakna harmoniskt liv och harmonisk logik. När eleven efter årtal av mödor äntligen har arbetat sig igenom alla »Gattungen», dubbel kontrapunkt i olika intervall och kanoniska konster av skilda slag, står han fortfarande fullkomligt maktlös vid *planläggandet* av en polyfon sats. Undervisningsplanens utformande i olika steg, s. k. »sorter» (Gattungen), varav den första avser det samtidiga förandet av lika långa toner »not mot not» på konsonanta intervall, ger redan från början elevens uppmärksamhet en vertikal, d. v. s. ackordisk inriktning, som motsäger kontrapunktens horisontala natur.

I det senare systemet blir elevens uppmärksamhet än mera vertikalt inriktad; friheten hos den melodiska linjen blir starkt inskränkt, vilket givetvis inverkar på melodins kraft och uttrycksfullhet. Det förra systemet framställer faktiskt den polyfona och den homofona satsen som polära motsatser, i det senare däremot gäller skillnaden endast graden av stämmornas rörlighet i förhållande till varandra.

Hugo Riemann intar i viss mån en mellanställning, i det han utgår från tvåstämmig sats (cantus firmus + en kontrapunkt) men låter den genom cantus firmus i viss mån givna harmoniken påverka kontrapunktens, eller med andra ord: kontrapunkten kommer att mer eller mindre utgöra ett harmoniskt komplement till cantus firmus. Trots detta betonar han oupphörligt med skärpa, att den polyfona satsen i motsats till den homofona skulle sakna en förutbestämd harmonik. Om några regler i detta avseende måste uppställas, få de enligt Riemann icke fattas på så sätt, att intervallerna skulle utlösas ur en på förhand färdig harmonisk utveckling: »Für die *Erfindung* der Gegenstimme sollen die Bestimmungen gar nicht existieren, sondern nur für die nachträgliche *Kontrolle* und *Korrektur* derselben.»<sup>1</sup> Väl känner kontrapunktläran inga andra regler än harmoniläran, betonar han i »Grundriss der Musikwissenschaft»: <sup>2</sup> »wohl aber gibt er (der Kontrapunkt) durch den *Wegfall jeder Vorausbestimmung der Harmonie* für die Melodieerfindung weiteren Spielraum, und darin beruht sein dauernder Wert». Dessa uttalanden ställas dock i en egenomlig dager, om man jämför dem med Riemanns eget påvisande av, att de kanoniska variationerna i Bachs Goldbergvariationer med få undantag bevara den i temat givna harmoniutvecklingen.<sup>3</sup> Även om man skulle vilja förklara denna konserverade harmonik genom den i alla variationerna bibehållna basstämman, kan man invända, att denna i likhet med alla andra melodier är harmoniskt flertydig, varför intet tvång föreligger, att på denna grund bibehålla harmoniken. Här måste snarare föreligga *ett fall av medvetet koncipierad har-*

<sup>1</sup> Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts, 4—6 uppl., Leipzig 1921, sid. 7.

<sup>2</sup> 2 uppl., Leipzig 1914, sid. 100.

<sup>3</sup> Grosse Kompositionslehre, Stuttgart 1903, Band II: Der polyphone Satz, sid. 339—345.

monik. Riemann underlåter dock att i detta fall draga några som helst slutsatser.

Ernst Kurth intar en bestämd ståndpunkt mot den harmoniskt grundade polyfonin. Han påvisar visserligen, hur i Bachs skapande »den mogna linjetekniken förenar sig med harmonisk konception av högsta kraft»<sup>1</sup> eller »zwar ist gerade Bach, der höchste Meister der Polyphonie, zugleich überragender Meister einer nie wieder erreichten Gedrungenheit der Harmonik auch innerhalb des Satzes seiner kontrapunktischen Werke...»,<sup>2</sup> men dessa satser bestrider han dock själv i de tesar, där han klargör sina åsikter om den Bachska melodilinjens: »Der Kern der Kontrapunkttheorie liegt darin, wie zwei oder mehrere Linien sich gleichzeitig in möglichst unbehinderter melodischer Entwicklung entfalten können; nicht durch die Zusammenklänge, sondern trotz der Zusammenklänge»<sup>3</sup> eller »...die Linie ist nicht aus primärem, latentem harmonischen Gestalten hervorgegangen, sondern erhält umgekehrt in ihrer Erscheinungsform die klanglichen Momente, aus denen im entwickelten Musikbewusstsein harmonische Volldeutung wird».<sup>4</sup> Sannolikt skulle Kurth i sin undersökning ha kommit till ett annat resultat, om han hade uppdragit en skarp gräns mellan harmonik och ackordik. Med harmonik skulle man i detta fall kunna beteckna den harmoniska utveckling, som kommer till synes antingen satsen är fulltonig eller om utvecklingen mer eller mindre tydligt förnimmes medelst den melodiska utvecklingen. Harmoniken är således liksom melodiken en horisontal företeelse. Ackordiken avser däremot samklangen och är således att betrakta vertikalt. Det är anmärkningsvärt, att Kurth, när han talar om harmonik, oftast menar ackordik. Ackordet är harmonikens råämne och förlorar sin harmoniska (funktionella) betydelse så snart det ryckes ur den harmoniska utvecklingen.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie, Bern 1917, sid. 126.

<sup>2</sup> Samma verk, sid. 176.

<sup>3</sup> Samma verk, sid. 143.

<sup>4</sup> Samma verk, sid. 17.

<sup>5</sup> Denna skillnad mellan harmonik och ackordik påpekas redan av J. N. Forkel (Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802) fastän med användande av termerna »Harmonie» för den vertikala och »Modulation» för den horisontala samklangsföreteelsen: »Unter Harmonie muss

I impressionistisk stil, där en logisk harmoniutveckling med avsikt undviks, användes ju också denna samklangsföreteelse endast som medel för ernående av vissa stämningsverknningar; även i den monodiska stilen uppträder ackordet ofta, icke som led i en harmonisk utveckling, utan som rent illustrerande medel. Denna »riktningslösa» harmonik borde hellre benämnas ackordik. För Bach är en dylik impressionistisk uttrycksackordik fullkomligt främmande; även när han begagnar sig av tämligen naiva uttrycksdissonanser och madrigalismer, sliter han aldrig ackordet ur dess harmoniskt logiska sammanhang. Även starkt naturalistiska, ja t. o. m. heterofona verknningar inordna sig ösökt i den harmoniska utvecklingslinjen.

När Kurth framhåller: »der Ursprung des kontrapunktischen Satzes liegt nicht im Ackord, sondern in der Linie»<sup>1</sup> och »seine Linienpolyphonie ist auch gar nicht akkordisch empfunden und um der akkordischen Wirkungen willen entworfen»<sup>2</sup> är han säkerligen i sin fulla rätt, men då han i sin fortsatta undersökning av den Bachska linjen bortser från den harmoniska utvecklingens inverkan på denna linjes utformande, har han förbigått ett av de viktigaste formbildande elementen i den polyfona satsens struktur.

Det är ingen tillfällighet, att man vid undersökningar av kontrapunktisk stil företrädesvis kommer att behandla Bachstilen, då denna utgör syntesen av tidigare kontrapunktiska epokers stilar och dessutom står som ett högt, ja ouppnåeligt mål för senare tiders tonsättare i polyfon stil. Den skiljer sig från medeltidens och renässansens polyfoni huvudsakligen genom sin större, instrumentalt betonade kraft och djärvhet i den melodiska linjeföringen samt — som vi i fortsättningen skola söka visa — genom sin harmoniska planläggning.<sup>3</sup> Genom

man den Zusammenklang der verschiedenen Stimmen, unter Modulation den Fortgang derselben verstehen. Modulation kann also auch in einer einzigen Stimme statt finden; Harmonie aber nur in vielen.»

<sup>1</sup> Grundlagen des linearen Kontrapunkts, sid. 142.

<sup>2</sup> Samma verk, sid. 143.

<sup>3</sup> Träffande karakteriserar Paul Carrière denna skillnad i en uppsats, »Das harmonische Gefüge und Arpeggio des C-dur-Präludiums» i Bach-Jahrbuch 1925 »...weniger als ein nach melodischen Regeln fest normiertes Gefüge wie bei den alten Kontrapunktisten, sondern als ein freies, melodisches Walten melodisch rhythmischer Gedanken über den festen Untergrund einer in sich logischen und ausgewogenen Harmoniefolge, wie sie auch im künstlichsten

sin universalitet har den också visat sig mest lämplig som utgångspunkt för vår tids kontrapunktundervisning.<sup>1</sup>

Efter vilka principer Bach *medvetet* koncipierade sina verk låter sig givetvis icke nu fastställas, så mycket mindre som han, enligt sonen Philipp Emanuel och lärjungen J. Fr. Agricola, »icke inlät sig på djupsinniga teoretiska betraktelser», men man frapperas, om man hör t. ex. en Bachfuga spelas av en med polyfon tonsats *icke* förtrogen exekutör, vilken kraftfull harmonisk linje som träder i dagen, så snart icke åhörarens intresse absorberas av det kontrapunktiska linjespelet. Då ett dylikt bevis naturligtvis icke kan vetenskapligt

kontrapunktischen Gewebe immer sich als ideelle Führung der Töne geltend macht.»

<sup>1</sup> Den före Riemanns »Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts» (1 uppl. Leipzig 1888) vanligaste undervisningsplanen utgick som bekant företrädesvis från den palestrinska vokalphonyonin. Denna sammanträngde stämmornas omfång inom gränserna för den mänskliga rösten och inom kyrkotonarternas tendenslösa ackordik. Detta har utan tvivel bidragit till, att 1800-talets betraktande av den polyfona stilen som ett romantiskt antikiserande medel, vars teknik varje komponist visserligen måste ha lärt sig begagna under sin konservatorietid, men som man däremot icke hade någon som helst skyldighet att ta hänsyn till i fri komposition. Symfonistilens kontrapunktiska inslag hade egentligen ytterst litet samband med den polyfoni, som tillämpades vid konservatorieundervisningen. Man satte å ena sidan upp den polyfona stilen på en piedestal, där den var oåtkomlig för en större publik, å den andra behandlade man den som ett slags museiföremål, som hade föga intresse för andra än musikhistoriker. För kompositionseleven, som borde lära sig behärska denna underliga avart av musik framstod den närmast som ett slags matematik, vilken ej hade något annat med musik i vanlig mening att göra, än att båda använde sig av samma noteringssätt. Att denna musik kunde omsättas i levande toner föreföll honom ytterst osannolikt. Först Brahms och i än högre grad Reger började åter använda sig av ett polyfont skrivsätt, som vände sig bort från 1800-talets papperspolyfoni och i stället i Bachs anda sökte ge nytt liv åt den polyfona stilen. Ett blixtljus över 1800-talets uppfattning av kontrapunkt kastar Reger i ett av Ad. Lindner återgivet yttrande (Max Reger, Stuttgart 1922): »Ich begreife nicht, was man an Kontrapunkt besonders finden kann! Zwischen ihm und der Harmonielehre bestehet meines Erachtens nach gar kein sonderlich grosser Unterschied.» För Reger var polyfonin harmonisk och homofonin kontrapunktisk. — Med detta är naturligtvis icke sagt, att den palestrinska kontrapunkten skulle vara olämplig som mönster vid undervisning i polyfoni; den är tvärtom nödvändig, särskilt vid vokal polyfoni. Det är endast mot dess införande på tidligt stadium och som *utgångspunkt* för kontrapunktundervisningen vi anse den olämplig.

verifieras, måste man söka andra mera påtagliga belägg genom jämförande undersökningar.

Förf. har ofta frapperats av, huru i Bachs flersatsiga verk karakteristiska harmoniska vändningar ofta återkomma i flera av satserna. Tanken att de Bachska sviterna, partitorna och sonaterna möjligen skulle kunna vara uppbyggda i någon slags storslagen variationsform över en på förhand koncipierad harmonisk linje drev mig att företaga en undersökning, som hade till mål en jämförelse mellan harmoniutvecklingen i de olika satserna av samma svit. Lämpligast för, en dylik undersökning synas partitorna och sonaterna för ett stråkinstrument, vilka trots instrumentets övervägande enstämmiga natur ha en med den polyfona stilens obundna linjespel och assymetriska satsbyggnad fullt sammanfallande struktur. Därtill kommer, att deras harmoniska linjer i högre grad än i mångstämmiga polyfona kompositioner äro funktionellt entydiga.<sup>1</sup> I d-moll-partitan för violinsolo förekommer dessutom

<sup>1</sup> Redan Forkel (se s. 12 fotnot 5) hade hos Bach observerat den enstämmiga linjens egendomliga struktur: »Wie weit Bachs Nachdenken und Scharfsinn in der Behandlung der Melodie und Harmonie ging, wie sehr er geneigt war, alle Möglichkeiten in beyden zu erschöpfen, beweiset auch sein Versuch, eine einzige Melodie so einzurichten, dass keine zweyte singbare Stimme dagegen gesetzt werden konnte. Man machte sich in jener Zeit zur Regel, dass jede Vereinigung von Stimmen ein ganzes mache und die zur vollständigen Angabe des Inhalts nothwendigen Töne so erschöpfen müsse, dass nirgends ein Mangel fühlbar sey, wodurch die Beyfügung einer Stimme etwa möglich werden könnte. ... Er that dieser Regel nicht nur im 2-, 3- und 4-stimmigen Satz volle Genüge, sondern versuchte auch, sie auf den einstimmigen Satz auszu dehnen. Diesem Versuch haben wir sechs Soli für die Violine und sechs andere für das Violoncell zu verdanken, die ohne alle Begleitung sind und durchaus keine zweyte singbare Stimme zulassen. Durch besondere Wendungen der Melodie hat er die zur Vollständigkeit der Modulation erforderlichen Töne so in einer einzigen Stimme vereinigt, dass eine zweyte weder nöthig noch möglich ist». Herman Kretschmar påpekar i »Bach-kolleg, Vorlesungen über J. S. Bach» (Leipzig 1922), att denna specialitet hade drivits av tyska tonsättare före Bach av Franz Biber i violinsonaterna av 1681 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich V, 2), där dock violinen ledsagas av cembalo. 1694 bevisade emellertid mainzaren J. J. Walter med sin »Hortus Chelicus», att violinen även kan förekomma obeledsagad. Liknande försök ha även företagits av schweizaren Albertini och svensk-ättlingen J. P. von Westhoff. Ingen av dessa kunde dock såsom Bach på ett stråkinstrument applicera former som den

talrika motiviska överensstämmelser mellan satserna, varför man med större skäl än i de andra partitorna kunde vänta dylika även av harmonisk art.<sup>1</sup> Resultatet av denna jämförande undersökning blev mycket riktigt, att tre av satserna: allemanden, couranten och gigue, visade sig vara uppbyggda efter samma harmoniska utvecklingslinje, som endast genombröts av, harmoniken suspenderande, sekvensbildningar i vissa av satserna.<sup>2</sup> Omstående i partiturform uppställda schematiska framställning nr 1 åskådliggör med begagnande av det Riemannska funktionsbeteckningssystemet i vad mån de harmoniska linjerna löpa parallellt eller avvika från varandra.

franska ouverturen eller fyrstämmiga fugor, ingen har heller för dessa instrument vågat använda sig av jättelika variationsformer som chaconnen. Endast en konstnär, hos vilken kännedom om instrumentet och den skapande fantasin voro lika ovanliga, ha kunnat skriva dessa verk; endast en instrumentalist, som samtidigt är en fin musiker och överlägset behärskar sitt instruments teknik kan utföra dem. »Der Augenblick und eine flüchtige Spiellaune hat sie geboren, für Jahrhunderte haben sie bereits vorgehalten, sie werden dauern so lange es Musik gibt.»

<sup>1</sup> Spitta påpekar i Bachbiografen (I, sid. 693), att hos de för-Bachska svitkomponisterna couranten ofta var en ombildning av allemanden. Han anser detta hänga nära tillsammans med den av de nordtyska orgelmästarna ofta använda två- eller tredelade fugformen, i vilken samma tema upphörligt uppträder varierat. Redan Walther uppfattar allemanden »gleichsam die Preposition, woraus die übrigen Suiten (här liktydigt med satserna), als die Courante, Sarabande und Gigue fliessen». Ännu i Handels pianosviter finnas dylika överensstämmelser mellan allemande och courante, ja i ett fall (e-moll-sviten) utsträcker detta motivsammanshang ända till gigue. Enligt Spitta skulle Bach endast ha tillämpat detta förfarande i sina tidigare svitkompositioner; i de senare (till vilka Spitta även räknar violin-partitorna) skulle satserna stå alldeles självständiga. »Die Idee der Suitenform verlangt eben eine solche innere Verknüpfung nicht». Enligt S. (I, sid. 697) märkte de tyska komponisterna ganska snart, att denna väg blev för trång, varför endast couranten gestaltades variationsmässigt. »Sebastian Bach sah, dass die Einheit allein durch innere Mittel hergestellt werden konnte, da die vier Grundtypen schon so glücklich geordnet seien, dass sie einander innerlich bedingten und ergänzten. Deshalb hat er durchaus an ihnen festgehalten und die wenigen Ausnahmen, welche er sich gestattet, bestätigen auch die Regel.» ... »Allemande und Courante hängen auch ohne gleichen Gedankenstoff zusammen.»

<sup>2</sup> Dr Richard Oppel (Kiel) påpekar i uppsatsen »Zur Fugentechnik Bachs», Bach-Jahrbuch 1921, att B. ofta utformar sekvensen på så sätt, att han, utan att gripa till sträng sekvens, ej upphäver den harmoniska utvecklingen, samt att han ofta figurerar någon av stämmorna, men icke sekventiskt, utan oregelbundet. Den förra formen av sekvens är i våra analyser betecknad med funktionsbokstäver ovanför sekvenstecknet  $\underline{s}$  (t. ex. i allemandens takt 30).

### Schematisk framställning nr 1

Allemande  $\frac{1}{2}$  T  $\phi$   $\frac{2}{1}$  T  $\frac{3}{5}$  S  $\frac{4}{5}$  D  $\frac{5}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{6}{1}$  T  $\frac{7}{5}$  S  $\frac{8}{5}$  D  $\frac{9}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{10}{1}$  T  $\frac{11}{5}$  S  $\frac{12}{5}$  D  $\frac{13}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{14}{1}$  T  $\frac{15}{5}$  S  $\frac{16}{5}$  D  $\frac{17}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{18}{1}$  T  $\frac{19}{5}$  S  $\frac{20}{5}$  D  $\frac{21}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{22}{1}$  T  $\frac{23}{5}$  S  $\frac{24}{5}$  D  $\frac{25}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{26}{1}$  T  $\frac{27}{5}$  S  $\frac{28}{5}$  D  $\frac{29}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{30}{1}$  T  $\frac{31}{5}$  S  $\frac{32}{5}$  D  $\frac{33}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{34}{1}$  T  $\frac{35}{5}$  S  $\frac{36}{5}$  D  $\frac{37}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{38}{1}$  T  $\frac{39}{5}$  S  $\frac{40}{5}$  D  $\frac{41}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{42}{1}$  T  $\frac{43}{5}$  S  $\frac{44}{5}$  D  $\frac{45}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{46}{1}$  T  $\frac{47}{5}$  S  $\frac{48}{5}$  D  $\frac{49}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{50}{1}$  T  $\frac{51}{5}$  S  $\frac{52}{5}$  D  $\frac{53}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{54}{1}$  T  $\frac{55}{5}$  S  $\frac{56}{5}$  D  $\frac{57}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{58}{1}$  T  $\frac{59}{5}$  S  $\frac{60}{5}$  D  $\frac{61}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{62}{1}$  T  $\frac{63}{5}$  S  $\frac{64}{5}$  D  $\frac{65}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{66}{1}$  T  $\frac{67}{5}$  S  $\frac{68}{5}$  D  $\frac{69}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{70}{1}$  T  $\frac{71}{5}$  S  $\frac{72}{5}$  D  $\frac{73}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{74}{1}$  T  $\frac{75}{5}$  S  $\frac{76}{5}$  D  $\frac{77}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{78}{1}$  T  $\frac{79}{5}$  S  $\frac{80}{5}$  D  $\frac{81}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{82}{1}$  T  $\frac{83}{5}$  S  $\frac{84}{5}$  D  $\frac{85}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{86}{1}$  T  $\frac{87}{5}$  S  $\frac{88}{5}$  D  $\frac{89}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{90}{1}$  T  $\frac{91}{5}$  S  $\frac{92}{5}$  D  $\frac{93}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{94}{1}$  T  $\frac{95}{5}$  S  $\frac{96}{5}$  D  $\frac{97}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{98}{1}$  T  $\frac{99}{5}$  S  $\frac{100}{5}$  D  $\frac{101}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{102}{1}$  T  $\frac{103}{5}$  S  $\frac{104}{5}$  D  $\frac{105}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{106}{1}$  T  $\frac{107}{5}$  S  $\frac{108}{5}$  D  $\frac{109}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{110}{1}$  T  $\frac{111}{5}$  S  $\frac{112}{5}$  D  $\frac{113}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{114}{1}$  T  $\frac{115}{5}$  S  $\frac{116}{5}$  D  $\frac{117}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{118}{1}$  T  $\frac{119}{5}$  S  $\frac{120}{5}$  D  $\frac{121}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{122}{1}$  T  $\frac{123}{5}$  S  $\frac{124}{5}$  D  $\frac{125}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{126}{1}$  T  $\frac{127}{5}$  S  $\frac{128}{5}$  D  $\frac{129}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{130}{1}$  T  $\frac{131}{5}$  S  $\frac{132}{5}$  D  $\frac{133}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{134}{1}$  T  $\frac{135}{5}$  S  $\frac{136}{5}$  D  $\frac{137}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{138}{1}$  T  $\frac{139}{5}$  S  $\frac{140}{5}$  D  $\frac{141}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{142}{1}$  T  $\frac{143}{5}$  S  $\frac{144}{5}$  D  $\frac{145}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{146}{1}$  T  $\frac{147}{5}$  S  $\frac{148}{5}$  D  $\frac{149}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{150}{1}$  T  $\frac{151}{5}$  S  $\frac{152}{5}$  D  $\frac{153}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{154}{1}$  T  $\frac{155}{5}$  S  $\frac{156}{5}$  D  $\frac{157}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{158}{1}$  T  $\frac{159}{5}$  S  $\frac{160}{5}$  D  $\frac{161}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{162}{1}$  T  $\frac{163}{5}$  S  $\frac{164}{5}$  D  $\frac{165}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{166}{1}$  T  $\frac{167}{5}$  S  $\frac{168}{5}$  D  $\frac{169}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{170}{1}$  T  $\frac{171}{5}$  S  $\frac{172}{5}$  D  $\frac{173}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{174}{1}$  T  $\frac{175}{5}$  S  $\frac{176}{5}$  D  $\frac{177}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{178}{1}$  T  $\frac{179}{5}$  S  $\frac{180}{5}$  D  $\frac{181}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{182}{1}$  T  $\frac{183}{5}$  S  $\frac{184}{5}$  D  $\frac{185}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{186}{1}$  T  $\frac{187}{5}$  S  $\frac{188}{5}$  D  $\frac{189}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{190}{1}$  T  $\frac{191}{5}$  S  $\frac{192}{5}$  D  $\frac{193}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{194}{1}$  T  $\frac{195}{5}$  S  $\frac{196}{5}$  D  $\frac{197}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{198}{1}$  T  $\frac{199}{5}$  S  $\frac{200}{5}$  D  $\frac{201}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{202}{1}$  T  $\frac{203}{5}$  S  $\frac{204}{5}$  D  $\frac{205}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{206}{1}$  T  $\frac{207}{5}$  S  $\frac{208}{5}$  D  $\frac{209}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{210}{1}$  T  $\frac{211}{5}$  S  $\frac{212}{5}$  D  $\frac{213}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{214}{1}$  T  $\frac{215}{5}$  S  $\frac{216}{5}$  D  $\frac{217}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{218}{1}$  T  $\frac{219}{5}$  S  $\frac{220}{5}$  D  $\frac{221}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{222}{1}$  T  $\frac{223}{5}$  S  $\frac{224}{5}$  D  $\frac{225}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{226}{1}$  T  $\frac{227}{5}$  S  $\frac{228}{5}$  D  $\frac{229}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{230}{1}$  T  $\frac{231}{5}$  S  $\frac{232}{5}$  D  $\frac{233}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{234}{1}$  T  $\frac{235}{5}$  S  $\frac{236}{5}$  D  $\frac{237}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{238}{1}$  T  $\frac{239}{5}$  S  $\frac{240}{5}$  D  $\frac{241}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{242}{1}$  T  $\frac{243}{5}$  S  $\frac{244}{5}$  D  $\frac{245}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{246}{1}$  T  $\frac{247}{5}$  S  $\frac{248}{5}$  D  $\frac{249}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{250}{1}$  T  $\frac{251}{5}$  S  $\frac{252}{5}$  D  $\frac{253}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{254}{1}$  T  $\frac{255}{5}$  S  $\frac{256}{5}$  D  $\frac{257}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{258}{1}$  T  $\frac{259}{5}$  S  $\frac{260}{5}$  D  $\frac{261}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{262}{1}$  T  $\frac{263}{5}$  S  $\frac{264}{5}$  D  $\frac{265}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{266}{1}$  T  $\frac{267}{5}$  S  $\frac{268}{5}$  D  $\frac{269}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{270}{1}$  T  $\frac{271}{5}$  S  $\frac{272}{5}$  D  $\frac{273}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{274}{1}$  T  $\frac{275}{5}$  S  $\frac{276}{5}$  D  $\frac{277}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{278}{1}$  T  $\frac{279}{5}$  S  $\frac{280}{5}$  D  $\frac{281}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{282}{1}$  T  $\frac{283}{5}$  S  $\frac{284}{5}$  D  $\frac{285}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{286}{1}$  T  $\frac{287}{5}$  S  $\frac{288}{5}$  D  $\frac{289}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{290}{1}$  T  $\frac{291}{5}$  S  $\frac{292}{5}$  D  $\frac{293}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{294}{1}$  T  $\frac{295}{5}$  S  $\frac{296}{5}$  D  $\frac{297}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{298}{1}$  T  $\frac{299}{5}$  S  $\frac{300}{5}$  D  $\frac{301}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{302}{1}$  T  $\frac{303}{5}$  S  $\frac{304}{5}$  D  $\frac{305}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{306}{1}$  T  $\frac{307}{5}$  S  $\frac{308}{5}$  D  $\frac{309}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{310}{1}$  T  $\frac{311}{5}$  S  $\frac{312}{5}$  D  $\frac{313}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{314}{1}$  T  $\frac{315}{5}$  S  $\frac{316}{5}$  D  $\frac{317}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{318}{1}$  T  $\frac{319}{5}$  S  $\frac{320}{5}$  D  $\frac{321}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{322}{1}$  T  $\frac{323}{5}$  S  $\frac{324}{5}$  D  $\frac{325}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{326}{1}$  T  $\frac{327}{5}$  S  $\frac{328}{5}$  D  $\frac{329}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{330}{1}$  T  $\frac{331}{5}$  S  $\frac{332}{5}$  D  $\frac{333}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{334}{1}$  T  $\frac{335}{5}$  S  $\frac{336}{5}$  D  $\frac{337}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{338}{1}$  T  $\frac{339}{5}$  S  $\frac{340}{5}$  D  $\frac{341}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{342}{1}$  T  $\frac{343}{5}$  S  $\frac{344}{5}$  D  $\frac{345}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{346}{1}$  T  $\frac{347}{5}$  S  $\frac{348}{5}$  D  $\frac{349}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{350}{1}$  T  $\frac{351}{5}$  S  $\frac{352}{5}$  D  $\frac{353}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{354}{1}$  T  $\frac{355}{5}$  S  $\frac{356}{5}$  D  $\frac{357}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{358}{1}$  T  $\frac{359}{5}$  S  $\frac{360}{5}$  D  $\frac{361}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{362}{1}$  T  $\frac{363}{5}$  S  $\frac{364}{5}$  D  $\frac{365}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{366}{1}$  T  $\frac{367}{5}$  S  $\frac{368}{5}$  D  $\frac{369}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{370}{1}$  T  $\frac{371}{5}$  S  $\frac{372}{5}$  D  $\frac{373}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{374}{1}$  T  $\frac{375}{5}$  S  $\frac{376}{5}$  D  $\frac{377}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{378}{1}$  T  $\frac{379}{5}$  S  $\frac{380}{5}$  D  $\frac{381}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{382}{1}$  T  $\frac{383}{5}$  S  $\frac{384}{5}$  D  $\frac{385}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{386}{1}$  T  $\frac{387}{5}$  S  $\frac{388}{5}$  D  $\frac{389}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{390}{1}$  T  $\frac{391}{5}$  S  $\frac{392}{5}$  D  $\frac{393}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{394}{1}$  T  $\frac{395}{5}$  S  $\frac{396}{5}$  D  $\frac{397}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{398}{1}$  T  $\frac{399}{5}$  S  $\frac{400}{5}$  D  $\frac{401}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{402}{1}$  T  $\frac{403}{5}$  S  $\frac{404}{5}$  D  $\frac{405}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{406}{1}$  T  $\frac{407}{5}$  S  $\frac{408}{5}$  D  $\frac{409}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{410}{1}$  T  $\frac{411}{5}$  S  $\frac{412}{5}$  D  $\frac{413}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{414}{1}$  T  $\frac{415}{5}$  S  $\frac{416}{5}$  D  $\frac{417}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{418}{1}$  T  $\frac{419}{5}$  S  $\frac{420}{5}$  D  $\frac{421}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{422}{1}$  T  $\frac{423}{5}$  S  $\frac{424}{5}$  D  $\frac{425}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{426}{1}$  T  $\frac{427}{5}$  S  $\frac{428}{5}$  D  $\frac{429}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{430}{1}$  T  $\frac{431}{5}$  S  $\frac{432}{5}$  D  $\frac{433}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{434}{1}$  T  $\frac{435}{5}$  S  $\frac{436}{5}$  D  $\frac{437}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{438}{1}$  T  $\frac{439}{5}$  S  $\frac{440}{5}$  D  $\frac{441}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{442}{1}$  T  $\frac{443}{5}$  S  $\frac{444}{5}$  D  $\frac{445}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{446}{1}$  T  $\frac{447}{5}$  S  $\frac{448}{5}$  D  $\frac{449}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{450}{1}$  T  $\frac{451}{5}$  S  $\frac{452}{5}$  D  $\frac{453}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{454}{1}$  T  $\frac{455}{5}$  S  $\frac{456}{5}$  D  $\frac{457}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{458}{1}$  T  $\frac{459}{5}$  S  $\frac{460}{5}$  D  $\frac{461}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{462}{1}$  T  $\frac{463}{5}$  S  $\frac{464}{5}$  D  $\frac{465}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{466}{1}$  T  $\frac{467}{5}$  S  $\frac{468}{5}$  D  $\frac{469}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{470}{1}$  T  $\frac{471}{5}$  S  $\frac{472}{5}$  D  $\frac{473}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{474}{1}$  T  $\frac{475}{5}$  S  $\frac{476}{5}$  D  $\frac{477}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{478}{1}$  T  $\frac{479}{5}$  S  $\frac{480}{5}$  D  $\frac{481}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{482}{1}$  T  $\frac{483}{5}$  S  $\frac{484}{5}$  D  $\frac{485}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{486}{1}$  T  $\frac{487}{5}$  S  $\frac{488}{5}$  D  $\frac{489}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{490}{1}$  T  $\frac{491}{5}$  S  $\frac{492}{5}$  D  $\frac{493}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{494}{1}$  T  $\frac{495}{5}$  S  $\frac{496}{5}$  D  $\frac{497}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{498}{1}$  T  $\frac{499}{5}$  S  $\frac{500}{5}$  D  $\frac{501}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{502}{1}$  T  $\frac{503}{5}$  S  $\frac{504}{5}$  D  $\frac{505}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{506}{1}$  T  $\frac{507}{5}$  S  $\frac{508}{5}$  D  $\frac{509}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{510}{1}$  T  $\frac{511}{5}$  S  $\frac{512}{5}$  D  $\frac{513}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{514}{1}$  T  $\frac{515}{5}$  S  $\frac{516}{5}$  D  $\frac{517}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{518}{1}$  T  $\frac{519}{5}$  S  $\frac{520}{5}$  D  $\frac{521}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{522}{1}$  T  $\frac{523}{5}$  S  $\frac{524}{5}$  D  $\frac{525}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{526}{1}$  T  $\frac{527}{5}$  S  $\frac{528}{5}$  D  $\frac{529}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{530}{1}$  T  $\frac{531}{5}$  S  $\frac{532}{5}$  D  $\frac{533}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{534}{1}$  T  $\frac{535}{5}$  S  $\frac{536}{5}$  D  $\frac{537}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{538}{1}$  T  $\frac{539}{5}$  S  $\frac{540}{5}$  D  $\frac{541}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{542}{1}$  T  $\frac{543}{5}$  S  $\frac{544}{5}$  D  $\frac{545}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{546}{1}$  T  $\frac{547}{5}$  S  $\frac{548}{5}$  D  $\frac{549}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{550}{1}$  T  $\frac{551}{5}$  S  $\frac{552}{5}$  D  $\frac{553}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{554}{1}$  T  $\frac{555}{5}$  S  $\frac{556}{5}$  D  $\frac{557}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{558}{1}$  T  $\frac{559}{5}$  S  $\frac{560}{5}$  D  $\frac{561}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{562}{1}$  T  $\frac{563}{5}$  S  $\frac{564}{5}$  D  $\frac{565}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{566}{1}$  T  $\frac{567}{5}$  S  $\frac{568}{5}$  D  $\frac{569}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{570}{1}$  T  $\frac{571}{5}$  S  $\frac{572}{5}$  D  $\frac{573}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{574}{1}$  T  $\frac{575}{5}$  S  $\frac{576}{5}$  D  $\frac{577}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{578}{1}$  T  $\frac{579}{5}$  S  $\frac{580}{5}$  D  $\frac{581}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{582}{1}$  T  $\frac{583}{5}$  S  $\frac{584}{5}$  D  $\frac{585}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{586}{1}$  T  $\frac{587}{5}$  S  $\frac{588}{5}$  D  $\frac{589}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{590}{1}$  T  $\frac{591}{5}$  S  $\frac{592}{5}$  D  $\frac{593}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{594}{1}$  T  $\frac{595}{5}$  S  $\frac{596}{5}$  D  $\frac{597}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{598}{1}$  T  $\frac{599}{5}$  S  $\frac{600}{5}$  D  $\frac{601}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{602}{1}$  T  $\frac{603}{5}$  S  $\frac{604}{5}$  D  $\frac{605}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{606}{1}$  T  $\frac{607}{5}$  S  $\frac{608}{5}$  D  $\frac{609}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{610}{1}$  T  $\frac{611}{5}$  S  $\frac{612}{5}$  D  $\frac{613}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{614}{1}$  T  $\frac{615}{5}$  S  $\frac{616}{5}$  D  $\frac{617}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{618}{1}$  T  $\frac{619}{5}$  S  $\frac{620}{5}$  D  $\frac{621}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{622}{1}$  T  $\frac{623}{5}$  S  $\frac{624}{5}$  D  $\frac{625}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{626}{1}$  T  $\frac{627}{5}$  S  $\frac{628}{5}$  D  $\frac{629}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{630}{1}$  T  $\frac{631}{5}$  S  $\frac{632}{5}$  D  $\frac{633}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{634}{1}$  T  $\frac{635}{5}$  S  $\frac{636}{5}$  D  $\frac{637}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{638}{1}$  T  $\frac{639}{5}$  S  $\frac{640}{5}$  D  $\frac{641}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{642}{1}$  T  $\frac{643}{5}$  S  $\frac{644}{5}$  D  $\frac{645}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{646}{1}$  T  $\frac{647}{5}$  S  $\frac{648}{5}$  D  $\frac{649}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{650}{1}$  T  $\frac{651}{5}$  S  $\frac{652}{5}$  D  $\frac{653}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{654}{1}$  T  $\frac{655}{5}$  S  $\frac{656}{5}$  D  $\frac{657}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{658}{1}$  T  $\frac{659}{5}$  S  $\frac{660}{5}$  D  $\frac{661}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{662}{1}$  T  $\frac{663}{5}$  S  $\frac{664}{5}$  D  $\frac{665}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{666}{1}$  T  $\frac{667}{5}$  S  $\frac{668}{5}$  D  $\frac{669}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{670}{1}$  T  $\frac{671}{5}$  S  $\frac{672}{5}$  D  $\frac{673}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{674}{1}$  T  $\frac{675}{5}$  S  $\frac{676}{5}$  D  $\frac{677}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{678}{1}$  T  $\frac{679}{5}$  S  $\frac{680}{5}$  D  $\frac{681}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{682}{1}$  T  $\frac{683}{5}$  S  $\frac{684}{5}$  D  $\frac{685}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{686}{1}$  T  $\frac{687}{5}$  S  $\frac{688}{5}$  D  $\frac{689}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{690}{1}$  T  $\frac{691}{5}$  S  $\frac{692}{5}$  D  $\frac{693}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{694}{1}$  T  $\frac{695}{5}$  S  $\frac{696}{5}$  D  $\frac{697}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{698}{1}$  T  $\frac{699}{5}$  S  $\frac{700}{5}$  D  $\frac{701}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{702}{1}$  T  $\frac{703}{5}$  S  $\frac{704}{5}$  D  $\frac{705}{1}$  T  $(\phi)$   $\frac{706}{1}$  T  $\frac$

Granska vi dessa utvecklingslinjer finna vi, att redan det första avsnittet är gemensamt: tonika- dominant- tonika, där dominantharmonin i allemanden och couranten uppträder som tersnonackord, i gigen i form av ett vanligt dominant-septimackord. I couranten upprepas linjen lätt varierad:

D7 <sup>3</sup>  $\overline{\text{F}}$ ; gigen gör däremot en sekvensartad rörelse över molldominanten. Därefter sammanträffa alla tre satserna på subdominanten i allemandens andra, courantens tredje och giguens fjärde takt, varpå de gemensamt vända sig mot tonikaparallellen i allemandens fjärde samt courantens och giguens sjätte takter. I de följande takterna härskar tonikaparallellens tonart, dock med vissa tendenser till utvikning i subdominantisk riktning. Linjerna röra sig sedan gemensamt över tonikans och molldominantens tonarter, för att slutligen före repris-tecknet kadensera i durdominantens tonart, om man undantar giguens utvikning i subdominanttonarten (takt 23—27) och allemandens kvardröjande i samma tonart (takt 21—23) samt giguens sekvensserie (takt 36—37).

Att två av dessa satser äro harmoniskt planlagda efter mönster av en tredje torde väl vara ställt utom varje tvivel. Man hör visserligen ofta anmärkas, att stereotypa vändningar ständigt återkomma hos Bach. Dessa vändningar äro dock alltid beroende av sekvensartade bildningar, som givetvis medföra en i viss mån villkorlig harmoniutveckling.<sup>1</sup> I den schematiska framställningen ha därför med avsikt dylika genom sekvenser uppstående harmoniska klichéer uteslutits (se t. ex. allemandens takt 11—12!). Att den fria melodiska linjen i tre satser av fem i ett cykliskt verk skulle av en slump ha ba-

<sup>1</sup> August Halm betonar i uppsatsen »Über J. S. Bachs Konzertform», Bach-Jahrbuch 1919, att man icke får betrakta harmoniken hos Bach som mindre viktig än hos wienklassikerna och romantikerna, för att den oftast rör sig med mindre starka medel än dessa: »uns heutigen zwar bekundigt sich ... die Stärke des harmonischen Formsinns nicht mehr unmittelbar genug. Nicht nur macht uns die Schönheit und Gewalt harmonischer Steigerungen grösseren Stils, wie sie erst die chromatische Denkweise ermöglichte, anspruchsvoller; wir stumpften uns auch durch die gewissermassen gröberen Kontraste der klassischen Sonate ab (von der nachklassischen zu schweigen), so dass wir vielleicht fast ausnahmslos durch Studieren und Beobachten nachhelfen müssen um die bescheidenere und feinere, aber eben nicht schwächere Geistigkeit zu entdecken und als die Kraft zu erleben, die sie tatsächlich ist.»

### Schematisk framställning nr 2

Al., Co., Gi. :  $\circ T \ D \circ T \circ S \ D_7 \circ T \ (D+) \circ T_p \circ S(p) \ (D_7) \circ T \circ S \ (D_7) \circ T_p \ S \ S$   
 Sarabande :  $\circ T \circ S \ D_7 \circ T \ (D+) \circ T_p \circ S \ S \ (S \ S \ D_7) \ S \ S$

Al., Co., Gi.  $D_7 \circ T \ (S \ S \ D_7) \circ D \ D_7 \circ D \ (S \ S \ D_7) \circ D \ (S \ S \ D_7) \ D+ :||$   
 Sa.  $(D_7 \circ T) \circ S \ D_7 \ (S \ S \ D_7) \ D+ :||$

Al., Co., Gi.  $|| D+ \circ T \ (S \ S \ D_7) \circ S \ (S \ S \ D_7) \circ S \circ T_p$   
 Sa.  $|| D_7 \ (D_7 \ D_7) \circ D_p \ (S \ S \ D_7) \circ D_p \ (D_7) \circ T_p \ (S \ S \ D_7) \circ S \ (S \ S \ D_7) \circ S \circ T_p$

Al., Co., Gi.  $(S \ S \ D_7) \circ T_p \ D+ \circ T \ (D) \circ T_p \circ S \ D_7 \circ T_p$   
 Sa.  $(S \ S \ D_7) \circ T_p \ (D_7) \circ T_p \ (D_7) \circ T_p \circ S \ D_7 \circ T_p \circ S \ D+ \circ T_p \circ T_p$

Al., Co., Gi.  $(D) \circ S \ S \ D_7 \circ T \ (S \ S) \ D_7 \circ T \circ T$   
 Sa.  $S \ D_7 \circ T \ (S \ S) \ D_7 \circ T \circ T \ (D_7) \circ S \ D+ \circ T_p \circ T_p \circ T_p \circ T$

Harmoniutvecklingen i Sarabande (d-moll-partitans tredje sats) jämförd med den för allemanden, couranten och gigen gemensamma harmoniska utvecklingslinjen

serats på i det närmaste samma harmoniska fundament torde väl dock vara mindre sannorlikt, så mycket mindre som vid undersökningen av ett flertal andra mollsatser ur cykliska verk av Bach ingen av de harmoniska linjerna visat större överensstämmelser än som framträder vid en liknande undersökning av olika satser hos annan tonsättare.

Sarabanden synes vid första påseende i harmoniskt avseende icke höra samman med partitans tre satser i hastigt tempo. En närmare undersökning visar dock, att utvecklingen i stort har så många anknytningspunkter, att tillfälliga sammanträffanden torde vara uteslutna. Vår schematiska framställning nr 2 visar den för allemanden, couranten och gigen gemensamma harmoniutvecklingen jämförd med sarabandens harmoniska linje. Anknytningen sker visserligen först efter den för de tre hastiga satserna gemensamma hänvändelsen till dominanten, men därefter går utvecklingen i samma spår: från tonikan, över subdominanten, dominantseptimackordet och tonikan genom dominantharmonin beröres tonikaparallellens tonart, men linjen utviker därpå till subdominantens tonart, varefter vägarna momentant skiljas genom att allemanden, couranten och gigen utvika i molldominantens ton-



Notexempel nr 1 shows musical notation for four variations. The first variation consists of a Sarabande and a Chaconne. The Sarabande is in 3/4 time, key of B-flat major, and features a melody with a 2-measure rest and a 3-measure rest. The Chaconne is in 3/4 time, key of B-flat major, and features a melody with a 2-measure rest and a 3-measure rest. The second variation consists of an Allemande and a Chaconne. The Allemande is in 3/4 time, key of B-flat major, and features a melody with a 2-measure rest and a 10-measure rest. The Chaconne is in 3/4 time, key of B-flat major, and features a melody with a 3-measure rest and a 5-measure rest.

(Notexempel nr 1)

XXXII, *E* variationerna XVII, XVIII, XIX, XX, XXI och XXIV samt *F* de övriga. Utvecklingen blir således icke en obruten harmonisk linje utan betecknar i stället en serie korta, fyrtaktiga utvecklingslinjer rörande sig mellan gränsharmonierna tonika och dominant. Harmonikens förändringar bero på basemats metamorfos genom variationerna (se notexempel nr 2):<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Chaconnens tema behandlas av Dr. Richard Oppel (Kiel) i en uppsats »Das Thema der Violinchaconne und seine Verwandten», Bach-Jahrbuch 1918, där han påvisar, huru basemat d-c-b-a återfinnes i olika kompositioner över ostinat bas både före och efter Bach, ja han går så långt, att han betraktar basemat i Brahms' e-moll-symfonis final som en omvändning av detta tema. Detta är givetvis att gå för långt vid sökande efter likheter, på så sätt skulle man ju kunna betrakta varje stegvis gående tema som en dylik variant. Viktigare är hans polemik mot Schweitzers uppfattning, att det skulle vara överstämman som varieras, utan han ansluter sig till Spittas uppfattning om basen

Några av baslemats viktigaste förändringar i chaennonen.

Notexempel nr 2 shows five variations (I-V) of the chaconne. Each variation is in 3/4 time, key of B-flat major, and features a melody with a 2-measure rest and a 3-measure rest.

(Notexempel nr 2)

Typen. A består av två fyrtaktiga, så när som på sista takten identiska, harmonilinjor, vilka utgöra ett koncentrat som tema. Spitta uppfattar dock basen som fem olika temata, medan Oppel uppfattar den som uppbyggd över fem olika versioner av samma tema. Viktig är även Oppels angivande av variationsgränserna: »Spitta und Schweitzer geben das Thema als achttaktiger Satz, gleichwohl nimmt Bach das Thema in den Variationen Takt 121–124, 149–152, 217–220 und 237–240 viertaktig. In den meisten übrigen Variationen gestaltet er so, dass der viertaktige Nachsatz wieder eine irgendwie gesteigerte Variante des viertaktigen Vordersatzes ist... Es ist klar, das Spitta bei seiner Auffassung zu folgendem Resultat kommen musste: Von 133–209 wird es (das Thema) grossartig und in immer freierem Weise, zuletzt einzig durch Festhaltung des Grundrhythmus variiert'. In Wirklichkeit handelt es sich 193–196 um das umgekehrte Thema. D-E-Fiss-G, das der Vordersatzwirkung halber bis zur Dominante geführt und dadurch rhythmisch gedrängter erscheint, nämlich in der Fassung:

d e f i s s g g i s s a. 197–200 bringen das Thema in der obersten Stimme; 201–204 findet wieder aus kompositionstechnischen Gründen eine rhythmische Verschiebung folgendermassen statt: d c i s s h a g g i s s a hier

hätte die genannte Beibehaltung des Themas den Fluss des Geschehens durch fünf volle Viertel D-dur in den drei Oberstimmen gehemmt und die Steigerungen im 3. und 4. Takt illusorisch gemacht. 205–208 korrespondieren in Gestalt und Absicht mit 201–204. Endlich erscheint 217–220 das Thema nochmals in seiner umgekehrten Form, diesmal fast worttreu: d | e | f | g a ||. Die Verhältnisse liegen also bedeutlich einfacher, als die beiden Bachbiografen annahmen.» Det råder intet tvivel om att Oppels uppfattning är riktig, om man uppfattar den så, att inskjutna mellan de normala åttaktiga variationerna, finnas fyra stycken fyrtaktiga (nämligen de ovan nämnda).

av sarabandens första åttataktiga harmonilinj. Den sistnämnda avviker från denna typ endast genom utvikningen i subdominanttonarten i takterna 4–6 och dominanttonarten i takterna 6–8. Den i typen A förekommande tonikaledtonsväxeln  $\overline{\text{F}}$ , som förmedlar utvecklingen  $^{\circ}\text{T} \rightarrow ^{\circ}\text{S}$  är i sarabandens tredje takt ersatt av tonikaparallellens dominant, alltså en något kantigare linje. Typen B, även den två på det hela taget lika linjer, anknyter från och med andra resp. sjätte takten till sarabandens takter 9–13, vilka endast avvika genom att den i B bortfallna bitonikan,  $^{\circ}\text{Dp}$ , här kommer till synes i takt 11–12, där den dessutom föranleder ytterligare ett kvardröjande i dominantparallellens tonart. Även den i variation II uppträdande molldominanten sluter sig osökt till denna tonart, där den får funktion av tonikaparallell. Typen C är icke lika enhetlig som de två föregående, varför det är nödvändigt behandla de olika sig till denna typ slutande variationerna för sig. Variation V ansluter sig i takt 2–4 till courants takt 47–50, allemandens takt 30–32 och gigue's takt 37–38. Den karakteristiska vändningen  $\text{S} \rightarrow \text{D7}$  är hos Bach mindre vanlig än hos samtida italienska komponister. Bach brukar föredra  $^{\circ}\text{S}$  som förmedlare.<sup>1</sup> Takt 5–8, liksom samma takter i variationerna XI och XII, utgöra i viss mån ett koncentrat av allemandens takt 28–30.

Dessa stickprov kunna kanske ej bevisa, att Bach i chaconnen *medvetet* har sökt harmoniska anknäppningspunkter med de tidigare satserna, men de visa dock att ett samband föreligger. Jämte de tidigare påvisade motiviska överensstämmelserna vederlägga de i varje fall bestämt Spittas påstående, att chaconnen icke skulle höra samman med partitans övriga satser.

För vårt vidkommande är det emellertid viktigare, att Bach vid planläggningen av en sats ofta, kanske alltid, *hade den harmoniska utvecklingen klarlagd, innan han skred till utarbetandet av de melodiska detaljerna och att det harmoniska elementet vid koncipierande av en melodisk sats, särskilt då det gäller dess högsta form, den polyfona satsen, icke är så oviktigt som kontrapunktläroböckerna ofta framställa det.* Att Bach vid planläggandet av de fyra tidigare satserna använt sig av samma harmoniska utvecklingslinje torde väl vara höjt över

<sup>1</sup> Se Robert Handkes (Pirna) uppsats »Der neapolitanische Sextakkord in Bachscher Auffassung», Bach-Jahrbuch 1919.

varje tvivel. Ha däremot de harmoniska reminiscenserna från dessa satser i chaconnen varit undermedvetna, bevisa de dock, vilken viktig faktor harmoniken var i Bachs medvetande. Av detta följer, att om man vid kontrapunktundervisningen tar Bachs melodiska polyfoni till mönster, får man allra minst vid den *elementära* undervisningen i polyfon tonsats bortse från harmonikens inverkan på den melodiska linjens utformande.<sup>1</sup>

Kurth överför på melodiläran fysikaliska begrepp som »kinetische Energie», »Anfangsenergie» eller »Anfangsimpuls».<sup>2</sup> Denna energie skulle vara att söka hos melodin själv, vilken således skulle växa fram genom sin egen inneboende kraft. Var källan till denna kraft är att söka lämnar han visser-

<sup>1</sup> Enligt uppgifter av Bacheleven Kirnberger (Gedanken über die verschiedene Lehrarten der Komposition, Berlin 1782) och av den första Bachbiografen J. N. Forkel (se sid. 12 fotnot 5), vilken enligt egen uppgift baserar sina ut-sägor på brevväxling med Bachs söner, skall Bach i sin undervisning ha ut-gått från generalbasläran och icke som andra dåtida lärare i komposition ha börjat med kontrapunkttövningar eller intervallernas talförhållanden, vilka senare han ansåg sakna betydelse för andra än instrumentmakare och rena teoretiker. Han började med fyrstämig generalbas och tvang eleverna att även utsätta mellanstämmorna. Därpå övergick han till koralerna, där han fordrade, att varje stämma skulle vara så uttrycksfull, att den kunde användas som »melodistämma». Han fordrade även, att eleven skulle lära sig tänka musikaliskt — utan piano; likaså fordrade han uppmärksamhet på varje tons förhållande såväl till föregående och efterföljande toner som till andra stäm-mor, eller med andra ord, att uppmärksamheten skulle vara såväl horisontalt som vertikalt inriktad. — Trots stor stränghet tillät han sina elever större frihet än andra samtida lärare, som t. ex. Fux. De kunde använda sig av vilka djärvheter i intervallföringen som helst, om de bara vore melodiskt och harmoniskt motiverade. Även fick eleven studera och (förmodligen) ana-lysera goda komponisters verk. — Efter allt att döma skilde Bach icke mellan polyfon och homofon sats. Efter den tidens sätt att se på stilproblemet skrev Bach aldrig sträng stil i Fux' anda, utan använde sig även i kör- och orgel-sats av de stilprinciper, som ursprungligen voro hemmahörande i den galanta stilen. De fordringar, som t. ex. J. D. Heinichen (Der General-Bass in der Composition, Dresden 1728) ställde på den »teatraliska» stilen, passa fullkom-ligt in på dubbel kontrapunkt, sådan den förekommer hos Bach: »Dass ordent-licher Weise kein in Dissonantien bestehender Theatralischer Satz oder Gang vor richtig passiren könnte, wo nicht zugleich legale Resolution der Disso-nanz darauff erfolget, es geschehe nun solches vor oder nach der Verweckse-lung der Harmonie, in der obern-, mittlern- oder untersten Stimme. Hält der Satz diese Probe, so ist er fundamental; wo nicht, so ist er allerdings ver-dächtig, und ohne grosse Raison nicht zu approbiren».

<sup>2</sup> Grundlagen des linearen Kontrapunkts, sid. 9–12.

ligen ingen egentlig förklaring på. Han anser den dock vara ett utslag av samma impuls, som hos sångaren och vissa instrumentalister framkallar vibratot. Defta ger dock ingen förklaring på ursprunget hos denna »Urform».

Frågan kanske är olöslig. Kurth har dock icke kommit lösningen närmare på spåret genom att förneka den harmoniska linjens inverkan på den melodiska. Kurths tes »Melodie ist strömende Kraft» torde likaväl kunna utbytas mot eller åtminstone ställas vid sidan av tesen »Harmonie ist strömende Kraft».

Att jag i denna framställning ofta tvingats taga avstånd från Kurths teorier i »Grundlagen des linearen Kontrapunkts» får icke betraktas som en kritik mot verket i dess helhet, vilket torde vara den fullständigaste och grundligaste undersökning av Bachstilen, som hittills föreligger. Vad jag vänder mig mot är i första rummet hans underskattning av harmonikens betydelse vid koncipierandet av den polyfona satsen samt den i alla hans verk förekommande benägenheten att införa utommusikaliska begrepp för förklaringen av musikaliska företeelser. Detta har lett till, att många av vår tids teoretiker under saklighetens täckmantel skapat en ny, naturvetenskapligt betonad terminologi, som i lika hög grad som den romantiska hermeneutiken under 1800-talet fördunklar i stället för att förklara.

## R É S U M É

L'enseignement de l'écriture polyphonique se fait, comme on le sait, d'après deux principes différents, l'un ne s'occupant pas du développement harmonique et l'autre partant d'une esquisse harmonique préalable dont les différentes parties revêtent ensuite, par la figuration, des propriétés mélodiques. Ces deux principes ont chacun leurs inconvénients, le premier, surtout parce que la mélodie, vu l'absence de conception harmonique, manque de vie harmonique, le second, parce qu'il limite par trop la liberté de mouvement des parties. On n'a pas pu jusqu'à présent déterminer objectivement si J. S. Bach dont

le style polyphonique, en raison des exposés de H. Riemann »Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts» et de E. Kurth »Grundlagen des linearen Kontrapunkts», est désormais le plus souvent choisi comme point de départ de l'enseignement du contrepoint, *a sciemment* conçu ses œuvres harmoniquement. Riemann pense que le style polyphonique ne doit pas provenir d'un plan harmonique préalablement conçu, les points de vue harmoniques devant seulement servir de correctifs. Kurth va encore plus loin lorsqu'il dit que la ligne mélodique doit se développer d'elle-même non d'après mais *malgré* les lois harmoniques. Cette conception ne peut se justifier que si on entend par harmonique le seul phénomène de l'unisson vertical. Le fait que Bach, dans l'élaboration de ses œuvres, a tenu compte d'un développement harmonique, semble au contraire ressortir de ce que Bach, dans ses œuvres cycliques, a parfois utilisé la même ligne de développement harmonique dans plusieurs des morceaux faisant partie d'une même suite. L'auteur a, dans le présent exposé, démontré ce fait dans la Partie D-Moll de violon par le placement en forme de partition les lignes de développement harmonique des différentes phrases. Bien que cette œuvre soit essentiellement un unisson, elle possède, dans son ordonnance même, tous les caractères que l'on retrouve dans les autres œuvres polyphoniques de Bach. Elle a en outre, au point de vue de l'argumentation, cet avantage sur les œuvres à plusieurs voix du maître, que les fonctions harmoniques se présentent sans ambiguïté.