

Kort indføring i Barokkontrapunkt

Svend Hvidtfelt Nielsen 2002-04

Så godt som alle de regler, man kan stille op for at karakterisere Palestrinas musik, gælder også i karakteriseringen af Bachs musik. Dissonanserne er de samme, de opløses stadig trinvist nedad, man tænker musikken i melodiske kurver, man bruger kadencer som formdannende faktorer, man er opmærksom på de melodiske intervaller (undgår f.eks. stadig tritonus og forstørret sekund).

Alligevel er der en afgørende forskel i beskrivelsen og forståelsen af alle disse fænomener. For hvor musikken hos Palestrina opfattes som en række samtidige melodiske hændelser, der var således koordineret, at deres indbyrdes intervaller alle opfyldte en række krav, så smelter hos Bach disse samklange sammen til akkorder, der har en egen logik. Hvor samklangene hos Palestrina var retningsløse og alle i princippet lige, så danner akkorderne på Bachs tid et hierarki, hvor særlige akkorder fylder mere i nodebilledet end andre, og hvor det absolut ikke er lige meget hvilke akkorder, der følger hvilke.

De mange stemmeføringsregler fra Palestrinasats, som stadig gælder hos Bach, tolkes nu ofte ud fra en akkordlig synsvinkel. Et kvartforudhold repræsenterer nu forudhold for dominantakkordens tert, septimgennemgange høres som akkordseptimer, og akkorder kan være grundakkorder, sekstakkorder, og kvartsekst-akkorder. Sådan har vi ganske vist også kaldt dem hos Palestrina, men Palestrina selv har ikke opfattet det sådan.

Endelig er musikken farvet af den nye instrumenttype, der har vundet frem, tangentinstrumenterne. Man kan ligefrem sige, at denne instrumenttype har medvirket til, at musikken opfattes som baseret på en række akkordprogressioner snarere end blot som samklingende stemmer.¹

En skitsering af fugaudviklingen fra Palestrina til Bach.

Sideløbende med Palestrinas store produktion af vokalmusik komponeredes i Italien også musik for tangentinstrumenter såsom cembalo og orgel. De første ansatser til musik for disse instrumenter tog afsæt i korværker, som enten spilledes som de var, eller omarbejdedes for orglet (se eksempel 1). I løbet af femtinhundredetallet udvikledes orgel/cembalo-musikken til en mere idiomatisk stil, der gjorde brug af muligheden for såvel virtuositet som kromatiske temaer. Begge dele elementer, som tangentinstrumenterne lagde op til. I det hele taget indbød et instrument som orglet til såvel fantastiske harmonier, som avancerede temaer. I Girolamo Frescobaldis (1583-1643) ”Toccata Cromatica” finder vi begge dele (se eks. 2).

Typemæssigt kunne værkerne inddeles i de frie, overvejende virtuose værker, kaldet toccata eller fantasi, og de strammere imiterende satser kaldet canzona og ricercare. Af de sidstnævnte var ricercaren ofte en rolig sats, med kontrapunktiske finesser, mens canzonaen typisk var enklere og mere udadvendt. Helt adskilt var værktyperne ”toccata” og ”fuga” dog ikke. En

¹ Som f.eks. Poul Hamburger siger det i sin ”Kontrapunkt” (København 1970) p.13: ”I tiden efter 1600 skete efterhånden en forandring i såvel det indre som det ydre billede af den polyfone satskunst. Denne proces fuldbyrdes i nær sammenhæng med en ændring i selve klangopfattelsen, betinget dels af overgangen fra kirketonalitet til dur-moltonalitet, dels af orgel- og klavermusikkens emancipation fra det vokale stilgrundlag. Der er jo en væsentlig forskel mellem korisk udførelse af et kontrapunktisk forløb, hvad enten det sker vokalt eller ved forskellige melodiinstrumenter, og et sådant udført af en enkelt på tangentinstrument, idet selve klangbilledet vil tendere hen i retning af det opspaltede og det sammensmeltede.”

Eks. 3
Capriccio nr. 3

Johann Jacob Froberger (1616-1667)



Det var imidlertid ikke kun i Italien, der blev komponeret orgelmusik med improvisatoriske indslag og fugerede satser. Også fra Holland udgik en tradition med rod i komponisten Jan Pieterzoon Sweelinck (1562-1612). Sweelincks stil var ikke ulig A. Gabrielis, som det fremgår af eks. 4. Begge ynder de at indlede en toccata med rolige bevægelser, der til tider kunne have imiterende præg.

Eks. 4

Toccata del 9. Tono

Andrea Gabrieli (1515-1586)



Toccata 15

Jan Pieterzoon Sweelinck (1562-1621)



Sweelincks elev Heinrich Scheidemann (1586-1651) udviklede den fugerede sats, og lod den fylde noget mere i sine såkaldte ”præambler”. Temaerne er dog vedvarende lidt tunge i det, og som sådan overtager Franz Tunder (1614-1667) stilen. Eks. 5 viser et af de mere elegante temaer fra Scheidemanns hånd. Et gennemgående træk i tematikken er temaets indledende tonegentagelse. Ofte er temaet ikke meget andet end en sådan repeteret figur.

Eks. 5

Praeambulum in d

Heinrich Scheidemann (1595-1651)



Hos Tunder finder man en orgelsats, hvor et toccataagtigt forløb samler sig til en fugeret sats, der igen kan opløse sig i improvisatoriske forløb. Denne stil går til tider under navnet ”den nordtyske skole”. I sine enkeltelementer eksisterer stilen allerede hos den ovenfor nævnte italienske komponist Merulo, men først hos Tunder synes den endeligt etableret. Stilen kaldtes i samtiden ”Stylus Phantasticus”, og i Athanasius Kirchers bog ”Musurgia universalis”, 1650, får den disse ord med på vejen: ”..dette er den frieste og mest ubundne kompositionsmaade indstiftet til at fremvise geni og undervise i harmonik og kontrapunkt”.

De nordtyske temaers temaers kantethed blev først løst lidt op af Mathias Weckmann (1621-1674), tilsyneladende under påvirkning af Frobergers helt anderledes sprudlende og samtidigt fint formede tematik. Den helt store mester og findyrker af stilen er dog Dietrich Buxtehude (1637-1707). Hans satser har sammen med Johann Pachelbels (1653-1706) magnificentfugaer haft afgørende indflydelse på den unge J.S.Bach (1685-1750).

Bachs umiddelbare forudsætninger

Buxtehude

Nedenfor (eks. 6) er angivet fugatema med kontrapunkt fra Buxtehudes "Præludium og fuga i d", BuxWV 140. Titlen er lidt misvisende, da hele stykket indeholder to fugaer en fugetta og tre toccata-agtige afsnit. Et til indledning (præludiet), et mellem første fuga og fugettaen, og endelig et afsluttende. Hele forløbet er stramt komponeret, og satsen er en af Buxtehudes mest helstøbte. Bemærk f.eks. eksemplets første takter. Vi kommer ind i præludiets afsluttende kadence, hvis oktavfald viser sig at indeholde kimet til den efterfølgende fuga!

Eks. 6

af "Præludium og fuga i d" (BuxWV 140)

The image shows a musical score for the first part of Buxtehude's "Præludium og fuga i d". It is written for a single melodic line with a bass line. The score is divided into sections: "Tema", "Kontrapunkt 1", and "Kontrapunkt 2". The "Tema" section starts with a half rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The "Kontrapunkt 1" section starts with a half rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The "Kontrapunkt 2" section starts with a half rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has a "pedal" marking. The score is labeled "D. Buxtehude (1637-1707)".

I denne sats er der flere ting at bemærke. Allererst måske den indledende kadence. Det er en kadence vi også kender som afsluttende kadence i Palestrinas musik. Kun går opløsningen noget hurtigere her. Både dissonans og opløsning afvikles indenfor samme taktslag. Og fra de hurtige basbevægelser er der langt til den rolige Palestrinastil. I stedet for en fjerdedel er der fire sekstendedele, der bevæger sig over tre forskellige toner. Denne vending er blot én af mange som Bach tager til sig. Det bliver faktisk en standard kadencebasvending hos Bach. I denne sammenhæng kommer vendingens oktavfald til at virke tematisk, som en første foregribelse af fugatemaet. Ser vi derefter på de tre første stemmer, ser vi, at de alle har samme melodik. Først tema, så et første kontrapunkt (kontrapunkt 1), det der skal kunne fungere i tostemmig sats, og derefter et andet (kontrapunkt 2) skabt til at fungere i trestemmig sats. Kontrapunkt 1 og tema forløber udelukkende i tertser og sekster. Dvs. begge stemmer vil kunne fungere som overstemme uden, at der vil forekomme de stadig ømtålelige kvartintervaller. Det samme gælder i forholdet mellem kontrapunkt 1 og kontrapunkt 2. Mellem kontrapunkt 2 og Tema er der imidlertid kvinter. Dvs. lægges temaet over kontrapunkt 2 vil der opstå kvarter, som stadig i barokken er at betragte og behandle som dissonanser, såfremt de ligger mellem den dybest klingende stemme og en overstemme. Når kontrapunktet kan fungere både over og under temaet kaldes det *dobbelt kontrapunkt*. Benyttes det samme kontrapunkt satsen igennem kaldes det *obligat kontrapunkt*. Begge disse former benytter Buxtehude sig af i denne fuga. Endelig ser vi, at Buxtehude benytter tonal besvarelse og imiterer i overkvinten. Åbningsintervallets to toner A-D beholdes i besvarelsen (i omvendt rækkefølge naturligvis), hvorefter den efterfølgende del af temaet sættes ind kvinten over (= kvarten under) første temaindsats.

Pachelbel

Johann Pachelbel har skrevet en stor samling magnificentfugaer, hvor han kombinerer en stemmeføringsmæssig elegance med en harmonik, der rummer mange af de træk, der senere bliver konstituerende for dur/mol-tonaliteten. Flere af temaerne er konciperet som omspindinger af

en række faldende sekstakkorder, således også eks. 7. Denne faldende bevægelse, de tre kvartspring, er et typisk barok-element. Sekvenser af enhver slags bliver hos Bach det materiale, som i fugaerne leverer kontrasten til temaindsatserne. Denne tænkemåde har endnu ikke slået igennem hos Buxtehude og Pachelbel.

Pachelbel har selv beskrevet sine fugaer som et forsøg på at bringe et smukt tema i flest mulige variationer. Udover satsens smukke stemmeføring (prøv at spille hver enkelt stemme alene) skal bemærkes den harmoniske fremdrift, særligt omkring temaindsatser. Før 3. indsats antydes harmonigangen S3-D3-og så temaindsats på T (i C-dur). 4. indsats forberedes med dissonans og ufuldkommen D. Ved temaindsatserne i anden gennemføring (t.9, 11, 13, og 17) forøges satsens intensitet i og med, at temaet nu sætter ind *før* den forberedende kadence er tilendebragt, nemlig midt i kadencen, som en integreret del af den. Endelig skal man bemærke t.7, hvor temaets plads i bunden i satsen harmoniseres med en række septimakkorder således, at der er dissonans på alle ottendedelene. Når én septim er opløst til tert er en anden tert forvandlet til septim etc. De akkorder, der opstår i denne bevægelse udgør en række af faldende kvinter, en såkaldt kvintskridtssekvens.

Eks. 7 Magnificat fuga VI. Johann Pachelbel (1653-1706)

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-8) shows the initial entry of the subject in the treble staff and a supporting bass line. The second system (measures 9-16) continues the development, with the subject re-entering in the bass staff. The third system (measures 17-24) shows further harmonic and melodic progression. The fourth system (measures 25-32) concludes the passage with a final cadence and a key signature change to C minor.

En overordnet gennemgang af reglerne for barokkontrapunkt.

Forbilledet for øvelserne med barokkontrapunkt er primært J.S.Bachs fugaer, som de fremstår i samlingerne "Das Wohltemperierte Klavier" bind I (1722) og II (1740). Derudover vil enkelte orgelfugaer blive inddraget. Da Bach i de to bind af "Wohltemperierte.." netop har til hensigt at vise alle de forskellige muligheder, der er for at udarbejde en fuga, er form og fremgangsmåde i de to gange 24 fugaer alle forskellige. Dertil kommer at bind II er skrevet små tyve år efter bind I, og derfor indeholder relativt mere avancerede fugaer end dem i bind I. Hovedvægten i undervisningen vil da også ligge på fugaerne i bind I, nærmere bestemt de to- og trestemmige fugaer. I disse fugaer er dét, vi skal undersøge og prøve at eftergøre, kun fugaernes ekspositionsdel. Dvs. den del, hvor alle stemmer har sat ind første gang, og musikken er faldet til hvile i en kadencering til en ny toneart. Til dette brug er det nødvendigt at undersøge Bachs melodik og harmonik og alt, hvad derindunder hører.

Melodik

Reglerne for god melodisk bevægelse er i store træk *de samme* i Bachs musik som de var i *Palestrinas musik*. I begge tilfælde er idealet en afbalanceret melodi med et enkelt højdepunkt. En melodi, der følger den retning den først angiver, og som udviser en overordnet trinvis bevægelse.

Men der er også forskelle. Særligt to er centrale:

- 1) I Bach-kontrapunkt skriver vi for klaver og ikke den menneskelige stemme. Det medfører en større frihed med hensyn til bevægelsestempo og melodiske spring.
- 2) Bachs melodik relaterer sig til en dur/mol-harmonik, hvilket medfører at melodiske bevægelser næsten altid også er harmonisk tænkt. Dvs. man skal være opmærksom på hvilken harmonik særlige melodiske vendinger såsom f.eks. septimspring, formindsket kvart og lille sekund implicerer.

Omfang

Skønt der nu ikke længere er den menneskelige stemme at tage hensyn til, skal man alligevel af rent klanglige hensyn holde sig i midterlejet. Følgende regler, der dog kun er vejledende, kan udstikkes:

- 1) Melodiomfang bør maksimum være en decim.
- 2) Højeste tilladte tone er C to streger over G-nøgle. Almindeligvis går øverste stemme dog ikke højere end H.
- 3) Dybeste tone er C to streger under F-nøgle.

Linjeføring

Det er hos Bach som hos Palestrina vigtigt, at man fører den melodiske linje til ende. Hos Bach høres den melodiske bevægelse altid også som del af en harmonisk bevægelse, og man kan som tommelfingerregel sige, at melodien skal føres til afslutning på tonika. Det kan forstås som selve grundtonen, som én af de andre toner i tonikaakkorden, eller det kan forstås mere relativt, som at den melodiske bevægelse skal afsluttes naturligt. I visse temaer af Bach ses en opsplitning af den melodiske linje, som f.eks. i c-mol fugaen Wt. bind I (eks. 8):

Eks. 8

Fast figur med fast rytme

En afbalancerende kontrastrytme

Pilene angiver den overordnede faldende linje
Den faldende linje føres til ende på tonikaakkordens tert.

Dette er dog et fænomen som primært finder anvendelse i de tematiske gestalter (dvs. man kunne udforme et kontrapunkt efter en sådan model).

Bemærk, at en faldende melodisk bevægelse i bassen godt kan oktavomlægges på ubetonet ottende- eller sekstendedel. En sådan omlægning kan både være trinvis nedad og trinvis opad. Altså resultere i både septim- og nonespring.

Tonegentagelser

Tonegentagelse forekommer ikke som en del af almindelig linjeføring. Reglerne er de samme som hos Palestrina. Da et klaver imidlertid ikke kan udsige en tekst, falder den del af Palestrinareglerne bort. Tilbage er:

Tonegentagelse kan bruges ved:

- 1) Portamento/anticipation. Dette kan forekomme før alle taktens slag.
- 2) Tematiske gestalter, dvs. som et fast element i kontrapunktet.

Ellers ikke!

Spring

Spring tilladte hos Palestrina er også tilladt hos Bach.

Stor og lille sekst: Derudover kan den store og lille sekst nu frit benyttes, såvel opad som nedad.

Septimspring opad kan benyttes i to situationer:

- 1) Som del af en brudt septimakkord. Septimen skal naturligvis videreføres trinvist nedad.
- 2) Ved oktavomlægning af en faldende trinvis bevægelse i bassen (se ovenfor under linjeføring).

Nonespring kan forekomme ved oktavomlægning af trinvis bevægelse i bas (se ovenfor under linjeføring).

Formindskede intervaller, såsom formindsket kvart, kvint og septim kan benyttes ved spring ned til ledetone, som derefter **skal** videreføres trinvist opad.

Ved en kvintvis faldende basbevægelse kan en af kvinterne være tritonus for at fastholde hovedtonearten.

Akkordbrydninger er en almindelig del af barokkens melodiske repertoire. Alle akkordens intervaller er ved akkordbrydning tilladt.

STRENGT FORBUDT er derimod stadig den *forstørrede sekund* og *forstørrede kvart* i melodiske bevægelser, der ikke er del af en akkordbrydning!!!

Trin og spring

Al bevægelse er grundlæggende enten trinvis eller springende. Er det af en eller anden grund nødvendigt at blande springende og trinvis bevægelse skal man ved såvel opad- som nedadgående bevægelse altid have **spring før trin**. Dvs. når først den trinvis bevægelse er påbegyndt, kan man ikke foretage spring i bevægelsesretningen (man må ikke lave ”huller” i linjen). Spring i modsat retning er derimod mulige. Se f.eks. de faste ottendedelsmoduler hos Palestrina.

Sekvenser

Modsat Palestrinastilens idealer er sekvenser meget yndet i barokken. Små eller længere melodiske vendinger sekvenseres gerne. Standardmodulerne for ottendedelsbevægelse som

vi kender dem fra Palestrina benyttes frit (også i sekstendedelsbevægelse) og kan nu suppleres med stort set alle tænkelige trin- og tertsvise melodiske bevægelser.

Sekvenserende melodik ses oftest i sekvenser af faldende sekunder men kan også forekomme i såvel faldende som stigende tertser og stigende sekunder.

Kromatik

Kromatik optræder hos Bach altid med harmoniske implikationer. Ved en stigende kromatisk linje underforstås en molterts, der bliver til durterts og derfor skal videreføres trinvist opad. En kromatisk faldende linje kan omvendt ses som en durterts, der bliver til molterts og dermed peger yderligere nedad (som når man i Palestrinas musik sætter b for H). Det kan dog også tolkes harmonisk som en septim i en underforstået dominantisk akkord. Også her skal bevægelsen fortsætte trinvis nedad. - Naturligvis!

Samklang

Tilstræb fyldige klange. Sørg for altid at have en terts eller sekst (undtagen, selvfølgelig, i kvartkvint-akkorder!!).

Dissonanser

Som dissonans behandles stadig intervallerne: sekund, kvart og septim. Kvart dog kun i forhold til bastone. Altså samme regler som hos Palestrina.

Gennemgangsdissonanser

Først og fremmest adskiller dissonansbehandlingen sig hos Bach fra Palestrina, ved at det harmoniske tempo er forøget. Betoningsdissonans kan forekomme på alle taktens fire slag³ og begrebet "ubetonet" dækker nu primært ottendedelens "og"-slag. Dernæst kan alle gennemgangsdissonanser gå såvel opad, som nedad.

I musikteori skelner man mellem toner, der dissonerer på ubetonet (og-slaget) og toner, der dissonerer på betonet. Førstnævnte kaldes *gennemgangsdissonanser* og sidstnævnte *forslag*. **For begge gælder imidlertid det samme:** Så længe de videreføres trinvist er de lovlige! Man kan med andre ord godt springe til en dissonans, så længe den videreføres trinvist.

None- og septimforslag i ned- og opadgående bevægelse udviser dog en vis regelmæssighed i behandlingen. Ved disse forslag, hvor nonen eller septimen umiddelbart videreføres til oktavklang, er det afgørende, at de to involverede stemmer på næste betonede eller relativt betonede slag danner en sekst- (eks. 9,1) eller terts-klang (eks.9,2). En anden mulighed for det opadgående septimforslag er at springe ned på septimens traditionelle opløsningstone på næste betonede eller relativt betonede slag (eks. 9,3).

The image contains three musical examples illustrating dissonance resolution:

- 1** c-mol fugaen: A melodic line in C minor with a dissonance (marked 'none') that resolves to a sixth (marked 'sekst') by moving the upper voice up an octave (marked 'oktav!').
- 2** Es-dur fugaen: A melodic line in E major with a dissonance (marked '7') that resolves to a third (marked '3') by moving the upper voice up an octave (marked '8!').
- 3** F-dur fugaen: A melodic line in F major with a dissonance (marked 'septim') that resolves to a tonic chord (marked 'opløsning') by moving the upper voice down.

³ Til tider endda på hvert ottendedelsslag, se f.eks. Pacelbelfugaen, eks. 7, ovenfor.

Betoningsdissonanser

Reglerne for betoningsdissonanser er i det store og hele identiske hos Bach og Palestrina. Der er dog to markante forskelle.

Den ene store er betinget af barokkens nye lyttemåde, den *akkordiske*. Her høres samklange som akkorder, der indbyrdes kan være relaterede, som f.eks. en dominant til en tonika. I en dissonerende akkord kan dissonansen omlægges fra én stemme til en anden såfremt det sker indenfor den samme akkord. Først idet akkorden videreføres til næste akkord skal dissonansen opløses trinvist nedad.⁴ Dertil kommer, at den trinvise opløsning godt kan udskydes. Ikke sjældent springer den dissonerende tone først ned på en anden af opløsningsakkordens toner, før den bevæger sig tilbage til tonen et trin under dissonansen, den reglementerede opløsningstone.

Den anden forskel i forhold til Palestrinatidens dissonansbrug er det *hurtigere tempo*, som dissonanser kan indføres og opløses i. Hos Bach kan opløsning nemlig – som allerede nævnt – indtræde allerede på det ubetonede ottendedelslag ("og"-slaget).

Stemmeafstand - Tostemmig sats

I tostemmig sats ses ofte ret stor spændvidde mellem stemmerne, op til tre oktaver ved de maksimale yderpunkter, hvorfra afstanden dog hurtigst muligt bør mindskes.

En en stemmeafstand på oktav+kvint og op til to oktaver er imidlertid slet ikke sjældent.

Stemmeafstand - Trestemmig sats

I trestemmig sats er tendensen, at stemmerne ligger tættere, meget lig det vi fandt hos Palestrina. Der er sjældent over en oktav mellem de to øverste og ikke over to oktaver mellem mellemste og underste stemme. Oftest er der endda under en oktav mellem såvel de to øverste som de to nederste stemmer.

Stemmeføring (samme regler som hos Palestrina)⁵

Paralleller i oktaver, primer og kvinter et stadig forbudt. Bevægelsen ren kvint til tritonus er OK, mens bevægelsen tritonus til ren kvint regnes som en parallel kvint.

Skjulte paralleller kaldes en bevægelse hvor to stemmer med springende overstemme bevæger sig i samme retning og ender i et kvint eller oktavinterval.

Betonings paralleller

To kvinter i samme retning på f.eks. 1. og 2. slag i takten regnes for paralleller også selvom den ene springer og den anden har udfyldt springet med ottendedele eller sekstendedele. Kun hvor der mellem de to kvinter er decideret modbevægelse imellem stemmerne, eller hvis de når forskudt frem til næste kvint, tolereres de.

Antiparalleller kaldes en bevægelse fra oktav til oktav, eller kvint til kvint hvor stemmerne imidlertid ikke går i samme retning.

Af disse paralleller er de første to de mest forbudte.

Eks. 10 Eksempler på skjulte paralleller, overstemmen springer.
N.B. Bemærk den sidste. Fra dissonans til oktav undgås, også selvom overstemmen er trinvis!

⁴ Hamburger anfører i sin bog under begrebet "vikarierende opløsningstone" ("Kontrapunkt" p. 49), at en dissonans til tider kan "opløses" af en anden stemme, end den, der har dissonansen. Det er dog et relativt sjældent forekommende fænomen hos Bach.

⁵ Bemærk, at vi ikke har berørt begreberne skjulte par. og antipar. I undervisningen. Det skyldes, at skjulte par. kan forekomme hos Palestrina om end de undgås, samt at reglerne omkring melodiføring m.m. medfører at antipar. Ikke kommer på tale.

Stemmekryds bruges ikke i klaversats, da det ikke kan høres.⁶

Sløjfer er en variation af begrebet stemmekryds og skal også undgås. En sløjfe fremkommer hvis f.eks. alten bevæger op over eller ned under det sted hvor sopranen (eller tenoren) var slaget før. Se eks. 11.

Eks. 11



Når en stemme bevæger sig højere op eller dybere ned end dens overstemme var slaget før, kaldes det en sløjfe.

De bør undgås!

Spring i samme retning

Alle stemmer må ikke bevæge sig i samme retning medmindre overstemmen er trinvis eller man bevæger sig hen til en ufuldkommen dominant.

Fordoblinger

Altererede toner (toner hævet med et kryds eller sænket med et b), ledetoner (tertsen i Dominantakkorden) og dissonanser **må aldrig fordobles!** Alle andre toner kan fordobles i trestemmig sats.

Harmonik

Med dur/mol-harmonikkens fremtrængen fik akkorderne som nævnt en ny betydning. De var ikke længere "blot" det velklingende resultat af flere samtidigt klingende stemmer, men var bærere af en retningsbetonet musik. I denne musik fik de forskellige akkorder forskellige funktioner: Disse funktioner ligger til grund for tanken om en "funktionsharmonik", en harmonitænkning der i særlig grad lader sig anvende på musikken fra ca. 1720 - 1920. Musik senere end 1920 kan i mange tilfælde også meningsfyldt analyseres ud fra en funktionsharmonisk tilgang, men kan i ligeså mange, om ikke flere, tilfælde ikke.

De tre vigtigste funktioner akkorderne kunne bære var:

- 1) **Tonika**. Tonika er navnet for akkorden på første trin. Den akkord, der angiver hvilken toneart musikken forløber i, og dermed også den akkord hele forløbet til sidst sigter mod at ende på.
- 2) **Dominant**. Dominant er navnet for akkorden en kvint over tonika. Det særlige ved dominanten er, at den indvarsler tonika. En dominant videreføres nemlig altid til en tonika.⁷ En meget stor del af dur-mol-tonal musik benytter stort set udelukkende akkorderne T (for tonika) og D (for dominant).
- 3) **Subdominant**. Subdominant er navnet for akkorden på IV trin, en kvint under tonika. Denne akkord kan bruges i forskellige funktioner. I kadencen er den akkorden før D.

⁶ Bach bruger faktisk stemmekryds i et par af fugaerne fra de to bind af Wohltemperiertes (se f.eks. F-dur B.I), men det anbefales begyndere i faget at afholde sig fra det.

⁷ Som det vil fremgå senere, kan tonika repræsenteres af to akkorder. I trin og VI trin. Benyttes VI betegnes det en "skuffende" kadence, fordi det alligevel ikke var den forventede akkord, der med VI optrådte efter Dominanten.

Den tonal kadence

Et meget vigtigt redskab til at etablere fornemmelsen af et tonalt centrum, er den tonale kadence. Denne er en følge af tre akkorder, der éntydigt definerer en tonalitet. Denne akkordfølge afslutter *altid* en periode i dur-mol-tonal musik. Akkordfølgen findes i et begrænset antal versioner.

Eksempel 12 nedenfor viser de fire etablerede standardkadencer, som praktisk talt al musik fra Bach frem til Schönberg (og endda længere) benytter til at markere indsnit eller satsafslutning.

Eks. 12

1 2 3 4

Firstemmig, spredt Trestemmig, tæt Trestemmig, spredt Firstemmig, tæt Firstemmig, spredt Trestemmig, tæt Firstemmig, spredt Trestemmig, tæt

I17 D7 T I17 D T S6 D T S6 D T 5/4D D T 5/4D D T 6/4D D T 6/4D D T

Den sidste af kadencerne, kvartsekstkadencen, har kvartdissonans, men hverken septim- eller sekund. Det gør den blødere end de andre kadencer, og derfor kan dens dissonans, kvarten, godt indføres trinvist uden forberedelse. Bemærk endvidere at Dominanten i første eksempel har fået tilføjet end - forberedt - septim. Denne tilføjelse af septim til dominanten bliver hyppigere og hyppigere igennem hele barokken. En sidste bemærkning til kvartsekstkadencen: Ja, det er en akkord med kvint i bas! En C-dur, der betragtes som en G-dur med forudhold! Dette er den **ene af de to eneste mulige måder** at have en tre klang med kvinten i bassen de næste 300 år!!

I trestemmig barok sats har mellemstemmerne som regel en mere aktiv rolle end i ovenstående eksempler. Heller ikke alle fire kadencer er lige repræsenteret i Bachs fugaer. Eksempel 13 viser de variationer af den harmoniske kadence, der kan benyttes i Bachfuga ved satsens afslutning eller formelt vigtige steder undervejs. Fælles for kadencerne er, at alle har et forudhold, der opløses. Dette er essentielt for etableringen af en kadencefornemmelse. Disse fire former skal beherskes, da *andre afslutningsformer* i princippet **ikke tolereres!**

Eks. 13

Med aktiv bas (mellemstemmen kunne også have haft andre af treklængens toner) Melodi i bas og mellemstemme Kun mellemstemme

En dur-mol-tonal musik er en meget målrettet musik med strenge regler for hvilke akkorder, der kan efterfølge hvilke. Reglerne er dog forskellige for *grundakkorder* og *sekstakkorder*.

Kvartsekstakkorder bruges OVERHOVEDET IKKE i forløbet!!! De kan kun optræde som del af kadence, og den kadence, de er del af, er ikke specielt typisk for barokfugaer (se eks. 12 og 13).

Akkordfølgeregler:

Når et Bach-fugatema harmoniseres, er det hovedsageligt de tre hovedakkorder, T, S, og D, der benyttes. I dur kan dog også andre af skalaens akkorder forekomme. I mol vil trinakkorderne straks ødelægge temaets molfarvning, hvorfor de ikke benyttes ved temaharmonisering i mol.

Udover de tre hovedakkorder er der tre trinakkorder kaldet II (subdominantens parallel), III (dominantens parallel) og VI (tonikaparallel, eller tonikaafledning, eller tonikas stedfortræder). For ikke at skulle diskutere funktioner og navne (særlig på VI) benævnes trinakkorderne efter deres skalatrin. I dur er trinakkorderne molakkorder, og i mol er trinakkorderne dur.

Udover de rene treklange indeholde en diatonisk skala en akkord, der ikke har ren kvint, men derimod tritonus.

I dur er det akkorden på VII trin. Den optræder af samme grund som sekstakkord. Den har samme funktion som D, og er derfor underlagt samme regler som D.

I mol er det akkorden på II trin. Den optræder af samme grund kun med tilføjet septim, og får derved samme funktion som kadencens subdominant og skal efterfølges af en dominant.

En eviggyldig udtømmende definition af akkordbevægelser hos Bach, ville indeholde så mange undtagelser og særtilfælde, at der ikke ville være meget at rette sig efter, og eftersom temaharmonisering i Bach-fuga bør holdes indenfor akkorderne: T, S og D, kan en sådan definition siges at være overflødig.

Nedenfor bringes alligevel – blot til orientering - en forenklet version af akkordfølgeregler, som stadigvæk rammer det essentielle i dur-mol-harmonikkens bevægelsesmønstre.

Grundakkorder

For grundakkorder er akkordfølgereglerne disse:

Hovedakkorderne:

D kan gå til T eller VI

S kan gå til D, T, II

I mol kan S endvidere fortsætte til VII, dog ikke uden at bevæge sig over mod paralleltonearten.

T kan gå alle steder

I mol: T kan ikke gå til III.

Trinakkorderne:

Trinakkorder benyttes ikke ved temaharmonisering i mol i Bach-fuga.

De kan dog sagtens indgå som led i en sekvens. Da følger de sekvensens akkordmønstre.

VI kan gå til II, III, S, og D.

II kan gå til VI, D, T

III kan gå til VI og T.

Sekstakkorder

Forekommer akkorderne som sekstakkorder er det deres bastonebevægelser, der er afgørende for deres stilrigtighed.

I dur forekommer trinakkorder ikke som sekstakkorder!

De kan dog sagtens indgå som led i en sekvens. Da følger de sekvensens akkordmønstre

For sekstakkorder gælder (udtrykt i bastonens bevægelser):

+ kvinter og kvarter.

+ nedadgående tertser.

+ trinvis bevægelser

+ Opadgående tertser og nedadgående sekster ved akkordomlægning.

Sekvenser

Modsat forgængerne er Bachs fugaer fyldt med sekvenser. Sekvenser fungerer som kontrastmateriale til de fugerede afsnit. Er en sekvens i gang følger den sin egen lovmæssighed frem mod en kadencering. Hos Bach ser man maksimalt tre led af samme sekvenstype efter hinanden. Ofte vil allerede tredje led adskille sig en smule fra de to foregående. Ønsker Bach et længere stræk med sekvenser, kan de tre led efterfølges af tre nye sekvensled i et nyt mønster.

I fugaerne i "Wohltemperierte" ses en række forskellige sekvenstyper. Af disse er to, kvintskridtssekvensen og rosalien, særligt hyppigt brugt, hvorfor vi her vil koncentrere os om de to alene.

1) Kvintskridtssekvens.

Kvintskridtssekvensen er en sekvens af trinvist faldende motiver. Harmonisk består den af en kæde af kvintvis faldende akkorder (deraf navnet). Det er den hyppigst forekommende sekvenstype hos Bach. Enhver trinvis faldende sekvens er i princippet led i en kvintskridtssekvens. Også selv om det ikke altid er lige let at genfinde de enkelte akkordled. Dette kan skyldes, at de benyttede motiver slet ikke er harmonisk tænkt, eller at det er de nært beslægtede trinvist faldende sekstakkorder, der ligger til grund for forløbet.

Hos Bach forekommer den både i former, hvor harmonikken står klart frem, og i former hvor de trinvist faldende sekvensleds tilknytning til kvintvist faldende akkorder er mindre tydelig. Nedenfor (eks.14) ses eksemplificeret sådanne tre grader af tydelighed.

eks.14

Tre sekvenser fra fugaer i "Wohltemperiertes... B.I"

Første sekvens udviser de faldende led, typisk for kvintskridtssekvensen. Men akkordstationerne er ikke indlysende.

Anden sekvens er tydeligere. Akkordgrundlaget peger dog mest i retning af parallelle sekstakkorder.

Tredje sekvens udviser taktvist kvintvist faldende akkorder.

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass clef. The first system is in B major (B-dur) and shows a descending sequence of intervals. The second system is in A major (A-dur) and shows a sequence of parallel six chords. The third system is in F major (F-dur) and shows a sequence of descending fifths.

2) Rosalie⁸.

Hvor kvintskridtssekvensen er en trinvist faldende sekvens, er rosalien en stigende sekvens. Dog ikke som en direkte linje af stigende kvinter, men som et zig-zag-mønster af stigende og faldende bevægelse⁹. Efter kvintskridtssekvensen er den den hyppigst forekommende sekvens i Bachs fugaer¹⁰, uden dog at være nær så rigt

⁸ Benævnelsen skyldes digteren og komponisten C.F.Schubart, der i en artikel fra 1774 behandler Rosalien og oplyser, at navnet hidrører fra en italiensk folkemelodi "Rosalia, mia cara", hvor progressionen forekommer. (J.Jersild: Analytisk harmonilære, Edition Egtved 1989, p.8)

⁹ Og det mønster kan beskrives som følger: Terts ned, kvart op (terts ned, kvart op etc.). I visse tilfælde åbner den med det opadgående kvartspring, der så efterfølges af faldende tertser etc..

¹⁰ I "Wohltemperierte..." B.I. optræder rosalien i fire og i B.II 13 fugaer. Til sammenligning er der i alt kun fem fugaer i såvel B. I som B. II, der ikke benytter en form for kvintskridtssekvens.

repræsenteret som kvintskridtssekvensen. Ofte forhøjes de molakkorder, der måtte forekomme efter det nedadgående tertsspring, til dur, hvorved rosalien ofte får en intensiverende funktion.

Nedenfor er angivet et par eksempler på rosaliier fra B.II.

Eks.15

The musical score for Example 15 is in 2/4 time. It consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The right-hand melody starts with a C-dur chord and moves through a sequence of chords: G, E, A, A, D, H, E, Cis, G, E, A, Fis. The left-hand bass line provides harmonic support with a similar sequence of chords. The score is labeled 'C-dur' and 'e-mol'. A note above the score reads: 'f#-mol Denne rosalie er særlig avanceret idet Bach har indbygget en bidominant ved tertsfaldet.'

Det vigtigste i såvel rosalie som kvintskridtssekvens er de motiviske figurer som sekvensen består af. Disse skal på en éntydig måde være relateret til enten fugatemaet eller dets kontrapunkt.

Tertssekvens og stigende kvintskridtssekvens.

Udover de to ovennævnte sekvenser kan man i de to bind af "Wohltemperierte..." iagttage stigende kvintskridtssekvens og tertsvise sekvenser i såvel stigende som faldende retning. Tertsvist faldende sekvenser har ofte samme harmoniske struktur som den såkaldte "inganno"-sekvens¹¹. Denne er karakteriseret ved en faldende kvart efterfulgt af en stigende sekund (efterfulgt af faldende kvart og stigende sekund etc.). Navnet skyldes sekvensens stigende sekundinterval, der ofte vil realiseres som en skuffende kadence.

I den stigende kvintskridtssekvens etablerer Bach ofte harmonisk fremdrift ved at indskyde en bidominant (som sekundakkord) mellem leddene, f.eks. C (D) – G (A) – D etc.

Nedenfor er angivet tertsskvenser og stigende kvintskridtssekvenser i "Wohltemperierte's" to bind:

1) Tertsvist faldende/stigende sekvenser, - "Inganno"-sekvens¹²:

B.I.: f-mol (t.10-12, faldende*), g-mol (t.25-27, faldende*), gis-mol (t.8-10 stigende, t.12-14 faldende*), a-mol (t.15, 18, faldende).

B.II: F-dur (t.39-45, stigende), gis-mol (t.17-18, faldende), H-dur, (t.64-67, faldende*, t.68-71, stigende).¹³

2) Stigende kvintskridtssekvens:

B.I: c-mol (t.13-14), gis-mol (t.21-23), b-mol (t.42-45), h-mol (t.50-52).

Rytme

Hos Bach flyder musikken ofte – men ikke altid – af sted i en strømmende ottendedels- eller sekstendedels-bevægelse. Denne bevægelse opstår af de tre stemmers samlede spil. D.v.s. der er ikke nødvendigvis én stemme, der hele tiden har den hurtigste puls. Den er blot hele tiden til stede og går på skift mellem af stemmerne. En sådan flydende rytmisk strøm dannet af de forskellige stemmers samlede bevægelse kaldes komplementtærrytmiik. Denne rytmiik er typisk for Bach, og mange af Bachs figureringer skal ses i lyset af ønsket om at opnå denne flydende

¹¹ Ifølge J.Jersilds "Analytisk harmonilære" p.13 en ældre teoretisk betegnelse anvendt i beg. Af 1800-tallet – jfr. Joseph Drechslers "Harmonie- und Generalbass-lehre, Wien 1816, p.84). Inganno = skuffende slutning (ital. Ingannare = bedrage).

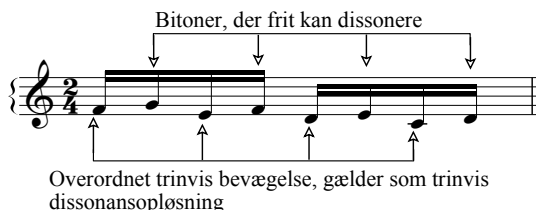
¹² Sekvenserne markeret med* udgør alle samtidig inganno-sekvenser.

¹³ Harmonikken i de stigende sekvenser i gis-mol og H-dur fugaerne udgør en lang række faldende kvinter! Den grundlæggende stigende bevægelse alene gør dog, at man ikke vil rubricere dem som kvintskridtssekvenser, der pr. definition er faldende sekvenser.

rytmiske bevægelse. Derfor ser man ofte hurtige bevægelser, der blot er omspindinger af en langsom trinvis bevægelse. Disse omspindinger vil altid opfattes motiviske, hvorfor man i hver sats skal begrænse sig til én eller to af disse figurer.

NB: Ved visse omspindinger er det kun hovedtonerne, der skal opløses trinvist, i fald de dissonerer, hvorimod bitonerne kan dissonere frit! Se Eks. 15:

Eks.15



I nogle satser, f.eks. c-mol fugaen fra B.I., er der i stedet for en stadig strøm af sekstendedelsfigurer en særlig rytme, der gennemsyrrer satsen, nemlig temaets rytme (se eks.8 ovenfor). I denne fuga fungerer passagerne med flydende bevægelse som kontrast eller variation til denne rytme.

Fugaens ekspositionsdel

Dux og Comes

Fugaens første temaindsats kaldes Dux, den anden Comes.

Comes sættes hos Bach altid ind en kvint over Dux. Sætter Dux an fra skalaens 5. trin, eller forekommer dette trin i den første del af Dux erstattes det i Comes med skalaens første trin,¹⁴ og imiterer i øvrigt resten af temaet en kvint over Dux. Dette kaldes en *tonal besvarelse*.¹⁵ Den fuldstændig uændrede imitation, som man f.eks. tit finder hos Palestrina – uanset temastruktur – kaldes *real besvarelse*.

Ved den tonale besvarelse fastholdes hovedtoneartens grundtone, og derved fornemmelsen af tonika, ved Comes' indsats. Ikke desto mindre bevæger Comes altid musikken over i dominantområdet, hvis ikke man entydigt er der fra start.

Eks.16

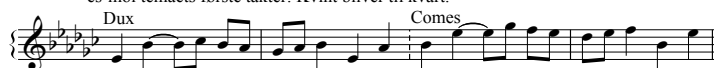
c-mol: Første takt af Dux og Comes

Bemærk Comes:

Straks kryds for F, men samtidig c-mols kvint i den tonale besvarelse



es-mol temaets første takter: Kvint bliver til kvart.

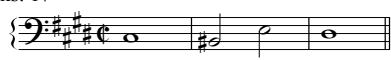


Ricercare og canzona

Tidligere omtaltes to typer af imiterende satser, som dyrkedes i den tidlige barok:

Ricercaren og canzonaen. Hos Bach genfinder man stadig tematyper, der relaterer sig til såvel den første som den sidste. Se f.eks. temaerne fra henholdsvis cis-mol og G-dur fugaerne fra bind I af "Wohltemperiertes..". Med en italiensk betegnelse kaldes disse *sogetto* (cis-mol) og *andamento* (G-dur). Det første er kort og roligt, det andet længere og måske endda dansant. Da ingen af disse to temaer berører skalaens femte trin i deres indledende tematik (cis-mol temaet berører det overhovedet ikke) besvares begge med en real besvarelse.

Eks. 17



¹⁴ I stedet for skalaens 2. trin, som er det, der ligger en kvint over 5. trin.

¹⁵ Præcise regler for hvornår og hvordan tonal imitation benyttes kan ikke gives. Men problematikken uddybes med et lektionspapir. Se også Kennan, chapter 13.

Kontrapunktet

Som hos Palestrina opleves også hos Bach kontrapunktet principielt som en melodisk videreførsel af dux, som samtidig passer til comes. Hos Bach kan der dog forekomme en form for cesur før fortsættelsen. Dette især ved temaer der af sig selv kadencerer henimod slutningen. Uanset om der er melodisk cesur eller ej er det dog vigtigt, at fortsættelsen fungerer som en naturlig melodisk videreførsel. Man skal med andre ord være opmærksom på højtoner o.l. i forhold til tema. Samtidig med at kontrapunktet fungerer som naturlig videreførsel skal det også i sig selv have prægnans. Ofte benyttes nemlig det samme kontrapunkt hele satsen igennem. Det skal altså komplementere temaet rytmisk og melodisk. Rytmisk ved at være aktivt når temaet har længere nodeværdier og selv hvile når temaet har megen bevægelse.

Man kan sige, at temaer, der ikke kadencerer forsætter i trinvis bevægelse ind over comes (se B.I. Es, F og G-dur), mens kadencerende temaer kan efterfølges af spring (B.I., c-mol, Cis og Fis-dur).

Vender vi tilbage til Buxtehudes d-mol fuga, eks. 6, ser vi hvorledes tema, kontrapunkt 1 og kontrapunkt 2 udgør en samlet linje samtidig med, at de har hver deres profil. Fra temaslutningens højtone fortsætter kontrapunkt 1 en rolig linje nedaf. Denne linje har sin særlige prægnans i og med, at den er kromatisk. Afslutningsvis svinger den opad og lægger an til hele forløbets højtone, kontrapunkt 2's første tone. Første kontrapunkt udfylder rytmisk de pauser som er indbygget i temaet, således at en konstant ottendedelsbevægelse nu er etableret i samspillet mellem tema og kontrapunkt. Kontrapunkt 2 udbygger denne rytmiske bevægelsesenergi ved sit markante sekstendedelsmotiv, der dog stadig giver luft til temaet. Tilsammen udgør de tre elementer en helhed. En sådan helhed er forbilledet for kontrapunktets funktion hos Bach.

Ofte er samspillet mellem tema og første kontrapunkt i sig selv fyldestgørende hos Bach. Andet kontrapunkt optræder da som en følgestemme til andet kontrapunkt, evt. med aktivitet de få steder der ikke rytmisk er fyldt ud af tema og kontrapunkt 1.

Bruges samme kontrapunkt satsen igennem, kaldes det obligat kontrapunkt. Som obligat kontrapunkt skal det kunne fungere både over og under temaet. Skal det kunne lade sig gøre må understemmen i kvintintervaller føres trinvist nedad. Kvintens omvendning er jo en kvart, og denne kræver altid trinvis nedadgående opløsning af øverste tone.

Tredje indsats

Efter Comes indsatsen sættes tredje stemme ind. Da Comes imidlertid afslutter i dominanttonearten ses ofte et mindre mellemspil (der maximalt har temaets længde) før dux igen sættes ind ved tredje indsats. Dette mellemspil har til opgave at lede tilbage til tonika og lægge satsen an, dvs. etablere et forudhold, før tredje indsats. Tredje indsats er altid dux.

I de to bind af "Wohltemperierte.." ses følgende rækkefølger af temaindsatser i trestemmige fugaer (1 for overstemme, 2 for mellemstemme, 3 for understemme):

123	12 fugaer
213	10 fugaer
321	2 fugaer
312	2 fugaer.

Almindeligst er det altså, at tredje stemme sætter ind i bassen. Bemærk i øvrigt at rækkefølgen 231 ikke benyttes en eneste gang.

Overskydende indsats

Efter tredje indsats lader Bach til tider én af de tre stemmer spille temaet endnu en gang inden en sekvens fører til afsluttende kadence. En sådan indsats kaldes en overskydende indsats. Ofte er der et mellemstil i form af en sekvens mellem tredje indsats og den overskydende indsats.

Ud af de 26 trestemmige fugaer i ”Wohltemperierte’s” to bind¹⁶ har de 16 en overskydende indsats. 9 af dem bringer den i tonika¹⁷, 5 i dominanttonearten, og 2 i paralleltonearten.

Af disse overskydende indsatser lægges 7 i sopranen, 7 i bassen og 2 i alten. Halvdelen af dem optræder med Dux og halvdelen med Comes.

Tilsammen giver det en overvægt af tonikaindsatser, mens der er lige mange indsatser i bas og sopran, og af comes og dux.

Begrænses undersøgelsen til B.I., er der dog en tydelig overvægt af comesindsatser (5 ud af 7), sopranindsatser (5 ud af 7) og tonikaindsatser (5 ud af 7).

Som tommelfingerregel kan man altså sige:

Bringer *sopranen i tonika en overskydende indsats med comes*, så er det i hvert fald stiltypisk. Men som tallene ovenfor afslører, er også andre kombinationer mulige.

Sekvensen

Efter tredje indsats, eller efter den overskydende indsats, hvis der er en sådan, følger en sekvens, der afslutter ekspositionsdelen. Sekvensens materiale er baseret på elementer fra enten fugatemaet eller dets kontrapunkt. Sekvensen føres til afsluttende kadence i..., ja, det kan i virkeligheden variere, men ifølge skolefugaproceduren bør det være *tonikaparallel*.

De to bind af ”Wohltemperierte’s” 26 trestemmige fugaer afslutter deres ekspositionsdelen således fordelt:

10 af fugaerne i tonika. (B.I.: 3 mol, 3 dur, B.II: 2 mol, 2 dur.)

8 af fugaerne i tonikaparallel. (B.I.: 2 dur, B. II: 3 mol, 3 dur.)

6 af fugaerne i dominanten. (B.I.: 1 mol, 1 dur, B.II: 3 mol, 1 dur.)

2 af fugaerne i subdominantparallel. (1 dur i hver af bindene.)

Bortset fra 1 fuga i B.I og 3 i B.II.¹⁸ bevæger alle fugaer med overskydende temaindsats sig ved ekspositionens slutkadence hen i en anden toneart, end den den overskydende temaindsats sættes ind i.

På baggrund af dette kunne en regel, der lægger sig tættere op af Bach, lyde således: *Den afsluttende sekvens skal føres til enten T, Tp eller D. Bringes en overskydende indsats, skal ekspositionsdelen kadencere i en anden toneart end denne.*

Da én af de ting, eksamen skal godtgøre, at I kan, er at modulere, anbefales det varmt at afholde sig fra at holde hele forløbet i tonika.

¹⁶ Fordelt med 11 i B.I, og 15 i B.II.

¹⁷ *en af dem, d-mol, B.I., er dog relativt fri.

¹⁸ A-dur i B.I. og Cis-dur, d-mol, og Bb-dur i B.II.

Resumé - en huskeliste:

Form

1. indsats Dux – 2. indsats Comes (mod Dominantplan)- tilbageføring til Tonika (evt. sekvens, max. samme længde som tema) – 3. indsats Dux (som *skal* ligge i en anden oktav end første indsats)- og *enten* :

A) sekvens i tre led der fører til kadence i enten D eller Tp, *eller*:

B) sekvens i tre led der fører til overskydende indsats i T, D eller Tp efterfulgt af en ny sekvens der fører til kadence i T, D eller Tp, blot ikke samme toneart som overskydende indsats.

Forløbet bør i alt vare mellem 10 og 14 takter afhængigt af temaets længde.

Melodi

1) Undgå tonegentagelser!

Tonegentagelser bruges enten tematisk som motivisk betydningsfuldt element, eller som anticipation af node efter samme regler som var gældende hos Palestrina.

2) Brug figurerne rigtigt.

Understøt den bevægelsesretning de lægger op til. Konsulter evt. jeres Palestrinapapirer.

3) Fuldend retningen!

Sørg i det hele taget for at I følger den retning I giver jeres melodik. En opad/nedadgående bevægelse skal føres til ende før den skifter retning.. Lyt til melodierne og lad dem såvidt muligt følge deres "naturlige" forløb. Oktavomlægninger foretages på ubetonet ottende- eller sekstendedel

4) Højdepunkt.

Tilstræb at hver frase i hver stemme har et højdepunkt. Metoden til at opnå dette er ofte at skære ned på toneantallet.

5) Pas på forstørrede intervaller!

Den forstørrede sekund (f.eks. fra Bb op til Cis) kan kun bruges som del en akkordbrydning (hvor de vil være henholdsvis lille none og tert i en formindsket firklang). De kan *aldrig* bruges som led en trinvis bevægelse.

De *formindskede* intervaller er meget almindelige hos Bach – spring ned til ledetone (f.eks fra Bb ned til Cis). Fra et formindsket interval drejes altid trinvist opad (f.eks. fra **Bb** ned til **Cis** op til **D**)

6) Trin eller klang!

Husk at al akkompagnerende bevægelse er *enten* trinvis bevægelse *eller* akkordbrydning.

7) Fortegn!

En fortegnfejls er lige så stor som en parallelfejls. Begge udtrykker de manglende overblik.

8) Temaet må ikke have toner, der ligger højere end G over øverste linje i G-nøgle.

Harmonik

Fugatema harmoniseres fortrinsvis ved akkorderne: T, S og D. Af disse er T og D (i mol hyppig brug af ufuldkommen D9) i overvægt.

Tilstræb fyldige klange. Sørg for altid at have en tert eller sekst (undtagen i kvartkvint-akkorder)

Kontroller at I overholder reglerne for grundakkord-bevægelse.

Kun grund-akkorder og sekstakkorder er tilladt.

Kvinten i bas skaber dissonans som skal behandles derefter.

Fordoblinger

Ledetoner og dissonanser må **aldrig** fordobles!

Rytme

Tilstræb komplementtærrytmi. Undgå overbinding fra ubetonet sekstendedel.

Tema-Kontrapunkt

Bach's temaer er ofte todelte. Evt. med et langsomt cantabile temahoved efterfulgt af en hurtigere bevægelse.

Ideelt set er kontrapunktet en ubrudt melodisk fortsættelse af temaet, der blot tilfældigvis passer til Comes-indsatsen. Da Bachs temaer ofte er todelte med en henholdsvis rolig og bevæget del, kan man teknisk etablere denne fornemmelse ved at fortsætte bevægelsen fra temaets anden halvdel ind over Comes-indsatsen, og evt. ændre kontrapunktet til roligere bevægelse når Comes-indsatsen selv når frem til temaets anden halvdel. Se B.I, fuga i Es, F, og G.

Afsluttes temaet med grundtone kan spring forekomme. Se B.I, fuga i c-moll, Cis, Fis.

Satsteknik

Sørg for at efterse jeres opgaver for rene såvel som *skjulte*, og *betonings-paralleller* (oktav, kvint prim), samt for *spring med alle stemmer i samme retning*. Kun muligt med trinvis sopran.

Undgå for stor *afstand mellem stemmerne*. Tolereres momentvis, men ikke over længere stræk.

Undgå *sløjfer* (at f.eks. sop. bevæger sig under den tone alt netop kom fra.)

Efterse jeres opgaver for *dissonansbehandling*. Pas på *spring fra dissonans* – kun ganske bestemte spring er tilladt. Check regler og muligheder!

Efterse jeres opgaver for kvartsekstakkorder. Kun to typer er lovlige!!!!

Kadencer

Afslut altid opgaven med en reglementeret kadence! Også de enkelt formindsnit undervejs kan med fordel afsluttes med kadence. Såfremt overskydende indsats i anden toneart end hovedtonearten benyttes, bør denne indsats også afsluttes med regulær kadence for at markere den nye toneart før skiftet til afsluttende sekvens.

