

Kort indføring i Palestrina-kontrapunkt

Svend Hvidtfelt Nielsen 1998-2006

1

Palestrinastil – og forudsætninger¹

Palestrinas musik er skrevet for a cappella kor. Det er altså en helt igennem vokalt tænkt musik. At stemmerne i praksis sikkert ofte har været udført med instrumental ledsagelse ændrer ikke på musikkens helt igennem vokale anlæg. Musikken er skrevet til tekster, der på forskellig vis falder under den katolske kirkes gudstjenesteordning, det være sig enten *missen* eller det såkaldte *officium*.

A) Messen

Messen er den egentlige gudstjeneste (svarende til den danske højmesse hver søndag formiddag). De tekster, der bruges ved messen kan inddeles i to grupper:

1) De tekster som er ens ved hver messe, og som under ét kaldes: *ordinarium missae* (ordinariumsleddene). Der findes fem sådanne tekster: 1. Kyrie, 2. Gloria, 3. Credo, 4. Sanctus og 5. Agnus Dei.

Disse fem elementer kan genfindes i også den danske højmesse. Således udfylder indgangsbønnen samme rolle som Kyrie. Første salme er ofte en lovprisningssalme og fungerer derved som et Gloria. Credo har overlevet som den danske trosbekendelse. Sanktus og Agnus Dei er alle bibeholdt omkring nadveren, der som regel indledes med hellig-prisninger (Sanctus) og et enkelt vers af den fordanskede version af Agnus Dei, nemlig ”Oh Du Guds Lam”.

2) Den anden gruppe messe-tekster, der i modsætning til *ordinarium missae* veksler fra gudstjeneste til gudstjeneste, kaldes *proprium missae*. Kompositioner til sådanne tekster kaldes *motetter*. De indgår ikke i en sammenhængende cyklus, men er alle enkeltstående kompositioner.

Også i disse led genfindes i danske folkekirke som epistel- og evangelium-læsningerne, der skifter fra uge til uge i en to-årig turnus, således at samme søndage i lige og ulige år ikke har samme tekst. Og også i vores folkekirke synger koret ofte et lille indslag, der markerer dagens tekst, altså netop - en motet.

B) Officium

Officium betegner de mindre gudstjenester som falder på fastsatte tidspunkter dagen igennem, såsom bl.a. de såkaldte tidebønner. Kompositioner til sådanne tekster kaldes også ”motetter.”

Tekster som ”Lamentationes” og ”Magnificat” hører hjemme under officium.

Den cykliske messe

Cantus firmus

Fra o. 1350 har komponister sat de fem ordinariumsled i musik som en sammenhængende komposition i flere satser, en såkaldt ”cyklisk komposition”. Det oprindelige udgangspunkt var den enstemmige gregorianske sang. I de tidlige messer lod man på forskellig vis en sådan gregoriansk melodi forløbe gennem messen i meget langsomt tempo, som den røde tråd, der holdt det hele sammen. Ovenover og nedenunder denne langsomme melodi foldede de øvrige stemmer sig ud i hurtigere tempo. Udover gregorianske melodier kunne også tidens populære viser

¹ Følgende baserer sig i vid udstrækning på Thomas Alvads udmærkede lærebog ”Elementær Vokalpolyfoni”, som af uransagelige årsager ikke er fundet værdig til stadig genoptrykning. Det er et stort savn. Som en afhjælpning har jeg derfor i genskrevet/citeret store dele af denne lærebog, med blot de tilføjelser og ændringer, der falder i tråd med den måde Palestrina-undervisningen praktiseres på dette kursus.

bruges som en sådan rød tråd. Denne tråd kaldtes en *cantus firmus*. Særlig populær var f.eks. den franske melodi L'Homme Armè, som stort set alle de betydelige komponister fra Gillaume Dufay (1400-1474) frem Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) har komponeret messer over. En sådan *cantus firmus* gav messens dens navn (f.eks. Missa da L'Homme Armè, se eks. 1 og 2).

Eks1) Den meget brugte verdslige melodi: L'Homme Armé

Soprano L'hom - me, l'hom - me l'hom - me ar - mé l'hom - me ar - mé l'hom - me ar - mé doibt on doub - ter, doibt on doub - ter. Fine

Superius On a fait par - tout cri - er Que chas - cun se viengue ar - mer D'un hau - bre - gon de fer. D.C. al fine

Eks. 2) Missa da L'Homme Armé G.Dufay

Superius Ky - ri - e - lei - son e - lei - son

Contratenor Ky - ri - e - lei - son e - lei - son Cantus Firmus (L'Homme Armé)

Tenor Ky - ri - e - lei - son

Bassus Ky - ri - e - lei - son

Stemmerne

Den stemme, der oprindeligt fastholdt *cantus firmus* kaldtes *tenor* (kommer af verbet ”teneo”, *at holde på*, kan i formen ”tenor” betyde *sammenhæng*). Den stemme, der udsmykker *cantus firmus* som nærmeste overstemme kaldtes da enten *contra-tenor* (tenoren ”overfor”, eller ”mod”-tenoren) eller *altus* (den højere stemme). Sattes yderligere en stemme til, allerøverst, blev det til *superius* (den øverste, senere *sopran*) eller *cantus* (sangstemmen). Også under tenor kunne man sætte en dybere stemme, som fundament til det hele, en *bassus*. I flere messer forlægges *cantus firmus* imidlertid til andre af stemmerne undervejs, og man taler da om ”vandrende *cantus firmus*”.

Imitation

De tidligste messer havde ingen entydig sammenhæng mellem *cantus firmus* og de figurerende stemmer (se eks.2). Man finder før 1500 messer, hvor overstemmerne imiterer hinanden (se eks 3), men ikke nødvendigvis med motiver afledt af messens *cantus firmus*. Imitation var i det hele taget ikke oprindeligt et fast princip. Først efterhånden trængte dette igennem og blev en fast satsteknik, der så til gengæld trængte behovet for en *cantus firmus* som styrende princip lidt i baggrunden. De motiver messens led byggede på var dog alle stadig afledt af en foreliggende f.eks.gregoriansk melodi. Også selvom den ikke længere forekom i kompositionen i form af en decideret *cantus firmus*stemme.

Hos Palestrina finder man såvel messer, hvis imitationer indgår i et samspil med en fast *cantus firmus* (se eks. 4), som messer, hvor den bagvedliggende melodi kun afspejles i imitationsmotiverne.

Efter Trienter-koncilet (1545-63), hvor kirkemusikkens tekstlige klarhed bl.a. var på dagsordenen, var det ikke længere velset at have verdsligt forlæg til messerne. Messer bygget over et sådant forlæg fik derfor nu navnet ”Sine Nomine”.

Eks. 3) De første syv takter af Jacob Obrecht's (1450-1505) Missa L'Omme Armé

Eks. 4) De første fjorten takter af Palestrinas Missa L'Homme Armé

Parodi/parafrase

Men ikke kun melodier kunne danne udgangspunkt for kompositionen af en messe. Også hele satser, motetter eller tidligere messer, kunne bruges som afsæt for en ny komposition. En sådan messe komponeret på grundlag af en tidligere sats eller sats-del kaldes en *parodi-messe*. Den nye bearbejdelse kan give sig udslag i tilføjelse eller udeladelse af stemmer, i udskiftning af homofone dele med polyfone og omvendt, i ændringer i rytme, melodi og samklange og i tilføjelse af nykomponerede afsnit eller bortskæring af dele af forlægget.

Hvis der er tale om en større bearbejdning af forlægget, således at dette kun er skjult til stede, kaldes messen for en *parafrase-messe* (som et eksempel på sådan bearbejdelse, se eks.5) .

Eks. 5) De første fire takter af Ockeghem's (1410-1497) Missa L'Homme Armé. Bemærk sopranens melodik, hentet fra Dufay.
- Og samme melodik er det Obrecht senere benytter til imitationsmotiv (se eks. 3)! Ockeghem sætter imidlertid Cantus Firmus an med det samme...

Som musikalsk form lever messen endnu i vore dage. Næsten alle store europæiske komponister har givet deres bud på en samtidig tolkning af messen. Det være sig for a cappella-besætning eller for soli, kor og orkester.

2

En overordnet gennemgang af Palestrinas stil

I det følgende gives en samlet oversigt over stilens særlige træk og karakteristika. Alle disse træk vil blive gennemgået et for et senere. Oversigten vil derfor gøre mest gavn som enten blot en appetitvækker (??), på det der kommer, eller som opsummerende læsning, ved udarbejdelse af ugentlige opgaver.

Imitation

Den kompositoriske metode, som Palestrina benyttede, består i at opdele teksten i en række underafsnit, som hver indledningsvist har hver deres motiv (se eks. 4). Hvert motiv imiteres af alle korets stemmer. Gentages et motiv i én eller flere af stemmerne, kan dette godt ske uden at samtlige stemmer også skal gentage motivet.

Når første tema skal imiteres, kan det ske fra *samme tonehøjde som motivets starttone, eller fra tonen kvinten over eller tonen kvinten under motivets starttone*. Motiverne efter det indledende motiv ses i visse satser imiteret friere.

Notation

Palestrinamusikkens notation adskilte sig på flere måder fra moderne notationspraksis. Man anvendte således ikke korpartitur - hver stemme blev udskrevet for sig - og man brugte andre nøgle-anordninger end nu til dags. Særlig udbredt var brugen af den såkaldte c-nøgle. I dag anvendes c-nøglen af bl.a. bratsch og tenor-trombone. Men c-nøglen er ikke den samme for de to instrumenter. Den kan nemlig flyttes rundt således at midter-C kan ligge forskelligt alt efter hvad, der er mest praktisk. Og netop en sådan anordning er yderst praktisk til at undgå bi-linjer uanset stemmetype (i dag løses det problem, som i høj grad kunne være tenorens, ved at lade tenoren bruge en g-nøgle, der læses en oktav under det noterede).

Musikken var noteret i mensuralnotation, hvis nodetegn adskiller sig noget fra dem, der bruges i vore dage, - og man benyttede ikke taktstreger.

Ved omskrivning af Palestrinatidens notation til et mere nutidigt nodebillede har det været den almindeligste fremgangsmåde at opfatte musikken som stående i 4/2-takt ("alla breve-takt") med undtagelse af nogle ofte homofont prægede episoder i 3-delt taktart, der da enten noteres som 3/2 eller 3/1-takt.

I denne fremstilling, som har til hensigt at betone lighederne ligeså kraftigt som forskellene i musikhistoriens skiftende stilarter, vil vi imidlertid notere musikken i 4/4-takt og kun med brug af g- og f-nøgler. Taktslagsværdien er da fjerdedelen og hver takt har følgende betoningsforhold: *1. og 3. fjerdedel betonet (B), 2. og 4. fjerdedel ubetonet (U)*. Skematisk opsat forløber takten altså: *B-U-B-U*.

Tonalitet

Palestrinas musik er modal. D.v.s. den udfoldes indenfor kirketonearterne. Palestrinas musik kan falde til hvile på alle skalaens trin, men egentlig modulation med indførelse af nye faste fortegn forekommer ikke. Som nævnt tidligere benyttes kun b for h som løst fortegn. Tidens praksis bød dog også brug af ledetoner. D.v.s. ved kadencering på skalatrin uden naturlig ledetone skabes en sådanne momentant i kadenceringen ved hjælp kryds for undersekunden til den tone der kadenceres til..

Tager vi udgangspunkt i klaverets hvide tangenter ("C-dur") kan kirketonearterne beskrives ud fra deres tonika. Og som det kan konstateres ved at spille en skala ud fra hver af disse tonikaer har hver kirketoneart sin helt egen fordeling af hel- og halvtoner.

Tonika:

D- Dorisk

E- Frygisk

F- Lydisk
G- Mixolydisk
A- Æolisk
C- Jonisk.

Af disse er æolisk og jonisk de senest tilkomne af de benyttede skalaer. I den flerstemmige sats går en del af hver tonearts (eller modus', som det jo rettelig er) særpræg tabt. En undtagelse hertil er frygisk, der som den eneste modus aldrig får forhøjet sit syvende trin, da den har en medfødt nedadrettet ledetone.

Løse fortegn

Et ofte brugt fortegn er B for H. Det benyttes ofte når melodien bevæger sig fra H (altså B) ned mod A. Det kan være som faldende bevægelse oppefra og ned, eller det kan være ved drejebbevægelse fra A op til H (som så bliver til B) og tilbage til A. I satser uden fast fortegn er det imidlertid *kun* ved tonen H dette sker (og det er netop grunden til de to benævnelser H og B. Oprindeligt skelnede man mellem et hårdt B (firkantet) og et blødt B (buet). Det firkantede B blev i germansk tradition til et H). Har satsen i forvejen et fast B for H, er hele grundlaget flyttet en kvart op, og den tone, der kan sættes løst B for er tonen E.

Krydser bruges ved opadgående bevægelse eller ved drejebbevægelse ned og tilbage. Det sidste typisk i forbindelse med dissonansopløsning. *En tone med kryds for kan ikke forbobles!*

Toner det kan være relevant at forhøje er i satser uden fast fortegn:

F ved bevægelse nedefra op mod G, eller ved drejebbevægelsen G-F (altså Fis)-G.

G ved drejebbevægelsen A-G (altså Gis) – A.

C ved bevægelse nedefra op mod D, eller ved drejebbevægelsen D-C (altså Cis)-D.

I satser med et fast B, forrykkes de relevante toner en kvart op.

Derudover bruges kryds (evt. opløsningstegn) til at forhøje en molterts til durterts i slutakkorden.

Melodik

Eksakte udtømmende regler for Palestrinastilens melodik kan man – heldigvis – ikke give. Dertil er musikken for levende, altid afpasset efter situationens aktuelle behov. Men det er vigtigt at holde sig for øje, at tidens ideal er en overpersonlig harmonisk ligevægtig musik, hvor særlig markante eller prægnante vendinger er upassende. Musikkens ideal er så at sige at glide i et med – om ikke tapetet – så kirkerummet. I en strømmende velklang skulle musikken udfylde kirkerummet og give et billede af den himmelske verdens harmoni.

En stigende, opadgående melodisk bevægelse etablerer i denne stil en spænding, som man må forholde sig til, oftest ved at lade toptonen have længere værdi end de toner, der ledte frem til den.

En faldende, nedadgående bevægelse udtrykker afspænding.

Da stilen er kendetegnet ved ro og balance skal stigende linjer altid afbalanceres af faldende linjer og omvendt.

Melodisk bevægelse hos Palestrina er fundamental trinvis. Jo hurtigere man bevæger sig, jo vigtigere er det at forblive trinvis. Spring er en voldsom handling, som altid bør afbalanceres af trinvis bevægelse i modsat retning. Jo større interval der springes, jo større spænding bygges op. Spring større end terts skal helst afbalanceres ved forberedende bevægelse i den modsatte retning af springet. I fjerdedelsbevægelse (og langsommere) kan trinvis bevægelse efterfølge kvint- eller kvartspring i samme retning, såfremt bevægelsen straks drejer tilbage igen. Den generelle tendens er at placere de større intervaller nederst og de mindre øverst. Ved hel- og halv-nodebevægelse kan licenser fra reglen forekomme.

I nedadgående retning ses i fjerdedelsbevægelse (og langsommere) til tider to tertser efter hinanden førend afbalanceringen sætter ind (men kun såfremt de udgør en brudt dur- eller moll-treklæng).

Portamento/Anticipation

Et andet fænomen, der kun ses i nedadgående bevægelse, er det såkaldte ”portamento”. En punkteret fjerdedel hvis efterfølgende ottendedelsnode på ”og”-slaget har samme tonehøjde som efterfølgende længere nodeværdi. Portamentoet forekommer kun før ubetonet fjerdedel. Man kalder også fænomenet ”anticipation” (forudgribelse), idet den ubetonede nodeværdis tonehøjde så at sige ”forudgribes” af ottendedelen forinden.



I ottendedelsbevægelse (og derover) kan kun springes i særlige fastlagte mønstre. I ottendedelsbevægelse bruges ikke to spring i samme retning.

Der er stor forskel på at springe op fra betonet eller ubetonet. Spring større end en terts fra ubetonet til betonet kan umiddelbart efterfølges af faldende bevægelse, mens spring større end en terts fra betonet til ubetonet nødvendiggør en forlængelse af toptonen, som afbalancering af den uventede accentuering af en ellers ubetonet node. I fjerdedels bevægelse (og langsommere) sker det, at tertsspring ikke umiddelbart efterfølges af modsat rettet bevægelse, endskønt det tydeligvis tilstræbes.

Tilladte spring op og ned: terts, ren kvart, ren kvint, ren oktav.

*Tritonus bruges altså **ikke** som melodisk interval*

Opad (kun opad) bruges endvidere den lille sekst

Melodisk sekvens forekommer (så godt som) ikke.

Rytme

Vi noterer musikken i 4/4, hvilket betyder, at vi opererer med nodeværdierne helnode, halvnode, fjerdedel, ottendedel og enkelte sekstendedelspar på ubetonet ottendedel. Et sekstendedelspar forekommer kun som trinvis bevægelse og altså *kun* på ubetonet ottendedel, på ”og”-slaget. De kan bevæge sig trinvis opad og nedad, samt drejende nedad.



Alle værdier over en ottendedel kan overbindes til en node af samme varighed eller varigheden under. Man kan aldrig overbinde fra mindre værdi til større. Overbinding fra fjerdedele *skal* udgå fra et af taktens fire slag (man bruge altså *ikke* de *lifts*, som kan etableres ved at gå ud fra ottendedelene mellem slagene). *Og analogt hermed kan overbindinger fra halvnoder kun udgå fra 1 og 3 i takten* (helnodes overbindes normalt ikke).

Ottendedele opfattes i stilen som udsmykkende guirlander, og deres bevægelser forløber i et snævert udvalg af ”moduler”. Vær meget opmærksomme på bevægelsesenergien, der ophobes af sådanne hurtige bevægelser. Den skal altid afbalanceres. Der bør tilstræbes en flydende rytmik uden sekvenser af nogen art, men gerne med hyppigt brug af overbundne fjerdedele (gerne halvnoder fra 2. og 4. slag i takten). Ligesom trin og spring skal overvejes, skal også overgangen fra

lange til korte nodeværdier overvejes. Der tilstræbes her en gradvis overgang. Helnode efterfølges f.eks. ikke af ottendedele.

Parvise ottendedele kan frit bruges som nedadgående faldende, eller nedadgående drejebbevægelse på ubetonet taktid (2. og 4. slag i takten).²

Optræder de på betonet taktid (1. og 3., både opad-, nedad-gående og drejende, men oftest opad) *skal* de efterfølges af en node med varighed længere end en fjerdedel.

Pauser

Også pauserne skal man være opmærksom på. De kan ikke blot placeres vilkårlige steder i takten. Tværtimod:

En pause kan kun indtræde på betonet fjerdedel.

Tekstlægning³

Man bør tilstræbe overensstemmelse mellem tekstens og musikens betoning. Enhver fjerdedel eller længere nodeværdi kan bære en tekststavelse. En ottendedel kan kun bære en tekststavelse, hvis den står isoleret, d.v.s. forudgås af punkteret fjerdedel og efterfølges af fjerdedel eller længere nodeværdi. Den forudgående og den efterfølgende node skal da hver have sin egen tekststavelse.

En sekstendedel kan ikke bære en tekststavelse. Det er forbudt at skifte stavelse:

- 1) efter punkteret fjerdedel, med mindre der følger en isoleret ottendedel efter (se ovenfor);
- 2) efter ottendedel, der ikke bærer en stavelse alene, (se ovenfor);

Undtagelse: Selvom sluttonen i en kadence står efter ottendedel, kan man lade den have sig egen stavelse.

Pånær portamentoet, som kan bruges uden indførelse af ny stavelse, kræver alle *tonegentagelser ny stavelse*.

Når musikken deklamerer teksten således, at der til én tekststavelse svarer én tone, benævnes deklamationen syllabisk; svarer der til én tekststavelse 2 eller flere toner benævnes deklamationen melismatisk.

Melismer er hyppigt brugt, og enhver stavelse kan i princippet trækkes ud i en lang melisme.

Samklang (tostemmig sats)

Konsonanserne: prim, terts, kvint, sekst, oktav, kan altid bruges.

Dissonanserne: sekund (none), kvart, septim kræver særlig behandling.

*Konsonanserne kvint og oktav (og prim) må ikke videreføres i ned- eller opadgående bevægelse til endnu en henholdsvis kvint og oktav. Det kaldes parallelle kvinter/oktaver/primer og er op gennem det sekstende, syttende, attende og nittende århundrede **bandlyst**. Det skal bemærkes, at bevægelsen fra *tritonus til ren kvint* regnes for *parallel kvint*, mens bevægelsen fra *ren kvint til**

² Jeppesen antyder mulighed for også opadgående bevægelse (p.140), mens Høffding kategorisk afviser (p.56). Jeg er kun ét sted stødt på to isolerede ottendedele i opadgående bevægelse på ubetonet taktid; t. 27 i Benedictussatsen fra Missa In te speravi.

³ Afsnittet her er en sammenskrivning af uddrag af et kompendium af Jan Jacobi og den tidligere nævnte fremstilling af Thomas Alvad.

tritonus er i *ok*. Dette har kun betydning i trestemmig sats, da tritonus kun forekommer som dissonans i tostemmig sats.

Tonegentagelser i kvinter/oktaver er tilladt (men ikke primer, da disse kun optræder forbigående). Paralleller kan også være ”skjulte”. Disse skjulte paralleller opstår, når man med springende overstemme bevæger begge stemmer op eller ned til et tomt interval som kvint, oktav eller prim. Også selv om det interval man kommer fra er f.eks. en sekst eller en tert.

Dissonanser

Der findes to typer dissonanser:

- 1) *Betonede dissonanser.*
- 2) *Ubetonede dissonanser.*

1) Betonede dissonanser.

I betoningsdissonans er dissonansen den *øverste tone i kvart- og septim-intervallet* (og da sekunden er en omlægning af septimen, er dissonansen den *underste tone i et sekundinterval*). Det er denne tone, der kræver særlig omsorgsfuld behandling når man skal etablere en betoningsdissonans

Betonede dissonanser dissonerer på betonet takttid, altså på 1. eller 3. slag i takten. De *skal* forberedes. Det betyder, at den tone, der på betonet dissonerer, allerede skal indføres slaget før, at dens modstemme gør den til dissonans. Den opløses på efterfølgende taktslag ved at forstærke trinvis nedad.. *Bemærk: Opløsningstonen skal altid have min. en fjerdedels varighed!*

N.B. 1) Opløsningstonen kan anticiperes. Man kan dele den dissonerende fjerdedel op i to ottendedele, hvor den anden bevæger sig trinvis ned og forudgriber opløsningstonen (et ”portamento”). Den kan dog ikke bindes over, tonen skal gentages og den efterfølgende fjerdedel skal have sin fulde varighed.

2) Opløsningstonen kan forsinkes. Man kan lade opløsningstonen foretage en drejebewægelse i ottendedele. Blot **skal** den dreje tilbage. Ofte, men ikke altid, til en node med fuld fjerdedelsværdi. Nodebevægelse i ottendedele ses dog også.

2) Ubetonede dissonanser.

Ubetonede dissonanser er gennemgangsdissonanser. Dvs. de er i trinvis bevægelse på vej et sted hen, og på denne vej skaber de på et ubetonet slag en dissonans. De ind- og videreføres i trinvis ned- eller op-adgående bevægelse. For gennemgangsdissonanser gælder, at jo langsommere de forløber, jo forsigtigere skal man være.

Halvnoder og Fjerdedele kan ikke dissonere på ubetonet i to-stemmig sats. Mange Palestrinalæreboøger tillader en kvartgennemgang, og en sådan er da også harmløs. Palestrina bruger den imidlertid kun, hvis den er del af tematisk bevægelse. Og som sådan tillades den også her. Da det imidlertid sjældent vil forekomme er et forbud nemmere at håndtere.

Ottendedele kan i såvel opadgående som nedadgående bevægelse dissonere, både som septim, sekund og kvart. Bemærk at kun ottendedelen på ”og”-slaget frit kan dissonere, og husk, at det kun er ved trinvis bevægelse. Det gælder til gengæld både hvis melodien fortsætter et stigende eller faldende forløb og hvis den drejer. ”Og”-slaget kan gøre alt, blot den gør det trinvist.

Første ottendedel kan endvidere dissonere på 2 og 4-slaget (den såkaldt *relativt betonede ottendedel*) i **nedadgående** bevægelse. Er bevægelsen del af en ottendedelskæde på mere end to ottendedele, skal tonen efter den dissonerende (opløsningstonen) dreje tilbage til længere nodeværdi, der da danner modstemme til dissonans. Udgør den faldende ottendedelsbevægelse et isoleret ottendedelspar, kan bevægelsen fortsætte trinvis nedad.



Sekstendedele kan altid frit dissonere (Hvorfor? Se regler under ”**Rytme**”).

Ved gennemgangsdissonans skelnes ikke mellem dissonerende og ikke-dissonerende tone i en dissonerende samklang. Det afgørende er, at bevægelsen er trinvis op- eller nedadgående.

Stemmeafstand:

Der må maximum være en decim mellem de to stemmer!

Samklang (trestemmig sats)

Ved trestemmig sats bliver det muligt at skabe hele treklange. Det er ikke et krav, at de tre stemmer altid skal danne en treklang. To af stemmerne kan sagtens synge samme tone enten i samme oktav eller i oktavafstand (i forbigående, evt. krydsende, bevægelse – pas på parallel!!). Hos Palestrina kan man finde to typer treklange. En tone kan tilføjes en tert plus en kvint, eller en tert plus en sekst. I nyere terminologi kaldes sådanne akkorder henholdsvis **grundakkorder** (grundtone i bassen) og **sekstakkorder** (terts i bassen).

[Bemærk det: *Kun grund- og sekst-akkorder kan bruges frit*].

Hos Palestrina optræder flest grundakkorder.

Muligheden for at bruge sekstakkorder har betydning for en af de ovenstående dissonansregler. Kvarten er nu ikke længere altid dissonans.

Kun mellem dybest klingende tone og en anden stemme er kvarten dissonans.

Akkordkvinten må altså ikke ligge i bassen, medmindre man behandler akkorden som dissonans. Når akkordens kvint er i bassen kaldes akkorden en kvartsekstakkord. Man kan derfor sige:

*Kvartsekstakkorder dissonerer*⁴(og skal behandles derefter).

VII trin optræder kun som *sekstakkord*. Den er relativ hyppigt brugt og indeholder en *tritonus*. (Både som formindsket kvint og som forstørret kvart).

Kvartkvintakkorden (sus4)

Den akkordstruktur, der hyppigst ses i forbindelse med dissonanser, er den såkaldte kvartkvintakkord. I becifringssprog kaldet sus4. Denne akkord indeholder både kvartintervallet og sekundintervallet. Og den samme bevægelse, der opløser kvarten, opløser også sekunden (sekunden kan naturligtvis også ligge som septim, der opløses til sekst)!

Septimakkorder ses også relativt hyppigt hos Palestrina. Det være sig som akkorder, der består af enten grundtone, kvint og septim eller grundtone, tert og septim. *Ved sidstnævnte vil der være tritonus mellem terts og septim, enten som forstørret kvart eller som formindsket kvint!*

⁴ Og det bliver de ved med helt op til det tyvende århundrede!! Så lær det med det samme: Akkorden med kvinten i bassen (kvartsekstakkorden) indeholder en dissonans!

Derudover ses ofte en durtreklang med tilføjet sekst (i trestemmig sats bliver det grundtone, kvint, sekst). Sidstnævnte videreføres gerne på samme måde som det, der senere skulle kaldes en S6, altså sekundvis opad.

Bemærk, at septimakkorder kan forekomme i alle ”omvendinger”.

Det er interessant at bemærke, at rent historisk benyttes således den akkord funktionelt, der senere i funktionsharmonikken kommer til at fungere som ”subdominant med tilføjet sekst” før den i klassikken og romantikken så dominerende ”dominantseptimakkord”.

Med trestemmig sats får kadencerne mere fylde og prægnans, og det er nu muligt tydeligt at skelne mellem to typer kadence:

1) Autentisk kadence: Fra overkvint ned til grundtone. Denne kadence er forudholdskadencen. Den optræder flere gange i løbet satsen (i princippet ved hver betoningsdissonans), tydeligst ved overgangen til nyt tema. Hos Palestrina realiseres den oftest som kvartkvintakkord, der opløses til durakkord, der derefter falder til hvile på akkorden kvinten under. I stedet for kvartkvintakkord ses i enkelte satser kvartsekstakkord.

2) Plagal kadence: Fra underkvint op til grundtone. Denne kadence er uden forudhold, og optræder som regel som afsluttende kadence, aldrig som kadencering undervejs i forløbet.

Hvis autentisk kadence bliver brugt som slutkadence kan en særlig variant forekomme: kvartsekstakkord på ubetonet efterfulgt af kvartkvintakkord på betonet.

Fænomenet kaldes konsonerende kvart. Det særlige er, at kvartdissonansen på ubetonet efterfølges af en endnu kraftigere dissonans på betonet, i stedet for, som ellers, at forlange kvarten opløst trinvist. (Og den behøver i dette tilfælde heller ikke at være indført trinvist).

Prøv selv at overføre disse teoretiske forklaringer til klaveret. Sæt jer hen og prøv at rekonstruere musikalsk, det der ovenfor er beskrevet verbalt.

Nonen

I trestemmig sats ses en sjælden gang akkorder, der udover grundtone og terts også har none. Denne none (som jo er septim i forhold til tertsen) er dissonans og opløses trinvis nedad. Bemærk, at den kun forekommer sammen med grundtone og terts, og kun hvor grundtonen er i bassen. Denne none forekommer i øvrigt næsten udelukkende i forbindelse med anticiperende opløsning og fortsættes da altid som dissonans i et kvartkvintforudhold.

Stemmeafstand

Der må maximum være en decim mellem to øverste og en oktav+kvint mellem de to dybeste stemmer. Det betyder **ikke**, at der så må være to oktaver plus en kvint mellem bas og sopran når hverken tenor eller alt synger på pågældende sted. Stemmeafstanden er mellem klingende stemmer. Det skal dog tilstræbes at holde mindre end oktavafstand indbyrdes mellem stemmerne. *Stemmeafstand større end oktav hører til undtagelserne.*

Form

Den musikalske form hos Palestrina udgøres af en kæde af imitationer. Som hovedregel har hvert tekstled sit motiv som imiteres i alle de stemmer satsen udgøres af. Når der forekommer trestemmige satser hos Palestrina, er det med få undtagelser kun ved tre tekstled:

- 1) *Crucifixus etiam pro nobis sub Pontius Pilato passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die. Et ascendit in coelum, sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos: cujus regni, non erit finis, non erit finis.* (Del af ”Credo”-satsen)
(..korsfæstet for os under Pontius Pilatus, blev pint og begravet og opstod på tredjedagen og opfor til Himmels, sidder ved Faderens højre hånd og skal komme igen i herlighed for at dømme levende og døde, og der skal ikke være ende på hans rige.)
- 2) *Pleni sunt coeli et terra, gloria tua.* (Del af ”Sanctus” –satsen)
(Himlen og jorden er fuld af din herlighed!)
- 3) *Benedictus qui venit in nomine Domini.* (Del af ”Sanctus”-satsen)
(Velsignet være den, der kommer i Herrens navn)

Af disse satser står særligt ”*Pleni sunt*” og ”*Benedictus*” p.gr.a. deres korte tekst som mønstereksempler i undervisningen.

En Benedictussats består f.eks. typisk bestå af to dele med hvert sit tema. Første del baseres på ”*benedictus qui venit*” og en anden del på ”*in nomine Domini*”. Første tekstled ses til tider delt op i to temaer, ”*benedictus*” og ”*qui venit*”. Meget ofte gentages ledenes temaer, således at hver stemme synger sit motiv flere gange. Denne gentagelse af temaet forløber som regel friere end første gang temaet præsenteres. Stemmerne kan sættes ind ud fra andre toner end de indledende to, og rytmen kan ændres.

Med hensyn til stemmeindsatser, er det almindeligt at sætte ind i en kvint længere ude end stemmerne gjorde første gang. Det sker, at to stemmer sætter tematisk ind samtidigt i tertsafstand. I sådanne tilfælde bruges også andre steder tonen en terts fra kvintafstanden som indsatsstone.

Med hensyn til rytme forkortes lange nodeværdier ofte, dog således at det oprindelige betoningforhold fastholdes for resten af temaet.

I nedenstående eksempel ses halvnoden forkortet til fjerdedel anden gang temaet sættes an i de øverste stemmer. Sopranens anden indsats forløber i parallelle tertser til basindsatsen. Dette er grunden til altens anden indsats en terts under A (i stedet for i kvintafstand). Den forbereder på den måde dobbeltindsatsen i sjette takt.

"Jesu nostra redemptio". Be - ne-dic - tus qui ve - nit be - ne-di - ctus qui ve - nit.

Be - ne-dic - tus qui ve - nit be - ne-di - ctus be - ne-di - ctus qui ve - nit

Det fænomen, at et tema imiteres i de øvrige stemmer, kaldes en gennemføring af temaet. En gennemføring kan være komplet (når alle på skift synger temaet) eller inkomplet (hvis kun nogle af stemmerne synger temaet). 1. gennemføring er altid komplet, de øvrige kan være inkomplette.

Skematisk kunne en gennemsnitsform på en trestemmig Benedictus sats anskueliggøres således:

- 1) 1. gennemførelse: Benedictustemaet imiteres i alle stemmer. Imitation ud fra temaet starttone, over- eller under-kvint. Kan evt. afrundes med kadence. Enten autentisk kadence (kvartkvintakkord eller VI sekstakkord med forudgående septimopløsning) eller frygisk halvslutning (samme principper som ved slutning efter VII3).
- 2) 2. gennemførelse, ikke nødvendigvis komplet, af samme tema. Gerne lettere ændret. Anden gennemførelse kan i visse tilfælde afvige fra reglerne om toneindsatser. Afrundes med én af de ovenfor beskrevne kadencer i kvintafstand til én af indsatsstederne.
- 3) 1. gennemførelse af In Nomine tema. Som ved en evt. anden gennemførelse af Benedictus. Altså relativt frit.
- 4) 2.,3. etc. gennemførelse af et andet tema. Det er meget forskelligt, hvor lang anden del er. Fra 2. gennemførelse er kravet til overholdelse af reglerne svækket betydeligt.
- 5) En afrunding der ender i en plagal eller autentisk kadence. Plagal kadence ses lidt oftere end autentisk. Afsluttende akkord har som regel 1. eller 2. stemmes starttone som grundtone. Man ser dog også sætser, der ender en kvint længere oppe eller nede end såvel 1. som 2. indsats. Altså op til to kvinter under eller over første indsatssted. Og så findes der sætser, der ender på en grundakkord uden synlig forbindelse til sætsens starttoner overhovedet!

Målet på dette semester er at udarbejde første tekstled af en trestemmig sæts. I en Benedictussæts vil det være "Benedictus"-delen med afslutning ved kadencen før "In nomine" i en Pleni sunt-sæts vil det være med afslutning før "gloria tua".

Det er derfor ikke relevant for os at øve den plagale kadence, hvorimod den autentiske kadence står centralt. Ikke mindst fordi det er denne kadence, de næste 500 års musikhistorie udvikler sig omkring.

For at opnå en fortrolighed med stilen er det altafgørende, at man spiller de udleverede sætser igennem mange gange. Synger de forskellige stemmer, og selv sidder og analyserer, hvordan Palestrina egentlig har sat sin musik sammen. Den indsigt, man kan opnå herved, vil lette forståelsen af de regler en lærer eller lærebog kan give, og vil på længere sigt give en langt større forståelse for stilen, end det er muligt at tilegne sig på anden vis.

Dissonansbehandlingseksempler

En dissonans er en tone som kræver særlig behandling umiddelbart før og efter det tidspunkt, hvor den dissonerer. Den tone, der i en betoningsdissonans skal behandles varsomt, er den **øverste tone i kvart- og septim-samklang, den nederste tone i sekund-samklang**.

I Palestrinastil (og dur-mol-tonal stil) opererer vi med to typer dissonanser: **Betoningsdissonanser** og **gennemgangsdissonanser**.

Alle dissonanser kræver trinvis bevægelse: Gennemgangsdiss. både før og efter diss., betoningsdiss. kun efter!

Det er vigtigt at forstå de to dissonanstypers væsensforskellige funktion.

1) Betoningsdissonanser er dissonanser som det kræver omtanke at etablere. De har en ganske særlig evne til på samme tid at drive musikken videre og markere en cesur i musikken. Det er dissonanser som man skal stræbe efter at etablere, og som er **obligatoriske ved satsens slutning. De er fundamentet i satsens afsluttende kadence.**

Betoningsdissonanser er så markante, at de automatisk gør den takt del de falder på betonet. Derfor må de **kun forekomme på betonet taktid** i Palestrina-stil! De dissonerer på 1. eller 3. slag i takten. De forberedes i **samme stemme** senest foregående slag, opløses **trinvist nedad** på efterfølgende slag. Opløsningstone skal have **minimum** en fjerdedels varighed!

Betoningsdissonanser forekommer kun i taktens **grundpuls** (ofte fjerdedele, sjældent halvnote).

Eks. 1) **Betoningsdissonanser**. Hos Palestrina **behøver** betoningsdissonansen ikke at have noget med tonal kadence at gøre (se overgang til t. 2 i eks. 1). Men den **kan** have det. Og har den det forhøjes 7'ende trin. (som f.eks. i t.2 af eks.1, hvor C hæves til Cis)!

Eks. 1)

Annotations: dissonans, opløsning, fortsættelse uden kadencevirkning, opløsningstone hæves lille sekund, god skik at sætte "huskefortegn", opløsningstone drejer ikke tilbage og skal ikke hæves., betoningsdissonans, der fungerer som afsluttende kadence.

2) Gennemgangsdissonanser er dissonanser, der opstår i forbigarten under stemmernes indbyrdes melodiske bevægelser. Det er dissonanser, der snarere kan karakteriseres ved deres evne til at være der uden at gøre skade, end ved deres formale betydning. Det er dissonanser, som gør livet lettere, idet de forøger stemmernes bevægelsesfrihed. Modstemmen til en gennemgangsdissonans er den af de to stemmer med den længste nodeværdi.

Gennemgangsdissonansernes smidighed er betinget af, at de falder på **taktens ubetonede slag**. Hvad der er ubetonet for en gennemgangsdissonans afhænger af dens værdi, og af satsens tælletempo.

I tostemmig Palestrinasats kan kun ♪ og ♫ bruges som gennemgangsdissonans.

♪ **Ottendedele** kan dissonere i både opad- og nedadgåendebevægelse samt i drejebbevægelse. "**Og**"-slaget kan **altid dissonere** ved **trinvis** bevægelse. På 2. og 4. slag kan imidlertid også den betonedede ottendedel i et isoleret ottendedelspar dissonere i nedadgående trinvis bevægelse. En sådan kaldes en "relativt betonet ♪". **Overbunden ottendedel kan dog aldrig dissonere på 2. og 4. slag!**

I en ottendedelskæde af flere end to ♪ kan kun næstsidste ottendedel dissonere som relativt betonet. Og det kræves, at den efterfølgende tone drejer tilbage til længere værdi på følgende slag og danner modstemme til en betoningsdissonans (som overstemmen gør det de to første slag af t.4 i eks. 3).

Alle dissonanser (kvart, sekund, septim, tritonus) kan bruges.

♪ **Sekstendedele** kan altid dissonere (for sekstendedele optræder kun i trinvis bevægelse og kun som underdeling af "og-slaget").

Eks. 3). Et længere musikalsk forløb, med små korrektioner i forhold til originalen. Der er eksempler på alle tre typer betoningsdissonanser, såvel "for tidlig" (t.2) "for sent" (t.3,4) og "til tiden" (t.6).

Der er eksempler på relativt betonet diss. både som isoleret ottendedel (t.5) og som del af en kæde (t.4).

Derudover er der ubetonet ottendedelsgennemgang opad (t.1) nedad (t.5) og som drejebbevægelse (t.3,4).

af Palestrinas "Missa Brevis"

1 2 3 4 5 6 7

Huskeregul for afsluttende betoningsdissonanser:

Dissonansen sættes så satsens **grundtone er samme tonehøjde som dissonanstone!**

En sats med et ♭, der forløber således at F fornemmes som grundtone. Ofte - men ikke altid - er grundtone lig sluttone. Slut-tone kan jo også være tert eller måske kvint. Men husk:

Den stemme, der udfører dissonansen skal ende på grundtonen!

Annotations: Understemmen slutter på grundtone. Grundtone ligger da som diss. på 3. slag. Overstemmen slutter på grundtone. Grundtone ligger da som diss. på 3. slag.