2-st. Barokkontrapunkt

Svend Hvidtfelt Nielsen
1999-2004

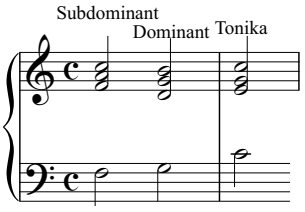
1. lektion

Melodik - Harmonik - Kadence

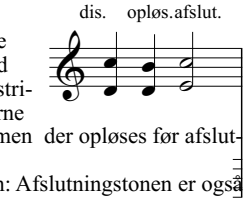
Bachs melodik er ofte meget akkordligt tænkt. D.v.s. den bevæger sig gerne i akkordbrydninger eller i drejebevægelser omkring centrale akkordtoner. Oftest er den dog trinvis - op eller ned med retning mod en særlig central tone. Derudover kan den bevæge sig i særlige moduler, som også Palestrinas melodik gjorde det.
Lidt firkantet kan vi altså indledningsvis opstille tre bevægelsesmønstre for Bachs melodik:
Trinvis bevægelse - Akkordbrydning - Faste moduler.

Den harmoniske baggrund melodikken udfolder sig over er en dur-mol-tonal. To ting kendetegner særlig denne tonalitetsfornemmelse:
1) Den veldefinerede tonale kadence.
2) En harmonik præget af kvintbeslægtede akkorder.

Den dur-mol-tonale musiks centrale element er opfattelsen af en toneart som "hjemme-tonearten", - Tonika. Et af de stærkeste midler til at definere Tonika, er den tonale kadence. Først og fremmest akkorden, der leder til tonika, Dominanten. Uden at opfatte den som "dominant" brugte også Palestrina denne akkord. Det er den akkord der hos Palestrina optrådte med kvartforudhold ved særlige formindsnit. I den dur-mol-tonale musik kan den nu kun bevæge sig videre til "Tonika" (eller akkorden en terts under tonika). I den tonale kadence er der også en akkord før dominanten, nemlig "Subdominanten". Den kan repræsenteres ved enten akkorden på skalaens fjerde trin eller andet trin.

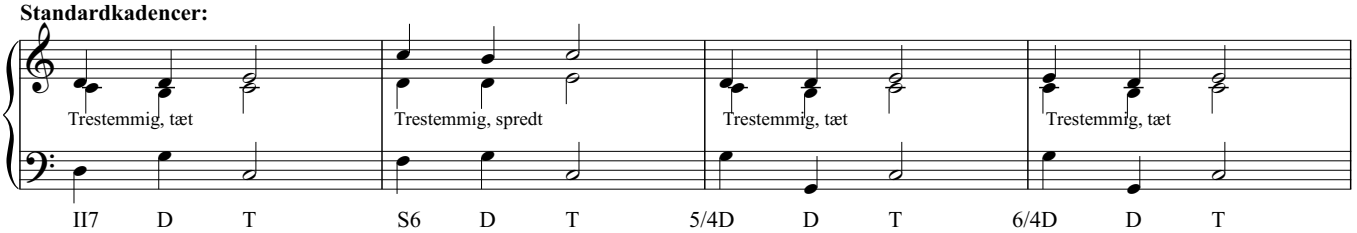


Til denne kadence føjes det forudhold vi kender fra Palestrina, hvis basale kerne er sekunden/septimen der opløses før afslutende tone.
I husker vel reglen: Afslutningstonen er også dissonanstone.



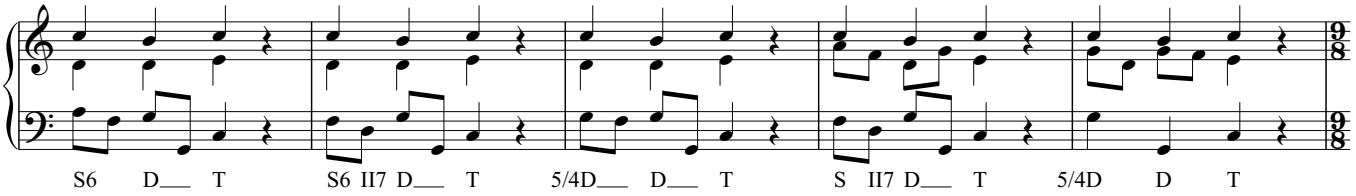
I praksis resulterer dette i et ganske begrænset antal standardkadencer, som skal benyttes ved hver afslutning.
De er i trestemmig version som følger:

Standardkadencer:



I Bachs klavermusik optræder kadencerne gerne mere udsmykkede som i eksemplerne nedenfor. I jeres opgaver fremover skal I altid afslutte et forløb med en af disse standardkadencer (ja, jeg siger det igen). I tostemmig sats er det imidlertid kun **basstemmen**, der **skal** indgå i opgavens kadence.

Udsmykkede standardkadencer:



Basbevægelsen er fast. Mellem og overstemme kan være anderledes.

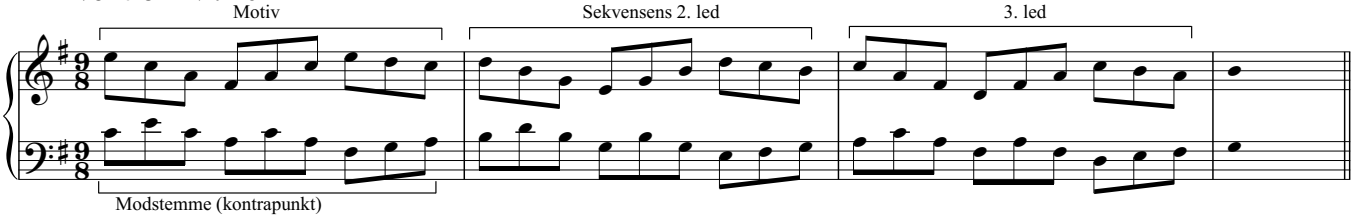
I de sidste to ses en standardbevægelse i altstemmen

Disse kadencer skal kunnes og bruges. Det er ikke snyd. Det er et mål!!

Sekvens

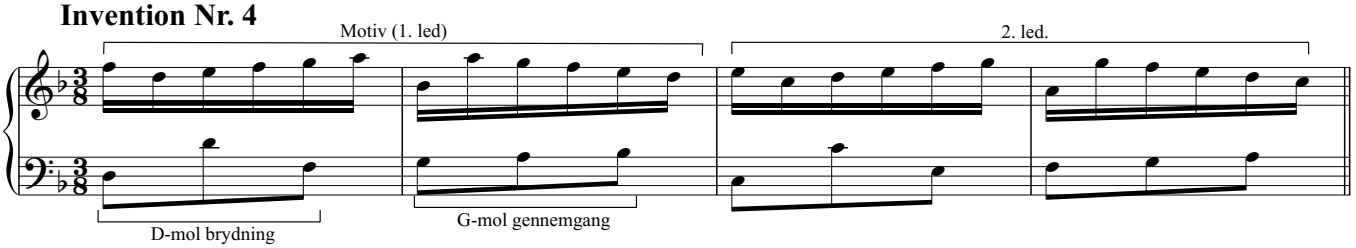
Modsat Palestrina ynder Bach brugen af sekvens. Man kan lidt firkantet sige, at hvor der ikke er tema eller kadence, er der hos Bach sekvens.
En sekvens er en transponeret gentagelse af et motiv, der sjældent har en længde udover to takters varighed. Transpositionen foretages indenfor den toneart, motivet forekommer i. Man følger altså skalaen, uanset de småændringer i motivet dette kan medføre (en lille sekund kan blive en stor etc.). Bortset fra de skalabetingede ændringer, er en sekvens i princippet en nodetro transponeret gentagelse et et forløb. I langt størsteparten af Bachs sekvenser gentages leddene **trinvist** opad eller nedad. Nedenfor et par eksempler fra Bachs tostemmige inventioner:

Invention Nr. 10



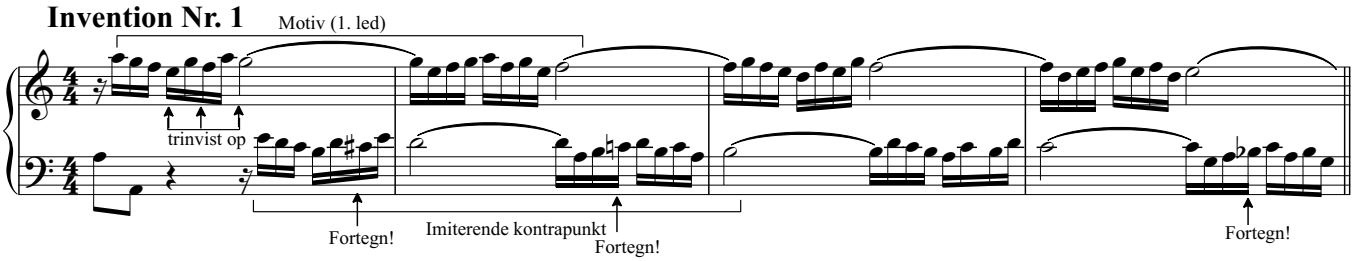
Nedadgående 3-leddet sekvens. Modstemmen bidrager hele tiden med terts eller sekstklange bortset fra septimen, der dog opløses regelmæssigt. Hele motivet kan ses som en akkordbrydning af en septimakkord, med afsluttende trinvis bevægelse.
Den harmoniske bevægelse kan her ses som trinvis paralelføring af septimakkorder. Normalt ses trinvis bevægelse kun ved sekstakkorder. At der alligevel er en sammenhæng vil forhåbentligt fremgå senere i kursets forløb.

Invention Nr. 4



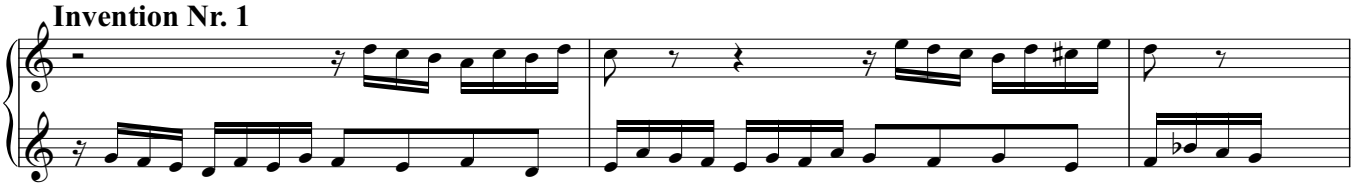
Nedadgående 2-leddet sekvens. Bemærk den friere melodik. Igen ses akkordbrydning og trinvis bevægelse. Tydeligst i understemmen, men også overstemmens indledende tertsfald giver jo netop kun mening som brydning af den underliggende akkord. Det ses at fornemmelsen for afbalancering af melodiforløb og behandlingen af toptoner er den samme som hos Palestrina. Den underliggende akkordbevægelse her er kvintvis faldende akkorder.

Invention Nr. 1



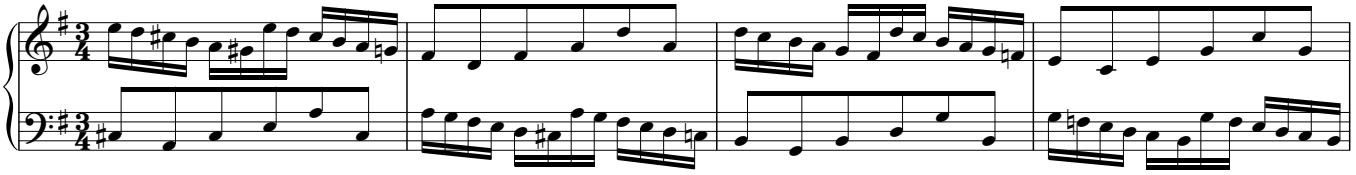
Nedadgående 2-leddet sekvens, her med imiterende modstemme. Modstemmens løse fortegn skærper forbindelsen frem mod frasens sluttone: Cis peger op mod D, C peger ned mod H, og B'et i sidste takt leder mod et A. Den trinvise bevægelse er her farvet med et såkaldt "fast modul".

Invention Nr. 1



Opadgående 2-leddet sekvens. Tema i understemme, imiterende overstemme. Trin og faste moduler.

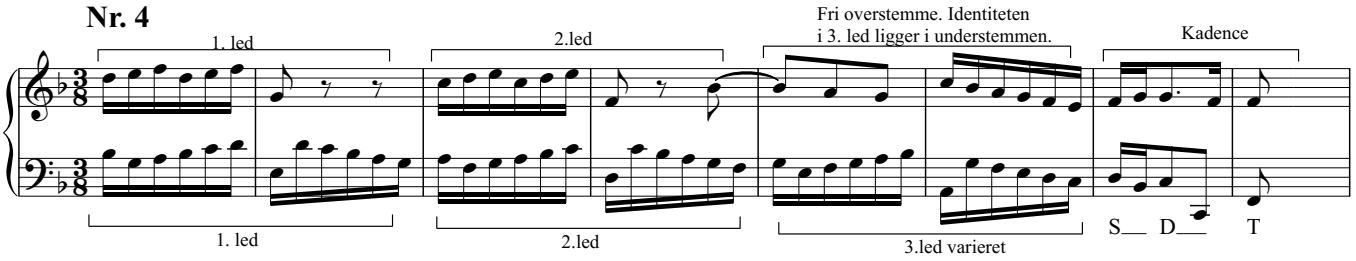
Tilsidst et eksempel fra Wohltemperiertes... B.I, e-mol fugaen:



Igen imiterende og igen med tydelig reference til bagvedliggende akkorder: A-D-G-C. I denne sekvens lader Bach den underliggende akkord være bestemmende for hvilke fortegn melodibevægelsen indeholder. Så vi bevæger os kvintvist fra A til D til G til C...

Sekvenser forekommer hos Bach kun i op til tre led. Ofte er tredje led varieret idet det gerne fører mod en kadence. En kadence er i princippet den afslutningsformel vi kender fra Palestrina: forudhold - opløsning - sidste akkord. Nedenfor ses en sådan treleddet sekvens med afsluttende kadence:

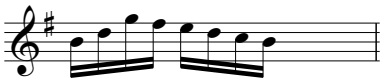
Nr. 4



OPGAVE

Udarbejd over nedenstående motiv en treleddet tostemmig faldende sekvens med afsluttende kadence.

Som regel for udarbejdelse af modstemme kan gives følgende:
Modstemmen danner enten primært terts og sekstintervaller til sekvensmotivet, eller den omspinder den underliggende harmonik: kvintvist, eller trinvist faldende akorder. NB: Ved trinvist faldende akkorder bruges sekstakkorder eller septimakkorder. Mere om dette senere.
Melodisk bruges kun trinvis bevægelse og akkordbrydninger.



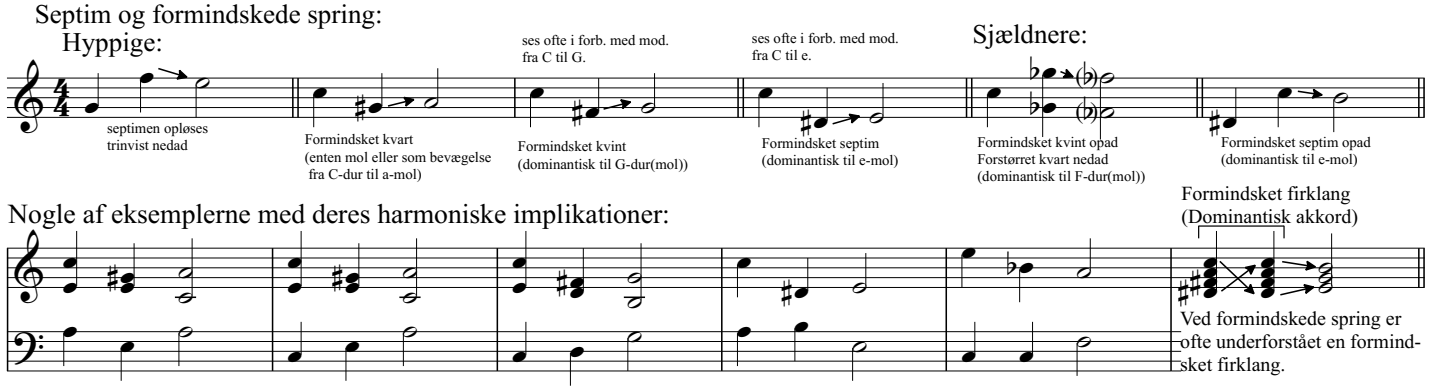
I den afsluttende kadence **skal** indgå basbevægelsen fra en af ovenstående fem eksempler ("Udsmykkede standardkadencer").

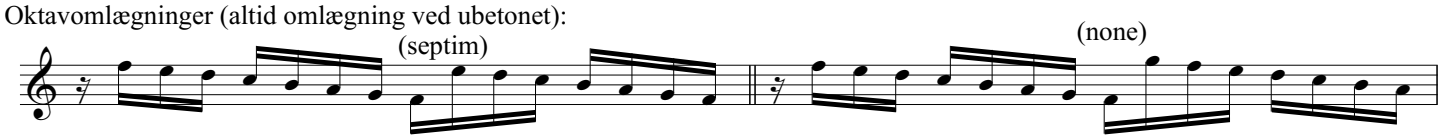
Melodik

2. lektion

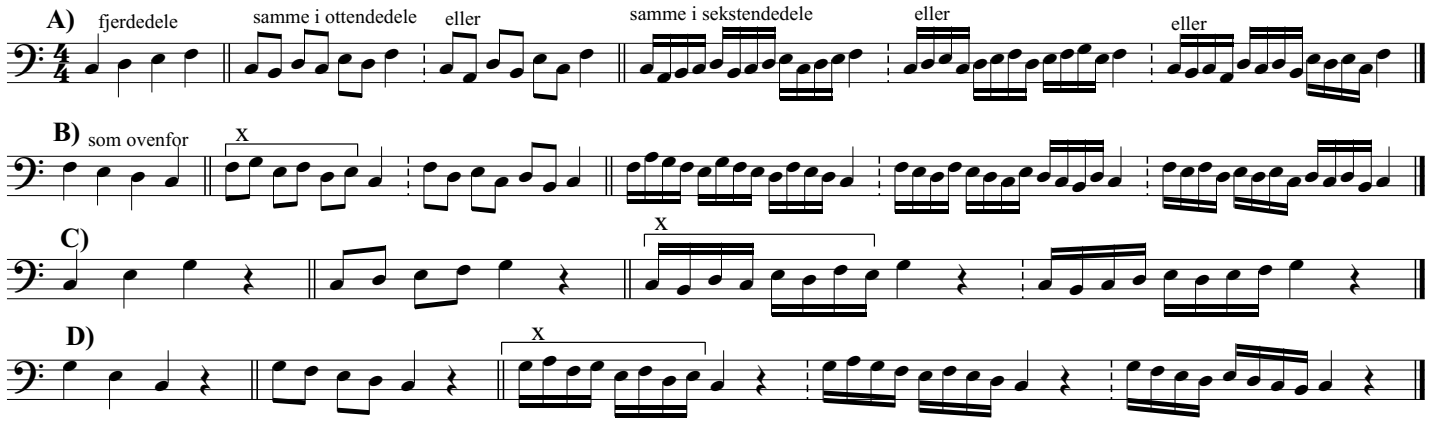
Vi vil i den følgende mere detaljerede gennemgang af de melodikken hos Bach lave en skelnen mellem to typer bevægelse: **Hurtig** og **rolig.** I mange tilfælde vil det være ensbetydende med: **Akkompagnerende** og **tematisk.**

<u>Rolig bevægelse</u>: Trin og harmonisk signifikante spring.
Her kan spring, som ikke hørte Palestrinatiden til bruges frit, såsom:
Stor såvel som lille sekst i både opad- og nedad-gående bevægelse.
Septim op samt formindskede spring, for så vidt de tolkes harmonisk og videreføres derefter.
Formindskede spring ses oftest ved nedadgående bevægelse, sjældnere ved opadgående og altid i forbindelse med moltoneart.
En forstørret kvart i nedadgående bevægelse ses f.eks. i Bb-dur-fugaen. Den tolkes da som en bevægelse fra en D-terts til D-septim og videreføres naturligvis trinvist nedad.
I kvintskridtssekvenser bruges forstørret kvart i bassen for at fastholde tonearten.





<u>Hurtig bevægelse</u>: Skala, akkordbrydning eller modul.
Hurtige bevægelser kan forløbe som **trinvis bevægelse, akkordbrydninger** eller i **faste moduler** (se nederst på siden).
Hurtige bevægelser er bevægelser i ottendedele eller sekstendedele.
Al trinvis bevægelse (også de sekundvise opadgående drejninger, som var fremmede for Palestrinastilen) er mulig. Bemærk, at forstørrede spring **ikke** ses som trinvis bevægelse. Det gør til gengæld oktavomlægning af faldende (eller stigende) baslinjer (se eks. ovenfor). De standardmoduler, der udgjorde den mulige sum af hurtige bevægelser i Palestrinastilen, ses også, kraftigt udvidet, i barokken. Poul Hamburger anfører i hans "Kontrapunkt", at en af de eneste bevægelser, man ikke længere finder er Palestrinatidens Cambiatafigur.
Den hyppige brug af moduler i sekstendedels-bevægelse skyldes ønsket om at opnå en jævn rytmisk bevægelse, også kaldet komplementærrytmik: Det fænomen at forskellige stemmer tilsammen danner en ubrudt rytmisk strøm. Ofte er de hurtige bevægelser udsmykninger af en grundliggende langsommere trinvis bevægelse. Nedenfor er angivet hvorledes trinvis eller tertsvis fjerdedelsbevægelse kan omformes til bevægelse i ottendedele eller sekstendedele. Ved sådan en omformning bør man bruge et yderst begrænset udvalg af figurerne (én eller to). Sådanne figurer kommer nemlig til at indgå som tematiske elementer i sammenhængen.
En bevægelse hos Bach er aldrig "bare en bevægelse". Den er altid et udsagn. Indgår der en fast ♪-figur i temaet, bør den selvfølgelig, om muligt, bruges. Konsultér Wohltemperierte Klavier for yderligere inspiration.



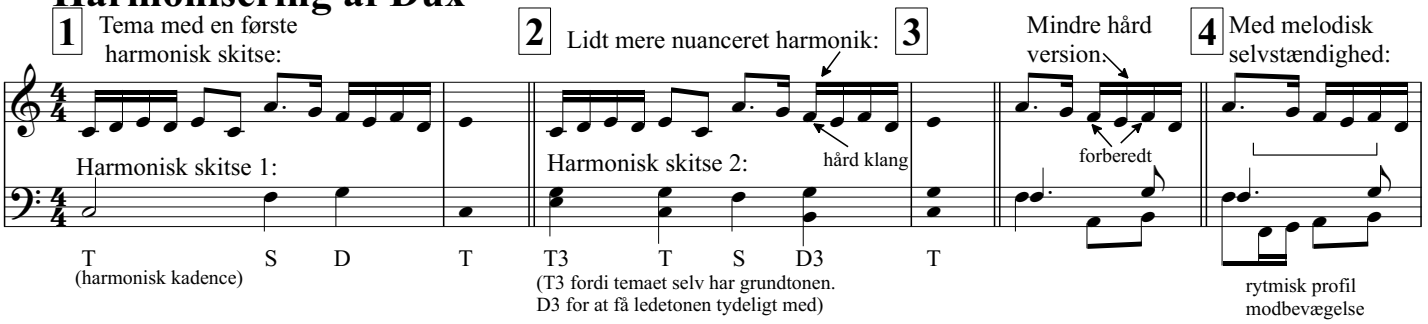
Fire linjer: A) Trinvis stigende, B) Trinvis faldende, C) tertsvis stigende, D) tertsvis faldende
Undersøg Wohltemperiertes for Bachs brug af de forskellige figurer. Find evt.andre figurer .
I de med x markerede vendinger kan alle toner frit dissonere. Tone 1-3-5 etc. fordi bevægelsen gælder som trinvis, tone 2-4-6-etc. fordi de regnes som udsmykkende efterslag.

Sv.Westergaard/Hvidtfelt

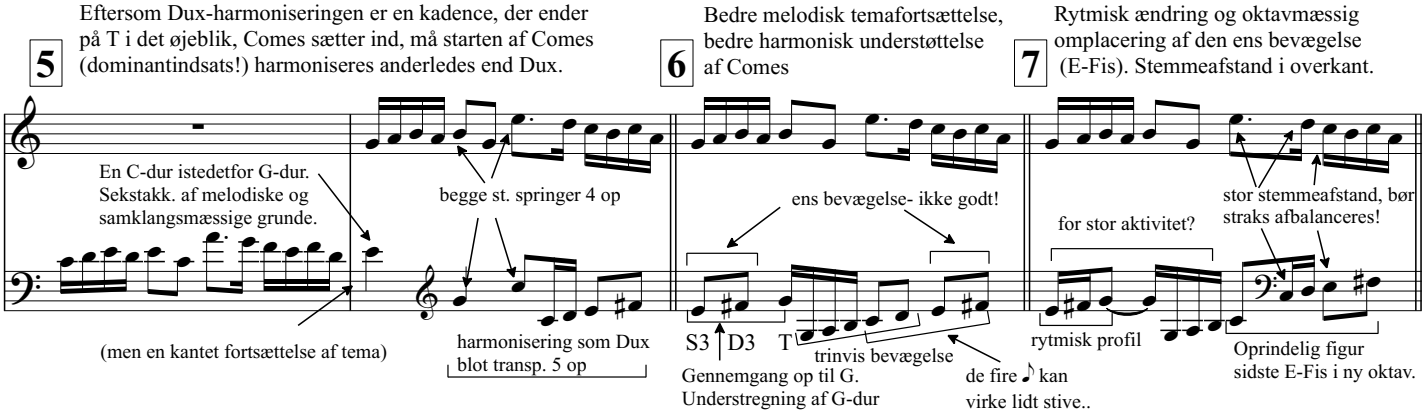
Eksempler på temaharmonisering

Baseret på uddrag fra upubliceret manus af Svend Westergaard med titlen "Kortfattet vejledning i instrumental-kontrapunkt"

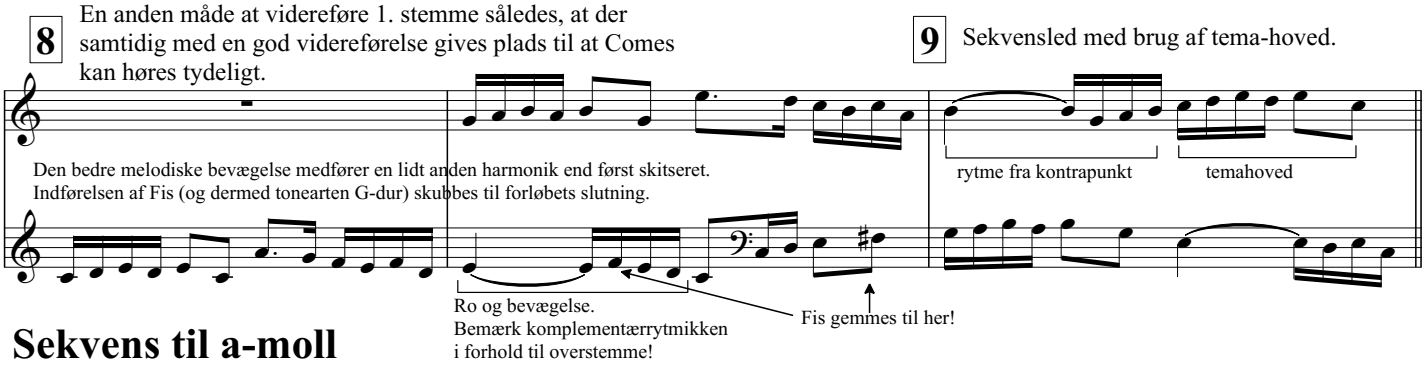
Harmonisering af Dux



2-st. Harmonisering af Comes

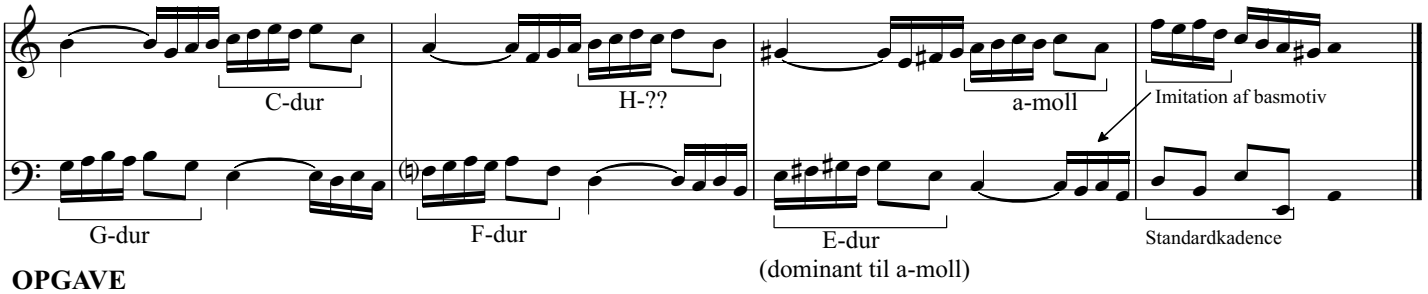


Endelig version med fortsættelse i sekvens.



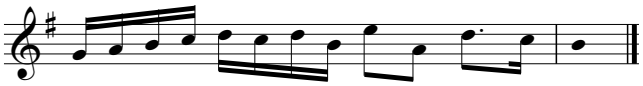
Sekvens til a-moll

10 Føres sekvensen igennem i tre led nås Tp i forhold til C-dur, a-moll. Ved bevægelse til ny toneart sluttes af med kadence.



OPGAVE

Med nedenstående tema som Dux udarbejdes i samme stil som ovenstående et kontrapunkt til comes, samt efterfølgende sekvens.Hele forløbet holdes to-stemmigt (bortset fra den indledende énstemmige Dux-indsats). Dux kan evt. sætte ind en oktav dybere end noteret, hvorved Comes kan danne overstemme.

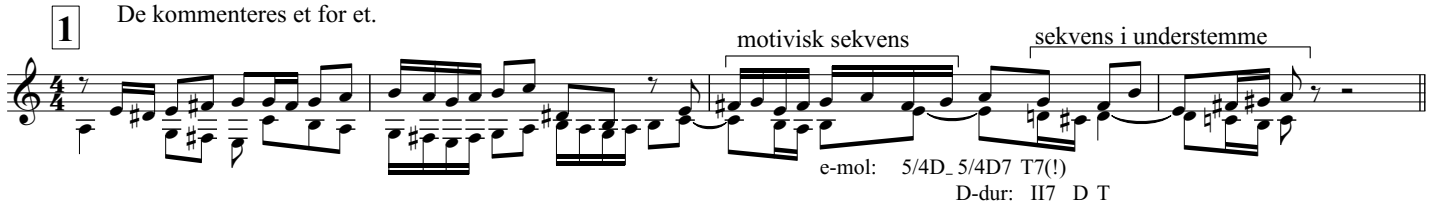


"Gennemgangsdissonanser"

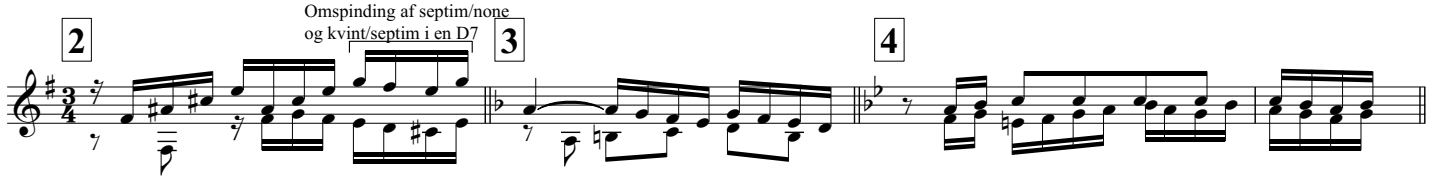
3. Lektion

(eksempler på forslag, gennemgangsdissonanser og den bagvedliggende harmonik)

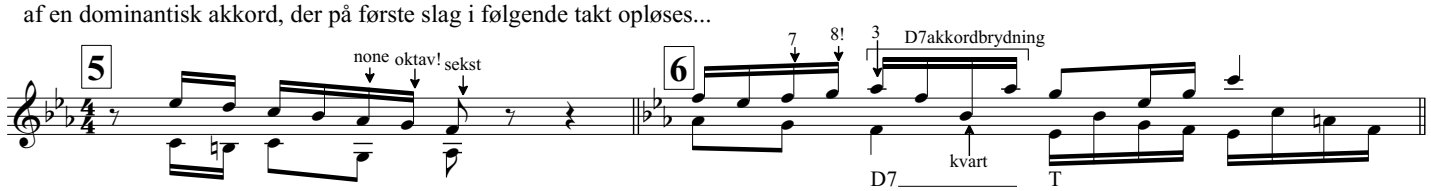
Hos Bach ser man hurtigere noder dissonere mod langsommere på såvel betonet, relativt betonet som ubetonet. Også dissonansmæssigt behandles de hurtigere bevælgelser altså friere hos Bach end hos Palestrina. Det er dog vigtigt at notere sig, at denne friere dissonansbehandling kun lader sig gøre, fordi de melodiske linjer i sig selv er meget veldefinerede. Det være sig som gentagne motiver, som lineære bevægelser rettet mod en særlig afslutningstone, eller som harmonisk veldefinerede forløb, f.eks. som akkordbrydninger. I eksemplerne her på siden, der alle er hentet fra bind I af Wohltemperierte klavier, ses et bredt udvalg af de forskellige dissonanstyper.



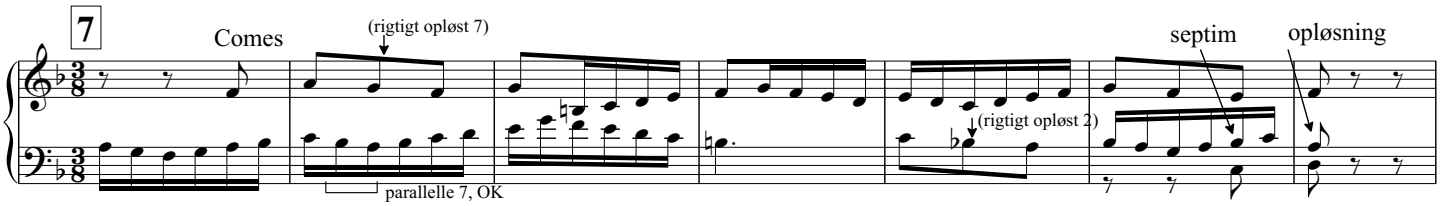
Eks. 1, a-mol-fugaen viser comes-indsatsen og det dertil hørende kontrapunkt. Bemærk kontrapunktets forløb. Først en trinvis bevægelse ned til dominantplanets grundtone e. Derefter et opsving, der afbalanceres med trinvis bevægelse i bedste Palestrina-stil. Et drejemotiv løfter bevægelsen opad. Drejemotivet gentages (og nu kun i kontrapunktet) og gradvist bevæger kontrapunktet sig opad til e, dominantplanets grundtone, der nu optræder sammen med en dissonans, der presser tonen nedad, indtil et nyt fikspunkt nås, kadencen i hovedtonearten, a-mol (de to sidste toner). De gennemgangsdissonanser/forslag der forekommer så rigeligt i eksemplets tredje takt bærer på en harmonisk logik, ligesåvel som deres tematiske. Fis og c, der slynges ud lige på et-slaget repræsenterer e-mols dominant akkord, som da også på næste slag efterfølges af to toner fra en e-mol-akkord (h og g. Der er intet e, og derfor ingen forbudt kvart). På to-og synes en meget pludselig dissonans at have en helt forkert bevægelse, - op til to parallelle kvarter!! Igen lyder det rigtigt på grund af den bagvedliggende harmonik. To-og kan nemlig høres som et kvartforudhold i en dominantakkord i e-mol. Overstemmen bevæger sig op til en kvart i forhold til understemmens e. Den kvart opløses, men samtidig hermed opløses understemmens diss. fra to-og. På fireslaget falder det hele på plads. Her er bevægelsens mål, og grunden til at forløbet fungerer (en af grundene. Som det er anført med funktionstegn kan forløbet tolkes som et udsnit af en kvintskridtssekvens).



Eks. 2, e-mol-fugaen, udviser på to-slaget nogle isoleret set besynderlige samklange. Samlet omspinder bevægelsen imidlertid "blot" en dominantseptimakkord.
Eks. 3, d-mol-fugaen. Bemærk forløbet af udsatte kvarter, der alle opløses. Den lyd er i fugaen en del af den tematiske ide.
Eks 4, Bb-dur, som kontrapunkt til temaets drejende bevægelser repeteres et C, der gør hele bevægelsen til en omspinding af en dominantisk akkord, der på første slag i følgende takt opløses...



Eks. 5, c-mol, overstemmens linje føres målrettet ned til F og kan derfor sagtens tillade en relativt betonet nonedissonans mod det underliggende G. Ved såvel relativt eller fuldt betonede none- som septimgennemgangsdissonanser (forslag), hvor septimen eller nonen umiddelbart opløses den "forkerte" vej (til oktav), er det afgørende, at næste betonet eller relativt betonet slag er henholdsvist sekst- eller terts-klang. Se også **eks. 6,** Es-dur, slag et-og til to. Overgang til fireslaget er en "almindelig" gennemgang i understemme. Toslagets uopløste kvart er en del af en brudt Bb7-akkord.



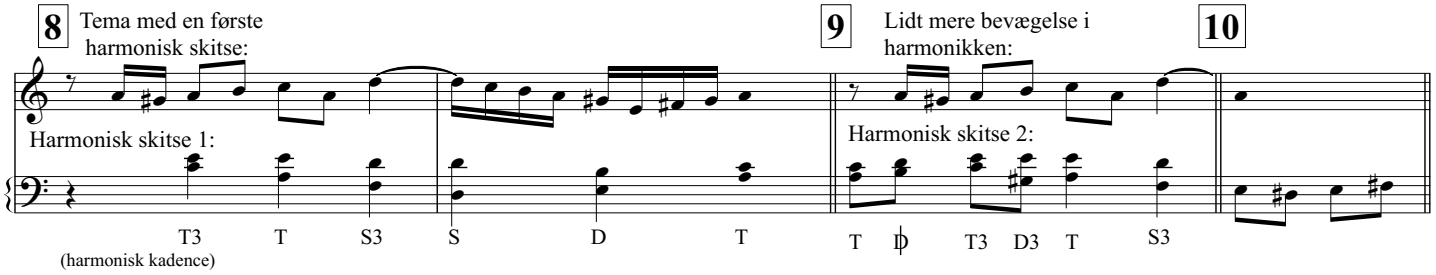
Eks. 7, F-dur, bemærk hvorledes temaets slutgruppe danner kontrapunkt til comes. Og bemærk de forbigående dissonanser, der alle opløses trinvist. Bemærk især altens afslutning. På tre-slaget danner den septim til understemmen. Denne septim opløses på følgende slag korrekt i og med, at alten her springer en terts ned.

Eksempler på temaharmonisering i mol

Baseret på uddrag fra upubliceret manus af Svend Westergaard med titlen "Kortfattet vejledning i instrumental-kontrapunkt"

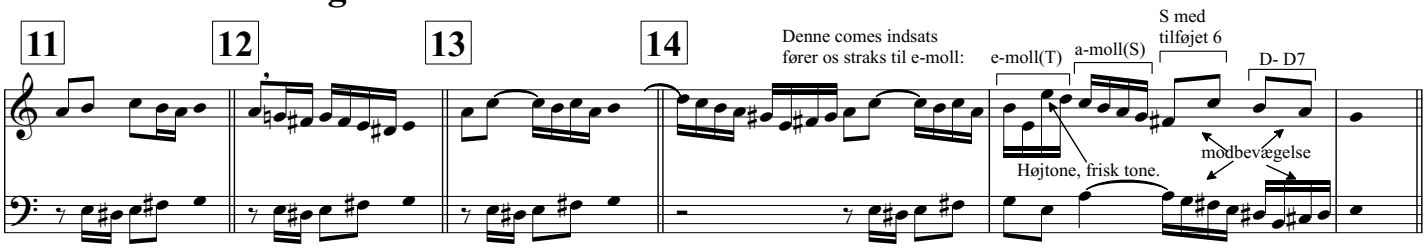
Sv.Westergaard/Hvidtfelt

Harmonisering af Dux



Da dette tema åbner med at dreje omkring ledetonen, vil Comes uværgeligt allerede fra start markere dominanttonearten.
Men dette vil ske samtidig med at Dux netop har kadenceret i Tonika! Heldigvis starter temaet på optakt, så der er en fjerdedels pause at redde situationen i. Havde temaet startet på fuldtakt (eks.10) ville problemet med Sv.Westergaards ord have været "praktisk talt uløseligt [..] (vi ser bort fra den katastrofale forringelse af dets prægnans, dette ville have betydet). Som [eks.10] viser, ville dette have resulteret i et kvartforhold, der harmonisk og tonalt virker så sært, at næppe nogen videreføring ville være i stand til at redde situationen. Hvis ikke temaet kunne forandres eller forlænges, ville man da kun have den mulighed at lægge dux i understemmen og besvarelsen i overstemmen".

2-st. Harmonisering af Comes



Kommentarer til eks.11-14:

(kommentarer i anførselstegn er citater fra Westergaards manus)

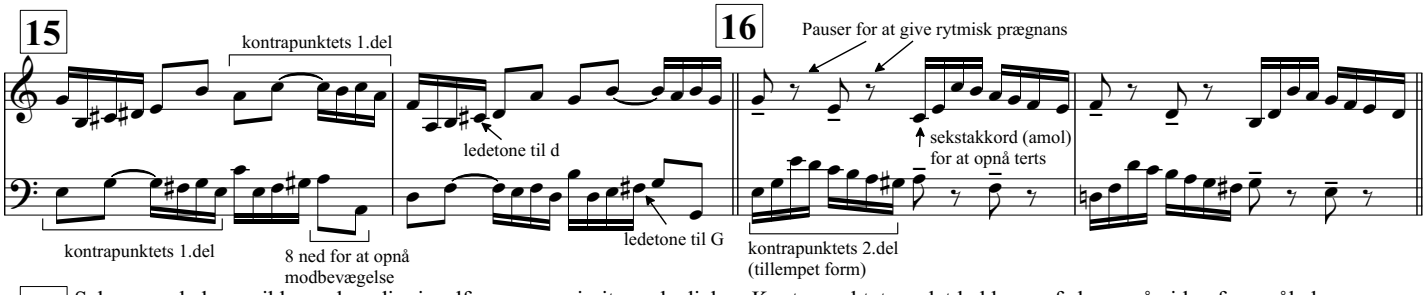
Eks. 11:."[..]ikke helt ved siden af, men [..] gentagelsen af temaets a-h-c lyder lidt kedelig".
Eks 12: Da videreførslen med sit g kommer i konflikt med den forudgående mol-opgangs gis er den markerede cesur vigtig.
Mindre heldig er kontrapunktets parallelføring med comes. Det svækker comes-indsatsens tydelighed.
Eks.13: "Kontrapunktets c får drejebevægelsen i comes til at virke som en drejning fra a-mols T over e-mols D9 (dis-fis-a-c) til en slags[VI-trin] i e-mol. Hertil kommer, at den nye løsning står rytmisk stærkere [..]"
Eks.14: Ved udarbejdelse af kontrapunkt til temaets slutdel skal tre ting tages i betragtning.

1) Komplementærrytmik. Hvor temaet er i ♪ skal kontrapunkt være i 𝅘𝅥𝅮 og vice versa.
2) Tonal kadence. Kontrapunktet skal tydeliggøre den harmonik vi har skitseret for temaet.
3) Friske toner. Kontrapunktet må gerne inddrage friske toner/toneområder.

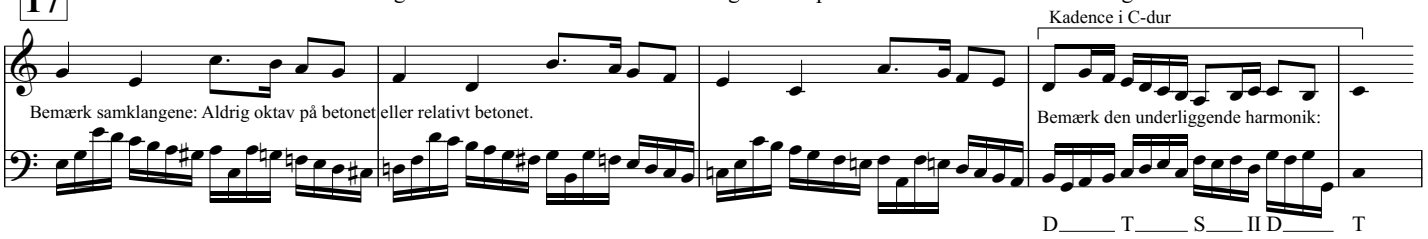
Undersøg selv det skitserede kontrapunkts forhold til disse tre krav.

Sekvens til C-dur

Føres sekvensen igennem i tre led nås Tp i forhold til a-mol, C-dur. Ikke kun temaet, men også kontrapunktet kan bruges som udgangspunkt for sekvens.

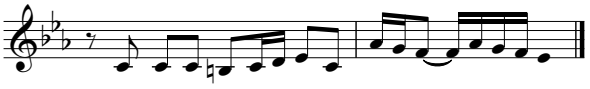


17 Sekvensen behøves ikke nødvendigvis udformes som imiterende dialog. Kontrapunktets andet led kunne f.eks. også videreføres således:



OPGAVE

Følgende tema udarbejdes tostemmigt med kontrapunkt og sekvens. Derudover udarbejdes udkast til en tredjestemme, der underbygger den harmonik tema og kontrapunkt udtrykker. Tredjestemme udarbejdes kun til temadel.



Dux og Comes

4. Lektion

Real og tonal besvarelse

Første indsats af et fugatema kaldes **Dux**. Den følgende indsats, anden indsats, kaldes **Comes. Comes** sætter ind en kvint over (eller en kvart under) dux. Tit er de to temaer identiske, blot transponeret en kvint i forhold til hinanden. Man kalder da comes for en real besvarelse af dux. Men oftere er der punkter, hvor de to temaer afviger fra hinanden. Det gør de i de tilfælde, hvor toneartens kvint optræder som en af de første toner i fugatemaet. I stedet for at transponere denne kvint en kvint op, transponeres den kun en kvart op. Tonen ligger derved i comes på skalaens 1. trin istedet for på 2. trin som en kvintvis transposition af kvinten ville have medført. På denne måde fastholdes den oprindelige tonika ved indsatsen af comes. En sådan ændret besvarelse kaldes en tonal besvarelse. At comes så i løbet af sin indsats uvægerligt leder musikken mod dominanttonearten er en anden sag. Det vigtige er, at comes' indsats kan ske uden konflikt med dux' tonika.

Lidt firkantet kan reglen beskrives således:

Sættes dux an på hovedtoneartens kvint, så sættes comes an på hovedtoneartens grundtone, **men imiterer resten af dux en kvint højere uanset det ændrede interval mellem første og anden tone som herved fremkommer.**

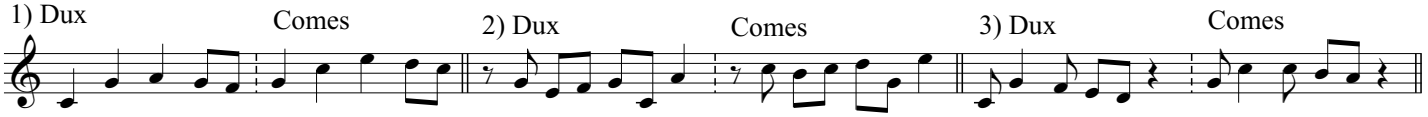
Starter dux med et kvintspring fra grundtone til kvint, besvares med et kvartspring fra kvint til grundtone, og for resten af temaet gælder det samme som før: Det transponeres en kvint op som om intet var hændt.

Tonefølgen C-G besvares altså: G-C

Tonefølgen G-C besvares altså : C-G.

Bemærk, at denne procedure bevarer hovedtoneartens kvintramme.

I praksis er der dog situationer, som langtfra er så entydige at forholde sig til. Som f.eks. følgende eksempler:

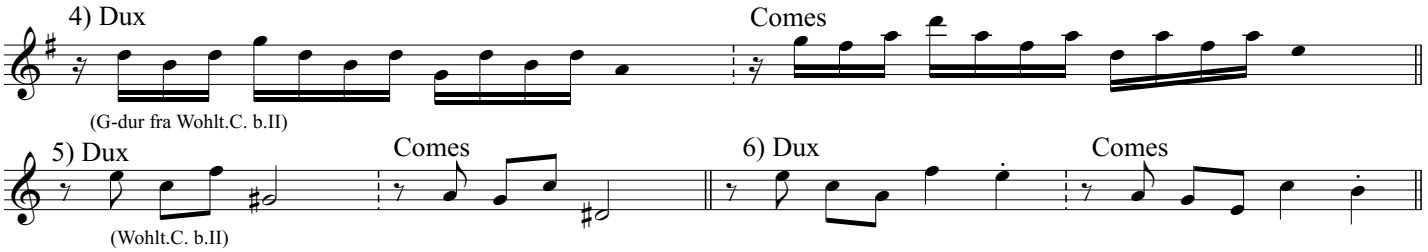


Hvor dux i 1) har en drejebevægelse, 2. og 4. tone er identiske, får comes et spring og trinvis nedgang, 2. og 4. tone er forskellige.
Tilsvarende gælder (omend omvendt) for 2) at tertsfaldet i dux erstattes med en drejebevægelse i comes.
Og i 3) fører den tonale besvarelse til indførelsen af en regulær tonegentagelse i stedet for den oprindelige faldende bevægelse!!
I tilfælde som det tredje videreführer Bach til tider comes som en besvarelse i underkvint.

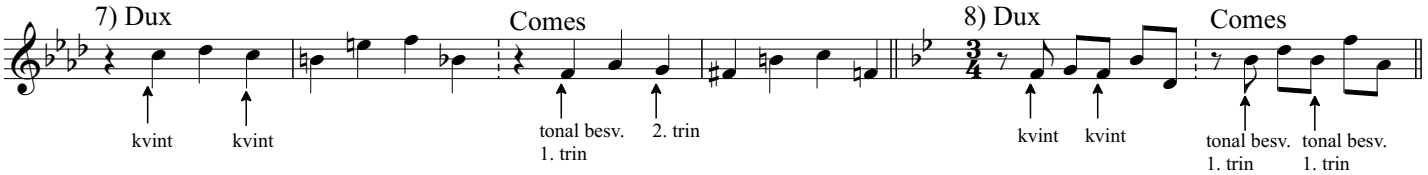
Bemærk iøvrigt i 2), at det kun er den første af de toner, der udgør toneartens kvint, der berøres af den tonale besvarelse. Anden kvint er transponeret præcis en kvint op.

Følgende eksempler kan virke mere pudsige. Her synes den tonale besvarelse at fortegne ellers indlysende temaer dannet over brudte akkorder. De tydeliggør en særlig hovedregel: **Første tone ændres, hvorefter resten transponeres en kvint op som om intet var hændt.**

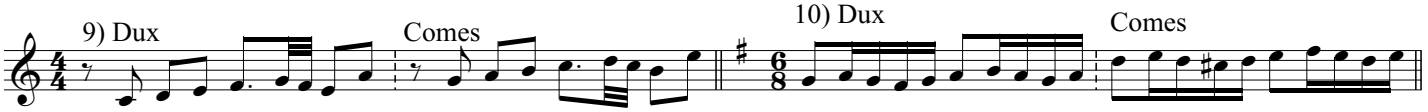
Den temaændring som den tonale besvarelse giver er som hovedregel den, at hvor Dux har tertsfald fra kvint har Comes sekund:



Bemærk dog, at der ikke er nogen fast formuleret regel for i hvorvidt kun første eller evt. også anden kvint i comes besvares udfra skalaens førstetrin. Det kommer i sidste ende an på temaets karakter. Sammenlign f.eks. begyndelserne af henholdsvis f-mol og Bb-dur-temaet fra Wohltemperiertes b.I. I f-mol må anden kvint transponeres en kvint op for at den kromatiske nedgang til dominantens ledetone kan bevares, mens i B♭-dur temaet drejebevægelsen tilbage til kvinten er det vigtige karakteristika ved temaet, som derfor bibeholdes:



Endelig er der som nævnt en række tilfælde, hvor der ikke er anden forskel på Dux og Comes, end den relative tonehøjde. Nemlig alle de tilfælde hvor skalaens kvint ikke involveres i temaåbningen, som f.eks. i følgende eksempler fra B. I:

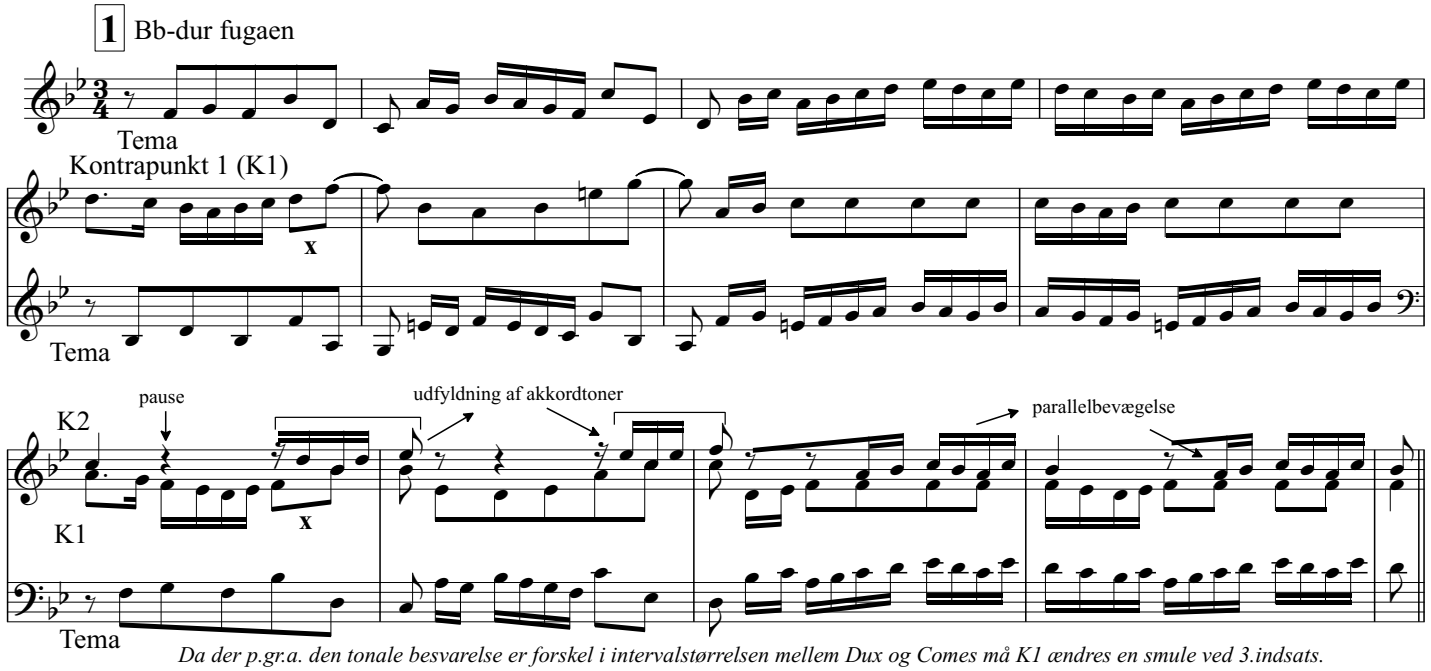


Trestemmig sats

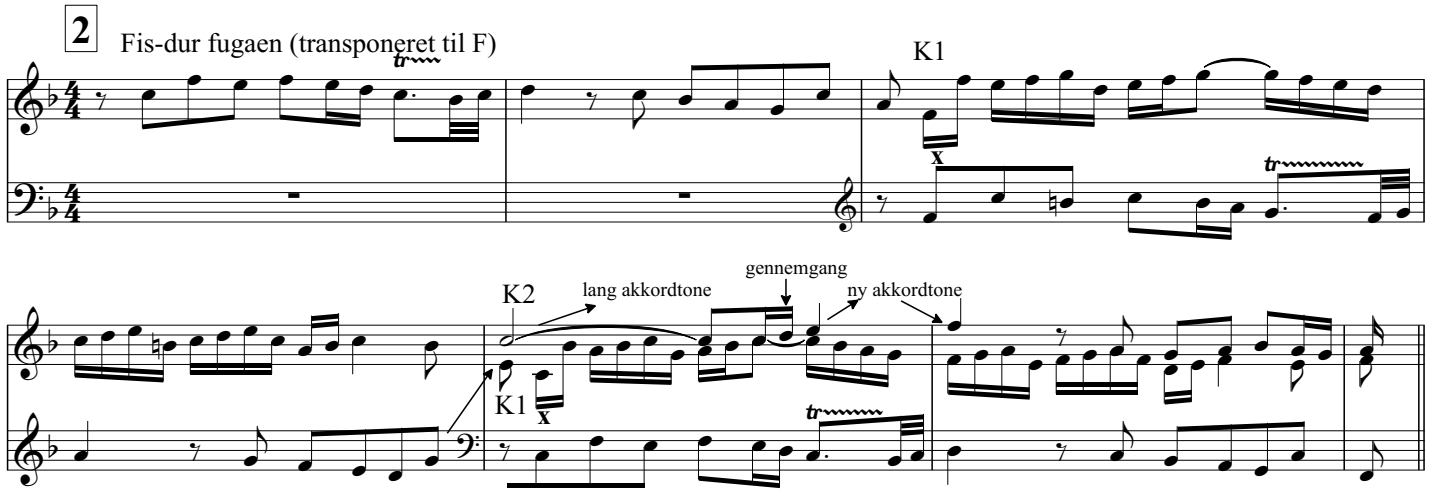
Stemmerne og deres indsats:
1) Indsatsrækkefølgen i trestemmig sats er altid: **Dux - Comes - Dux.**
2) Tredje stemme sætter Bach oftest ind i bassen.
3) For at også tredje stemme kan sætte ind med friske toner må de to første stemmer ligge relativt tæt. De skal helst holdes indenfor en oktav og med kun kvint eller kvart mellem deres respektive begyndelsestoner.

Fugaeksposition:
1. indsats Dux (tonika) - 2. indsats Comes (ender i dominanttoneart) - Tilbageføring til T (maksimum samme længde som tema) - 3. indsats (i en yderstemme) Dux - Sekvens (max. 3 led) til Tp (evt. D) - kadence i ny toneart.

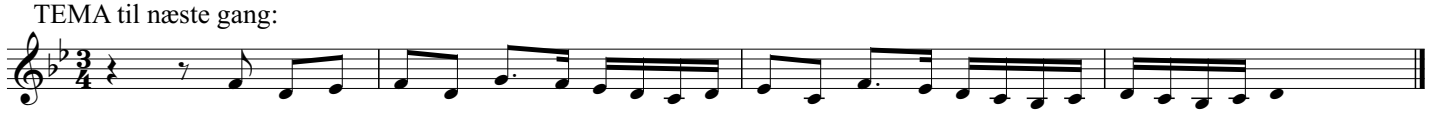
Kontrapunkt 1 og 2:
Oftest udarbejder Bach et obligat kontrapunkt. Dvs. kontrapunktet til Comes bruges igen (- med de modificeringer der kan være nødvendige) ved tredje stemmes Dux-indsats. Kontrapunktet som første Dux-indsats forsætter i under Comes kaldes kontrapunkt 1.
Ved tredje stemmes indsats ligger kontrapunkt 1 i 2. stemme, mens 1. stemme nu har et nyt kontrapunkt, kontrapunkt 2.
Man vil bemærke, at den samklangsmæssige tyngde altid ligger mellem tema og kontrapunkt 1.
Kontrapunkt 2 fylder på bedste vis ud i den harmonik, der ligger til grund for kontrapunkt 1.
Begynder temaet på kvinten, er det muligt at gå direkte fra Comes til Dux uden tilbageføring. Det, der i Comes er T, tolkes da som D i Dux. Se følgende eksempler fra Wohltemperiertes:



Da der p.gr.a. den tonale besvarelse er forskel i intervalstørrelsen mellem Dux og Comes må K1 ændres en smule ved 3.indsats. Ændringsstedet er markeret med "x"



TEMA til næste gang:



OPGAVE: Udarbejd et fugaforløb til og med tredje indsats over ovenstående tema.
Da temaet starter på kvinten kan 3. stemme sætte ind uden forudgående tilbageføring.
Husk: Akkorder må kun optræde som grund- og sekstakkorder! Hold jer til akkorderne **T - S -** og **D**

Kontrapunktet

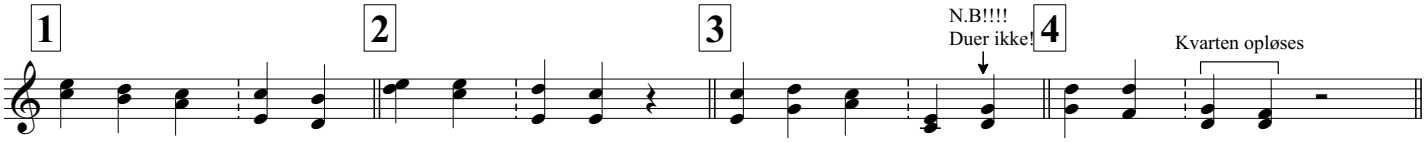
5. Lektion

Obligat kontrapunkt, betoningsdissonanser, komplementærrytmik.

Bachs fugatemaer er ofte todelte. Dvs. de består af to typer tematik, hvor første del typisk er rolig og anden del mere bevæget. Den bevægede del fortsætter da sin bevægelse ind over Comes-indsatsens rolige start, og falder til ro, dér hvor comes bliver bevæget. Der er altså altid én af stemmerne, der bevæger sig, således at det samlede rytmiske lydbillede er homogent. En sådan homogen rytmisk bevægelse opnået ved den samlede sum af de forskellige stemmers rytmik, kaldes komplementærrytmik.

Obligat kontrapunkt:

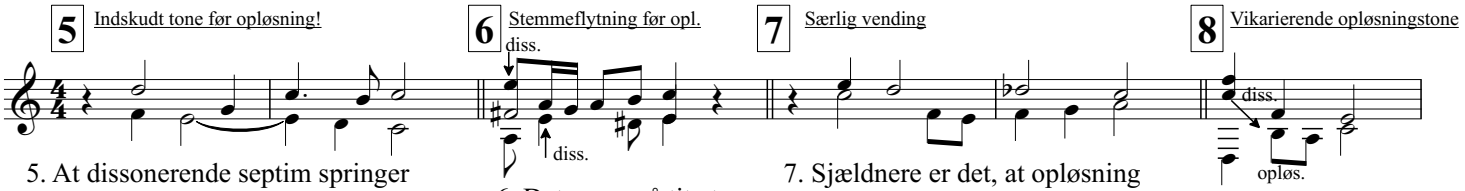
Bach tilstræber at benytte det samme kontrapunkt ved hver temaindsats.
Det kaldes "obligat kontrapunkt". Dette kontrapunkt skal kunne ligge såvel over som under temaet. Det stiller et ganske særligt krav til de intervaller, der kan være mellem tema og kontrapunkt. Pas her på kvinten. Husk:
Kvinten skal altid behandles således at dens omvending, kvarten, fremstår som rigtigt behandlet dissonans.



Bemærk at mens tertser uproblematisk kan omlægges til sekster (1) og ligeledes sekunder til septimer (2), lader det samme sig ikke automatisk gennemføre ved brug af kvint (3). Kvarten ved pilen går ikke. Kvintens underste tone må behandles som i eks. 4 for at den kan bruges også som overstemme. Dette gælder også i trestemmig sats da enhver af de tre stemmer i et obligat kontrapunkt skal kunne fungere som såvel over- mellem- som under-stemme.

Betoningsdissonans:

Betoningsdissonanser har en fremtrædende plads overalt i Bachs musik og således også i forholdet mellem tema og kontrapunkt. Reglerne er, som nævnt andetsteds, gennemgående de samme som hos Palestrina. Dog ses visse typiske licenser i forbindelse med dissonansopløsning, som var utænkelige hos Palestrina:



5. At dissonerende septim springer nedenom terts før opløsning til sekst er **meget** almindeligt.

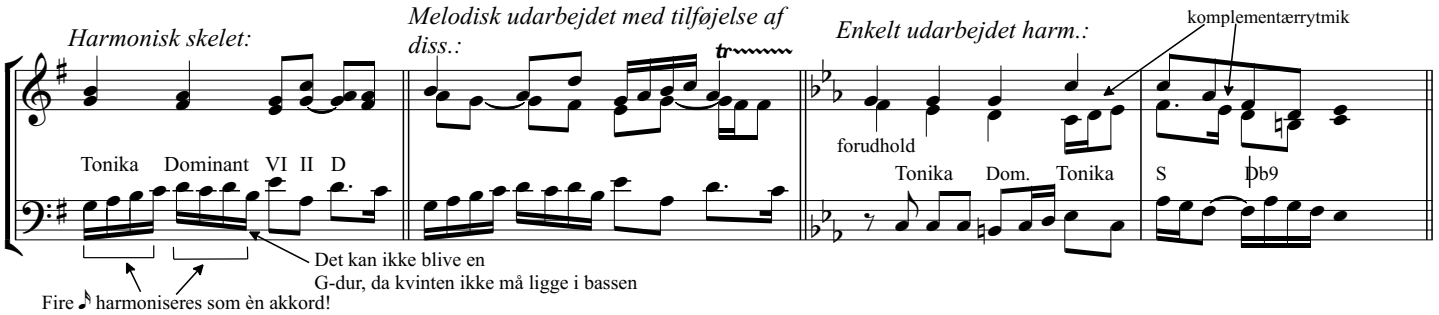
6. Det ses også tit at dissonansen overtages af en anden stemme før opløsning.

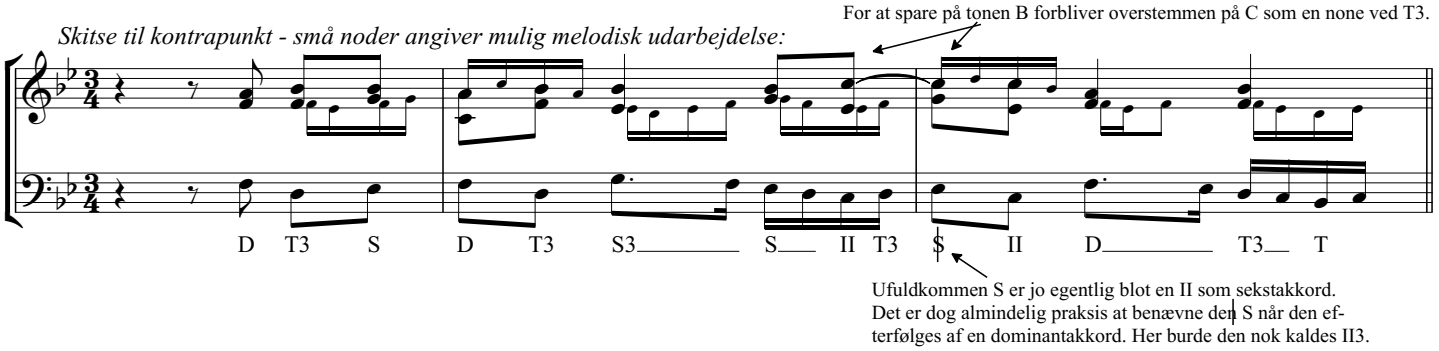
7. Sjældnere er det, at opløsning helt springes over. Det sker dog med denne faste vending, hvor dissonans springer kvintvis ned til drejebevægelse.

8. Også sjældent ses en såkaldt "vikarierende" opløsningstone. Se Bb-durfugaen, Bind I.

Trestemmigt kontrapunkt:

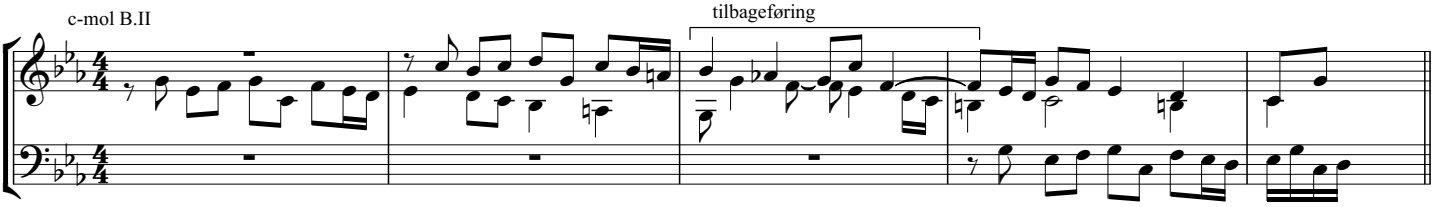
En meget pragmatisk måde, at sikre, at kontrapunktet passer til 3. indsats, er at tage udgangspunkt i denne indsats på samme måde som i Palestrina sats. Man undersøger hvilke akkorder tonerne i 3. indsats (som jo er en basindsats) giver anledning til. Til forskel fra Palestrina skal akkordmaterialet imidlertid begrænses til: T -S (II) - D. II. trin fungerer som en subdominantisk akkord. De akkordtyper, der kan komme på tale er grundakkorder og sekstakkorder. Efter D må der kun komme en T, som grundakkord eller sekstakkord. Eventuelt kan man fortsætte til en VI trins grundakkord, hvorved man laver en såkaldt "skuffende kadence" til tonikas stedfortræder. Nedenfor eksemplificeres ved tidligere opgavers temaer:





Tilbageføringen

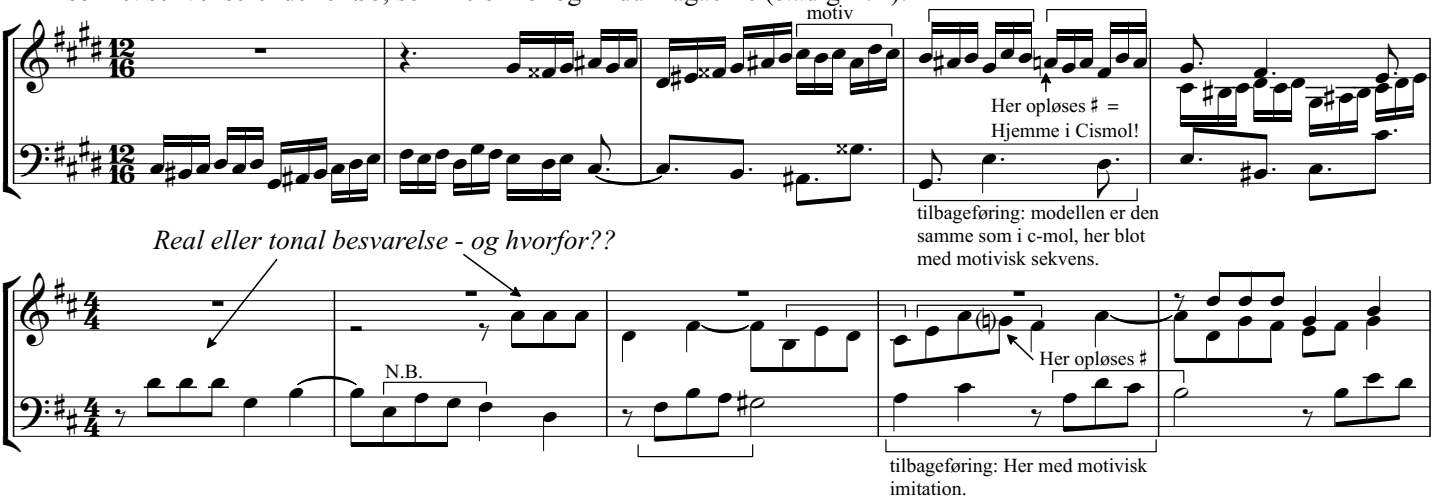
Sætter temaet ikke an på kvinten, er det før 3. indsats nødvendigt først at føre musikken tilbage til tonika fra dominant-tonearten og i tonika lægge stemmerne til rette til 3. indsats. Dette forløb kaldes "tilbageføring". Tilbageføringen har maximalt samme længde som temaet.
Udover at føre fra dominantplan til tonikaplan har tilbageføringen også det formål at skabe kontrast samt opbygge en forventning til 3. indsats. Derfor ses ofte tilbageføringer selv i fugaer, hvis tema starter på tonikas kvint.
Den mest effektfulde 3. indsats opnår man ved enten at lade den sætte ind i forbindelse med eller umiddelbart efter en betoningsdissonans. Præcis som også Palestrina så ofte gør det.



Fugaen i c-mol fra "Wohltemperierte" B.II er et eksempel på et fugatema, der starter på kvinten, men alligevel har tilbageføring. I al sin enkelhed er dette en forbilledlig tilbageføring. Der er tre hovedelementer der skal opfyldes:

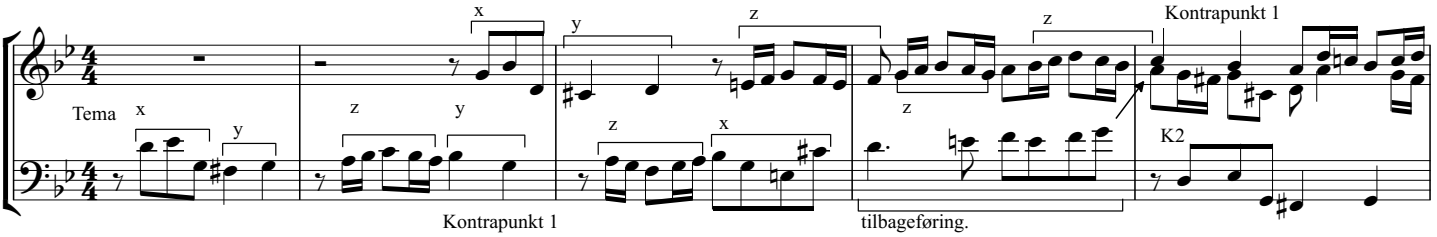
1) Fra dominantplanets g-mol skal vi tilbage til c-mol. D.v.s. der skal genindføres et ♭ for A.
2) Der skal etableres en betoningsdissonans i forbindelse med 3. indsats.
3) Hele forløbet skal helst virke målrettet.

Med sin enkle dissonanskæde opfylder c-mols tilbageføring alle disse krav! I princippet er dette alt, der skal til.
I praksis kan det selvfølgeligt udformes på mange måder. Denne grundlæggende dissonanskæde kan også udformes som et sekvenserende forløb, som i cis-mol og D-dur fugaerne (stadig B.II):



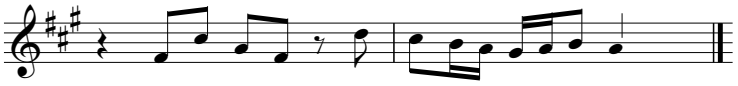
Bemærk i begge ovenstående eksempler hvorledes tilbageføringen baserer sig på den sidste del af temaet, så tilbageføringen nærmest synes at vokse ud af temaet. Bemærk også den udstrakte brug af komplementærrytmik mellem tema og kontrapunkt i D-dur fugaen, samt den udstrakte brug af temahalen i såvel kontrapunkt som tilbageføring.

Også en anden sekvenstype ses hos Bach før 3. indsats, den stigende sekvens. Som f.eks. i g-mol fugaen fra B.I:



Bemærk den udstrakte brug af få veldefinerede rytmiske motiver (x,y og z). Kontrapunktet er et paradigmatisk eksempel på Bachs måde at forbinde tema og kontrapunkt. Der er hele tiden rytmisk og motiviske forbindelser mellem de to. Overledningen baseres selvfølgelig på det rytmisk mest prægnante af disse motiver og ligesom i fugaerne ovenfor på en måde så en temastump organisk fører musikken videre.

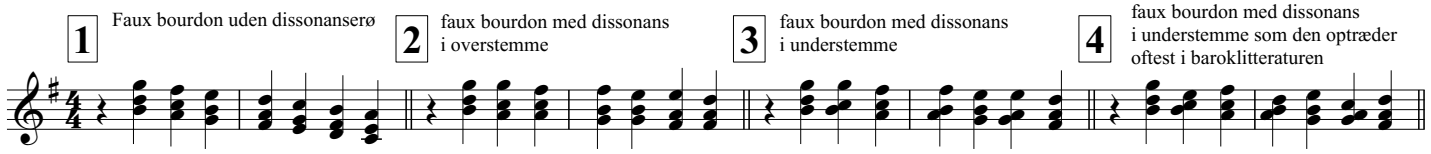
OPGAVE:
Udarbejd til og med 3.indsats med en tilbageføring og dissonansforudhold før 3. indsats.
Hvis tiden og inspirationen er over jer udarbejd da også en 2-stemmig sekvens over elementer fra temaet med kadence i T eller Tp.



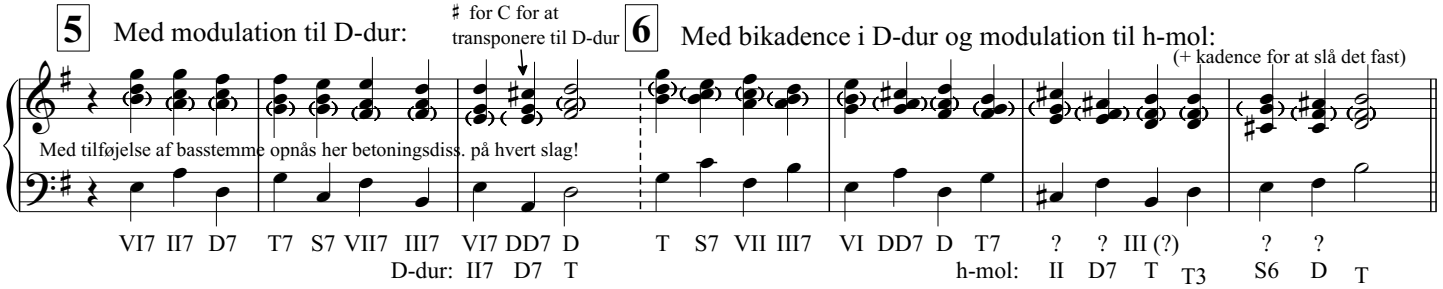
Trestemmige sekvenser 1

Svend Hvidtfelt Nielsen
1999/2004

6. lektion
Faldende sekvenser - kvintskridtssekvens



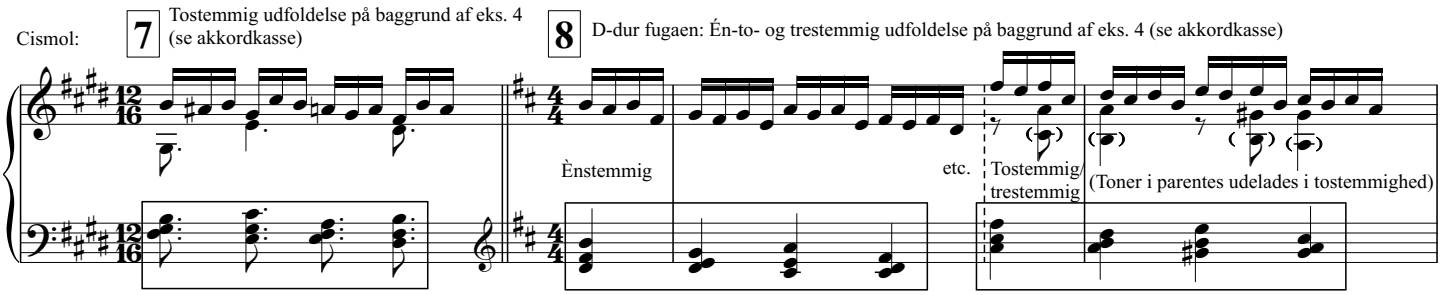
I de fire ovenstående eksempler ses en faldende række af parallelle sekstakkorder uden og med dissonansforudhold. Som det ses kan såvel øverste tone (eks.2) som øverste og underste tone (eks. 3) forsinkes, således at forudholdet opstår. Fornemmelsen af fremdrift, der er så væsentlig i barokmusik, skabes i meget høj grad af netop den udstrakte brug af dissonanser. I de ovenstående eksempler er dissonanserne del af en overordnet bevægelsesretning, en faldende linje. Disse to ting tilsammen tilfører musikken et skær af logisk bevægelse. Akkorderne synes naturligt at føre fra den ene til den næste.
Denne bevægelse er central for alle trinvis faldende sekvenser. I en vis forstand kan de alle siges at være udsmykninger af denne bevægelse.
Tilføjer vi en basstemme til eks. 2 og 4 forvandles de trinvist faldende sekstakkorder til et kvintvist faldende akkordforløb, en kvintskridtssekvens. Denne er altså i sin struktur snævert forbundet med rækken af faldende sekstakkorder. Bemærk, at første akkord skifter afhængigt af hvilket forløb vi sætter bas til (Em7 i eks. 2 og G-dur i eks. 4). Tonerne i parentes udelades i trestemmig sats.



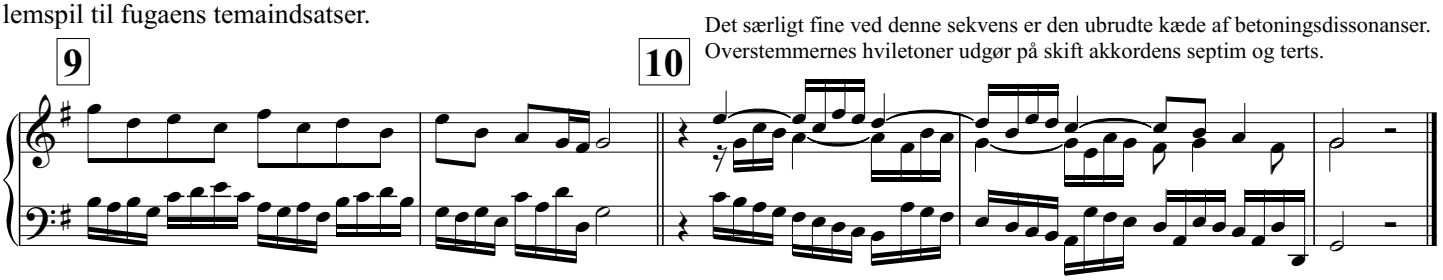
Bemærk at uanset modulation eller ej, bevares en logik fra akkord til akkord alene i kraft af den kvintvis faldende bevægelse.
Bemærk også at bevægelsen for ikke at ryge ud af skalaen på et enkelt tidspunkt må bevæge sig i tritonus i stedet for ren kvint.

Dette forløb af trinvist faldende bevægelser, der kan udtydes som kvintvist faldende akkorder, kaldes en **kvintskridtssekvens.**
Den er en af de hyppigst brugte ingredienser i dur/mol-tonal musik. Hos Bach ser man den oftest dannet af trinvist faldende figurer.

En sekvens består oftest af tre led. Nogengange kortere, aldrig længere. Sekvensens motiv har altid relation til fugaen eller dens kontrapunkt. I flere af Bachs sekvenser ligger eks. 4 til grund for også en tostemig udgave. Som i f.eks. cis-mol fugaen fra WT. B II, eller den store orgelfuga i D-dur:



Kernen i eksempel 4 kan også udarbejdes tostemmigt med eks. 5's basstemme. Den flyder bedst når kvintintervallet udfyldes trinvist. De faldende figurer kan også imiteres. Det sker altid kvinten under (sammenfaldende med akkorden kvinten under). I trestemmig sats imiterer de to overstemmer, mens bassen angiver den kvintvist faldende bas med en melodisk udformet bevægelse. Udform altid den kvintvis faldende bas melodisk. Enten som trinvis bevægelse eller motiv. Sekvensens rolle i de Bachske fugaer er at fungere som mellemspil til fugaens temaindsatser.



I begge disse eksempler omformes sekvensens 3. led til kadence, men kadencen kan vente med at sættes ind til efter, at 3. led har gjort sig færdigt.

Man kan inddele Bachs sekvenser i tre hovedgrupper (der dog kan gribe ind i hinanden):
1) Sekvenser baseret på parallelle sekstakkorder (se eks. 15 og overstemmer i eks. 13).
2) Kvintskridtssekvenser uden imitation (se eks. 13 og 14).
3) Kvintskridtssekvenser med imitation (se eks. 11 og 12).
Se eksempler fra det virkelig liv på næste side!

Herunder fem eksempler på kvintskridtsekvens fra bind I af Wohltemperierte Klavier**.**
Fælles for eksemplerne er den fremherskende brug af sekster/tertser. Derudover udviser de tre midtereksempler dissonanskæder, hvilket skabes ved at have akkordernes grundtone, terts og septim repræsenteret på de betonede slag. Eventuelt som i fjerde eks. med tertsen i bas. Rent håndværksmæssigt synes konstruktionen af disse sekvenser at udgå fra en motivisk ide. Motivet sættes an, oftest med akkordens terts eller septim på betonet (eller ihvertfald på fjerdedelsslaget), og transponeres derefter tre gange sekundvis nedad. Anden stemme kan enten imitere dette motiv kvintvis under (dette kræver at sopranens motiv får lov at pausere på en længere tone - akkordens septim) , eller anden stemme kan lægges til rette (i en trinvis faldende bevægelse) med netop de toner, der skaber kæder af dissonanser og opløsninger terts og septim imellem som vi kender det fra sekstakkordøvelserne. De er skelettet bag det hele, tydeligst i de tre midtereksempler. Bassen kan udformes motivisk på forskellig vis med akkordtoner (grundtone eller terts) på fjerdedelsslagene.
Bemærk at man ikke ændrer på bevægelserne fra led til led. Pointen i en sekvens er netop den identiske (men transponerede) gentagelse, som først ved sekvensens afslutning evt. kan varieres.

c-mol **11**

F-dur **12**

Fis-dur **13**

G-dur **14**

Cis7 Fis7 hm7 em7 am7 D7
3 3 3 3 3 3

Bb-dur **15**

OPGAVE
Udarbejd en treleddet kvintskridtssekvens med afsluttende kadence over elementer fra nedenstående tema. Opgaven udføres som trestemmig sats for klaver og sekvensen føres fra Bb-dur (1. akkord Bb-dur akk.) til kadence i F-dur. Motivkernen kan evt. transponeres for at passe til afsæt på en Bb-dur akk..

Tema til sekvensopgave - uddrag selv egnet sekvensstof af temaet!

Trestemmige sekvenser 2

7. lektion

Stigende sekvenser - kromatik og bidominanter

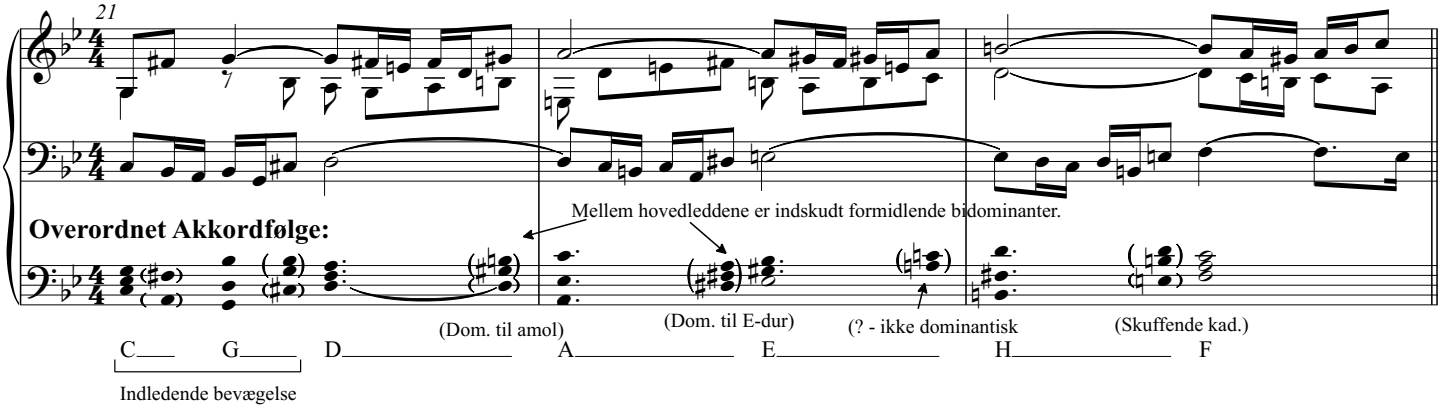
Langt de fleste sekvenser hos Bach er faldende. Der findes dog også stigende sekvenser. De optræder hos Bach i to typer:

1) Stigende kvintskridtssekvens

2) Rosalie.

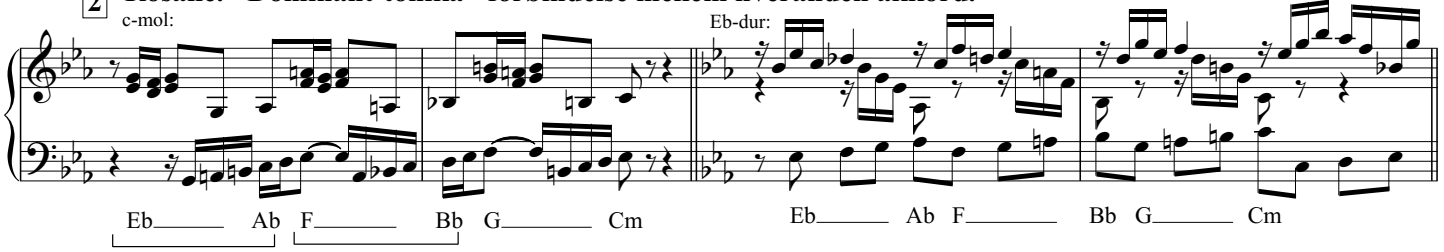
Af disse er Rosalien langt den hyppigste. Rosalien forløber i led af parvist forbundne akkorder, mens den stigende sekvens kun får sammenhængskraft ved indførslen af bidominanter mellem akkorderne. Sekvenserne har således ikke den gennemstrømmende sammenhængskraft, som kendetegner faldende sekvenser. Til gengæld tilfører stigende sekvenser forløbet en intensitets- eller spændingsforøgelse, som Bach ofte bruger som overgang til ny temaindsats. Stigende kvintskridtssekvenser findes i de to bind af "Wohltemperierte" kun i bind I og kun moltonearter. Nedenfor ses et eksempel fra gis-mol fugaen, - her transponeret til g-mol af alment menneskelige hensyn:

1 Stigende kvintskridtssekvens. Bemærk de indskudte bidominanter, der kitter akkorderne sammen.

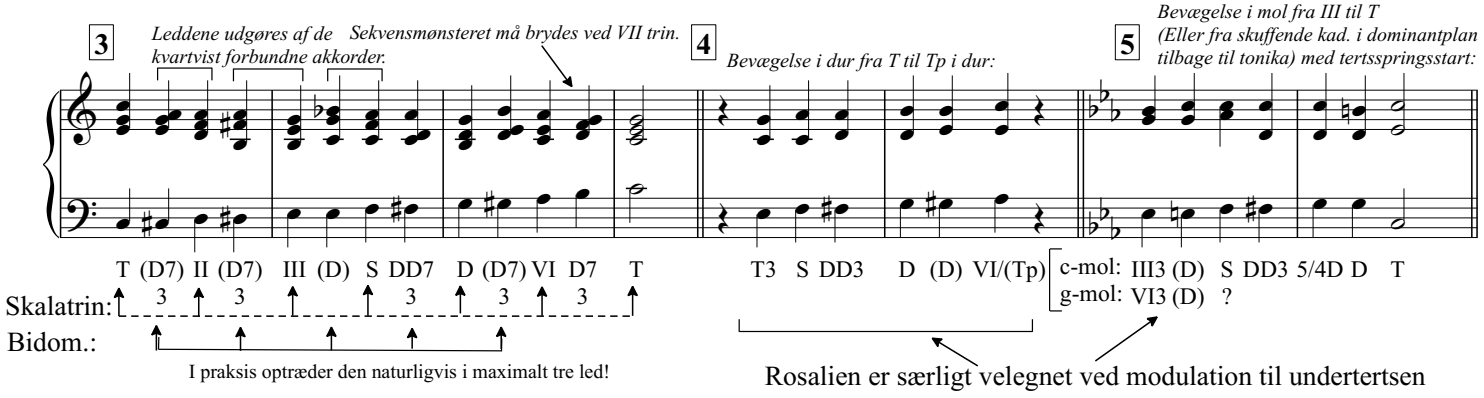


Rosaliens stigende bevægelse er noget mere kringlet: Kvart op terts ned - evt. med et første afsæt i bevægelsen ters ned. Her er der kun dominantisk kit mellem hveranden akkord. Som kvintskridtssekvensen ofte etableres som trinvist faldende motiviske gentagelser, etableres rosalien ofte ved trinvist **stigende** gentagelser. Bemærk dog, at rosalien ikke rummer plads for kvintvis imitation mellem to stemmer. Herunder rosalier fra B I`s c-mol og Eb-dur-fugaer:

2 Rosalie. "Dominant-tonika" forbindelse mellem hveranden akkord.



Rosalien er som nævnt den hyppigst forekommende stigende sekvens. Den ses ofte med en kromatisk stigende bas, som fremkommer ved at lade hveranden akkord (den efter tertsfaldet) ligge som sekstakkord. Kromatikken tydeliggør sekvensens særlige kendetegn: Den rummer akkorderne fra en trinvis stigende skala, med bidominant før hver trin:



Bidominanter er ligesom betoningsdissonanser med til at drive musikken videre, og derfor et væsentligt element i barok sats. Hver gang man indfører en bi-dominant **skal** den videreføres på én af følgende to måder (læst fra grundtone til grundtone):

1) Enten kvintvis nedad (= kvart op(D-T)) 2) Eller trinvis opad (D-VI).

En bidominant medfører kun modulation, hvis den efterfølges af kadence i ny toneart.

Ændres en **molakkord** til en **durakkord** opfattes den som **dominantisk** og skal behandles derefter. Kun durakkorder opfattes som dominantiske. Tilføjelse af septim til dominantiske akkorder er tilrådeligt, da det øger deres spænding. Septimen skal opløses trinvist nedad.

Træk af Fugaharmonik

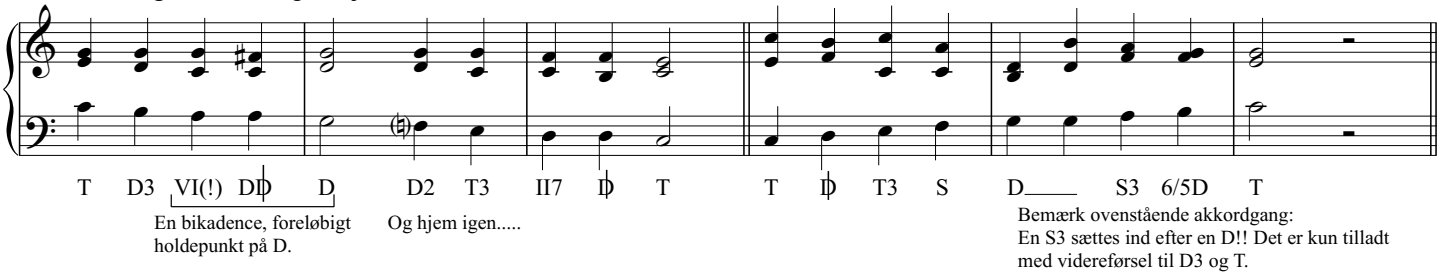
Vi kan nu opregne forskellige typer harmonik, som vi støder på i en Bachfuga. De deler sig i to hovedgrupper:

1) Harmonisering af tema
Temaharmonisering bør så vidt muligt holdes indenfor kadencens akkorder, skalaens hovedakkorder:
Tonika - Subdominant (herunder II7) - Dominant (herunder VII sekstakk. = D, og ikke mindst Db9)

2) Sekvens
A) Faldende: Parallelle sekstakkorder (med forudhold) eller kvintskridtssekvens. I begge tilfælde er alle skalaens trin mulige udgangspunkter (VII undtaget!!).
B) Stigende: Stigende kvintskridtssekvens eller Rosalie. Samme muligheder som A). Derudover inddrages i begge tilfælde bidominanter.

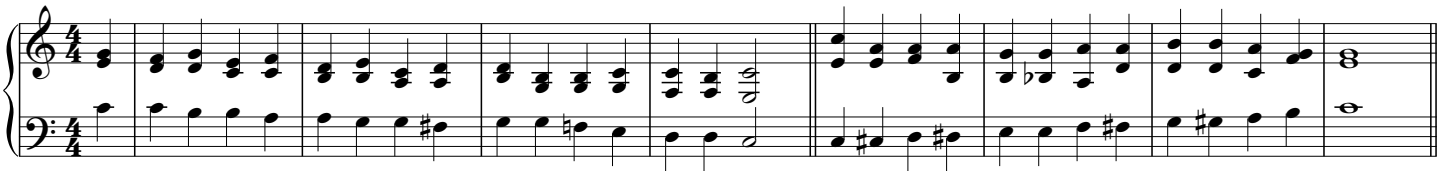
Nedenstående skabeloner for stigende og faldende trinvis basbevægelse viser dels hvor sparsomt det grundliggende akkordforråd er, dels bevægelsernes relationer til sekvensernes harmonik.

6 Skalatrinene II, III, VI og VII harmoniseres altså også i vid udstrækning med hovedakkorderne, blot som sekstakkorder. Undtagelsen er VI på vej mod V. Da harmoniseres det som bikadence til D.



Begge disse bevægelser kan intensiveres. De kan tilføres drivkraft i form af enten betoningsdissonanser (faldende bevægelse) eller indskudte bidominanter (stigende bevægelse). Bemærk, at kromatik er udtryk for en sådan bidominant. Kromatik skal altid videreføres i den påbegyndte retning. Med indførelse af forudhold forvandles forløbet til en sekvens. Eks. 7 ligner til forveksling 6. lektions eks. 4. Det samme gælder ved indførelse af bidominanter. Eks. 8 er faktisk lig med eks. 3.

7 8

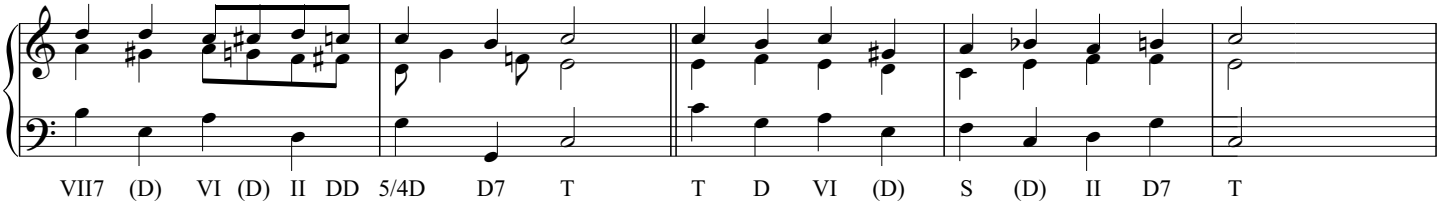


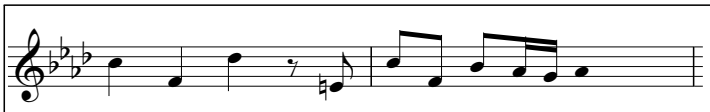
Bidominant og modulation

Bidominanter skærper sammenhængen mellem akkorder, den skærper deres "affinitet", og forlener musikken med fremdrift. Den almindeligste måde at etablere en bidominant er at hæve tertsen på en molakkord, altså durskalaens II, III eller VI trin. Hæves II får vi bidominant til D, vekseldominanten (DD), hæves III før vi bidominant til VI (Tp) og hæves VI fås II's dominant. Derudover kan tilføjelsen af en lille septim gøre en akkord dominantisk, som tilfældet er med sjette akkord i eks. 3 (og eks. 8). Kvintskridtssekvensen kan også optræde i en gennemdominatiseret form, hvor alle molakkorder optræder som durakkorder og alle septimer er små septimer.
Egentlig modulation er der dog først tale om når den nye toneart er blevet stabiliseret af en form for kadence!!

9 Eksempel på dominantisering af kvintskridtssekvens uden modulation.

10 Bidominanter kan som andre dominanter også skuffe. Herunder en sekvens - "inganno-sekvensen", af skuffende "bikadencer".





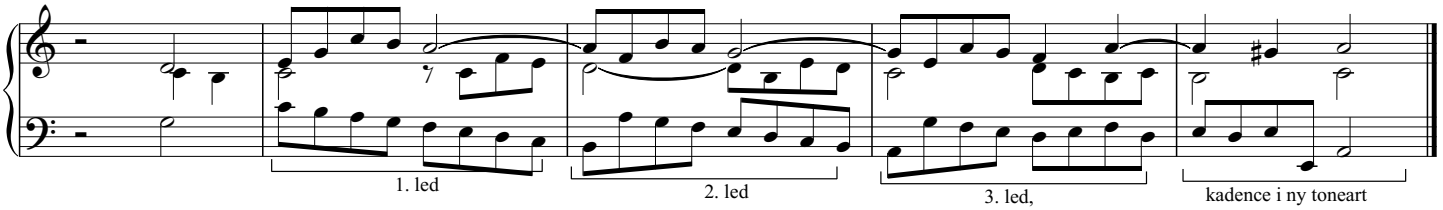
OPGAVE:
Udarbejd til og med 3.indsats med alt hvad dertil hører samt evt. en sekvens til Tp over elementer fra temaet.

Modulerende sekvenser

Dur:

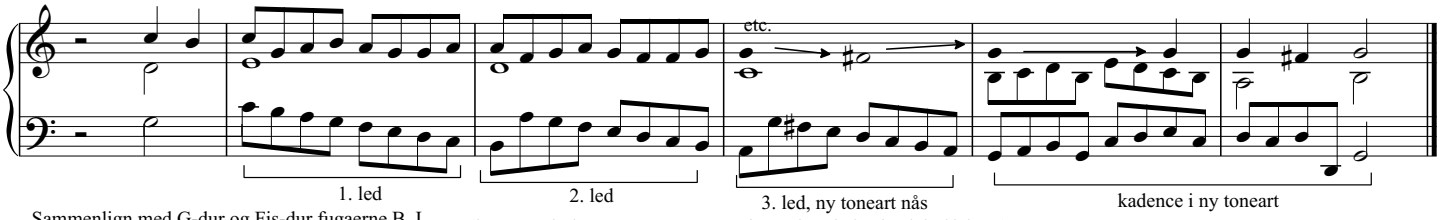
Skelet for modulerende kvintskridtssekvenser med gennemgående septim og terts.
Kan udformes med to imiterende stemmer (eks.1) eller med motiv, bas og liggende mellemstemme (eks.2og 3).

1 Eks.1 fra T til Tp (S og A's bevægelser er blot én (men en god én) ud af mange mulige)



Sammnelign med F-dur og c-moll fugaerne B. I. Som det fremgår af c-moll kan imitationen også etableres uden gennemgående tertser og septimer.

2 Eks.2 fra T til D (her med motiv i kun den ene stemme)

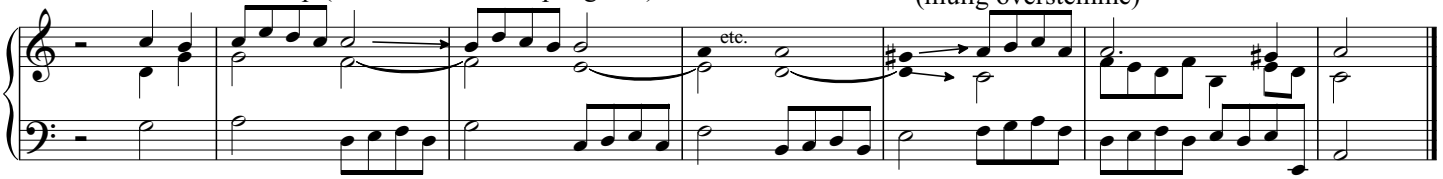


Sammenlign med G-dur og Fis-dur fugaerne B. I

(bemærk kernetoner:terts/septim i forhold til bas)

3 Eks. 3 fra VI til Tp (vekslen mellem Sop. og Bas)

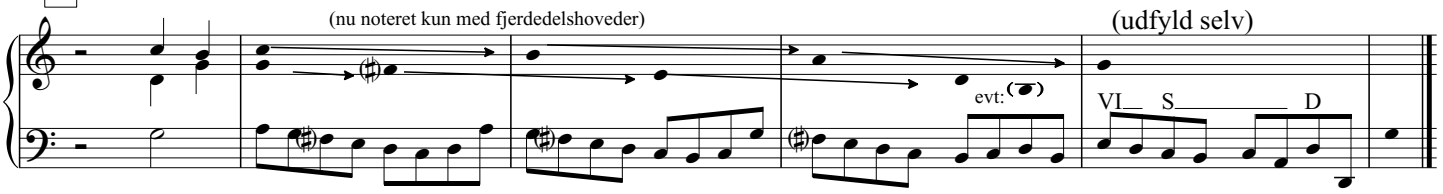
(mulig overstemme)



(ny basudsmykning, der er mange muligheder, skab selv figurer)

Bemærk den skuffende kadence først.
Det er for at skabe en balance til sekvensen.

4 Eks. 4 fra VI til D. Bemærk at VI i C-dur (T) er II i G-dur (D). Denne centrale placering (subdominantisk akkord) i den nye toneart, gør at man faktisk kan modulere med det samme, dvs. straks indføre ♯ for F.

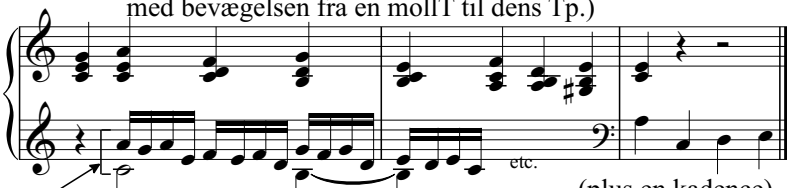


Bemærk den skuffende kadence først.
Her er det som modvægt til en hurtig modulation.

Kvintskridsekvenser baseret på sekstakkord-grundlag

Eks. 5 fra T til Tp
(Kan også startes fra VI og føres til Teller D.
Anden akkord bliver da en F-dur sekstakkord
Bemærk at bevægelsen fra VI til T er identisk
med bevægelsen fra en mollT til dens Tp.)

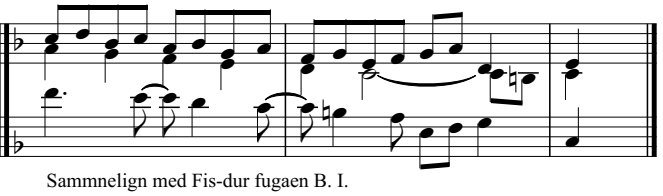
5



en meget brugt udsmykning, her i 2-st. version

(plus en kadence)

Eks. 6 fra T til D
6 Her med et andet motivforslag.

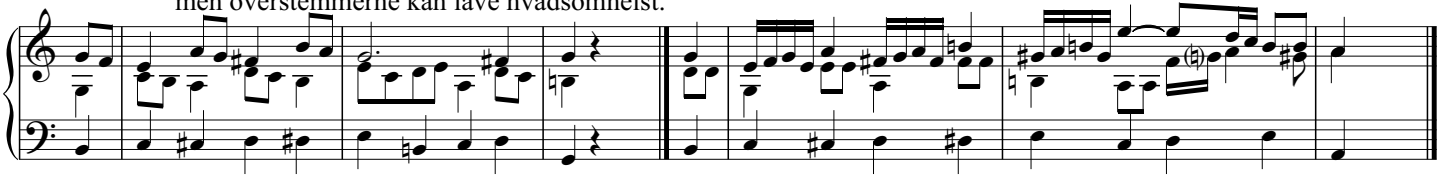


Sammnelign med Fis-dur fugaen B. I.

Rosalier

7 T til D (ansatsen fra D3 kan udelades)
Bassen er typisk kromatisk som her,
men overstemmerne kan lave hvadsomhelst.

8 T til Tp (ansatsen fra D3 kan udelades)



Sammnelign med Es-dur og c-moll fugaerne B. I

Rosalien *er en stigende sekvens og som sådan modparten til kvintskridtssekvensen. Dens stigning er dog i en art zig-zag-bevægelse: Terts ned, kvart op, terts ned kvart op etc.*

Modulerende sekvenser

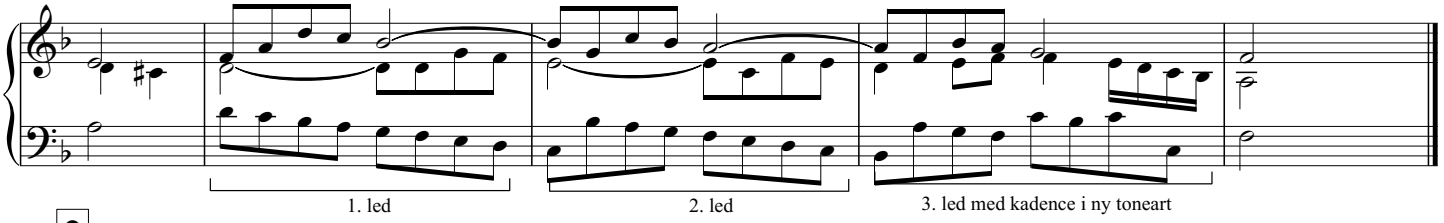
8. lektion

Skelet for modulerende kvintskridtssekvenser med gennemgående septim og terts.
Kan udformes med to imiterende stemmer eller med motiv i kun én stemme, én stemme som liggetone og underliggende bas.

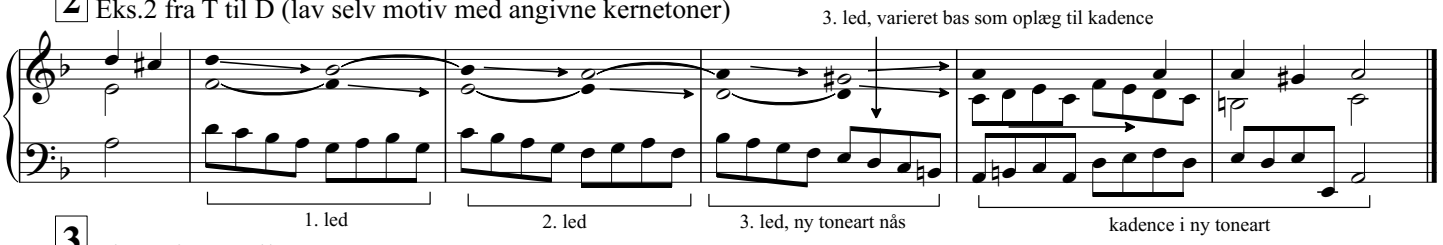
Mol:

Kvintskridtssekvenser (jvnf. motivikken med sekvenseksemplerne i dur)

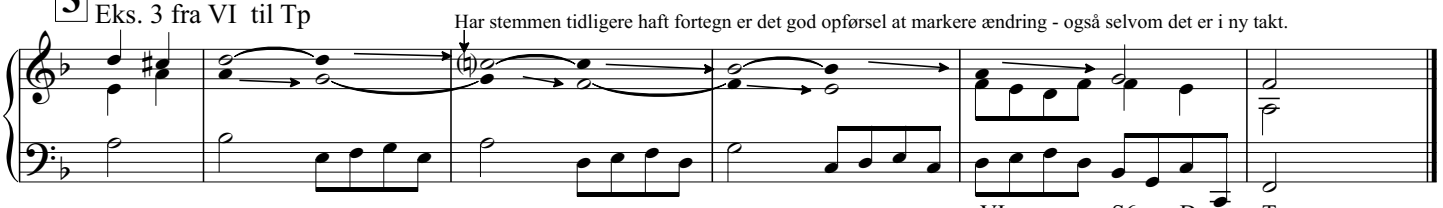
1 Eks.1 fra T til Tp (S og A's bevægelser samme som i dur). Bemærk at Tp nås allerede i tredje led, der derfor omformes til en kadence.



2 Eks.2 fra T til D (lav selv motiv med angivne kernetoner)



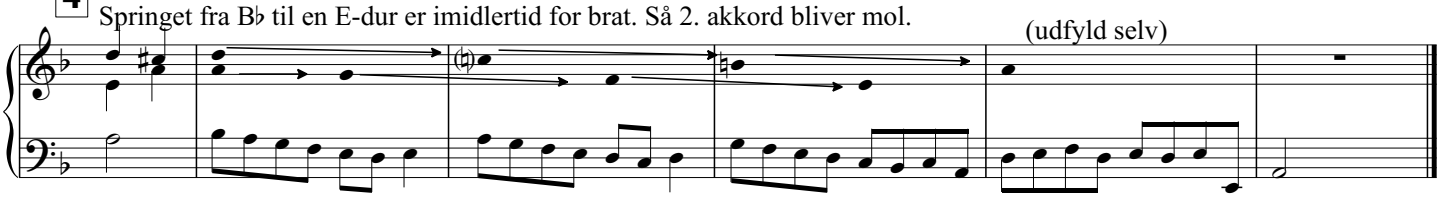
3 Eks. 3 fra VI til Tp



(ny basudsmykning, der er mange muligheder, skab selv figurer)

Eks. 4 fra VI til D. Bemærk at vi også her kommer meget hurtigt til vores destination. Dominanten til den ny toneart kunne i princippet ligge 2. akkord! Springet fra B♭ til en E-dur er imidlertid for brat. Så 2. akkord bliver mol.

4



Skuffende kadence først for at skabe en balance til sekvensen.

Kvintskridsekvenser baseret på sekstakkord-grundlag (se under sekvenser i dur)

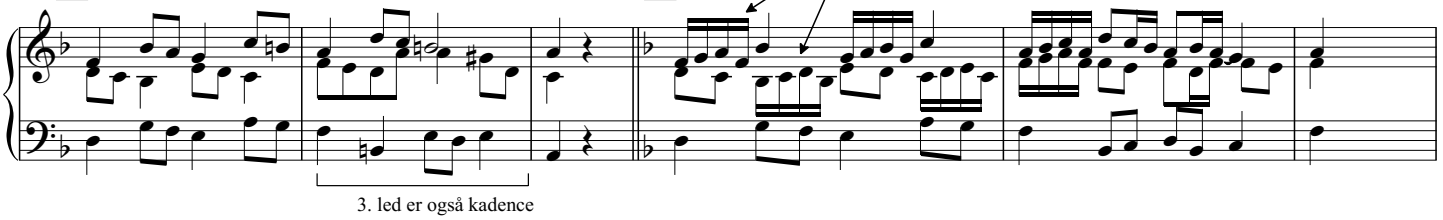
Rosalier

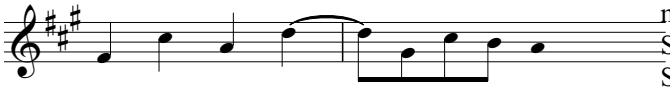
I mol forløber rosalien helt uden bidominanter. Første trin er en kvart op da indførelsen af bidominant til II ville kræve 3 løse fortegn, hvilket er to for mange til hvad normalt accepteres i barok harmonik (to ekstra fortegn kan til nød accepteres).

5 T til D

6 T til Tp

Rosalien kan rent teknisk også udformes med imitation, skønt man sjældent træffer det hos Bach.





OPGAVE:
Lav samt efterfølgende kvintskridtssekvens
med dobbelte septimdissonanser (som i eksemplerne ovenfor).
Sekvensen skal tage udgangspunkt i et element fra temaet.
Sekvensen skal modulere til tonikaparallel og afsluttes med kadence.
Husk, nye (eller gamle) **fortegn** indføres ofte bedst i forbindelse med dissonansopløsning (til højere eller lavere tone end forventet).

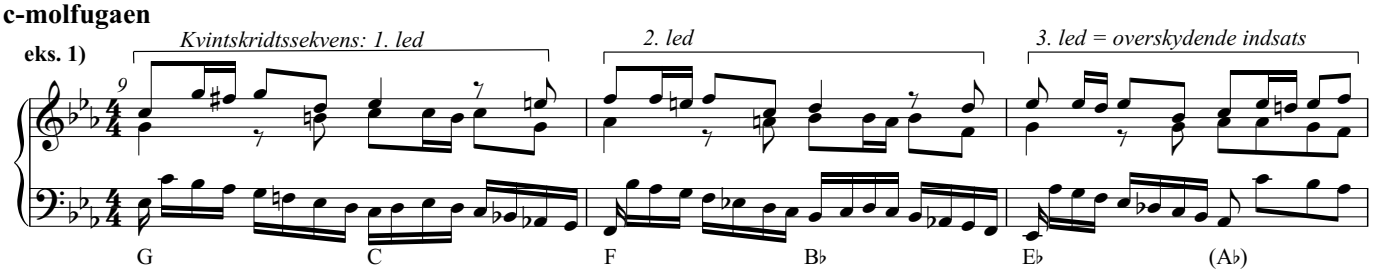
Overskydende indsats

9.Lektion

Efter 3. indsats ser man hos Bach i 16 ud af de 26 trestemmige fugaer fra de to bind af Wohltemperierte Klavier endnu en indsats, ikke sjældent i sopranen. En sådan indsats kaldes en **"overskydende indsats".** Den forudgås ofte af en (kvintskridts)sekvens. Særlig raffineret er det, når sekvensen kan fortsætte direkte ind i den overskydende indsats. Det gør Bach i c-mol fugaen, ved at lade sekvensen efter tredje indsats udgå fra G og lade den overskydende indsats udgå fra paralleltonearten. Paralleltonearten ligger jo netop en stor terts (= 4 kvinter) under G. Sekvensen føres fra G til Es-dur, over kvinterne G-C, F-B♭, og ved 3. sekvensled (E♭-A♭) er vi nået frem. I sådanne tilfælde kan 3. sekvensled effektivt udskiftes med en fugaindsats, som i c-mol fugaen fra bind I:

c-molfugaen

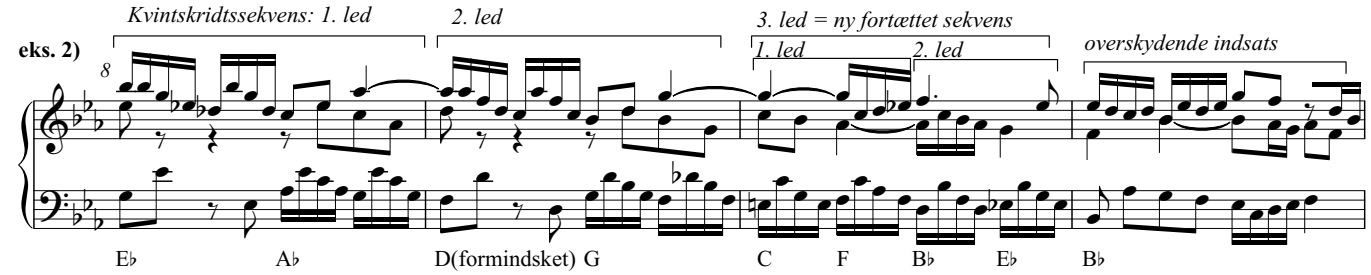
eks. 1)



I en dur-fuga ville samme procedure kunne benyttes ved modulation fra tonika til paralleltoneart. I E♭-dur fugaen nedenfor ønsker Bach imidlertid en comes indsats, hvorfor han må føre sekvensen til B♭-dur. Denne fugas særlige temastruktur gør, at comes ekseptionelt ender i Tonika. Herfra er der lige seks kvinter, tre sekvenseled, til B♭-dur. Bach ønsker imidlertid en fortætning før den overskydende indsats, hvorfor tredje sekvensled omskabes til en ny sekvens i dobbelt tempo (akkordskift på hver 𝅗𝅥).

Es-durfugaen

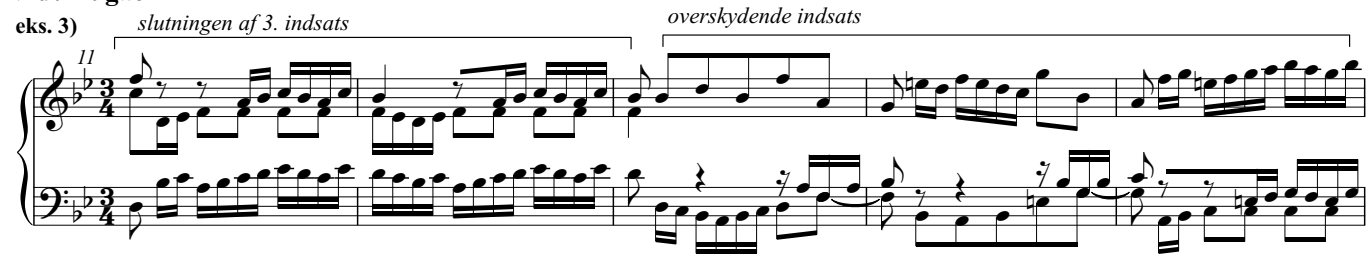
eks. 2)



Den overskydende indsats kan også forekomme umiddelbart efter tredje indsats, uden mellemspil, som i B♭-dur fugaen. B♭-dur fugaen havde jo heller ingen tilbageføring efter comes. Det er i det hele taget en meget tæt fuga. Den overskydende indsats bringes som en comes i hovedtonearten.

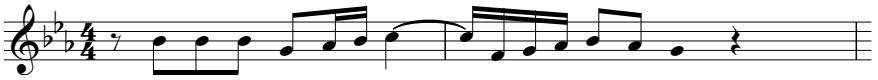
B♭-durfugaen

eks. 3)



Den overskydende indsats kan forekomme i **tonika**, **tonikaparallel** eller **dominanttonearten**. Den forekommer enten i bas eller sopran og den kan forekomme både som comes og som dux. Undersøges kun B.I af WT. ses en overvægt af comes-indsatser i sopran. Det giver også et smukt og regelmæssigt indsats-mønster: Dux - Comes - Dux - Comes. Og da tredje indsats jo netop oftest er en basindsats giver en efterfølgende sopranindsats et godt modspil hertil. Efter overskydende indsats fortsættes med en sekvens der fører til enten Tp eller D, afhængigt af den overskydende indsats' toneart. Ekspositionens slutkadence skal være i en anden toneart end den, den overskydende indsats bringes i.

OPGAVE
Til næste gang udarbejdes over nedenstående tema en trestemmig eksposition med følgende ingredienser:
Dux - Comes - tilbageføring - 3. indsats - sekvens - overskydende indsats - (+ evt. sekvens og kadence i tonicaparallel eller dominant.)

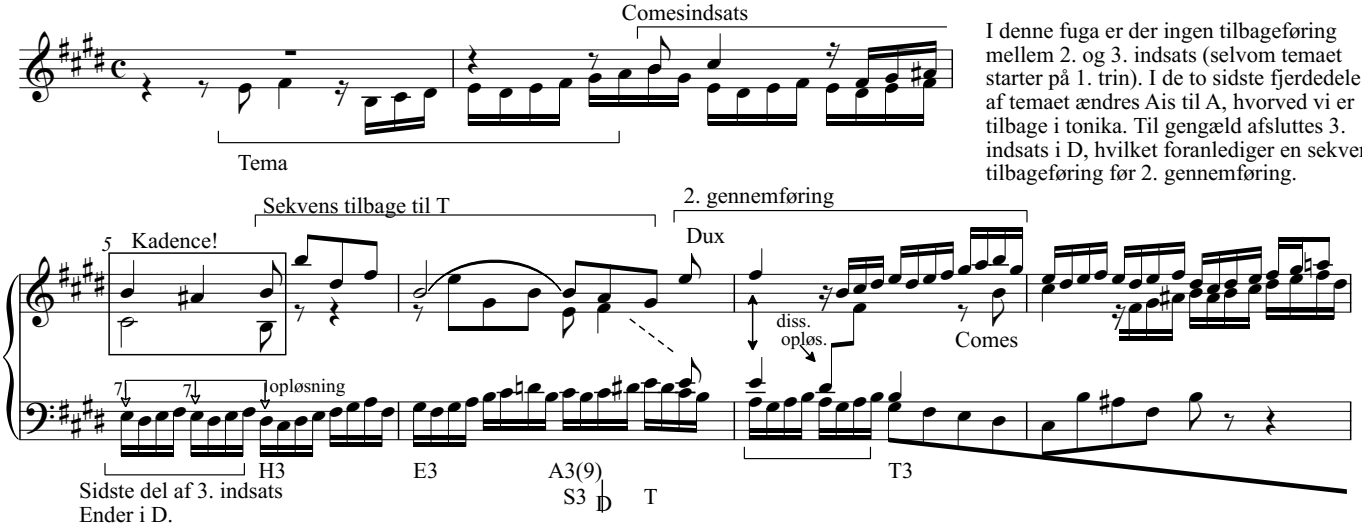


Dobbelteksposition

I E- og F-dur fugaerne fra WT. B.I ses ikke bare en enkelt, men hele tre "overskydende indsatser". Dvs. alle stemmer sætter ind med to indsatser i hovedtonearten før modulation og afrundende kadence. I sådanne tilfælde taler man ikke om "overskydende indsats", men derimod om en "Dobbelteksposition". Kendetegnet er altså, at temaets 2. gennemføring optræder i hovedtonearten næsten i forlængelse af 1. gennemføring.
I 2. gennemføring sættes stemmerne ind i en anden rækkefølge end i 1. gennemføring, andre rækkefølger end Dux - Comes -Dux tillades.. I E-durfugaen ses f.eks. Dux-Comes-Comes og i F-dur Comes-Dux-Dux..

E-durfugaen

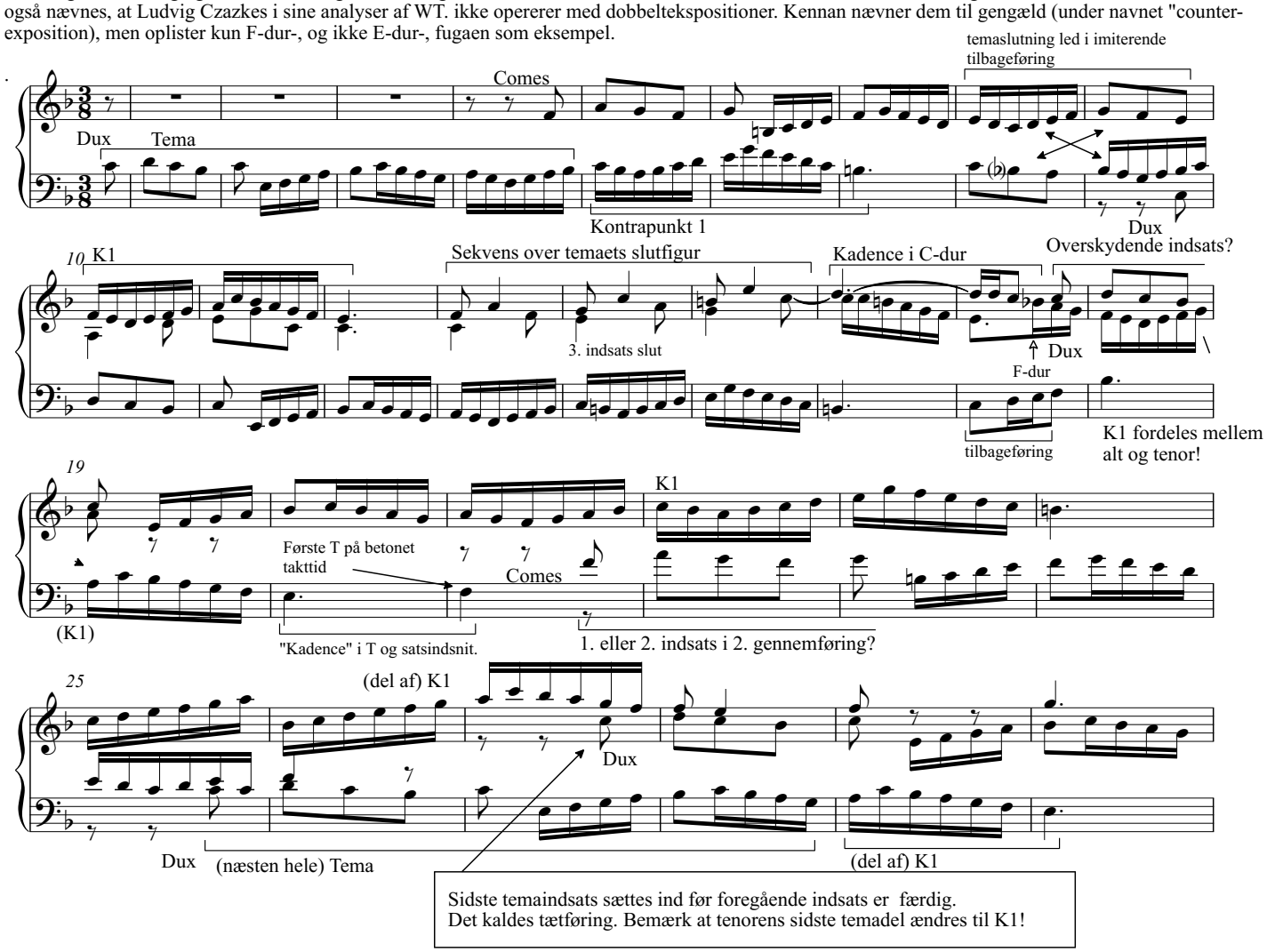
E-dur fugaen udviser et eksempel på en enhed mellem tema og kontrapunkt 1. Fugaens tema synes at fortsætte i en ubrudt strøm ind under comes. Og denne fortsættelse fastholdes da også næsten uændret af de følgende indsatser. Kun 3. indsats i 2. gennemføring ændrer temaets videreførsel, dog uden at ændre det ubrudt strømmende forløb.



I denne fuga er der ingen tilbageføring mellem 2. og 3. indsats (selvom temaet starter på 1. trin). I de to sidste fjerdedele af temaet ændres Ais til A, hvorved vi er tilbage i tonika. Til gengæld afsluttes 3. indsats i D, hvilket foranlediger en sekventisk tilbageføring før 2. gennemføring.

F-durfugaen

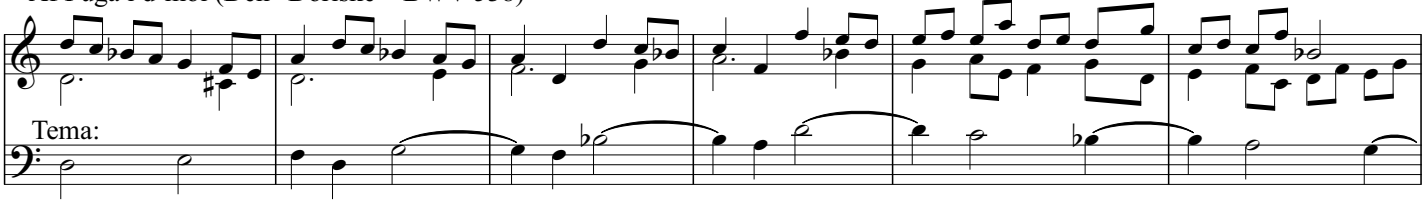
I F-dur fugaen ses samme forhold mellem tema og kontrapunkt som i E-durfugaen. F-dur fugaen udviser imidlertid 7 indsatser! Èn af de to gennemføringer, der udgør ekspositionsdelen, har altså en overskydende indsats. Jeg ville være tilbøjelig til at anskue satsen således, at den overskydende indsats falder efter 1. gennemføring og dermed lade 2. gennemføring starte, hvor satsen efter kadence i Tonika reduceres til 2-stemmighed. Det skal i denne forbindelse også nævnes, at Ludvig Czazkes i sine analyser af WT. ikke opererer med dobbelteksspositioner. Kennan nævner dem til gengæld (under navnet "counter-exposition), men oplister kun F-dur-, og ikke E-dur-, fugaen som eksempel.



Eksempler på Bachs harmonik

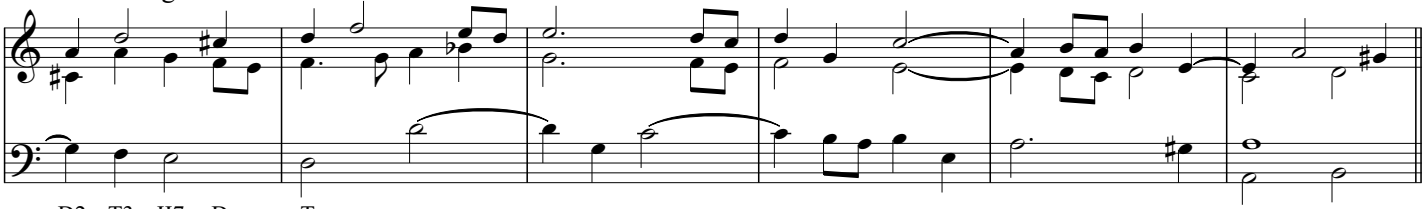
10.Lektion

Af Fuga i d-mol (Den "Doriske"- BWV 538)



Faux bourdon variation
(kvintskridtssekvens?)

Bemærk de mange forudhold, der er særlig påfaldende i denne fuga. Og bemærk dernæst, at harmonikken i den stigende temadel centrerer sig om T og D, evt. med en "3.-positionsakkord" (VI/S) før D med deraf følgende kadencevirkning. den faldende temadel er til gengæld bygget over en gammel kending (vending 3 fra papiret: "Den faldende linie"). Som kvintskridtssekvens giver den tolket fra næstsidste takt udfra F-dur følgende syv skalatrin: VII-III-VI-II-D-T-S, hvorefter den går ind i en kadence i d-mol.



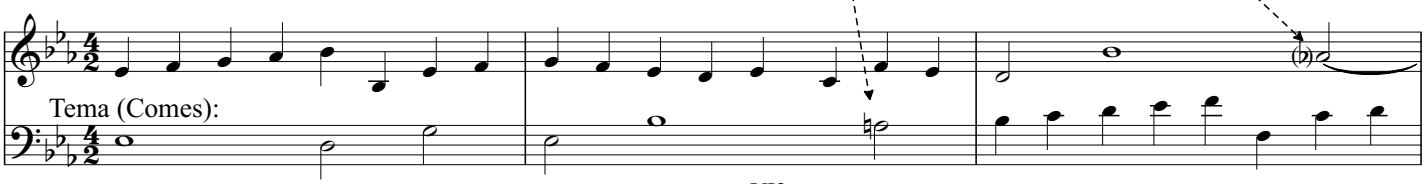
Herefter moduleres til a-mol med samme sekvens som før. Dog er sekvensen udsmykket med yderligere forudhold, der gør den haronisk tvetydig omend, den som sekvens er klar nok.

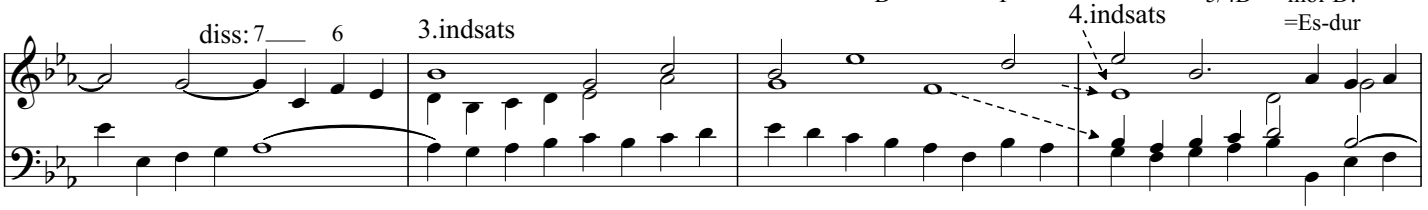
I ovenstående eksempel ses en tendens hos Bach til at bygge musikken op af to elementer:
En temadel med fokusering på kadencefunktionerne, primært D og T,
samt en sekvensdel bygget på faux bourdon-bevægelser.
Samme mønster kan iagttages nedenfor:

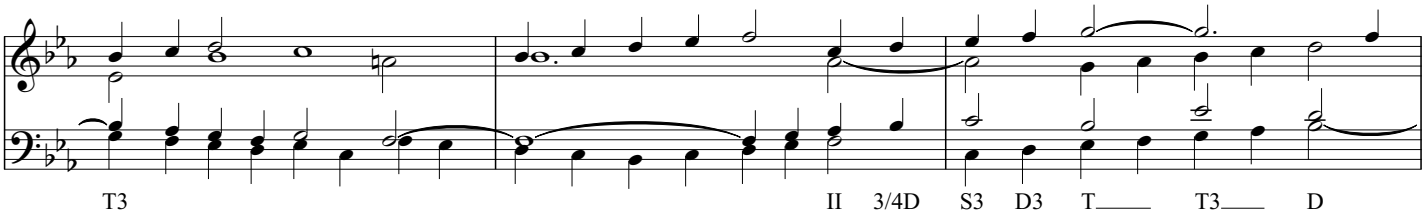
Af Fuga i Es-dur (BWV 552)

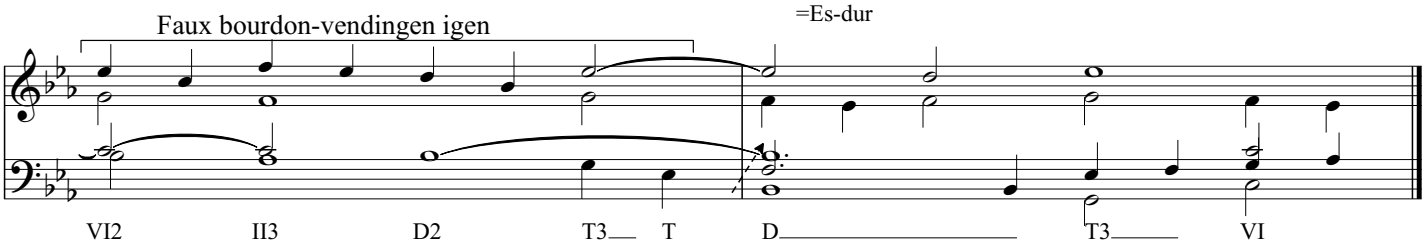
Opløsning af As= dominantplan

tilbageføring,
genindførelse af b for A





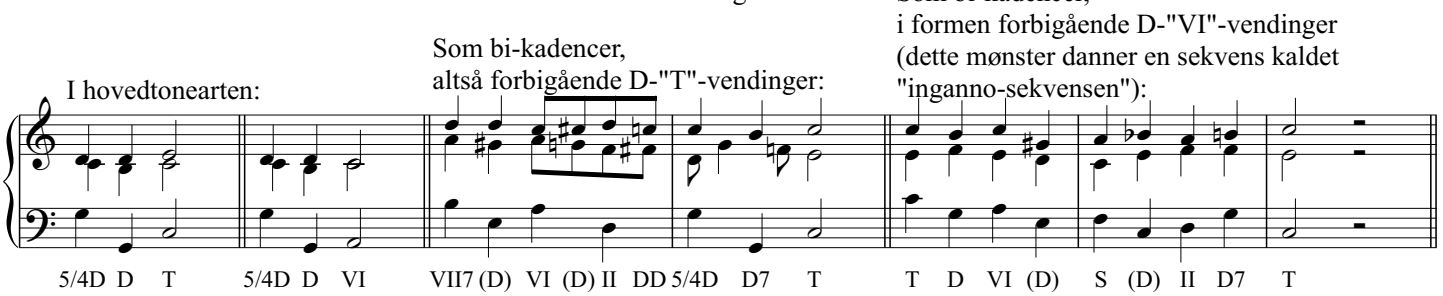




5.indsats!

Forbemærkninger til Dur/mol-Harmonik

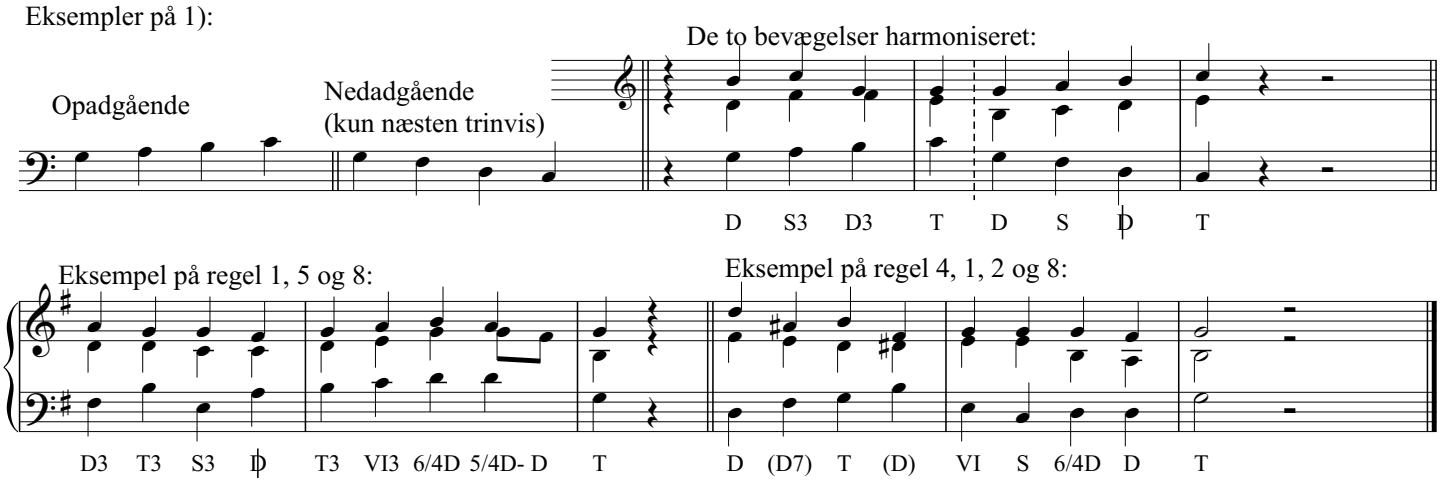
Det, der i særlig grad karakteriserer dur-mol-tonaliteten som den udfoldes hos eksempelvis J.S.Bach, er den stærke fremdrift der er fra akkord til akkord. Fremdriften kan ses som en afsmitning af de to førnævnte sekvenstyper, kvintskridtssekvensen og rosalien. I begge sekvenser spiller den kvintvis faldende bevægelse stor rolle. I rosalien så stor, at akkorden før kvintfaldet næsten konsekvent ændres til en dur-akkord, hvor skalaen ikke på forhånd dikterede en sådan. Den bliver hermed dominantiseret. Forholdet D - T er hermed det mest fremtrædende forhold i barokmusikken, og det forhold, der (sammen med udstrakt brug af betoningsdissonanser) betinger barokmusikkens fremdrift.
Det er derfor af altafgørende betydning, at dominanten fortsætter til netop den akkord,som den "plejer" at gå til.
Dette forhold er forudsætningen for etablering af fremdrift i harmonikken.
Og dominanten får sin funktion som en tonearts dominant ved altid kun at fortsætte til én af følgende to akkorder:
1) Enten kvintvis ned til T (som toneartens tonika eller blot en forbigående T).
2) Eller trinvis op til VI (toneartens eller blot forbigående).
N.B. i sidstnævnte tilfælde skal VI altid tertsfordobles i firstemmig sats!



Når musikken ikke bevæger sig i sekvenser, men f.eks. består af et tema, der skal harmoniseres kan i visse tilfælde flere akkorder end blot D og T komme på banen. Sker dette gælder følgende hovedregler for bevægelser i dur :

1) Akkordfølger hvor bassen bevæger sig i kvarter eller kvinter er altid tilladt (for grundakk. og sekstakk.)
2) Grundakkordfølger hvor bassen bevæger sig tertsvis nedad er altid tilladt, blot det ikke er efter en dominant!
3) Grundakkorder må ALDRIG bevæge sig en lille terts opad.
4) Grundakkorder må bevæge sig stor terts opad, hvis de bevæger sig til en dominantiseret akkord (dur).
5) Sekstakkorder kan bevæge sig kvint/kvartvis eller trinvis.
6) Trinakkorder kan også som grundakkorder bevæge sig trinvis nedad
(kun III kan også bevæge sig trinvist opad).
7) Hovedakkorderne (T,S,D) kan også som grundakkorder bevæge sig trinvist opad
(kun D kan i den ovenfor angivne vending (D-S-D-T) bevæge sig trinvist nedad).
8) NB: Kvartsekstakkorder bruges KUN i de to fastlagte mønstre som beskrives under "kadencer".

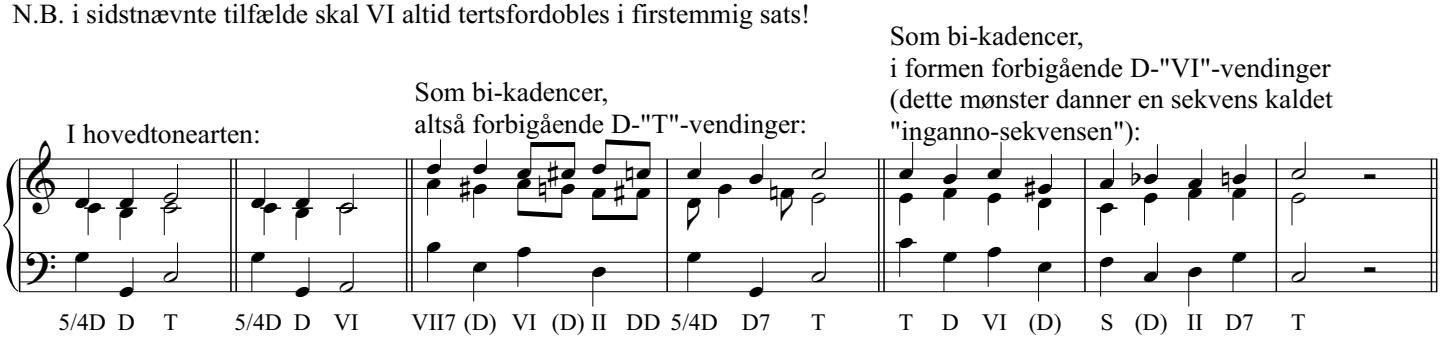
De eneste undtagelser til reglen om dominantens opløsning er
1) indskud af følgende op- eller nedadgående trinvise basbevægelser mellem D og T (se nedenstående eks.):
2) Spring til (D), dvs. dominantens spænding opretholdes i en ny dominant før opløsning , kaldet "oversprungen resolution" (se nederst på siden to første akkorder i det sidste eksempel).



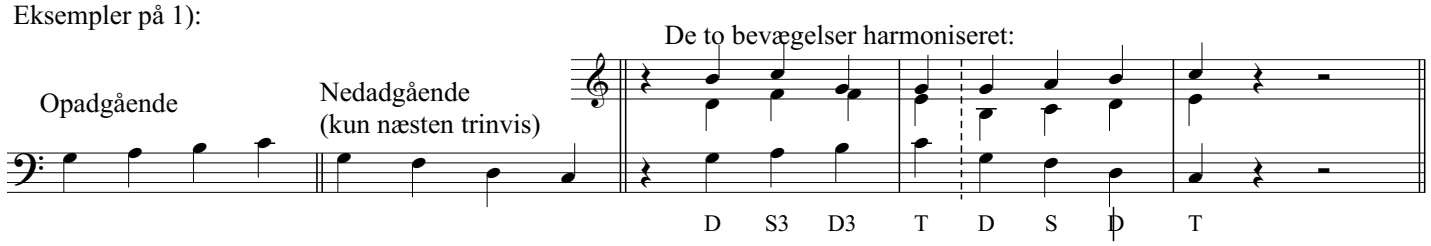
Er udgangspunktet mol berøres kun regel 7. I mol kan T og S nemlig også føres trinvist nedad (dog ikke uden at man fornemmer en bevægelse mod paralleltonearten).
Bemærk iøvrigt:
VII i dur forekommer udenfor sekvenser kun som sekstakkord!
II i mol forekommer kun med septim!

Harmonik

Det, der i særlig grad karakteriserer dur-mol-tonaliteten som den udfoldes hos eksempelvis J.S.Bach, er den stærke fremdrift der er fra akkord til akkord. Fremdriften kan ses som en afsmitning af de to førnævnte sekvenstyper, kvintskridtssekvensen og rosalien. I begge sekvenser spiller den kvintvis faldende bevægelse stor rolle. I roslien så stor, så akkorden før kvintfaldet næsten konsekvent ændres til en dur-akkord, hvor skalaen ikke på forhånd dikterede en sådan. Den bliver hermed dominantiseret. Forholdet D - T er hermed det mest fremtrædende forhold i barokmusikken, og det forhold, der (sammen med udstrakt brug af betoningsdissonanser) betinger barokmusikkens fremdrift.
Det er derfor af altafgørende betydning, at dominanten fortsætter til netop den akkord,som den "plejer" at gå til.
Dette forhold er forudsætningen for etablering af fremdrift i harmonikken.
Og dominanten får sin funktion som en tonearts dominant ved altid kun at fortsætte til én af følgende to akkorder:
1) Enten kvintvis ned til T (som toneartens tonika eller blot en forbigående T).
2) Eller trinvis op til VI (toneartens eller blot forbigående).
N.B. i sidstnævnte tilfælde skal VI altid tertsfordobles i firstemmig sats!

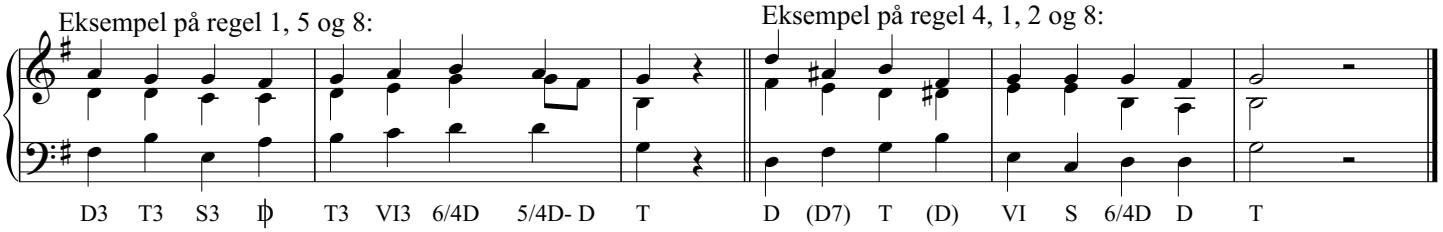


De eneste undtagelser til reglen om dominantens opløsning er
1) indskud af følgende op- eller nedadgående trinvise basbevægelser mellem D og T (se nedenstående eks.):
2) Spring til (D), dvs. dominantens spænding opretholdes i en ny dominant før opløsning , kaldet "oversprungen resolution" (se nederst på siden to første akkorder i det sidste eksempel).



Når musikken ikke bevæger sig i sekvenser, men f.eks. består af et tema, der skal harmoniseres kommer ofte flere akkorder end blot D og T på banen. Her gælder følgende hovedregler for bevægelser i dur :

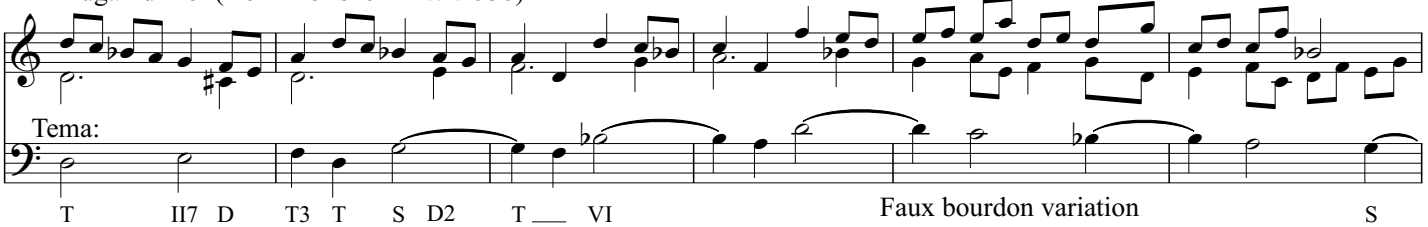
1) Akkordfølger hvor bassen bevæger sig i kvarter eller kvinter er altid tilladt (for grundakk. og sekstakk.)
2) Grundakkordfølger hvor bassen bevæger sig tertsvis nedad er altid tilladt, blot det ikke er efter en dominant!
3) Grundakkorder må ALDRIG bevæge sig en lille terts opad.
4) Grundakkorder må bevæge sig stor terts opad, hvis de bevæger sig til en dominantiseret akkord (dur).
5) Sekstakkorder kan bevæge sig kvint/kvartvis eller trinvis.
6) Trinakkorder kan også som grundakkorder bevæge sig trinvis nedad
(kun III kan også bevæge sig trinvist opad).
7) Hovedakkorderne (T,S,D) kan også som grundakkorder bevæge sig trinvist opad
(kun D kan i den ovenfor angivne vending (D-S-D-T) bevæge sig trinvist nedad).
8) NB: Kvartsekstakkorder bruges KUN i de to fastlagte mønstre som beskrives under "kadencer".



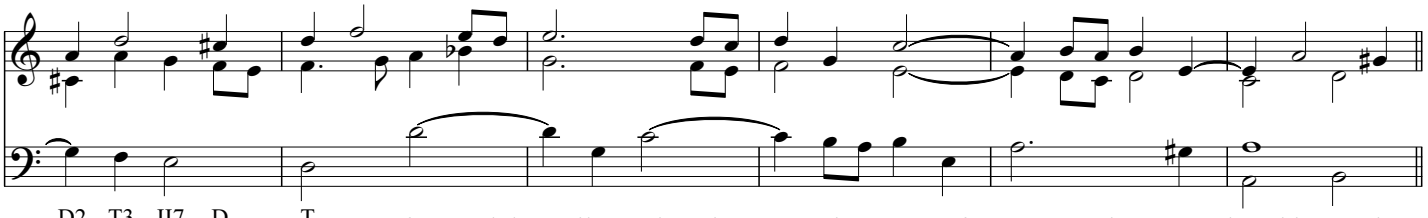
Er udgangspunktet mol berøres kun regel 7. I mol kan T og S nemlig også føres trinvist nedad (dog ikke uden at man fornemmer en bevægelse mod paralleltonearten).
Bemærk iøvrigt:
VII i dur forekommer kun som sekstakkord!
II i mol forekommer kun med septim!

Eksempler på Bachs harmonik

Af Fuga i d-mol (Den "Doriske"- BWV 538)



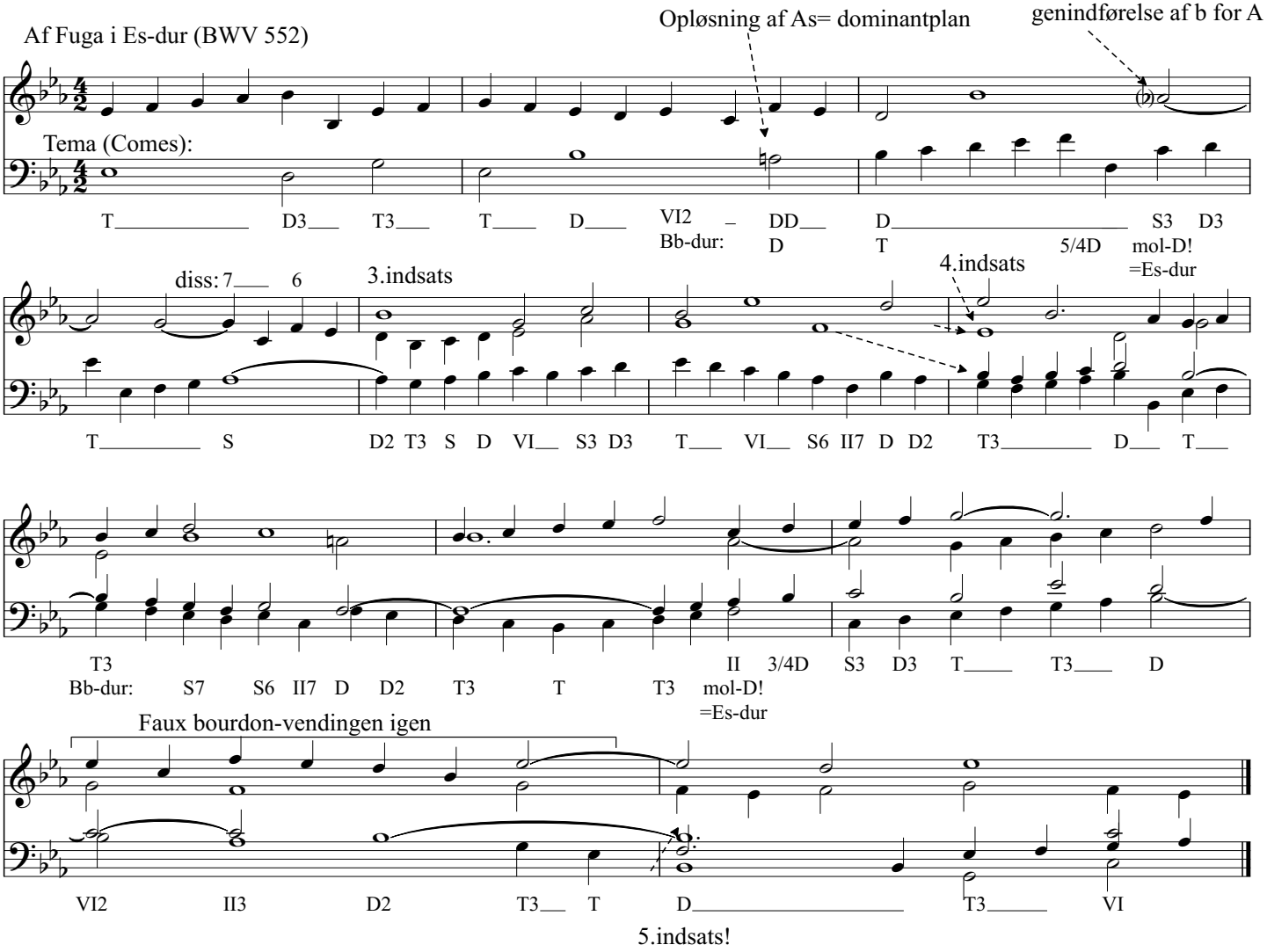
Bemærk de mange forudhold, der er særlig påfaldende i denne fuga. Og bemærk dernæst, at harmonikken i den stigende temadel centrerer sig om T og D, evt. med en "3.-positionsakkord" (VI/S) før D med deraf følgende kadencevirkning. den faldende temadel er til gengæld bygget over en gammel kending (vending 3 fra papiret: "Den faldende linie"). Som kvintskridtssekvens giver den tolket fra næstsidste takt udfra F-dur følgende syv skalatrin: VII-III-VI-II-D-T-S, hvorefter den går ind i en kadence i d-mol.



Herefter moduleres til a-mol med samme sekvens som før. Dog er sekvensen udsmykket med yderligere forudhold, der gør den haronisk tvetydig omend, den som sekvens er klar nok.

Ud af ovenstående eksempel ses en tendens hos Bach til at bygge musikken op af to elementer:
En temadel med fokusering på kadencefunktionerne, primært D og T,
samt en sekvensdel bygget på faux bourdon-bevægelser.
Samme mønster kan iagttages nedenfor:

Af Fuga i Es-dur (BWV 552)



Eksempler på temaharmonisering

Sv.Westergaard/Hvidtfelt

Baseret på uddrag fra upubliceret manus af Svend Westergaard med titlen "Kortfattet vejledning i instrumental-kontrapunkt"

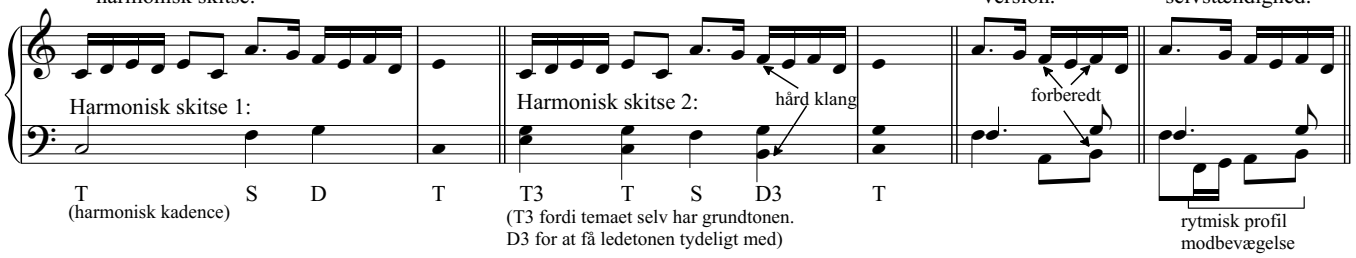
Harmonisering af Dux

1 Tema med en første harmonisk skitse:

2 Lidt mere nuanceret harmonik:

3 Mindre hård version.

4 Med melodisk selvstændighed:

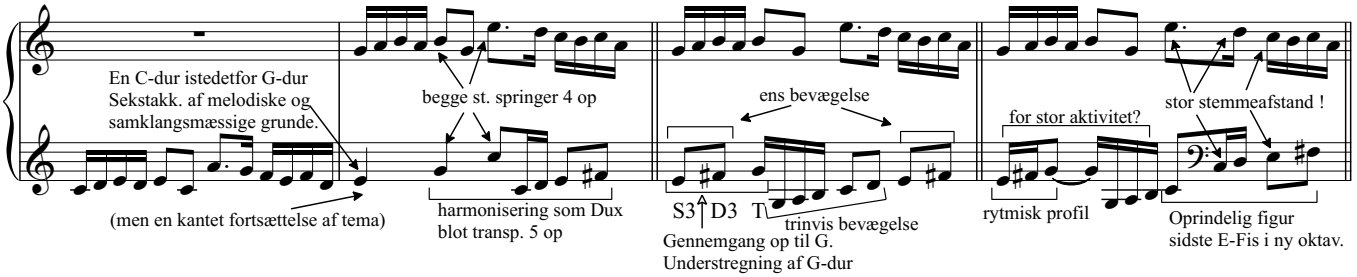


2-st. Harmonisering af Comes

5 Eftersom Dux-harmoniseringen er en kadence, der ender på T i det øjeblik, Comes sætter ind, må starten af Comes harmoniseres anderledes end Dux.

6 Bedre melodisk temafortsættelse bedre harmonisk understøttelse af Comes

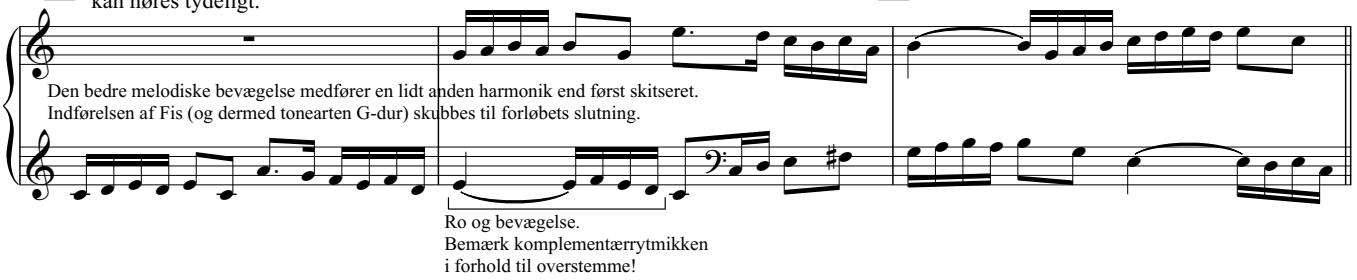
7 Rytmisk ændring og oktavmæssig omplacering af den ens bevægelse (E-Fis). Stemmeafstand i overkant.



Endelig version med fortsættelse i sekvens.

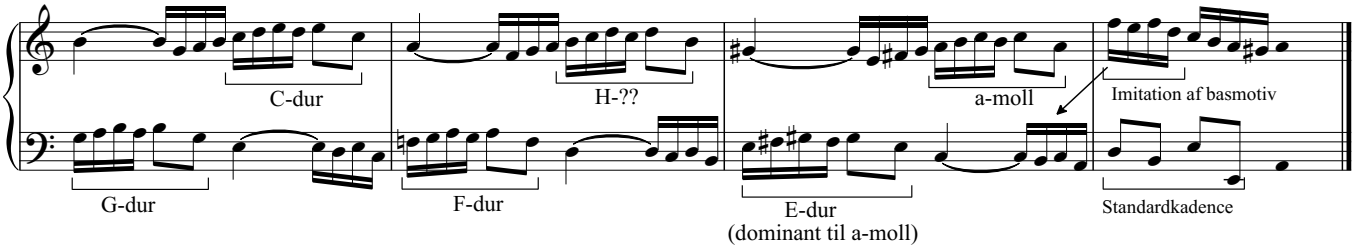
8 En anden måde at videreføre 1. stemme således at der samtidig med en god videreførelse gives plads til at Comes kan høres tydeligt.

9 Sekvensled med brug af tema-hoved.



Sekvens til a-moll

10 Føres sekvensen igennem i tre led nås Tp i forhold til C-dur, a-moll. Ved bevægelse til ny toneart sluttes af med kadence.

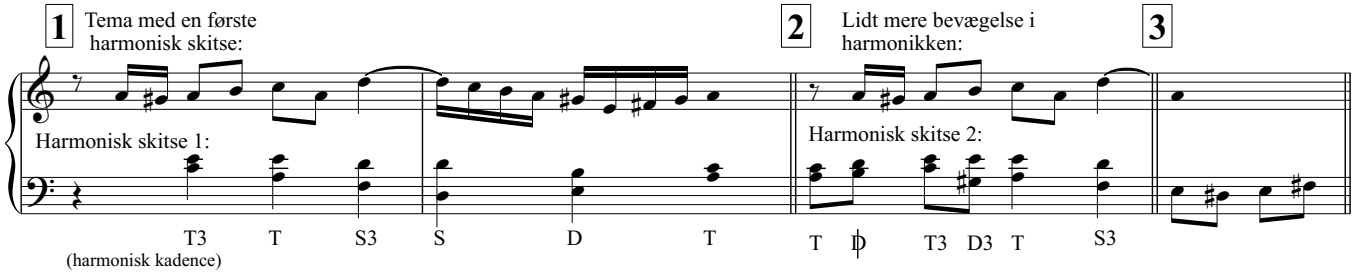


Eksempler på temaharmonisering i moll

Baseret på uddrag fra upubliceret manus af Svend Westergaard med titlen "Kortfattet vejledning i instrumental-kontrapunkt"

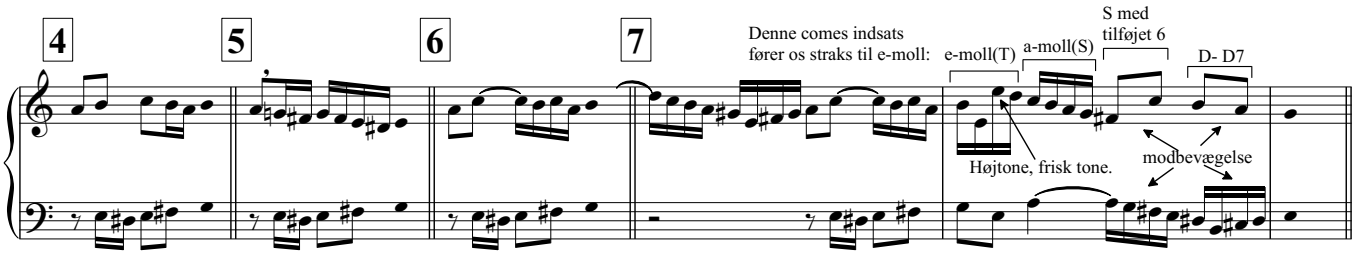
Sv.Westergaard/Hvidtfelt

Harmonisering af Dux



Da dette tema åbner med at dreje omkring ledetonen, vil Comes uværgeligt allerede fra start markere dominanttonearten.
Men dette vil ske samtidig med at Dux netop har kadenceret i Tonica! Heldigvis starter temaet på optakt, så der er en fjerdedels pause at redde situationen i. Havde temaet startet på fuldtakt (eks.3) ville problemet med Sv.Westergaards ord have været "praktisk talt uløseligt [..] (vi ser bort fra den katastrofale forringelse af dets prægnans, dette ville have betydet). Som [eks.3] viser, ville dette have resulteret i et kvartforhold, der harmonisk og tonalt virker så sært, at næppe nogen videreføring ville være i stand til at redde situationen. Hvis ikke temaet kunne forandres eller forlænges, ville man da kun have den mulighed at lægge dux i understemmen og besvarelsen i overstemmen".

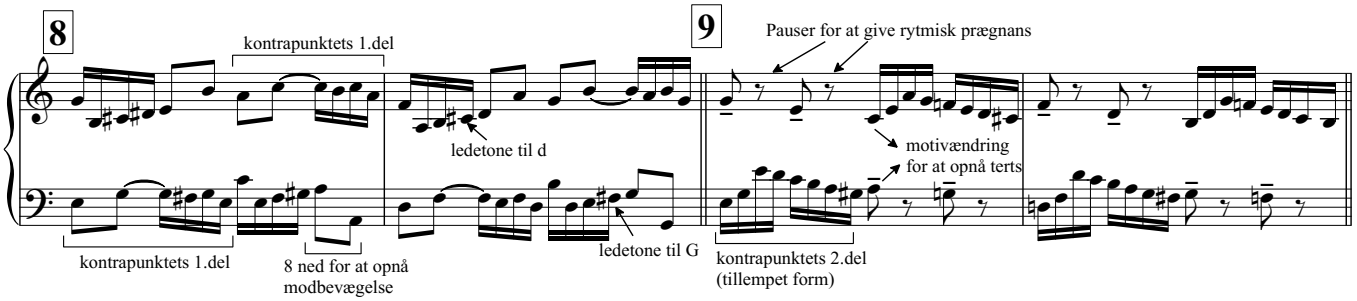
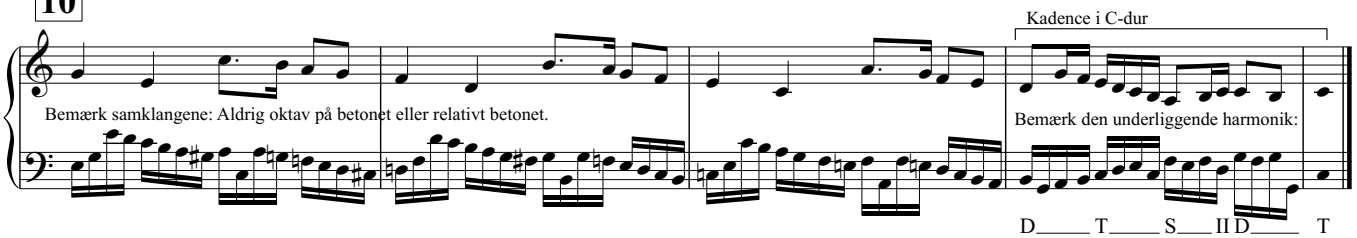
2-st. Harmonisering af Comes



Kommentarer til eks.4-7:
(kommentarer i kursiv er citater fra Westergaards manus)
Eks. 4:."[..]ikke helt ved siden af, men [..] gentagelsen af temaets a-h-c lyder lidt kedelig".
Eks5: Da videreførslen med sit g kommer i konflikt med den forudgående moll-opgangs gis er den markerede cesur vigtig.
Mindre heldig er kontrapunktets parallelføring med comes. Det svækker comes-indsatsens tydelighed.
Eks.6: "Kontrapunktets c får drejebevægelsen i comes til at virke som en drejning fra a-molls T over e-molls D9 (dis-fis-a-c) til en slags[VI-trin] i e-moll. Hertil kommer, at den nye løsning står rytmisk stærkere [..]"
Eks.7: Ved udarbejdelse af kontrapunkt til temaets slutdel skal tre ting tages i betragtning.
1) Komplementærrytmik. Hvor temaet er i ♪ skal kontrapunkt være i 𝅘𝅥𝅮 og vice versa.
2) Tonal kadence. Kontrapunktet skal tydeliggøre den harmonik vi har skitseret for temaet.
3) Friske toner. Kontrapunktet må gerne inddrage friske toner/toneområder.
Undersøg selv det skitserede kontrapunkts forhold til disse tre krav.

Sekvens til C-dur

Føres sekvensen igennem i tre led nås Tp i forhold til a-moll, C-dur. Ikke kun temaet, men også kontrapunktet kan bruges som udgangspunkt for sekvens.



Sekvensen behøves ikke nødvendigvis udformes som imiterende dialog. Kontrapunktets andet led kunne f.eks. også videreføres således: