

# Palestrinakontrapunkt

## Indledende stemmeførings- og samklangsregler

Sv.Hvidtfelt Nielsen

### 1. lektion (Jeppesen p.81-84, 95-108)

Det kan være en vanskelig proces at etablere fornemmelse for hvad der lyder rigtigt og hvad der lyder forkert i en musikalsk stil, som ikke længere er en naturlig del af det musikalske vokabularium. Ligesom det heller ikke er let for alle, at høre forskel på om der skal siges en eller et foran et givent substantiv. Derfor tyr man til regler i indlæringsprocessen. En regel er udtryk for ekstraktet af, hvad Palestrina hyppigst gør i en given situation. Og fordi han næsten altid gør det samme, er han så taknemmelig at bruge som forbillede for stilistiske satsøvelser.

Det allerførste, der skal forsøges er at skrive to melodier, der på én gang opfylder stilens krav til melodilinje og til samklang. Stilens rytmiske differentiering lader vi i første omgang ligge. Opgaven skal udarbejdes med brug af kun én eneste nodeværdi. Om det bliver hel- halv-noder eller fjerdedele er mindre væsentligt.

De nedenstående eksempler benytter sig af fjerdedele.

Man kan sammenligne den "ideelle" Palestrina-melodi med et bjerglandskab. Der er gradvis bevægelse op og ned. Der er én tone der er højdepunkt og dette højdepunkt ligger som regel cirka midtvejs (men det er ikke afgørende). I sin lærebog "Kontrapunkt" beskriver Knud Jeppesen melodiføringen således (p.105) "Trinvis bevægelse er ganske vist af det gode, men skalaer gør det ikke. Det gælder om at skabe melodier, som vel er faste i tegningen men tillige tilstrækkelig afvekslende i toneforrådet. Især kommer det [...] an på at højtonen indtræder friskt og virkningsfuldt; følgelig undgår man helst at bringe denne tone mere end én gang [...]. Ligeledes bør man udvise forsigtighed, hvad angår behandlingen af "dybtonen". Omend ikke så vigtig som højtonen, forlanger den dog en vis hensyntagen; bedst er det derfor, om man ikke for hyppigt gentager den i melodien, i hvert tilfælde ikke uden passende mellemrum. Forøvrigt er det nødvendigt at holde hver enkelt stemme indenfor et rimeligt (=syngeligt) omfang".

Vi stopper her og lader nogle af Jeppesens melodieksempler (p.107-108) tale for resten:

Eksempler



Eks.1) En dorisk melodi. Højdepunkt midtvejs

Eks.2) En frygisk melodi. Højdepunkt i starten.  
Bemærk det afsluttende faldende lille-sekunds-kridt, der er kendetegnet på frygisk.

Eks.3) En mixolydisk melodi. Højdepunkt i starten.

Eks.4) En jonisk melodi. Højdepunkt midtvejs.

Første øvelse er at skrive en modstemme til en eller flere af ovenstående fire eksempler. Som var disse melodier cantus firmus i en ny komposition.

#### BEMÆRK

Modstemmen skal have sin egen kurve, så vidt muligt med top- og dyb-toner andre steder end cantus firmus.

Modstemmen forløber som nævnt i samme rytme som cantus firmus (altså node mod node).

Modstemmen kan være over eller understemme efter elevens valg.

Prøv at lave to versioner af et eller flere af eksemplerne. En version med over- og en med under-stemme.

**Mulige spring:** terts, ren kvart, ren kvint, oktav. I opadgående bevægelse også lille sekst. Men det er en drastisk handling, der nøje må afbalanceres.

**Ingen** tonegentagelser må forekomme.

**Stemme kryds** er tilladt.

De tilladte samklange er: **Prim, terts, kvint, sekst, oktav.**

**Husk** at prim, kvint og oktav ikke må parallelføres!!

**Undgå** mere end tre parallelle tertser eller sekster ad gangen.

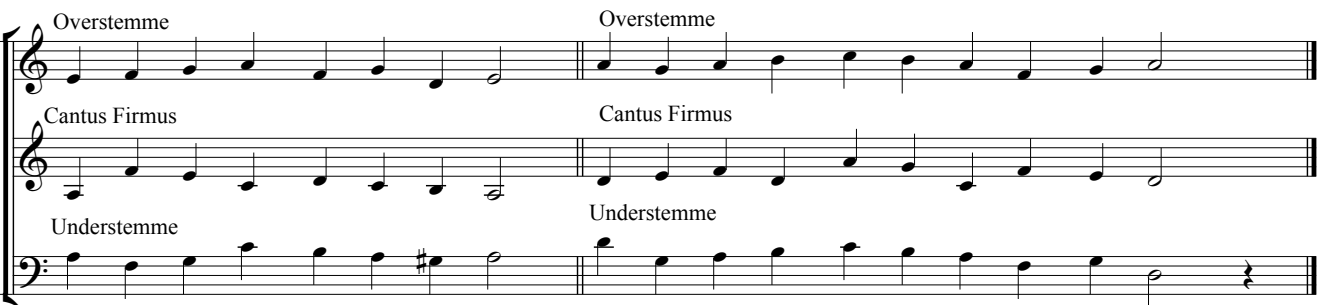
**Undgå** spring i samme retning (hvis begge stemmer går i samme retning bør den ene bevæge sig trinvis).

**Maximum** afstand mellem stemmerne er en decim.

Eksempler på cantus firmus med modstemmer (cantus firmus er fra Knud Jeppesen).

I eksemplet læses de to øverste eller de to nederste linjer separat.

Eks.



**Et Godt Råd:**

**Undersøg først hvilke toner der overhovedet er mulige som modstemme til melodien, og tænk først derefter på melodikurver og toptoner!**

## 2. lektion

Palestrinas musik er en imiterende musik. D.v.s. at stemmerne sætter ind én ad gangen, og alle begynder de deres indsats med det samme motiv. De efterligner hinanden - imiterer hinanden. Når 2. stemme sætter ind med temaet kan det ske udfra tre forskellige tonehøjder: 1) Primen eller oktaven, dvs. samme sted som 1. stemme sang (evt. oktavret), 2) Kvinten over 1. stemmes starttone 3) Kvinten under 1. stemmes starttone. Indsatserne kvinten under eller over kan oktavretes således, at 2. stemmes starttone i realiteten er en kvart over eller under 1. stemmes starttone.

I følgende eksempel er besvarelsen en kvint under ikke oktavretet:

Tema

Temabesvarelse

Selvom 2. stemme sætter ind fortsætter 1. stemme tilsyneladende upåvirket sin egen melodilinje.

Men det er kun tilsyneladende. Bemærk, hvor omhyggeligt Palestrina overholder de samklangs- og bevægelsesregler, vi indtil nu har stiftet bekendtskab med. Når temaet er imiteret, kan stemmerne fortsætte i en friere melodik (der dog overholder alle bevægelsesregler) frem mod en afsluttende kadencerings.

Men stemmerne kan også fastholde den strenge imitation. Imiterer to stemmer nodetro hele satsen igennem, kaldes satsen en kanon. Når en kanon skal udarbejdes, lader man den tilføjede modstemme fungere, som ny tema-del, der så får tilføjet en ny modstemme, der så fungerer som ny temadel etc. ad in finitum.

I eksemplet herunder er arbejdsgangen vist ved tal. Først laves 1, så 2, så 3 etc.

**N.B. Temaets betoningsforhold skal fastholdes ved imitation!**

**Kanon i underkvinten**

1 - "tema"

3 - en modstemme til tema komponeres

5 - modstemme til modstemmen skrives

2 - temaet transponeres evt. som her og skrives op i 2. stemme

4 - modstemmen skrives op transponeret til 2. stemmes leje.

Ovenstående ses et eksempel på konstruktionen af en kanon. Temaet er lidt atypisk med sin dramatiske pause og det store spring op til seksten. I overensstemmelse med stilen afbalanceres det dog i en lang faldende kurve. Bemærk den blokagtige måde kanonen komponeres på. Kunsten er at fastholde et smukt melodisk forløb samtidig med, at forløbet skal give acceptable samklange til 2.-stemmen.

## Kvart-gennemgangsdissonans

Bevæger en fjerdedel sig mod en liggende halvnoder eller helnode tillades i nedadgående **trinvis** bevægelse kvarten på 2 og 4 slag, altså på ubetonet slag. Det gælder også for halvnoder mod liggende helnode. Her er det blot 3-slaget, der fungerer som det "ubetonede" slag. Det er en forudsætning, at den faldende trinvis bevægelse varer fra slaget før til og med slaget efter det ubetonede slag, hvor kvartintervallet i forhold til den liggende modstemme opstår.

Er bevægelsen led i en imitation eller kanon, tolereres endvidere samme bevægelse i opadgående retning.

## Betoningsdissonans

Falder dissonansen på betonet slag gælder andre regler. Da skal dissonansen (øverste tone i 4 og 7, nederste i 2) ligge med konsonerende samklang på foregående ubetonede slag. På det betoned slag bevæger modstemmen sig hen og skaber en dissonantisk klang, og på følgende ubetonede slag opløses dissonansen trinvist nedad i  $\downarrow$ , til en konsonerende samklang.

Korrekt kvartgennemgang i henholdsvis fjerdedelsbevægelse og halvnoderbevægelse

Imiterende kvartgennemgang

## Opgave:

Udarbejd en kanon i oktav eller underkvint over følgende tema. Kun helnode, halvnoder og fjerdedele er tilladt. Varighed ad libitum (min. 6 takter), slut med tonen F som dybeste tone og den anden tone i enten enklav, oktav, kvint eller tert.

(tema fra messen "Panis quem ego dabo")

**N.B. Alle regler fra forrige side gælder stadig, bortset fra at gennemgangskvart og betoningsdissonans nu er tilladt (men ikke obligatorisk) samt, at ved betoningskvart kan ambitus udvides til en oktav+kvart!!**

# Fra en til tre Ottendedele samt overbinding

Sv.Hvidtfelt Nielsen

## 3. lektion

Ottendedele bruges hos Palestrina til at smidiggøre musikken, som et ornament på fjerdedelsbevægelsen. I første omgang vil vi indføre brugen af isolerede ottendedele, evt. med en ekstra optaktstone til at smidiggøre ottendedele på betonet takttid. Ottendedele bruges her fortrinsvis i trinvis bevægelse. Tertsfald (se eks. 6) optræder oftest i ottendelsgrupper a 3 eller flere.

### Ottendedelspar

To isolerede ottendedele ses ofte på ubetonet fjerdedel men altid i en nedadgående trinvis eller nedadgående bevægelse. De kan også forekomme på betonet slag, da kan det være såvel op- som nedadgående. Her ses til gengæld oftest, at efterfølgende node er forlænget ud over fjerdedels varighed. Har ♪-parret en optaktstone (eks.11) kræves ingen forlængelse af efterfølgende tone. Da er der jo heller ikke længere tale om et isoleret ♪-par!

Der er flere bevægelsesmuligheder for ottendedelspar, men vi holder os i følgende opgave til de to beskrevne karakteriseret ved trinvis ind- og videreførsel.

Så reglen for **to isolerede** ottendedele i trinvis bevægelse er nem nok:

**Ubetonet går altid nedad (begge toner kan dissonere!).**

**Betonet kræver efterfølgende forlænget fjerdedelsværdi (kun og-slag kan dissonere).**

### Ubetonet fjerdedel (uden og med optakt)

1 almindelig 2 almindelig 3 Ses ikke! 4 Ses ikke! 5 en meget brugt var. af eks. 1 6 og tre ♪ henover ubetonet ses også ofte i denne vending. 7 Med indledende ottendedel kan bevægelsen også gå opad.

FORBUDT

### Betonet fjerdedel (uden og med optakt)

8 Her er denne mest almindelig 9 men dette kan forekomme (ikke så hyppig) 10 heller ikke så hyppig 11 mere almindelig med igangsættende ♪ 12 denne iagttages ikke nær så ofte. Nedadgående bevægelse forekommer hyppigere som eks. 5. 13 Med drejning tilbage er den derimod almindelig.

↑ med en ekstra ottendedel opleves den smidig og bruges gerne

Af ovenstående eksempler er, som ottendedelsbrug omkring betonet fjerdedel, eks.11 særlig yndet hos Palestrina.

De to ottendedele på betonet med optakt på ubetonet kan iagttages hyppigt i de trestemmige satser, mens ottendedele uden optakt (eks.8 og 9) ikke er lige så udbredt.

Palestrinas ottendelsbrug omkring ubetonet fjerdedel afspejles bedst af eks. 1, 2 og 5. Sådanne vendinger finder man overalt i Palestrinas musik.

### Dissonanser

Den ubetonede ottendedel kan altid dissonere såfremt den ind- og videreføres trinvist (nedefra eller oppefra).

Den relativt betonedede ottendedel (den første i et par på 2. eller 4. slag i takten) kan i et isoleret ottendedelspar dissonere i nedadgående bevægelse og **kun i nedadgående bevægelse**.

Nedenfor ses illustreret forskellige dissonanstyper:

2 ubetonet drej. 4 ub. ned. 7 ub. drej. 7 ub. op. 4 rel.bet. kun nedad! 4 rel.bet. kun nedad! 4 rel.bet. kun nedad! 4 ub. drej. forlænget opløsning 2 rel.bet. kun nedad!

### Overbinding

Overbinding er et meget brugt element i Palestrinastil, da det skaber en plastisk rytmisk bevægelse.

Overbinding kan imidlertid kun finde sted til en node af samme eller halv værdi (♪-♪, ♪-♪, ♪-♪, ♪-♪, ♪-♪, ♪-♪, ♪-♪, ♪-♪).

**Man kan ikke overbinde fra node kortere end en fjerdedel!!!**

**Ottendedelen efter en overbunden fjerdedel kan gå såvel op som ned, uanset hvor i takten den måtte falde!**

**Overbunden ottendedel kan ikke frit dissonere og kan aldrig dissonere på ubetonet!**

rigtig rigtig rigtig rigtig rigtig (samme type som i første takt bare noteret anderledes) Forkert Forkert Forkert

hvorfor er alt dette forkert?

### Opgave:

Lav en kanon (ca.5 takter) over følgende tema. Vælg selv om det skal være i prim, oktav eller over- eller under-kvint. Afslut med betoningsdissonans (bryd evt. kanonstrukturen for at lave sådan én). Reglerne fra "1. lektion" parret med "2.lektion" gælder stadig. Derudover må nu også bruges overbindinger samt ottendedelspar. Overbundet ottendedelspar kan optræde på betonet slag uden, at efterfølgende node behøver forlænges ud over fjerdedelsværdi (se 2. takt i ovenstående nodelinje). Husk igen: Overbunden ottendedel kan ikke dissonere!



# Tonegentagelse, pauser og sekstendedele.

Sv.Hvidtfelt Nielsen

## 4. lektion

### Tonegentagelser

Hos palestrina kan tonegentagelser forekomme i fjerdedelstempo og langsommere. Sådanne tonegentagelser har dog altid motivisk karakter og skal derfor bruges som motiv. Tonegentagelse i dette tempo kan kun forekomme i forbindelse med tekstskefte. Eksempelvis tonesættes andet led af en Benedictus sats, "in nomine domini", meget ofte ved brug af tonegentagelser:

**1** Fra Missa "Panis quem ego dabo"

15 in no - mi - ne

in no - mi - ne Do

**2** Fra Missa "Æterna Christi Munera"

19 in no - mi - ne

in no - mi - ne

**3** Fra Missa "Pater Noster"

12 in no - mi - ne Do

in no - mi - ne Do

I eks. 3, missa Pater Noster, ses en tonegentagelse af kun en ottendedels varighed. En sådan kan forekomme i kun to sammenhænge.

- 1) Som her, hvor den er tematisk. En punkteret fjerdedel, hvor den efterfølgende ottendedel har samme tonehøjde som den punkterede fjerdedel forinden. En isoleret ottendedel omgivet af længere nodeværdier kan bære en tekststavelse.
- 2) Som anticipation/portamento. En anticipation er en ottendedels forudgribelse af en efterfølgende fjerdedel. Hvis en ubetonet ottendedel (den på "og") istedetfor at bevæge sig op eller ned gentages, kaldes det en **anticipation** eller et **portamento**. Ved anticipation kræves ikke ny tekststavelse! Anticipation forekommer kun i nedadgående bevægelse og kun før ubetonet fjerdedel.

Nedenfor er yderligere et par eksempler på anticipationer. Som det ses kan de forekomme såvel i forbindelse med betoningsdissonanser som med konsonanser.

Før betonet fjerdedel ses ikke ♪-anticipation. Istedet kan her iagttages drejende ♪!

Og endelig kan den ♪-tone der forudgribes udsmykket med to sekstendede...

### Anticipation:

Fra Missa "Gabriel Archangelus"

Men anticipation forekommer også uden dissonanser!!

opløsningen af septimen E/D forudgribes - anticiperes - med en ottendedel.

Og anticipationen kan optræde efter forudgående ottendedele.

Før betonet ♪ bruges drejende ♪ som anticipation.

4. slag, ubetonet ♪ 4. slag, ubetonet ♪ 2. slag, ubetonet ♪ 2. ♪ udsmykket med drejende ♪ før betonet ♪.

**Bemærk:** Overbunden ottendedel kun kan dissonere i forbindelse med anticipation. Den anticiperende ♪ kan være underdelt i en drejende ♪-dels bevægelse, ligesom opløsningstonens anden ♪ ved dissonansopløsning efter anticipation kan bevæge sig videre i sekstendedele.

### Sekstendedele

Sekstendedele optræder i Palestrinasats kun parvis og kun på ubetonet ottendedel ("og"-slaget). De kan bevæge sig i trinvis bevægelse opad såvel som nedad og de kan dreje - men kun nedad. De kan altså **kun bevæge sig trinvis**, til gengæld kan de begge frit dissonere!!

Fra Missa "Æterna Christi Munera"

Nedad

3 Fra Missa Secunda (Primi toni)

Opad (som udsmykning af ♪ efter anticip.)

Opad (her som udsmykning af ♪ efter anticip.)

### Pauser

Hos Palestrina indtræder pauser altid på betonet takttid, og kun på betonet takttid. Pauser kan ikke indsættes efter nodeværdier mindre end en fjerdedel. D.v.s. sidste node før en pause skal have minimum en fjerdedels længde. Oftest har sidste node før pause dog minimum halvnodeværdi. Halvnodeværdi og derover anbefales derfor som mindste varighed for pause.

### Opgave

Tema til næste gang. Det er nu tilladt at bryde kanonen for at opnå bedre stemmeføring. Afsluttes med betoningsdiss.

Ple - ni sunt (coeli et terra)

Temaforlægget er fra Palestrinas messe "De Beata Virgine". I må benytte jer af det vi til nu har gennemgået, bortset fra tonegentagelser. Længden bør være minimum 8 takter.

Når ottendedele forekommer i grupper af fire, kan de frit tage afsæt i alle taktens fire slag, uden hverken at være bundet til en særlig bevægelsesretning eller at tage særlig hensyn til efterfølgende nodes længde (omend man ofte ser ubetonet fjerdedel efter en firtonig ottendedelsgruppe forlænget).

Til gengæld er ikke alle intervalfølger gængse. De firtonige ottendedelsgrupper optræder i et begrænset antal vendinger. Man kan betragte dem som moduler. Jeppesen angiver i sin bog et antal (p.85-86), men de er langt fra alle lige ofte brugt af Palestrina.

På denne side er nedenfor oplyst de 11 mest brugte firtone-grupper. Og skønt de alle kan tage afsæt på såvel betonet som ubetonet fjerdedels plads, tager de oftest afsæt fra betonet fjerdedels plads.

Da der også er begrænsninger for hvilke toner en sådan firtonegruppe kan fortsætte til, er der i eksemplerne indført nogle halsløse toner. Disse angiver hvilke tonehøjder, der kan fortsættes til.

Således kan man fra modul 1 fortsætte såvel sekunden under som sekunden over modulets sluttone (G).

Og efter modul 3 er der hele fem fortsættelsesmuligheder.

Modulerne er inddelt i tre grupper:

## A) Stigende - B) Faldende - C) Drejende

### A) Stigende



### B) Faldende



### C) Drejende



Bemærk 11 som med sine drejende og opadgående bevægelser faktisk tilsammen udgør en nedadgående bevægelse.

Bemærk derudover varianten af modul tre 3, 3A, som hyppigt ses hos Palestrina, i de situationer, hvor sidste tone i 3 ville medføre spring til eller fra dissonans.

## Cambiata

Modul 7 har en særlig plads i Palestrinas musikalske vokabularium.

Den kaldes en "Cambiata" og udmærker sig ved at være det eneste tilfælde, hvor en dissonans ikke opløses trinvis. I cambiataen fortsættes fra den dissonerende gennemgangsnote tertsvist nedad, hvorefter der drejes trinvis opad. Cambiataen optræder i tilfælde, hvor en trinvis videreførelse af samklangsmæssige grunde ikke lader sig gøre. Bemærk at den trinvis opløsningstone dog indfinder sig umiddelbart efter springet!

## Løsning af problem med dissonansopløsning ved brug af Cambiata

## Løsning ved brug af sekstendedele



Et alternativ til cambiataen er brugen af sekstendedele. Hos Palestrina forekommer sekstendedele altid i grupper af to, og de kan kun falde på og-slaget. Med sådanne to sekstendedele kan man nå ned henover dissonerende toner til en mulig opløsningstone.

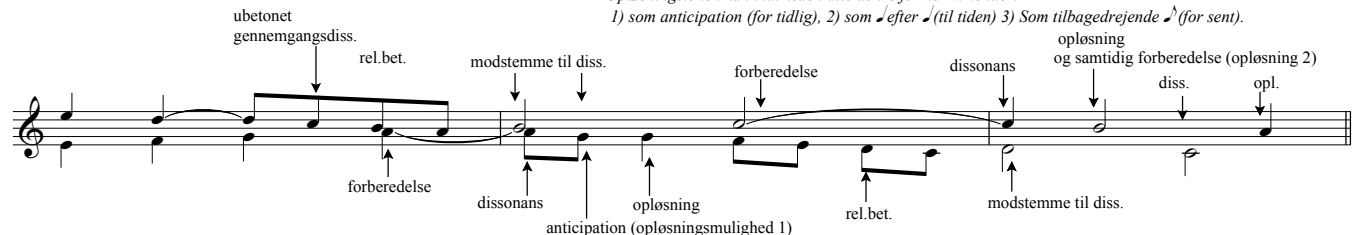
## Retiv betonet gennemgangsdiss. i ottendedelsgrupper af mere end to.

Forekommer den relativt betonede gennemgangsdiss. altså en dissonerende ottendedel på 2 eller 4 slaget i takten, i en firtonegruppe gælder særlige regler: Den dissonerende tone **skal** da være den **næstsidste** tone i rækken og sidste tone **skal** dreje tilbage til tone af længere nodeværdi (end en ottendedel). Denne tone **skal** danne modstemme til en dissonans. Bevægelsen **skal** være nedadgående.

## Se de to eneste muligheder i nodeeksemplet herunder:

Opløsningstone kan indtræde i alle de tre former vi kender:

1) som anticipation (for tidlig), 2) som  $\downarrow$  efter  $\downarrow$  (til tiden) 3) Som tilbagedrejende  $\downarrow$  (for sent).



Udarbejd en imiterende sats - ikke kanon - med brug af yderligere et firtonigt ottendedels modul udover temaets. Satsen skal afsluttes med en betoningsdissonans, der efter opløsningstone fortsætter til enklang på E, A eller C (!).



Som temaforlæg bruges foranstående motiv fra Palestrinas messe "Jesu nostra redemptio". Imitation kan starte i t.2 eller i t.3. Den halsløse node indikerer at nodeværdien er op til jer at bestemme.

Udarbejd evt. selv et tema til tekstledet "in nomine domini" og afslut satsen med imitation over dette tema.

Når man komponerer et melodisk forløb til en tekst, kan det enten gøres således, at der er én tekststavelse pr. tone, - da kaldes deklamationen syllabisk - eller således, at der er mere end én tone pr. tekststavelse, - kaldet melismatisk deklamation.

Hos Palestrina deklameres tekstleddet ved *første præsentation*, - altså **første tema præsentation** - overvejende syllabisk, mens teksten **efter** temapræsentationen overvejende deklameres melismatisk.

Uanset om teksten deklameres syllabisk eller melismatisk er det vigtigt, at melodien betoning følger tekstens betoningsforhold. I tekstleddet "Benedictus qui venit" er der naturligt tryk på "dic" og "ve", mens f.eks. "ne" og "qui" fornemmes ubetonet. I temaet fra messen med det besynderlige navn "Già fù chi m'hebbe cara", ses et eksempel på, hvorledes Palestrina udkomponerer denne tekst. Indledningsvis deklameres syllabisk, med netop stavelserne "Be" og "dic" på betonede slag, mens "ne" i det langsomme falder på et slag, der i temaets halvnotetempo vil fornemmes ubetonet. Til gengæld falder "qui" og "ve" tilsyneladende på forkerte betoning. "Qui", der er éntydigt ubetonet, falder på et betonet slag, mens det betonede "ve" falder på et ubetonet slag. Men her træder melismatikken til og retter op på disse forhold. For det betonede "qui" varer kun én fjerdedel, mens hele "ve"-frasen varer halvanden takt. Derved får stavelsen "ve" meget mere fylde end "qui", og fornemmes dermed også mere betonet end "qui". Syng selv efter og lyt til forholdet mellem tekstens og melodien betoning.



Normalt sættes ikke buer over melismerne hos Palestrina. Her gøres det for at tydeliggøre dem, hvor de forekommer.

Alle stavelser kan bære en melisme (som f.eks. også sidste stavelse i Benedictus gør det ovenfor). Det vigtige er, at den musikalske frase overordnet underbygger tekstens betoningsforhold.

Det har til nu været en hovedregel, at der i opgaverne ikke måtte forekomme tonegentagelser, bortset fra ved portamentoets anticipation. En tonegentagelse ses da hos Palestrina oftest kun som led i et prægnant tema, eller i forbindelse med afsluttende kadence. Reglen omkring tonegentagelse er, at der skal være ny stavelse ved tonegentagelse. Til denne regel skal tilføjes, at bortset fra den særlige portamentobevægelse kan tonegentagelse **ikke forekomme i ottendedele og sekstendedele. Kun ♩, ♪, og ○ kan gentages!**

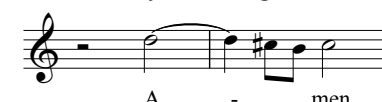
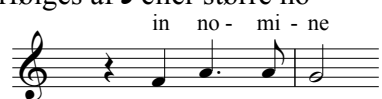
I temaet nedenfor ses igen en nøje overenstemmelse mellem tekstens og musikkens betoningsforhold. "Ky", "lei" og "son" er betonede, mens "e" er absolut ubetonet. Også her ses en understregning af betoningen gennem melismatik. Temaet er fra messen "Inviolata".



## Generelt kan gives følgende tekstlægningsregler (frit efter Jeppesen):

- 1) Enhver nodeværdi større end ♩ kan bære en tekststavelse.
- 2) En ♩ kan kun bære en tekststavelse såfremt den følger efter punkteret ♩ og efterfølges af ♩ eller større nodeværdi, som i eksemplet til højre fra "Pater Noster":
- 3) Nodeværdi mindre end ♩ kan ikke bære tekst.
- 4) Flere ♩, som står sammen, kan bære en tekststavelse (se sidens eksempler).
- 5) Tekstens naturlige udtale skal så vidt muligt respekteres.
- 6) Man kan ikke skifte tekst efter mindre nodeværdi end ♩ (bortset fra ved omstændigheder som i regel 2).
- 7) Det er naturligt at slutstavelsen falder sammen med sluttonen i en musikalsk frase. Af hensyn hertil gives i slutkadencer af og til licenser fra regel 6, som ved eksemplet til højre (Amen):
- 8) Ved imitation skal alle imiterende stemmer have samme tekstlægning.
- 9) Tonegentagelse forlanger ny tekststavelse, med undtagelse af portamentoer.

Fra Missa "Pater Noster"



## Tema til næste gang



Bemærk i ovenstående melodi fra messen Ecce sacerdos magnus, at det afsluttende "nit" sættes an første gang et betonet slag efterfølger nodeværdi større end ♩. Regel 7 vil ikke gælde her, da der er tale om en enkelt fraseslutning og ikke en satsslutning. Til gengæld ses midt i melismen en tonegentagelse fra et portamento, der jo netop ifølge regel 9 heller ikke kræver ny tekst. Benyt de **første tre takter** af Benedictus-satsen fra Sacerdos magnus til tema forlæg til næste gang. **NB: Man må stadig max benytte fire ♩ ad gangen!**

# Kæder af ottendedele

SvHvidtfelt Nielsen

## 7.Lektion

Ofte forekommer ottendedelskæder længere end fire. De fungerer som ornamenter i musikken. De har ofte tematisk funktion, men kan også forekomme uden, som ren udsmykning. For alle sådanne ornamenter gælder, at de kan betragtes som forskellige sammensætninger af de moduler, der er oplyst på papiret til 5. lektion.

Skønt isolerede firetonegrupper kan tage afsæt i såvel betonet som ubetonet taktslag, vil vi i analyserne af ottendedelskæder på mere end fire toner altid opliste firetonegrupperne fra betonet taktslag. Og derudfra se hvilke grupperinger kæden består af.

Består gruppen af seks toner danner såvel de første fire som de sidste fire et af disse moduler. Er der otte toner er disse sammensat så såvel de fire første, sidste som midterste, hver danner et kendt modul. Ved sjældne tilfælde kan ses hele tre firetonegrupper efter hinanden, men oftest optræder ottendedele i grupper af fra to til otte. I en sådan kæde regnes en eventuel indledende overbunden ottendedel med, når modulerne skal identificeres. Modsat altså en isoleret ottendedel, der **ikke** betragtes som den sidste af et par (og derfor ikke er underlagt de strenge regler, der gælder for isolerede ♪-par). I sammenkædningen af to grupper optræder to nye moduler, der ikke ses som selvstændige firetonegrupper, men altså kun ses ved sammenstillingen af to firetonegrupper eller af en firetonegruppe og en totonegruppe: **Modul X og Modul Y**



Nedenfor et udpluk af Palestrinas rigt varierede brug af basismodulerne:

ex Missa "Descendit Angelus Domini" (Benedictus)

1 2 3 4

ex Missa "Aspice Domine" (Pleni sunt)

5 6 7

ex Missa "Ave Regina Coelorum" (Benedictus)

8 9 10 11

ex Missa "Jesu Nostra Redemptio" (Benedictus)

12 13 14 15

ex Missa "Primi toni" (Et resurrexit)

16 17 18 19

ex Missa "Ascendo ad Patrem" (Benedictus)

20 21 22 23

ex Missa "Quem Dicunt Homines" (Crucifixus)

24 25 26 27

ex Missa "Spem in Alium" (Crucifixus)

28 29 30 31

ex Missa "In te Domine speravi" (Benedictus)

32 33 34 35

ex Missa "Ecce sacerdos magnus" (Crucifixus)

36 37 38 39

anticipation efterfulgt af ornamenteret fjerdedel. (= underdelt med to sekstendedele)

anticipation efterfulgt af ornamenteret fjerdedel. (= underdelt med to sekstendedele)

Kæder af en længde mellem tre og otte toner er det absolut hyppigst forekommende.

Kæder længere end otte toner ses sjældnere.

Udarbejd en imiterende sats over nedenstående tema fra Palestrinas messe "Aspice Domine" (se også eks. 3).

Satsen skal afsluttes med en betoningsdissonans, der efter opløsningstonen fortsætter til enklang.

Sæt under betoningsdissonansen en tredje stemme, der underbygger kadencen.



Eksempel på afslutning:



# Palestrinakontrapunkt - trestemmig sats 1

Sv.Hvidtfelt Nielsen

## 3. indsats, kadence, akkordanalyse 8. lektion

Ved trestemmig sats slækkes nogle af reglerne, som vi kender dem fra tostemmig sats i og med, at den trestemmige sats er mindre spinkel og fordi den muliggør trestemmige akkorder. Disse akkorder kan dannes på to måder: Enten af to tertser eller af en terts plus en kvart.

I moderne terminologi vil det sige, at trestemmige akkorder frit kan optræde i grundform og som sekstakkord.

I kvartsektakkorden og kvartkvintakkorden (sus4) opfattes kvarten i forhold til bastonen som dissonans og skal derfor behandles som en sådan. De dissonanser, vi har lært at behandle, optræder i trestemmig sats oftest i form af en sus4-akkord (kvart og sekund/septim-dissonans), evt. en sus-4 i omvendning. Men de kan også optræde som del af en kvartsektakkord (kvartdissonans) eller en septimakkord (sekund/septim-dissonans).

**Konsonanser**      **Dissonanser**

Be - ne - di - ctus      be - ne - di - ctus      qui      ve - nit, be - ne - di - ctus      qui

Be - ne - di - ctus,      be - ne - di - ctus,      qui      ve -

betoningsdissonans      betoningsdissonans

8      nit      be - ne - di - ctus, qui      ve - nit,      be - ne - di - ctus qui      ve - nit      be - ne - di - ctus, qui      ve - nit

Be      ne - di - ctus,      be - ne - di - ctus, qui      ve - nit      be - ne - di - ctus qui      ve - nit

Sus4 G      G      G2,1 S G      G2,1 S2,3 G G      S2,3 G2,1      G2,1 G2,1 S2,3 G S2,3 6/4 G Sus4G G1,1 diss.!

Ovenstående sats er første del af Benedictussatsen fra en af Palestrinas messer kaldet Sine Nomine. Temaet er relativt langt. Anden stemme imiterer i tætføring, men tredje stemme kommer først ind efter, at anden stemme har gjort temaet helt færdigt. Anden stemme imiterer kvinten under udgangstonen. Tredje stemme sætter ind fra samme tone som første stemme. Bemærk, at det indledende tostemmige forløb er uden betoningsdissonanser indtil lige før tredje stemmes indsats. Som en forberedelse til denne, og som en markering af afsnitsdannelse kommer da to betoningsdissonanser i træk. Den anden er sammenfaldende med tredje stemmes indsats!

I det trestemmige forløb er angivet akkordtype (G=grundakkord, S=sektakkord, ingen yderligere angivelse indikerer fuldstændig treklang, mens f.eks. 2,1=to-tonig klang, grundtonefordoblet, S2,3=to-tonig klang, tertsfordoblet).

Satsen udviser en overvægt af grundakkorder, hvilket betyder, at også I skal tilstræbe en sådan overvægt i jeres opgaver. De steder, hvor grund- og sektakkorder har fordoblede toner, er det bastonen, der fordobles. I nedenstående sats kan det ses, at også den tomme kvint stadig er gangbar. Bemærk iøvrigt hvorledes Palestrina undgår parallelle 5 mellem S-B i næstsiste takt! De går kun fordi anden akkord indeholder et forudhold.

**Formbemærkning:** Bemærk, hvorledes de øverste stemmer gentager deres materiale, til tider transponeret, som overstemme til basindsatsen!

### Første del af "Iam Christus astra ascenderit". Lav akkordanalyse. Bemærk forekomsten af tom kvint i trestemmig sats!

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra, et ter - ra      Ple - ni sunt coe - li et ter - ra

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra      Ple - ni sunt coe - li et ter - ra

Denne sats, Pleni sunt fra messen "Iam Christus astra...", giver med hensyn til 3. indsats et præcist billede af opgaven til næste gang. Med brug af det nedenstående tema udformer I en tostemmig sats af fire til seks takters varighed. Derefter indsættes tredje tema, som føres til afsluttende kadence umiddelbart efter temapresentation. Arbejdsprocessen kan f.eks. forløbe således:

Udarbejd tostemmig sats som I plejer. Istedetfor at slutte opgaven ved kadencen, sættes istedet tredje stemme ind her. Når tredje stemme sættes ind skrives først hele temaindsatsen op i tredje stemme alene, hvorefter i udarbejder en afsluttende kadence.

I første omgang laver I kun den afsluttende kadence trestemmig. Når det er gjort kan I gå i igang, så vidt kræfterne rækker, med at videreføre de to første indsatser indover tredje stemme. Den trestemmige del kan gerne være meget enkel, f.eks. uden ottendedele i de ledsagende stemmer. Placer tredje indsats i bassen. De to øvrige stemmer skal da danne rene treklange i forhold hertil (se eks. nedenfor).

### Tema til næste gang:

O magnum mysterium

Ple - ni sunt coe - li et (ter-ra)

Tip ved udformning af trestemmig sats:

Skriv de mulige toner op og skab derefter melodilinjer fra tone til tone, så vidt muligt i en anden rytme end de øvrige stemmer.

Her er basindsatsen ud fra D. Den kunne alt efter jeres valg for 2. stemme have været fra over- eller under-kvint.

Sekstakkorder kan naturligvis også bruges omend i mindre omfang.

**Arbejdseksempel:**

Ple - ni sunt coe - li et (ter-ra)

melodik der forbinder akk. før og efter      mulige akkorder i slutkadencen.

Akkorderne i parentes angiver alternative harmoniseringer af baslinjen



# Palestrinakontrapunkt - trestemmig sats 2

Sv.Hvidtfelt Nielsen

## Eksempler på ekspositionsdelens form og afsluttende kadence

### 9. lektion

På dette kursus er det målet, at kunne udfærdige imitationen af første tema i en trestemmig Palestrinasats. Dette første tema kan synges én gang i hver stemme efterfulgt af lange frie melodilinjier, eller man kan lade stemmerne synges temaet flere gange. At alle stemmer synger temaet kaldes en *gennemføring* af temaet. De stramme regler vi kender for indsatstoner gælder kun 1. gennemføring. 2. (og 3.) gennemføring kan sætte ind fra andre toner (gerne i yderligere kvintafstand til indsatstonerne, som i "Veni.."), de kan variere temaet og de kan være "inkomplette", dvs. at ikke alle tre stemmer synger temaet i anden gennemføring. Meget almindeligt er det, at temaer, der indleder med tone af halv- eller helnodes varighed indledes med halv værdi ved gentagelse (se f.eks. alten i fjerde takt af "Jesu Nostra..").

I de to nedestående satser har Palestrina valgt at gentage temaet med en komplet, henholdsvis inkomplet, 2. gennemføring. Dette føres til afsluttende kadence på enten én af indsatstonerne, eller en tone i kvintafstand herfra (altså yderligere en kvint op eller ned). I "Jesu Nostra.." afsluttes på G to kvinter under A. Og næste tema sættes an ud fra G og D. "Veni Sponsor.." afslutter på D, kvinten over første indsats. "Ave Maria" er en af de 12 ud af Palestrinas 69 trestemmige messesatser, der ikke kadencerer i kvintafstand til én af indsatstonerne. Den udgør altså en undtagelse fra reglen. Bemærk iøvrigt 6. takt i "Jesu Nostra..". Her synges temaet samtidig i tertsafstand. Dette ses ikke sjældent hos Palestrina. I sådanne tilfælde sætter et af temaerne ind i tertsafstand i stedet for kvintafstand. I nedenstående sats forberedes virkningen ved F-indsatsen takt 4.

*N.B. sidste takts halvnoder er i alle satserne en tilretning. Normalt stopper en Palestrinasats nemlig ikke op undervejs.*

"Jesu nostra redemptio".

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

"Veni Sponsa Christi".

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra Ple - ni sunt coe - li et ter - ra

I Ave Maria her nedenfor sættes 3. stemme ind i bassen efter et længere trestemigt forløb og føres ret hurtigt til kadence. Netop som vi gør det i de indledende øvelser. Her er kun én gennemføring. Teksten repeteres ganske vist, men det er en utematisk, fri gentagelse. I denne sats (og "Jesu nostra..") er der ingen synkopedissonans umiddelbart før 3. stemmes indsats (her er der dog umiddelbart efter). Det er altså ingen fast regel, at en sådan skal indvarsles 3. stemmes indsats. Til gengæld danner 3. stemme her en fuld treklang i forhold til de øvrige stemmer. Og det under Palestrina at lade 3. indsats gøre.

"Ave Maria"

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra ple - ni sunt coe - li et ter - ra

"Et resurrexit"-satsen fra messen "Primi Toni" udviser en anden kadence end de tre ovenstående. Her er ingen sus4-akkord, men derimod en septimakkord, der opløses til en sekstakkord, der så videreføres trinvis ned til en grundakkord. Denne måde at afslutte ekspositionsdelen er et gangbart alternativ til sus4-akkorden. I senere dur-mol-terminologi kaldes denne vending en "frygisk halvslutning". Men for Palestrina virkede den som en helslutning.

"Primi Toni"

Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e ter-ti-a di-e

alternativ kadence

#### Tema

Temaet til næste gang er fra en Crucifixussats ( fra messen "Regina Coeli"). I skal udforme en trestemmig sats i stil med de ovenstående. Ave Maria er nok stadig det bedste forbillede med hensyn til 3. stemmes længde. Slut med én af de to slutkadencer fra eksemplerne på denne side.

Cru - ci - fi - xus e - ti - am (pro nobis)

#### Frygisk kadence:

I modsætning til 4/5 kadencen har denne kadence en trinvis faldende bas og dissonansen er en 7 i forhold til bastonen:

Cru - ci - fi - xus e - ti - am (pro nobis)

#### Ambitus i 3-stemmig sats!

I trestemmig sats må der (normalt - se 6. takt af Primi toni!) være max en decim mellem de to øverste og max oktav+kvint mellem den dybeste stemme og næste klingende stemme (forudsat alle tre stemmer synger).

# Palestrinakontrapunkt - trestemmig sats 3

Konsonerende kvart og nonedissonans m.m.

Sv.Hvidtfelt Nielsen

## 10. lektion

### Nonedissonans.

I trestemmig sats finder man hos Palestrina udover kvart, sekund og septimdissonanser også brug af **nonen** som betoningsdissonans.

None opløses trinvist nedad. Den behandles som septim/sekund i forhold til den anden overstemme, men ligger altså som none i forhold til bassen. Nonen forekommer som betoningsdissonans kun som **stor none**. Opløses altid med anticipation hvorefter opløsningstonen danner kvartforudhold i en 4/5akkord.

Nedenfor to eksempler, begge fra Pleni sunt satsen i missa "Gabriel Archangelus":

N.B. overstemmen springer 5 ned samtidig med dissonansens opløsning!

Example 1 (left): 14. measure. Soprano: ter - - - - - li. Middle: hi - - - - - coe - - - - - et. Bass: li - - - - - et. A nona is marked between the bass (G) and the middle voice (A).

Example 2 (right): 35. measure. Soprano: a. - - - - - a. Middle: tu - - - - - a. Bass: glo - - - - - a. A nona is marked between the bass (D) and the soprano (E).

none mellem understemmens G og mellemstemmens A. Behandles som sekunddissonans mellem overstemmernes A og B. Efterfølges af kvartkvintforudhold.

none mellem understemmens D og overstemmens E. Behandles som septimdissonans mellem overstemmernes F og E. Efterfølges af kvartkvintforudhold.

### Konsonerende kvart

Et andet fænomen, der kan iagttages hos Palestrina i satser med fra tre stemmer og derover er den såkaldte **konsonerende kvart**.

Hvis kvartdissonansen efterfølges af en skarpere dissonans, kan kvartdissonansen indtræde på ubetonet slag før den skarpere dissonans (septim/sekund) tilføjes på det betonedede slag.

Det beskrives måske bedst ved at benævne akkorderne:

En kvartsektakkord kan indføres på ubetonet slag, hvis den slaget efter efterfølges af en kvartkvintakkord, i becifringssprog kaldet Sus4-akkorden.

En sådan akkordfølge kan bl.a. iagttages i

Benedictussatsen fra Palestrinas messe "Pater Noster":

9. measure. 6/4Akk. 5/4Akk. Overstemmen (nu under mellemstemmen) har på ubetonet slag en kvart i forhold til bassen. Det tolereres fordi mellemstemmen i næste takt tilføjer den stærkere sekunddissonans ved at lægge sig på E over det liggende D.

Eller som del af afslutningen på Benedictussatsen fra messen "Ascendo ad Patrem:

28. measure. 6/4Akk. 5/4Akk. Konsonerende kvart mellem bas og mellemstemme. På følgende betonet slag tilføjes den skarpere sekunddissonans.

### Omgåelse af parallelle kvinter før en Sus4-akk.

Skarpheden og entydigheden i sus4-akkorden, der tillader den ovenfor nævnte konsonerende kvart, kan også kompensere for en tilsyneladende søgt, men meget brugt, omgåelse af parallelle kvinter. Såfremt akkord nummer to er en sus4 kan parallelle kvinter nemlig omgås ved blot en hurtig sekstendedelsdrejning i den stemme, der har den øverste tone i kvinterne.

Men husk, at denne drejning kun kan redde situationen såfremt følgende akkord er en sus4, altså indeholder en velforberedt betoningsdissonans.

omgåelse af paralleller ved en hurtig sekstendedelsdrejning. Kun gangbar ved efterfølgende sus4.

Missa Gabriel Archangelus

7. measure. Ple - - - - - ni sunt coe - - - - - li. Se også t. 14 af eksemplet fra Missa Sine Nomine på mellemstemmen bliver liggende og danner arket til 7. lektion betoningsdissonans på følgende slag.

Missa De Beata Virgine

3. measure. Ple - - - - - ni. coe - - - - - coe. sekundgennemgang i forhold til sopran. Efterfølges af septimakk.

Missa Gia Fu chi m'hebbe cara

10. measure. qui ve - - - - - ne. septimgennemgang i forhold til bas. Efterfølges af kvartkvintforudhold

### Tema til næste gang:

Be - - - - - ne - - - - - di - - - - - ctus qui ve - - - - - (nit)

Temaet er fra messen Ascendo ad patrem. Som i sidste uges opgave udarbejdes en trestemmig imiterende sats. Efter tredje stemmes indsats afrundes og føres til afsluttende kadence.

## Sv. Hvidtfelt Nielsen

## 11. lektion

kadencens dissonans

Cru - ci - fi - xus e - ti-am pro no - bis, Sub

afsluttende kadence på første formled.  
Faldende sekund

Kvarten F-C imiteres med kvinten C-F! Temaet fortsætter derefter som det ville have gjort hvis hele imitationen havde været i underkvinten. Men ved at lade C og ikke Bb være første tone i besvarelsen fastholdes den tonale fornemmelse som de to toner, F-C, fra første indsats etablerede. Denne fastholden af åbningens tonalitet er selve hovedformålet med ændringen i besvarelsen. En sådan besvarelse, hvor temaets åbningsintervaller ændres kaldes derfor en **tonal besvarelse**, modsat en **real besvarelse**, hvor åbningstemaets intervaller fastholdes (indenfor skalaen). Tonal besvarelse optræder oftest ved temaer, der åbner med et kvint-, eller kvart-spring. En kvint ændres i den tonale besvarelse til en kvart, og en kvart ændres til en kvint. I begge tilfælde bliver resultatet, at første og anden indsats indledes af de samme to toner, blot i omvendt rækkefølge. Det betyder, at en tonal besvarelse af temastarten C-F ville lyde: F-C.

Efter ændringen i temaets åbning kan Palestrina fortsætte temaet enten som overkvint- eller som underkvintimitation. I "Regina Coeli" tyder besvarelsens første tone (C) på en overkvintimitation. Men temaefortsættelsen fra 2. tone er faktisk imitation i underkvint. I "Spem in alium" kunne den tonale besvarelse føre fra underkvintimitation til overkvintimitation, hvis Palestrina havde ladet besvarelsen fortsætte en sekund ned efter 2. tone, som temaet jo gør det. Det gør han ikke. Ved at lade temaet fortsætte med tertsfald fastholdes besvarelsen i underkvinten. Tonal besvarelse indebærer for Palestrina ikke andet, end fastholdelse af åbningens toner. Om besvarelsens videre forløb er i over- eller underkvint synes uden betydning.

Et a - scen - dit in cœ

[illegible]

Nedenstående indledning fra "Ave Regina Coelorum" er et andet eksempel på tonal besvarelse. Her er ingen kvinter eller kvarter. Men læses temaet som bevægelsen fra kvint til grundtone (G-A-B-C), kan første tone høres som toneartens kvint. Og den tonale besvarelse af toneartens kvint er toneartens grundtone. Derfor er besvarelsens første tone C og ikke D.

Palestrina benytter sig kun lejlighedsvis af tonal besvarelse. Først hos Bach, slår teknikken for alvor igennem. Tonal besvarelse får en fast form og bliver næsten obligatorisk.

4

Ave Regina Cœlorum

5

Be - ne - ne - dic - tus qui ve - nit

Be - ne - dic - tus qui ve - nit

10

be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne Do

nit in no - mi - ne Do

- di - ctus qui ve - nit,

Første del færdig her  
i overstemmer.

Understemmen er først færdig to takter senere

Be - ne - di - ctus qui venit

Jeres sidste opgavetema indeholder naturligvis en kvint....  
(fra "Descendit Angelus Domini")

# Tonal Besvarelse

# Regina Coeli

Musical score for the hymn. The score is written for two staves, Treble and Bass. The lyrics are: Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, pro no - bis. The score includes a repeat sign and a final measure with the lyrics 'etc.'.

## Spem in Alium

The musical score consists of two systems, each with a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

**System 1:**

- Vocal line: "Et a - scen - dit in coe lum et a -"
- Basso continuo line: "Et a - scen - dit in coe lum et a -"

**System 2:**

- Vocal line: "scen - dit in coe lum, in coe lum, coe lum ten, tilrettet i forhold til or."
- Basso continuo line: "scen - dit in coe lum, in coe lum Et a - scen - dit in coe lum"

## Ave Regina Coelorum

Be - ne - dic - tus qui ve - nit

Be - ne - dic - tus qui ve - nit

7

be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ni

nit be - ne di - ctus qui ve - nit in

- di - ctus qui ve - nit in

## Gabriel Archangelus

[illegible]