



Niels la Cour

BACHPOLYFONIENS RØDDER I PALESTRINASTILEN

PUFF - en skriftserie om **p**ædagogisk **u**dvikling, **f**orskning og **f**ormidling.

PUFF

Skriftserie fra Vestjysk Musikkonservatorium
om pædagogisk udvikling, forskning og formidling.

Niels la Cour
Bachpolyfoniens rødder i Palestrinastilen

PUFF nr. 7-08

Maj 2008

VMK Forlag
Vestjysk Musikkonservatorium
Kirkegade 61, 6700 Esbjerg.
Tlf: +45 76104300 · Fax: 76104310 · e-mail: info@vmk.dk
www.vmk.dk

Ansvarshavende redaktør:
Carl Erik Kühl
E-mail: cek@vmknet.dk

Tryk: Fællestrykkeriet - SUN
Aarhus Universitet
Universitetsparken, bygn. 1163
8000 Århus C.

ISBN 978-87-89919-10-2

PUFF

fra Vestjysk Musikkonservatorium

PUFF kan afhentes eller rekvireres gratis på Vestjysk Musikkonservatorium, så længe oplaget rækker.

PUFF bringer primært artikler fra skribenter med tilknytning til Vestjysk Musikkonservatorium, men alle interesserede er velkomne til at indsende bidrag til redaktionen med henblik på trykning

Elektroniske udgaver af PUFF fås på adressen:
www.vmk.dk

I øjeblikket kan følgende skrifter rekvireres:

- 1-07 Mogens Christensen:
Ugler i musen. Om viden, tænkning og refleksion på musikkonservatoriet.
- 2-07 Fredrik Søegaard:
Lyden af Viking.
Et musikformidlingsprojekt i en virksomhed.
- 3-07 Carl Erik Kühl:
Auditiv analyse.
Helhed og del. Lighed og forskel. Stabilitet og forandring
- 4-07 Hans Sydow:
Tonespace – et musikalsk eksperimentarium
- 5-07 Lydkunst i det offentlige rum
- 6-08 Elisabeth Meyer-Topsøe
Støtte gi'r glød, støtte gi'r brød!
Om operadivaen Birgit Nilssons sangteknik
- 7-08 Niels la Cour
Om Bachpolyfoniens rødder i Palestrinastilen
- og lidt om Palestrinas almene betydning

Niels la Cour

OM BACHPOLYFONIENS RØDDER I PALESTRINASTILEN *- og lidt om Palestrinas almene betydning*

Indledning

Når man studerer både Palestrinas og Bachs kontrapunktiske stil, slår det én, i hvor høj grad stemmeførings-, dissonansbehandlings- og rytmeregler fra renæssancens vokalpolyfoni på sin vis går igen i barokkens instrumentalt-polyfoni. Under arbejdet med den Bachske instrumentalfuga genkender man på et meget håndgribeligt, satsteknisk plan, altså helt nede i det polyfone håndværks detaljer, vokalpolyfoniens grundlæggende lovmæssigheder.

Det ser ud til at være samme iagttagelse, Povl Hamburger beskæftigede sig med, når han i forordet til sin lærebog *Kontrapunkt* (1970) omhandlende barokkens instrumentalfuga, skriver som følger:

“Det instrumentale kontrapunkt, således som det udvikledes i det 17.-18. årh., har nemlig alle væsentlige forudsætninger i det ældre vokale. Så meget stil og udtryk end efterhånden ændrer sig, går der dog en lige linje fra den vokale gennemimiterede motet til den instrumentale fuga, ligesom det satstekniske, trods stadig fremadskridende differentiering, i det inderste grundlag forbliver uændret. Mangt og meget i Bachs kontrapunkt, herunder ikke mindst principperne for konsonans-dissonansbehandlingen, træder først i klarere belysning gennem erkendelsen af den historiske sammenhæng.”

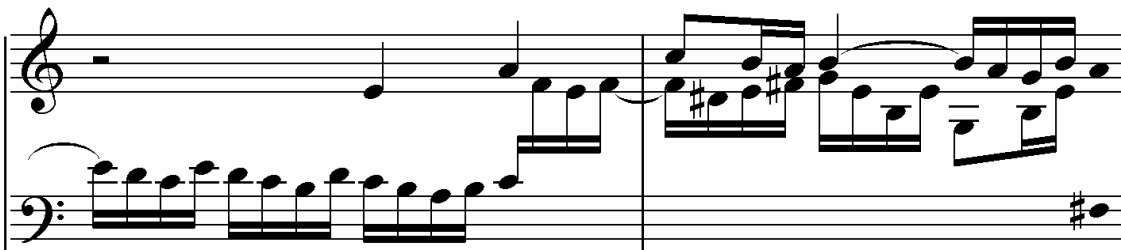
Den virkelighed, der her hentydes til, møder man eksempelvis, når man som teorilærer inden for organistuddannelsen underviser de studerende i tostemmig invention eller trestemmig fuga i Bachstil. Det er her en hyppigt tilbagevendende situation, at man i de rettelser, man foretager, indirekte gør brug af Palestrinaregler.

Relationen mellem barok- og Palestrinaregler kan gøre sig gældende på mange planer og måder. En typisk relation er, at en Palestrinaregel er videreført i Bachstilen, men i langt friere behandling. En anden typisk relation er, at en regel hos Palestrina fortsætter som tendens hos Bach. Dertil kommer en del regler fra Palestrinastilen, som fortsætter uændret eller næsten uændret. Endelig er der enkelte specielle tilfælde, hvor en tendens hos Palestrina forstærkes hos Bach.

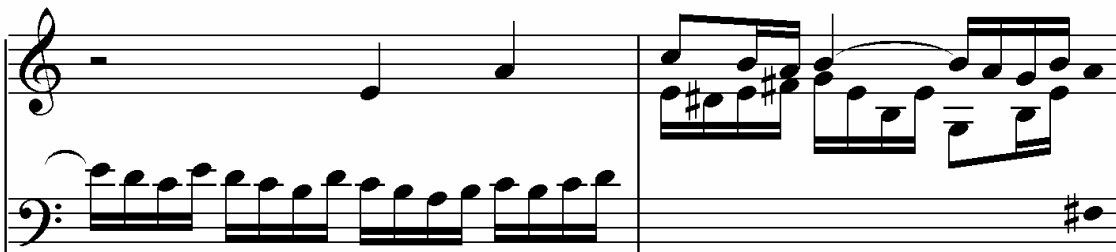
For at belyse den tætte forbindelse mellem de to stilarter bringes nedenfor en række eksempler fra min undervisning i fuga i Bachstil på Det kgl. danske Musikkonservatorium. Eksemplerne la, 7a, 12a, 22a, 35a, 37a og 46a er autentiske opgavefragmenter, altså hidrørende fra faktisk afleverede opgaver, fra hvilke de studerende har været så venlige at tillade brug af citater, hvilket der her skal lyde en tak for. Disse viste a-eksempler indeholder et problem, og b-eksemplerne viser mit forslag til problemets løsning. I forlængelse af hvert tilfælde søges forklaret, hvilken Palestrinaregel der er medfunderende i problemet og dets løsning. Til ledsagelse af disse forklaringer er desuden brugt forskellige andre eksempler.

Synkoperinger med hurtigste nodeværdi

Problemet i eks. 1a er synkopen i alten fra sidste sekstendedel i t. 1 til første sekstendedel i t. 2. I Palestrinastilen må man ikke synkopere to fjerdedele efter princippet vist i eks. 2 grundet den lidt abrupte virkning, hvorimod eks. 3 havde været tilladt. Denne regel lever videre i Bachstilen som en stærk tendens inden for sekstendedele, idet disse har stort set samme status i Bachstilen, som fjerdedele har i Palestrinastilen, nemlig som stilens hurtigste gennemgående nodeværdi. (OBS. I mange moderne Palestrinaudgaver er nodeværdierne halverede, sådan at Palestrinas oprindelige fjerdedele fremtræder som ottendedele. Men i denne fremstilling refereres der hele tiden til de oprindelige Palestrina-nodeværdier.)



Eks 1a



Eks. 1b



Eks. 2

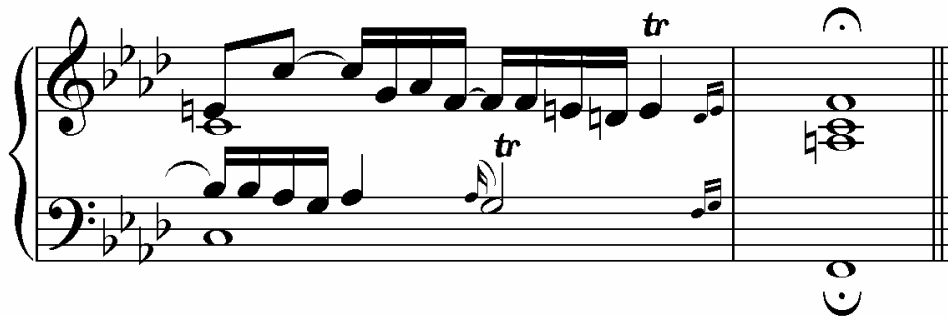
Eks.3



Eks. 4

Eks. 5

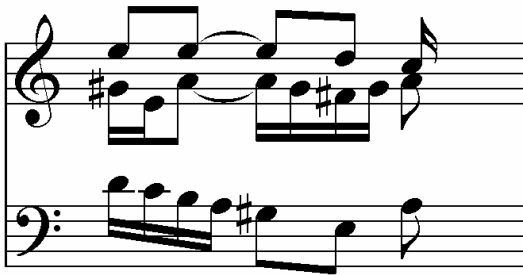
Hos Bach er eks. 4 ganske vist ikke utænkeligt, men relativt sjældent, og eks. 5, svarende til Palestrinapraksis, langt hyppigere. Når Bach en gang imellem benytter rytmen i eks. 4, er der altid tale om nogle specielle omstændigheder. F.eks. kan den være led i en formalt betinget ritardandovirkning, som det ses i eks. 6, den afsluttende kadence i f-mol-fugaen fra *Das Wohltemperierte Klavier*, Bd. I. Eller den kan være led i en arpeggiolignende stemmeføring. I opgavefragmentet eks. 1a skønnes ikke at være noget, der kan forsvare den specielle synkope, og en korrekt rytmiseret synkope, altså rytmiseret som i eks. 5, er svær at arrangere i den givne sammenhæng. Problematisk ville det også være her at standse den eneste stemme, der vedligeholder sekstendedelsrytmen. Sopranen har temaet og kan ikke røres. I øvrigt er det formindskede tertsspring f-dis i alten i begyndelsen af t. 2 i alle tilfælde uheldigt, da det antyder en altereret vekseldominant, som er en noget voldsom akkord lige i begyndelsen af en fuga, mens denne endnu kun er 2-stemmig, sådan som det her er tilfældet. Af disse forskellige grunde må synkopen ofres, og løsningen som vist i eks. 1b foreslås.



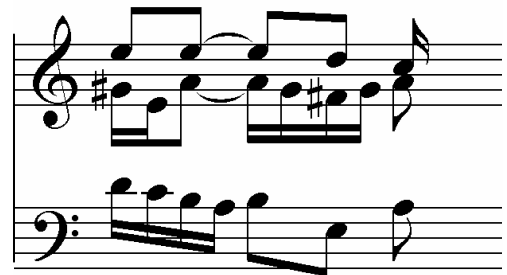
Eks. 6

Opløsning af forudholdsdissonans

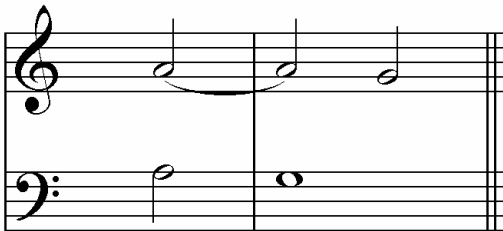
I eks. 7a er problemet, at forudholdsdissonansen på 2-slaget mellem alt og bas, a mod gis, opløses til oktavsamklangen gis/gis på slagets anden sekstendedel. En utilfredsstillende tynd virkning. Ifølge Palestrina-reglerne må synkopedissonanser (som forudholdsdissonanser altid hed dengang) ikke opløses til såkaldt “fuldkommen” konsonans (altså “tomme” konsonanser som prim, kvint og oktav), og heraf følger, at man ikke kan bruge nonen som synkopedissonans, hvis det, som her i opgaven, er det involverede stemmepars øverste stemme, der har den forberedte dissonans, for da vil opløsningen (som her) ske ned til oktav. Derfor kan eks. 8 heller ikke tænkes i Palestrinastil ved tostemmighed, og situationer analoge hermed lyder også forkerte (i hvert fald atypiske) i Bachstil. Eks. 9 er derimod lovlig i Palestrinastil og analogier hermed meget mere sandsynlige i Bachstil, for synkopedissonansen (her septimen) opløses til en såkaldt “ufuldkommen” konsonans (altså “fyldig” konsonans), her en sekst. Det var renæssancestilens tankegang, at den “smerte”, som den betonedede dissonans forvolder øret, kun kan opvejes af en “sødmefyldt” konsonans som tert, sekst og decim.



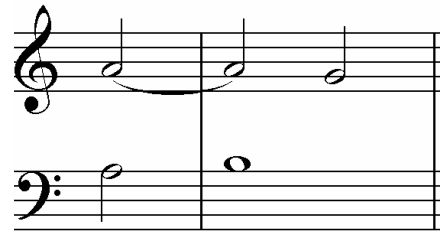
Eks. 7a



Eks. 7b



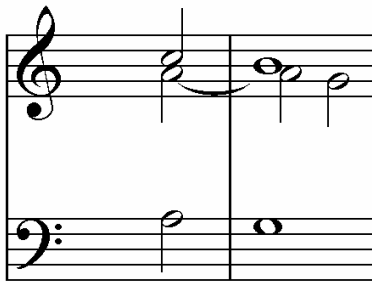
Eks. 8



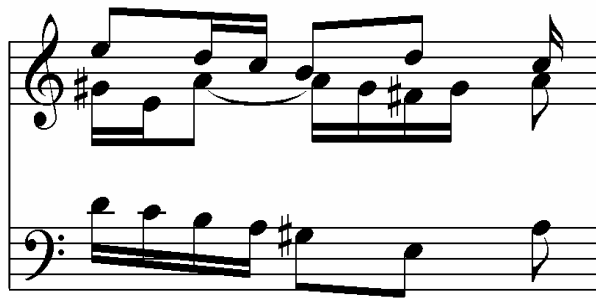
Eks. 9

Både i Palestrina- og Bachstil er der ved mere end tostemmig sats mulighed for, at en ulovlig synkopedissonans kan lovliggøres (“dækkes”) af en tredje stemme. I eks. 10 er der en tilladt synkopedissonans mellem sopran og alt, og den medfører, at man tolererer den forkerte mellem alt og bas. I tråd hermed kunne eks. 7a evt. have været rettet som det ses i eks. 11. Løsningen havde været acceptabel. Fordoblingen af gis (af ledetonen) på 2-slagets anden sekstendedel regnes ikke for specielt ømtålelig i polyfon sammenhæng, og når det er uden for kadencen. Men i det viste fragment, eks. 7a, er sopranen temabærende og kan ikke røres. Følgelig foreslås derfor rettelsen i eks. 7b, der gør synkopedissonansen korrekt med opløsning ned til sekst. Det hjælper selvfølgelig også gevaldigt på stedet, at den involverede samklang (2-slagets anden sekstendedel) dermed øges fra at indeholde to til tre forskellige toner. Men det var dog

imidlertid den forkert behandlede synkopedissonans, der var hovedproblemet. Den kvartsekstakkord, rettelsen medfører, idet opløsningstonen gis indtræder, kan tillades, fordi e i sopranen kan forstås som forudhold for d. Således udgør stedet harmonisk set et forudhold for den dominantseptimakkord, der indtræder på *og*-slaget, idet altens fis her er forslag for gis.



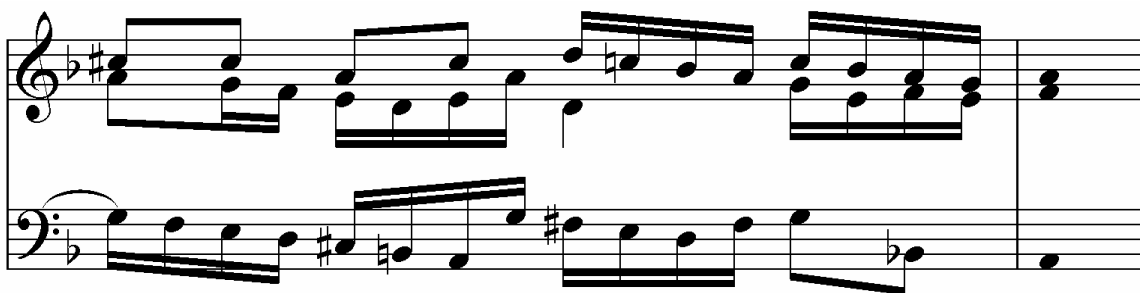
Eks. 10



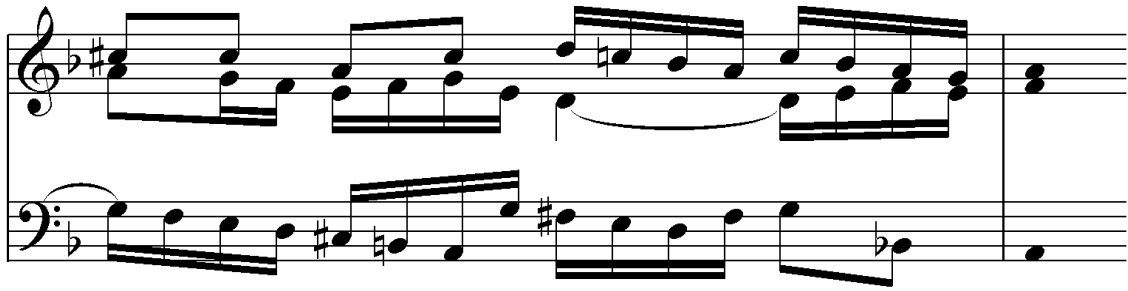
Eks. 11

Melodisk intervalfølge. Betoningsparallelleler.

I eks. 12a er der to problemer. Det ene er, at alten virker for springende fra 2-*og* til 4, og det andet er betoningsparallellelerne (oktaverne) mellem alt og bas fra 3-*og* til 4.



Eks. 12a



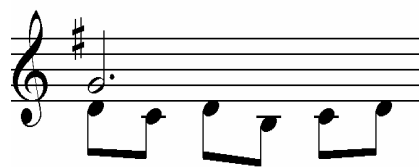
Eks. 12b

Vedr. altens spring kunne man spørge, hvad der skulle være galt med et par kvartspring på hver side af et kvintspring? Ser man ikke ofte den slags eller det, der er voldsommere, i Bachstil? Det gør man, ganske rigtigt, men så er det i situationer, hvor den rendyrkede lineære tankegang for en stund er vejet for eller parret med nogle andre principper. Lige neden under den urolige alt ses f.eks. i bassen et septimspring, der ikke generer, fordi man underforstår en oktavomlægning – altså at bassen fra og med tonen g (på 2-slagets sidste sekstendedel) blot er lagt en oktav op – således at septimen op i princippet kun høres som en sekund ned.

I eks. 13 (fra Præludium nr. 15 i *Das Wohltemperierte Klavier II*, t. 37) skyldes de mange spring, at den enstemmige linie, som ofte hos Bach, antyder tostemmighed, her sådan at der egentlig er en stemme i bevægelse under en liggetone, se eks. 14. Eller en megen springen op og ned kan høres som akkordbrydninger, se eks. 15 (fra Præludium nr. 5 i *Das Wohltemperierte Klavier I*), som egentlig blot er en livlig figuration af en harmonisk sats af typen som den, der ses i eks. 16.



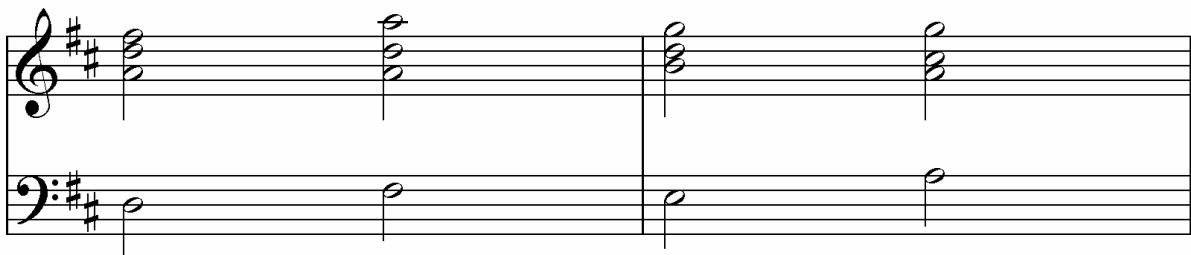
Eks. 13



Eks. 14



Eks. 15



Eks. 16

Men sådanne dispenserende omstændigheder findes ikke at være til stede i den studerendes opgave. Stemmeføringen i alten virker rent lineært tænkt, og derfor reagerer vi, hvis noget strider for meget imod de klassiske intervalfølgeregler, kendt fra Palestrinastilens linearitet.

En af hovedreglerne hos Palestrina er, at spring ikke må stå øverst i bevægelsen, dvs. ikke må afslutte en bevægelse opad eller indlede en bevægelse nedad. Således strider det i eks. 17-1 ligesom imod “tyngdeloven”, at man efter at have ”kravlet” opad pludselig har kræfter til at springe det sidste stykke op, og i eks. 17-2 virker bevægelsen for “styrtdykkende”, altså i henhold til vokalstilens følemåde. Eksemplerne 18-1 og 18-2 har springet nederst i bevægelsen, og stående således som en slags “bærende søjler” er de helt i pagt med Palestrinastilen. Herfra er der nogle almindelige undtagelser: Springet kan stå øverst i en kortere bevægelse, hvis man stiger op (ligesom ”suges op”) til en synkope som i eks. 19; og hvis man kun sammensætter ét sekundskridt med et tertsspring og sørger for trinvis udligning straks efter, kan tilfælde som i

eks. 20-1 og 20-2 lade sig gøre. Skønt springet her står øverst, føles bevægelsen som helhed mere behersket.



Eks. 17-1



Eks. 17-2



Eks. 18-1



Eks. 18-2



Eks. 19



Eks. 20-1



Eks. 20-2



Eks. 21

De her beskrevne Palestrinaregler er fra halvnodereglerne. Intervalfølgereglerne er lempeligere i helnodebevægelse, men strengere endnu, når vi går op i fjerdedelsbevægelse. En helt tilsvarende skærpelse arver Bach dog ikke, hvor han går op i sekstendedelsbevægelse. Så hos Bach kan man godt betragte Palestrinas halvnoderegler som et alment gældende fingerpeg. Ser vi på eks. 12a, ser vi, at stemmeføringen i alten fra 2-slaget anden sekstendedel til 3 ligner eks. 20-1, men den studerendes spring er for stort. Det måtte højst have

været en tert, og det må ikke udlignes med et nyt spring, her en kvint ned, men skulle have været udlignet med trinvis bevægelse.

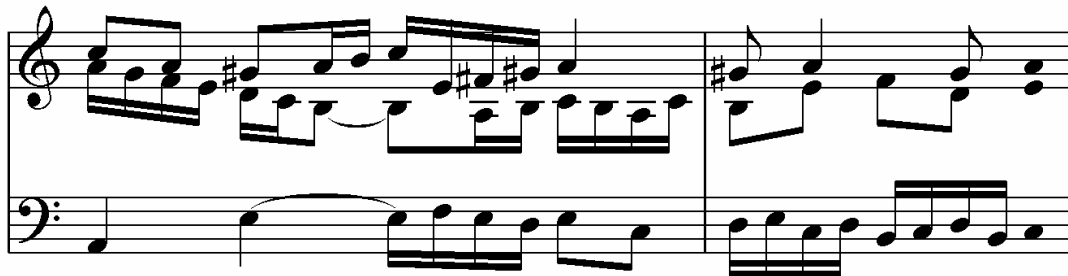
Forstærker det problemet, at alt og bas samtidig (på 2-og) har store spring i samme retning? Næppe. Hvad den slags angår, tillader allerede Palestrina en hel del, når blot ikke alle stemmer springer i samme retning, og Bach er endnu friere, når blot stemmerne som helhed er godt afbalancerede. At det ikke er her problemet ligger, mærkes også ved, at alten ikke bliver mere acceptabel, selvom om man lagde bassen en oktav ned fra g'et på ottende sekstendedel.

I den foreslåede rettelse i eks. 12b er alten fra 2-og til 4-og derfor gjort analog med eks. 20-2 og skulle således blive acceptabel.

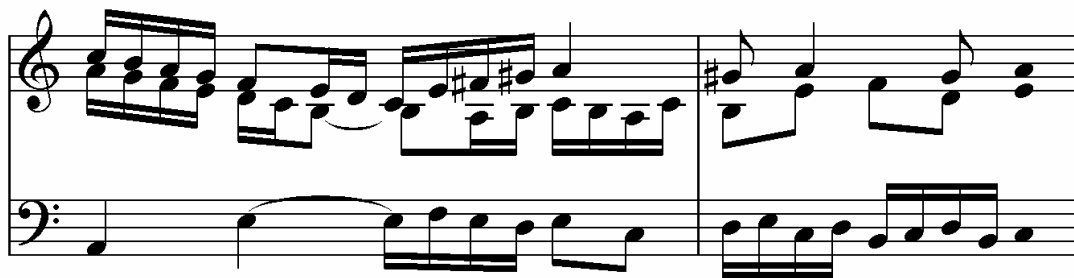
I eks. 12b er betoningsparallellelerne (omtalt ovenfor) samtidig fjernet. Ligesom hos Palestrina er det hos Bach en skønssag, om betoningsparallelleler går an, nemlig hvis stemmerne dog føles selvstændige i forhold til hinanden, eller om de må fjernes. Som hovedregel undgår Palestrina dog altid betoningsparallelleler af halvnodes hastighed (som kvinterne i eks. 21), og Bach har en hertil svarende tilbøjelighed til helt at undgå betoningsparallelleler af ottendedels hastighed (som oktaverne i den studerendes opgave), hvorfor de foreslås fjernet. En sidegevinst er det her, at samklangen på 4-s1agets første sekstendedel da også bliver fyldigere, men dette hensyn havde dog ikke i sig selv nødvendiggjort rettelsen.

Stemmeføring væk fra forudholdsdissonans. Mere om melodisk intervalfølge

I eks. 22a oplever man, at forudholdet (synkopedissonansen) i alten på 3-slaget i t. 1, tonen h, ikke bliver ordentlig opløst. Der sker nemlig det, at sopranen, med tonen c, som påfører alten dissonans, ikke venter på dennes opløsning, men bevæger sig videre samtidig.



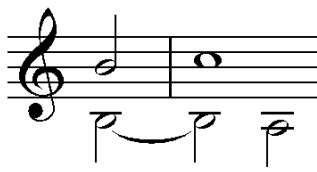
Eks. 22a



Eks. 22b

Det klassiske tilfælde med den ventende modstemme har vi i eks. 23. Men hvis modstemmen ikke venter, skal, ifølge Palestrinareglerne, viderebevægelsen ske i modbevægelse. Fremgangsmåden, der i så tilfælde benyttes, og som er vist i eks. 24, får stemmerne til at minde lidt om to dansere, der efter et kontrolleret blidt sammenstød skubbes fra hinanden (for måske derefter, når de når punktet,

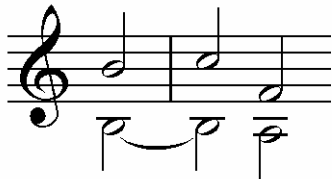
hvor de holder hinanden i strakte arme, at trække sig ind mod hinanden igen). Eks. 25 er derimod forkert i Palestrinastil, fordi modstemmen (overstemmen) bevæger sig i samme retning som dissonansopløsningen (understemmen). Begge stemmer fortsætter nemlig nedad, hvorved det af sammenstødet fremkaldte "bagslag" ligesom går den forkerte vej. Den studerendes dissonansopløsning, skematisk vist i eks. 26, er analog med eks. 25 og vil derfor have en tilbøjelighed til også at lyde forkert i Bachstil.



Eks. 23



Eks. 24



Eks. 25

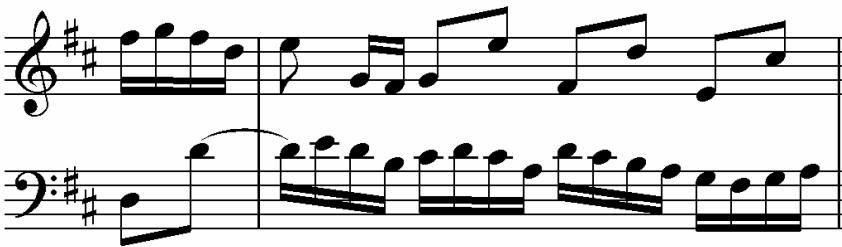


Eks. 26

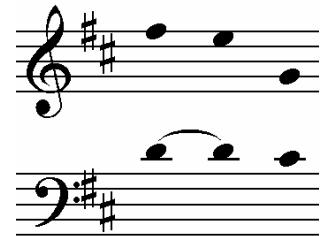
Nu kan det instrumentalt betingede figurspil i Bachstil ganske vist være så avanceret, at man sommetider ser tilfælde, hvor det i det hele taget kan være svært at afgøre, hvilken slags dissonans og dissonansbehandling, Bach underforstår. Men for det meste er det ikke svært bag de livlige figurationer at få øje på en ganske klassisk tænkt stemmeføring; eller Bach har, når han fraviger den klassisk regelrette dissonansbehandling, gerne efterfølgende en ligesom opvejende eller problemudlignende stemmeføring.

I eks. 27 ses t. 10,4-11 fra nr. 15 af de tostemmige inventioner. Diskanten venter her ikke oppe på sit e (på 1-slaget), til d'et i bassen er nået frem til sin opløsningstone, cis, men bevæger sig inden videre i samme retning som bassen. Skematisk set sker der det, som er vist i eks. 28, og umiddelbart at se svarer

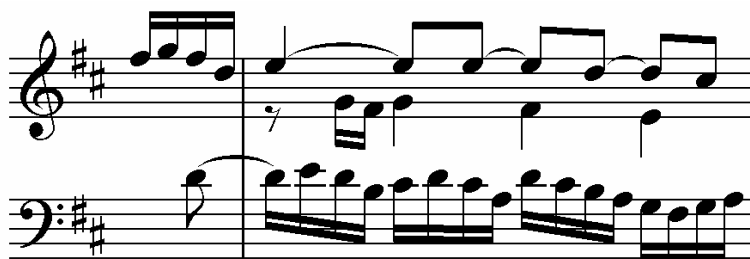
situationen til de ikke-tilladte tilfælde vist i eks. 25 og 26. Men her i Bach-eksemplet (eks. 27) er det umådelig vigtigt, at diskanten derefter igen springer op på e, så at vi på 2-og får den korrekte opløsningssamklang. Denne springen rundt forstyrrer ikke indtrykket af dissonansbehandlingen, for i diskanten har vi en af de utallige Bachske flerstemmighedsantydninger, sådan at vi i grunden blot hører en livlig figuration af det, der vises i eks. 29, skematisk fremstillet i eks. 30, og altså en helt igennem klassisk dissonansbehandling.



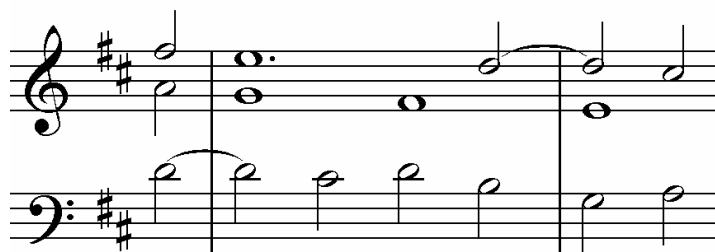
Eks. 27



Eks. 28



Eks. 29



Eks. 30



Eks. 31

I situationen i eks. 22a skønnes ikke på samme måde at være nogen faktorer, der ophæver den forkerte dissonansbehandling. Den studerende ligesom “glemmer” c’et på 3-slaget i sopranen. Kunne man rette stedet ved at lægge sopranen en oktav op fra 3-slagets anden sekstendedel og således opnå den krævede modbevægelse væk fra dissonanssammenstødet, svarende til princippet vist i eks. 24 blot med større stemmeafstand? Muligheden er vist i eks. 31. Men den skaber et nyt problem. For i opgavefragmentet virker sopranen meget lineært tænkt, sådan at det tertsspring, der nu opstår på 3-slaget mellem c og e, virker som et kedeligt “hul” i linieføringen. Her føles nemlig en af Palestrinastilens intervalfølgeregler at rumstere et sted i baggrunden. For ligesom Palestrina, som tidligere omtalt, normalt undgår at sætte springet *øverst* i bevægelsen, så undgår han også spring *inde* i bevægelsen, altså trin+spring+trin i samme retning som tilfældene i eks. 32-1 og 32-2. I vokalstilen er det for meget i samme retning, og der opleves at være et “hul” inde i en linie.



Eks. 32-1



Eks. 32-2

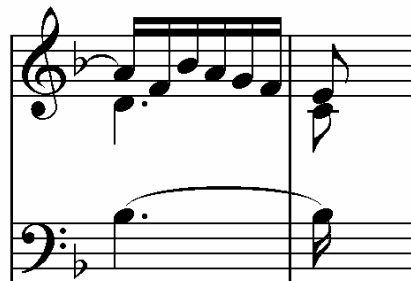


Eks. 33

Følgelig er det rettelsen i eks. 22b, der må anbefales. Den her anvendte dissonansbehandling er vist skematisk i eks. 33. Den svarer principielt til eks. 24 og er derfor i orden.

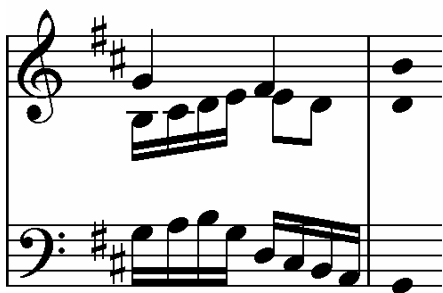
Rytmisering af forudholdsdissonans

Med hensyn til rytmiseringer af synkope- eller forudholdsdissonans er Bach-stilen langt friere end Palestrinastilen. Typisk må opløsningstonen ofte vente med at komme til efter nogle figurationer (indskudstoner), og når den endelig kommer, kan det være i en så forbigående rytme, at den til forveksling ligner en tilfældig forslags- eller gennemgangsnote. Se eks. 34 (t. 59 fra F-dur-fugaen i *Das wohltemperierte Klavier* Bd. I), hvor det er g i diskanten, der er opløsningstonen.

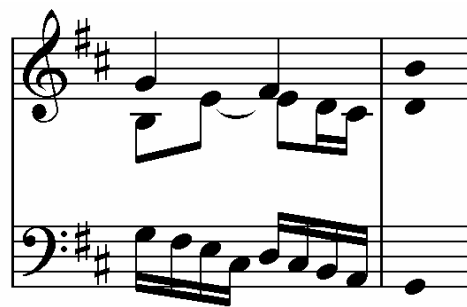


Eks. 34

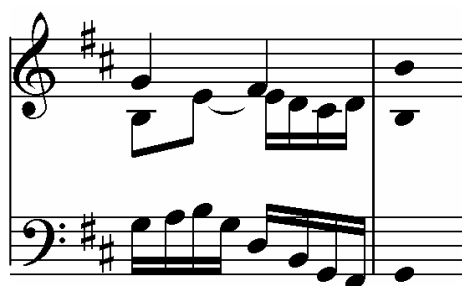
Men en regel fra vokalstilen, som Bach uhyre sjældent bryder, er, at forberedelsestonen ikke må være kortere end dissonansen. I opgavefragmentet eks. 35a er den fjerde sekstendedel i alten, tonen e, derfor utilstrækkelig som forberedelse af den efterfølgende dissonerende ottendedel. I ændringsforslaget eks. 35b er forberedelsestonen derfor gjort til en ottendedel. Den samtidig indførte overbinding i alten er ganske rar, men dog ikke noget krav i Bachstil. I samme ombæring er der foretaget et par andre forbedringer: Tonegentagelsen d-d i alten er afhjulpet og baslinjen ændret, idet dennes stærkt nedadgående bevægelse rummede et problematisk skift fra akkordbrydnings- til linjetænkning, altså uheldig intervalfølge. Her kunne man selvfølgelig også være gået den modsatte vej og gjort den mere gennemført akkordbrydningsmæssig som i eks. 36. Det er dog nok rettelsen i eks. 35b, der må foretrækkes, den har et roligere helhedspræg, og G-dur-treklangen, der slutter fragmentet, bliver fuldstændig, hvilket i eks. 36 havde indebåret en ny uheldig tonegentagelse i alten, denne gang endog i sekstendedels hastighed, da basfigurationen kræver ændring i alten til undgåelse af de kvintparalleller, der ellers ville komme mellem alt og bas, hvis man kombinerede alten i eks. 35b med bassen i eks. 36.



Eks. 35a



Eks. 35b



Eks. 36

Den ”lombardiske” rytme

I opgavefragmentet eks. 37a oplever man en brat opstandsning i bassen på 4-og i t. 1. Til sit forsvar kunne den studerende måske fremføre, at den for stilen så vigtige komplementærrytme er sikret af alten, der ovenover har temaet, idet vi befinder os lige i begyndelsen af 2. gennemføring (her i h-mol) i en D-durfuga. Alligevel virker bassens rytme, læst for sig, ikke stilrigtig. For Bach arver nemlig Palestrinastilens tilbøjelighed til at undgå den ”lombardiske” rytme, altså en hurtig rytmes opstandsning på et *og*-slag. Som eks. 38 hos Palestrina ikke er nær så hyppig som eks. 39, er eks. 40 hos Bach klart mindre almindelig end eks. 41. Begge har de nemlig en forkærlighed for at lade den lombardiske rytme fortsætte ind i en synkope, som om dens energiske afsæt medfører en kort ”glideflugt”.

Den lombardiske rytme er dog ingenlunde forbudt hverken hos Palestrina eller Bach. Hos Bach kan den f.eks. optræde i forbindelse med affraserings- og ritardandosituationer, og det hænder, at han ophøjer den til et ligefrem gennemgående motiv, som det sker i g-mol-fugaen i *Das Wohltemperierte Klavier II*, hvor den ligger i det obligate kontrapunkt og derfor føres med rundt i hele fugaen. Tendensen til at undgå rytmen er dog stærk nok til, at tilfælde af

den i eks. 37a viste art har noget påfaldende over sig, hvorfor rettelsen i eks. 37b må anbefales. På den måde udnyttes også synkopedissonansmuligheden, der så fristende byder sig til på 1-slaget i t. 2.



Eks. 37a



Eks. 37b



Eks. 38



Eks. 39



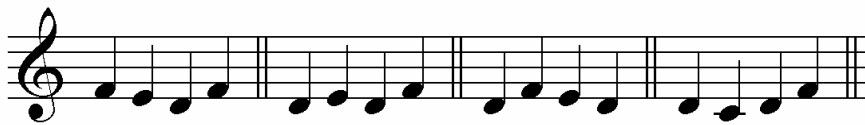
Eks. 40



Eks. 41

Betonet opadspring i hurtigste nodeværdi

I Palestrinastilen er der forbud mod at springe op fra betonet fjerdedel. Firetonefigurer i stil med dem, der er vist i eks. 42, er derfor udelukkede, eller i hvert fald ekstremt sjældne, hvorimod typer som dem i eks. 43 er helt almindelige, fordi det i figurerne indeholdte spring fra betonet fjerdedel sker nedad. Inden for den vokale stil har man følt, at en så kort (eller lille) node som en fjerdedel (stilens hurtigste gennemgående nodeværdi) ikke kunne bære et så forholdsvis stort tryk, som den får, hvis man springer op fra den, når den står betonet.



Eks. 42



Eks. 43

Et hertil svarende forbud mod spring op fra betonet sekstendedel findes ikke i Bachstil. Her vrimler det med opadspring fra betonedede sekstendedele, og figurer i stil med dem i eks. 44 er lige så nemme at finde eksempler på som de figurtyper, der ses i eks. 45 indeholdende nedadspring fra betonedede sekstendedele.

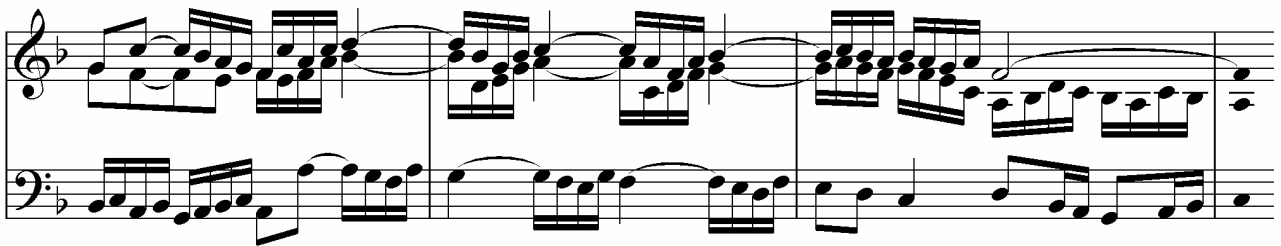


Eks. 44

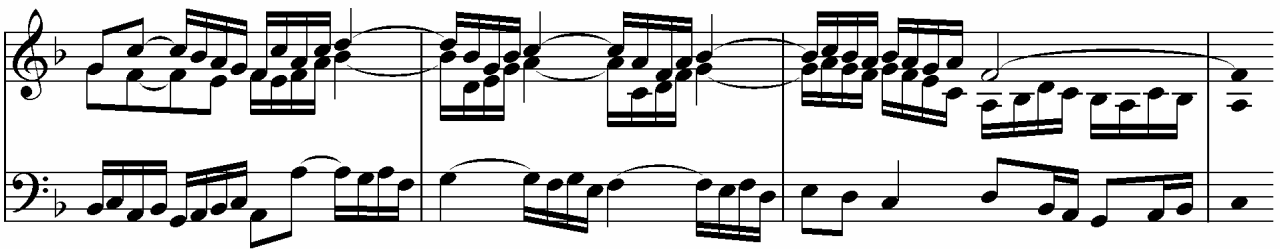


Eks. 45

Ikke desto mindre anes den gamle regel ikke sjældent et sted ude i baggrunden.



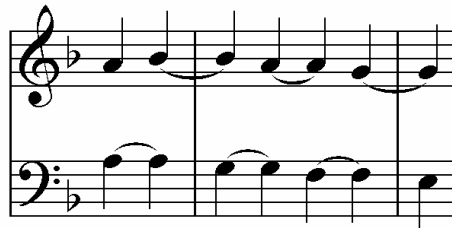
Eks. 46a



Eks. 46b



Eks. 47



Eks. 48

I opgavefragmentet eks. 46a ser vi en afsluttende (udløbende) kvintskridt-sekvens lige før fugaens endelige kadencering. Her bemærker man, at de opad-springende betonedede sekstendedele i højre hånd (i sopran og alt) på 3-og i t. 1 og på 1-og og 3-og i t. 2 virker helt naturlige. De føles at være led i et nærmest treklangsbydende figurspil, og sopranens stemmeføring ligner en diminution af fugatemaets begyndelsestoner (temaet er vist som eks. 47). I venstre hånd (i bassen) har vi (nu igen eks. 46a) på 4-og i t. 1 og på 2-og og 4-og i t. 2 en figur, der også indeholder opadspring fra betonet sekstendedel, men denne føles ikke at være helt så overbevisende som dem i højre hånd. Hvorfor nu ikke det?

Det kunne skyldes, at der i bassen ikke er nogen treklangsbydning, eller at figuren ikke i forvejen findes i fugaens tema eller motivstof (det behøvede ikke nødvendigvis være i selve temaet, men kunne også have været som f.eks. kontrapunkt- eller sekvensstof). Eller der kan være andre årsager, som er svære at gennemskue. Det interessante er imidlertid, at indsættelsen af en figur, der har en nedadspringende betonet sekstendedel på det samme sted, se eks. 46b, virker som en forbedring, selvom heller ikke denne figur i forvejen findes i fugaens gennemgående tema- og motivstof.

Det kan spille en rolle, at versionen valgt i eks. 46b fremhæver septimen mere i de akkorder, der ligger på sekvensens ubetonede slag og dermed tydeliggør sekvensens harmoniske idé. Den består nemlig af en række skalaegne septimakkorder, i trinanalyse udtrykt således (regnet fra 3-slaget i t.1): $I_7-IV_7 \mid VII_7^{\circ}-III_7-VI_7-II_7 \mid V_7^-$. Også den synkopedissonansagtige stemmeføring mellem alt og bas (dog altså her med omvendte betoningsforhold), vist skematisk i eks. 48, bliver tydeligere. Men septimplaceringen, der følger af basfiguren i eks. 46a, er dog også meget almindelig hos Bach, og havde figurtypen i eks. 46a i forvejen ligget i tema- eller motivstoffet, havde der ingen indvendinger været imod den. Det vil i det hele taget være ganske overdrevet at tale om en direkte fejl.

Men ved rettelser af de studerendes opgaver gentager det sig, at en figur med betonet opadspring inden for sekstendedelsbevægelse med held lader sig udskifte med en, der har betonet nedadspring, og det langt oftere end det omvendte. Hvis man nemlig i en given sammenhæng føler behov for at gøre en eller flere sekstendedelsfigurer mere neutrale eller upåfaldende, er nævnte udskiftning af et evt. betonet opadspring med et nedadspring gerne en vigtig del af løsningen.

Sandsynligvis står vi her over for en anden side af den samme æstetik, som i renæssancens korstil udmøntede sig i forbudet mod spring op fra betonet fjerdedel.

Tendenser hos Palestrina, der forstærkes hos Bach

Selvom det gennemgående præg i den stilistiske udvikling fra Palestrina til Bach er, at man bevæger sig fra en strengere mod en friere behandling af de satstekniske regler, så er der som nævnt i artiklens indledning s. 4 faktisk også nogle områder, hvor reglerne så at sige ”strammes” hos Bach sammenlignet med Palestrina. Her et par eksempler:

Tendensen hos Palestrina til, hvor den polyfone sats kun er tostemmig, at undgå ”tomme” konsonanser (prim, oktav, kvint) og generelt at undgå ”tomme” (tertsløse) treklange bliver klart stærkere hos Bach.

Endvidere kan nævnes, at hvor den tonale besvarelse (altså intervallisk ændret temaimitation) som følge af den modne dur-mol-tonalitetens stilistiske krav er helt obligatorisk hos Bach, er den kun ganske sporadisk forekommende hos Palestrina.

Om Palestrinas almene betydning

De tilfælde, som de ovenfor bragte syv opgavefragmenter har ledt os ind på, er kun et udsnit af den omhandlede problemstilling. Andre opgavefragmenter kunne supplere med andre tilfælde, og selv når samtlige mere eller mindre tydelige regelgangere fra Palestrina- til Bachstil måtte være indkredsede og definerede, er det derudover som om vokalpolyfonien ofte “svæver over vandene” inden for barokpolyfonien, f.eks. også inden for registerudnyttelse, harmonifølger og komplementærritmiske hensyn. Man må i det hele taget spørge, hvordan det ville være muligt at opnå en kvalificeret indsigt i barokpolyfonien uden også at have et grundigt kendskab til vokalpolyfonien? For selvom der siden renæssancen er kommet en ny, vigtig dimension ind i musikken, nemlig dur-mol-tonalitetens funktionsharmoniske dimension, som det barokpolyfone stemmevævs udfoldelser hele tiden skal være i pagt med, så giver denne nye harmoniske tankegang, uanset hvor styrende den til tider kan virke, kun noget af forklaringen på barokpolyfoniens adfærd. Hvad angår grundlæggende linearitet, dissonansbehandling og rytmik er vokalstilens regelsæt således stadig det nærmeste man kommer en slags skriftligt formuleret stilgrammatik, også når talen er om barokpolyfonien. At ville sætte sig ind i denne uden at skaffe sig kendskab til vokalstilen minder derfor lidt om at ville lære et sprog samtidig med, at man udelader væsentlige dele af dets grammatik. Forsøgte man på dette, kunne man måske komme langt på et godt sprogøre og dermed blive god til at høre forskel på, hvad der “lyder rigtigt” og “lyder forkert”. Men når man så skal forklare, hvorfor det forkerte er forkert og det rigtige rigtigt, ville man sikkert ofte være ude af stand til at give en ordentlig begrundelse, og en sådan situation ville jo inden for musikalsk stilformidling være højst problematisk for musikpædagogen og forskeren og ville vel også kunne udgøre en hæmmende begrænsning i interpretens og improvisatorens

stilforståelse. I det til indledning citerede forord af Povl Hamburger skriver han da også, at hans fremstilling af det instrumentale kontrapunkt simpelthen “forudsætter et grundigt såvel praktisk som teoretisk studium af det vokale.”

Det skal her for god ordens skyld bemærkes, at det kompleks af renæssancestilregler, som i daglig tale kaldes Palestrinaregler, ikke er noget, Palestrina selv har opfundet. Skønt han i manges øjne står som en fuldender af reglerne, så har de været undervejs temmelig længe, før Palestrina i 1525 eller 1526 så dagens lys for første gang. Det var således i forlængelse af en flere hundrede år lang musikalsk udviklingsproces og tradition, at Palestrina blev oplært i sangskolen ved Santa Maria Maggiore-kirken i Rom. Undervisningen her er formentlig blevet meddelt overvejende gennem mundtlig vejledning og praksis, da samtidens teoretiske skrifter tyder på, at antallet af uskrevne regler inden for den polyfone satslære langt har overgået antallet af skrevne. Det er faktisk først op mod nyere tid med den af videnskabelige stilundersøgelser støttede og meget metodisk-systematisk tilrettelagte kontrapunktundervisning, at antallet af nedskrevne regler i pædagogisk brugbare formuleringer er blevet en væsentlig del af studiet. De oplysninger, man er i besiddelse af, tyder på, at Palestrina var elev i sangskolen ved Santa Maria Maggiore fra 1534 til 40, og dernæst, fra 1540 til 44, både elev og hjælpelærer, altså i alt ti års grundig opskoling hos blandt andre franske lærere i en stil, der antagelig kunne beskrives som “næsten Palestrinastil”.

På dette grundlag er han så gået nogle skridt videre og har skabt sin egen stil, meget i pagt med stilen hos epokens øvrige store mestre, såsom Lassus og Victoria, selvom der også er nogle forskelle mellem dem. Palestrina er nok den mest homogene, eller mest elegante, eller, som Finn Høffding siger det, den mest “konsekvente” blandt dem. Det er også derfor, at studiet af hans stil har kunnet få en så alment dannende skolingsværdi, som tilfældet er blevet. Set under denne synsvinkel blev Palestrinas bidrag til musikhistorien i øvrigt meget fremadvisende, selvom musikhistorikerne normalt har placeret ham som konservativ.

Det er heller ikke sådan, at Palestrinareglerne er noget, der er opstillet af den katolske kirke. Palestrina beskrives ganske vist som en meget troende, ja gudhengiven mand. Vel kan han som kirkemusikkomponist have følt sig naturligt forankret i liturgien, og vel kan han have lyttet med et modtageligt sind til pave Marcellus II, da denne efter langfredagsmessen i 1555 sammenkaldte det pavelige kor for at give sangerne, heriblandt Palestrina, den verdensberømte påmindelse om, at kirkemusikken skal passe til den givne kirkelige højtid og teksten være forståelig. Men disse og andre ønsker og anvisninger fra kirkens side har altid været formuleret i helt generaliserende vendinger uden egentlig brug af musikfaglige begreber og argumentation. Kirken har aldrig gjort krav på at blive anset for musikfaglig kompetent. De nærmere musikalske afgørelser, såsom de nærmere stiltekniske udarbejdelser, har den altid overladt til musikkyndige. Selvom Palestrinas musik blandt meget andet kan inspirere til teologiske fortolkninger, så er den jo heller ikke teologi, men kunst.

Endelig må det også bemærkes, at værdien af et Palestrinastudium ikke kun ligger i at opnå forståelse for barokpolyfoniens forudsætninger. Også inden for senere stilarter, wienerklassik, romantik og nyere tid, mærker man ikke sjældent, hvorledes satstekniske hensyn beslægtede med Palestrinareglerne har spillet en rolle. Foruden vedr. dissonansbehandling kan det f. eks. gælde inden for polyfon teknik, den melodiske kurvedannelse, tekstlægning og tekstbehandling. Angående sidstnævnte viste jo netop Palestrina, hvorledes stemmerne ikke behøver "synge i munden på hinanden" i den mangestemmige polyfoni, idet man kan lade stemmerne i ordrige satser, såsom Gloria og Credo, frembære centrale tekstudsagn (og dermed centrale *trosudsagn*) overvejende simultant og altså opnå en art delvis "teksthomofoni" trods den satstekniske polyfoni. At dette kan lade sig gøre, er Marcellusmessen (sandsynligvis fra 1562) jo et så berømt og pragtfuldt eksempel på. Mange andre alment nyttige aspekter ved studiet af Palestrinastilen kunne nævnes, såsom at det ofte "overmattede" moderne øre kan have godt af at skulle indstille sig på stilens

fintfølelse intervallopfattelse og evne til stor virkning med små midler. En slags “musikalsk økologi” lærer man gennem stilen, og dette at sætte sig ind i vokal tankegang synes ikke kun at være nyttigt for sangere, men også for instrumentaler, bl.a. med henblik på fraseringsforståelse. Dertil kommer, at kirketonearterne er et berigende og lærerigt bekendtskab, og det er forfriskende at skulle prøve at tænke ikke-dur-mol-tonalt. Kirketonearterne repræsenterer en på sin vis mindre standardiseret form for tonalitet end dur-mol, og de har også i vor tid fået fornyet aktualitet, da de ofte indgår som bestanddele i moderne former for tonalitet. Især for kirkemusikere skulle man desforuden mene, at et grundigt kendskab til Palestrinastil og anden kirkelig renæssancemusik må være et selvfølgeligt og også med henblik på korarbejdet vigtigt led i en almen-musikalsk ballast grundet stilepokens musikhistoriske vægt og på mange måder normgivende betydning for, hvad man siden i det hele taget har forstået ved kirkesang og kirkelig vokalmusik.

Men den væsentligste bevæggrund til at studere Palestrinastilen er jo naturligvis - når alt kommer til alt - musikkens ganske overvældende skønhed. Thomas Laub, en af dansk musikhistories største kirkemusikkendere, kalder ligefrem Palestrinatidens kirkelige musik for “det uopnåelige ideal”. Han anser Palestrina som periodens “første og største” og siger om hans musik: “Man kunne ligne den ved stjernehimlen, for en løsere betragtning ensformig og stillestående, for den der lever sig ind deri dyb og vidtfavnende i sin stille storhed” (Musik og kirke s.33). Meget i tråd hermed kalder Finn Høffding i sin “Indførelse i Palestrinastil” fra 1969 Palestrinas musik for “himmelvendt”, og så er disse overpersonlige kvaliteter endda ikke engang det hele. På sin egen fornemt-diskrete måde rummer denne musik også et stærkt udtryk for sanselighed, naturfølelse og jordisk inspiration.

I dag er ovennævnte lærebog i Palestrinastil af Finn Høffding den mest moderne og mest benyttede i Danmark, byggende videre på Knud Jeppesens banebrydende og til utallige sprog oversatte klassiker på området:

“Kontrapunkt”, 1. udg. 1930. Læg for øvrigt heri mærke til Jeppesens meget væsentlige indledningsafsnit: “Grundtræk af kontrapunktteoriens historie”.

Også J.S. Bach refereres at have været begejstret for Palestrina (New Grove 2, 330) og at have beskæftiget sig med hans musik, bl.a. ved afskrivning (Spitta II, 509). Man ved, at Michaelisskolen, sangskolen i Lüneburg, hvor Bach var elev 1700-1703, rådede over et omfattende musikbibliotek inklusive kornoder. Det skulle være mærkeligt, om Bach ikke har været ude for renæssancepolyfonien i årene, medens han var elev på skolen. Men den vokale kontrapunktundervisning var på det tidspunkt, da Bach fik sin musikuddannelse, så vidt vides ikke i den grad sat i system, som den efterhånden senere bliver det med udgangspunkt i de af J.J. Fux i 1725 stadfæstede såkaldte *arter* (kort fortalt: træning af nodeværdierne en ad gangen). Så hvilken rolle højrenæssancens kormusikstil nærmere har spillet i hans læreår, og ad hvilke veje eller omveje han har suget de gamle regler til sig, er spørgsmål, hvis besvarelse meget er overladt til formodninger, og som nok hører hjemme i en mere decideret musikhistorisk fremstilling end i nærværende artikel.

Her har det først og fremmest været hensigten at belyse, i hvor høj grad man også inden for det musikpædagogiske arbejde med Bachpolyfonien erkender denne stils meget indlysende og meget oplysende rødder i renæssancens vokalpolyfoni.

Om forfatteren:

Niels la Cour er komponist og docent i musikteoretiske fag ved Det kgl. danske Musikkonservatorium.

LITTERATUR

Coates, Henry (1938)

Palestrina

Dent & Sons, London.

Fux, Johann Joseph (1725 (1965))

The Study of Counterpoint ('Gradus ad Parnassum')

Ed.: Mann, Alfred

Dent & Sons, London.

Hamburger, Povl (1970)

Kontrapunkt

Aschehoug Dansk Forlag, København.

Høffding, Finn (1969)

Indførelse i Palestrinastil

Wilhelm Hansen Musikforlag, København

Jeppesen, Knud (1930 (1962))

Kontrapunkt

Wilhelm Hansen Musikforlag, København

Laub, Thomas (1920 (1978))

Musik og kirke

G.E.C. Gads forlag, København.

Lockwood, Lewis (1975)

Palestrina: Pope Marcellus Mass

Norton Critical Scores, New York.

Spitta, Philipp (1873)

Johann Sebastian Bach

Breitkopf & Härtel, Leipzig

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition 2001.

Oxford University Press, New York.

Vestjysk Musikkonservatorium, Kirkegade 61, DK-6700 Esbjerg.
Tlf. +45 76104300 · Fax +45 76104310 · e-mail: info@vmk.dk