

SVEND HVIDTFELT NIELSEN

## Efter Dissonansen

### Studier i Palestrinas trestemmige satser

*Om stilfornemmelse; om diskrepanser de danske lærebøger imellem internt og i forhold til Palestrinas trestemmige praksis; om sammenhæng mellem anticipation, tritonusforudhold og primopløsninger; samt om kvartkvint-forudholdets status efter såvel anticipation som gennemgangsdissonans.*

I forbindelse med min undervisning i trestemmig Palestrinasats har jeg gennem årene observeret en diskrepans: Internt imellem den ret beset store danske litteratur, der findes om emnet, eksternt i forholdet mellem denne litteratur og Palestrinas trestemmige praksis. Visse stemmebevægelser, som den danske faglitteratur rubricerer som 'almindelige', forekommer kun en enkelt gang eller overhovedet ikke,<sup>1</sup> mens andre, som faglitteraturen enten slet ikke nævner eller direkte forbyder, optræder så ofte, at de må betragtes som almindelige, ja direkte konstituerende for stilen.<sup>2</sup>

Særligt interessant er det, at visse af disse faktisk er bemærket i både Jeppesens og Hamburgers forskning, om end det nærmest er i forbifarten, og uden at de har fået konsekvenser for udformning af dels Jeppesens *Kontrapunkt* og Hamburgers *Supplerende bemærkninger*. Siden hen er emnet ikke blevet taget op. Den tyske forskning ved primært Carl Dahlhaus og Ernst Apfel har ikke bevæget sig ad disse spor, ligesom heller ikke den engelske litteratur har gjort det.<sup>3</sup>

Én af grundene hertil er givetvis, at hele Jeppesens tilgang til stilen i dag kan synes håbløst gammeldags. Med begrebet om kernesats forklares Palestrinatidens kompositoriske håndværk langt enklere og mere utvetydigt, end Jeppesens omstændelige formuleringer kan gøre sig håb om.<sup>4</sup> Og denne nye tilgang kunne tænkes per definition at gøre ethvert område, som tilsyneladende intet kan tilføre den nye betragtningsmåde, uinteressant, ja overflødigt. Så forståelig denne holdning end er, medfører den på sin

1 Se f.eks. Eks. 2B nedenfor.

2 Som f.eks. dissonansopløsning til fuldkommen konsonans og synkopedissonans efter gennemgangsdissonans.

3 Se Thomas Holme HANSEN: 'Knud Jeppesens *Kontrapunkt* – og de andres. Nogle observationer vedrørende kildegrundlaget for et udvalg af lærebøger i vokalkontrapunkt fra det 20. århundrede', *Dansk Årbog for Musikforskning* XXVII (2000), s. 35-52, her konstateres det efter en gennemgang af engelsksproget litteratur om emnet, at "væsentlige forskningsresultater fra de seneste 50 år, nemlig dem, som er publiceret på tysk – og selvfølgelig også på f. eks. dansk –, ikke i særlig udstrakt grad er blevet inkorporeret i lærebøgerne." (s. 50).

4 Jf. Povel HAMBURGER: *Kontrapunkt. Instrumentalpolyfoni*, København 1970, især kapitlet "Intervalsats og akkordsats" (s. 14-23), der bygger på Ernst Apfels forskning og introducerer begrebet 'kernesats' på dansk; se også Carl DAHLHAUS: *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft Band 2) Kassel 1967.

side uundgåeligt en blindhed for netop de områder, der intet siger den. Sådan må det være. Man kan ikke se alt på én gang. For mig at se har Jeppesens måde at gå til stoffet på imidlertid stadig noget at bibringe vores viden om Palestrinas kompositionspraksis. Det er det min hensigt at forsøge at godtgøre gennem en belysning af ovenfor omtalte interne og eksterne diskrepanser. Teksten vil forme sig i to dele:

Først en sammenligning af den danske litteratur i form af en gennemgang af syv udvalgte emner fra fire lærebogsforfattere. Dernæst en fremstilling af disse emners behandling i Palestrinas trestemmige satser. Her vil fortsættelsen af dissonanser med anticiperende opløsning stå i centrum. Det skal vises, at fuldkomne konsonanser stik imod faglitteraturens regelsæt hyppigt optræder i forbindelse med portamento, at tritonus benyttes som forudholdsinterval, samt at synkopedissonansen efter portamentobevægelsen har en funktion analogt med den konsekvente fortsættelse af gennemgangsdissonanser til synkopedissonans, som Povl Hamburger – nærmest en passant – har godtgjort i sin forskning.<sup>5</sup>

Tekstens gennemgående tese er, at grunden til diverse uoverensstemmelser *ikke* er resultat af forskningsmæssig mangelfuldhed, men derimod af grundpræmissen for overhovedet at kunne hente oplysninger fra en nodetekst: At man stiller et spørgsmål, der som en lommelygte belyser teksten. Den danske Palestrinaforsknings lygte har været spørgsmålet om 'dissonansens behandling'. I dens lys er en næsten komplet stilbeskrivelse vokset frem. Men udenfor dens cirkel ligger stadig mange upåagtede stilkonstituerende elementer. De iagttagelser jeg vil meddele, er resultat af spørgsmålet om 'opløsnings-tonens fortsættelse'.

### Litteraturen

Nej, mangelfuldhed og lemfældighed er ikke anklagepunkter, man med rette kan mønte på Jeppesen. Hans arbejde er præget af kolossal grundighed og stor indsigt. Dette netop som en reaktion mod en upræcision i tidligere tiders beskrivelse af Palestrinas kompositionspraksis: "Forholdet mellem Lærebøgenes Regler og de Regler, der historisk kan paavises som gældende for Praksis, [er] stadigt et saa løseligt, at en snarlig Sammenligning og Revision er en Nødvendighed", lyder det i indledningen til doktordisputatsen *Palestrinastil med særlig Henblik paa Dissonansbehandlingen*.<sup>6</sup>

Disputatsen byder på godt 60 siders gennemgang af Palestrinas stil efterfulgt af 200 siders indgående gennemgang af dissonansbehandlingen i Palestrinas værker. Citatet sigter til tidligere tiders kontrapunktlærebøger herunder ikke mindst til J.J. Fux's *Gradus ad parnassum* fra 1725. Jeppesens opdagelse er, at disse lærebøgers regelsæt ikke nødvendigvis har hjemmel i Palestrinas egen praksis. I indledningen til sin disputats giver Jeppesen fire grunde til dette misforhold:

- 1) Teoretikernes Trang til at teoretisere for egen Regning (Spekulativ Metode, Svaghed overfor det Systematiske, Stilisering af det Empiriske).

5 Se Povl HAMBURGER: *Studien zur Vokalpolyphonie*, København 1956, afsnittet s. 41-63, f. eks. s. 57.

6 Knud JEPPESEN: *Palestrinastil med særlig Henblik paa Dissonansbehandlingen*, København 1923, s. 13.

- 2) Trægheds Momentet, det der gør, at Musikteoretikeren i sin Fremstilling urevideret overtager Regler fra ældre Lærebøger uden først at undersøge, om de ogsaa gælder for den Musikperiode, hvis Teori han vil skrive. ...
- 3) Svigtende Evne hos Teoretikerne til, naar det gælder at fastlægge Praksis for en svunden Tid ... at holde stilelementer fra Samtidens musikalske Sædvaner ude fra Fremstillingen.
- 4) Pædagogiske Hensyn, der ofte ytrer sig i en Tendens mod Simplificering, Afrunding af det Regelsæt, der gælder for Stilen ...<sup>7</sup>

Disputatsen blev syv år senere fulgt af en decideret lærebog i Palestrinastil *Kontrapunkt – (vokalpolyfoni)*, som siden er blevet genoptrykt i revideret udgave i 1946, 1962 og 1968.<sup>8</sup> Jeppesens arbejde fik som bekendt stor betydning ikke bare i kraft af dets forskningsmæssige landvindinger på internationalt niveau, men nok så meget som inspirationskilde for videre forskning og arbejde med Palestrinas musik inden for landets grænser.

Særlig frugtbar var perioden fra 1956-69 med udgivelsen af Povl Hamburgers *Studien zur Vokalpolyphonie* (1956),<sup>9</sup> 'Studien zur Vokalpolyphonie (II)' (1965)<sup>10</sup> og *Supplerende bemærkninger til den vokale kontrapunktlære* (1966),<sup>11</sup> Thomas Alvads *Elementær vokalpolyfoni* (1968)<sup>12</sup> og Finn Høffdings *Indførelse i Palestrinastil* (1969).<sup>13</sup> I 1974 udkom Niels Martin Jensens 'Tema, imitation og tematisk arbejde. Nogle bemærkninger til Palestrinas trestemmige messesatser',<sup>14</sup> og derefter skal vi helt frem til år 2000, før den indledningsvis berørte artikel af Thomas Holme Hansen 'Knud Jeppesens *Kontrapunkt – og de andres*' kom.<sup>15</sup> Af disse titler falder de to sidstnævntes emneområde imidlertid udenfor nærværende undersøgelse.

Som foregangsværk skiller Jeppesens *Kontrapunkt* sig lidt ud fra de øvrige. For det første fastholder Jeppesen Fux's 'arter' som pædagogisk metode: Man skriver først node mod node, siden to noder mod en node, så fire mod en, indtil rytmen gives fri. For det andet beskriver Jeppesen både tostemmig og flerstemmig sats, med særlige regler for de to områder.<sup>16</sup> Og endelig gør Jeppesen tydeligvis en dyd ud af at leve op til sine egne ovenfor skitserede fire kritikpunkter: Punkterne 2 og 3 har arbejdet med disputatsen i

7 Jeppesen: *Palestrinastil*, s. 11

8 Knud JEPPESEN: *Kontrapunkt – (vokalpolyfoni)*, København [1930], herefter henvises til 4. udgave fra 1968.

9 Jf. note 5.

10 Povl HAMBURGER: 'Studien zur Vokalpolyphonie (II)', *Dansk Aarboeg for Musikforskning* 1964-65, s. 63-89.

11 Povl HAMBURGER: *Supplerende bemærkninger til den vokale kontrapunktlære*, Kolding 1966.

12 Thomas ALVAD: *Elementær vokalpolyfoni*, Egtved 1968.

13 Finn HØFFDING: *Indførelse i Palestrinastil: 2-stemmigt kontrapunkt med eksempelstof og øvelser. Tilrettelagt på grundlag af Knud Jeppesens og Povl Hamburgers skrifter om vokalpolyfoni*, København 1969.

14 Niels Martin JENSEN: 'Tema, imitation og tematisk arbejde. Nogle bemærkninger til Palestrinas trestemmige messesatser', i *Musikvidenskabelige Essays udgivet af Musikvidenskabeligt Institut ved Københavns Universitet*, København 1974, s. 17-28.

15 Jf. note 3.

16 Der skelnes primært mellem tostemmighed og flerstemmighed, dvs. der er intet decideret regelsæt for trestemmighed. Den eneste forskel Jeppesen registrerer mellem tre- og firstemmig sats, er at skjulte oktaver mellem yderstemme nu tillades med trinvis overstemme, Jeppesen: *Kontrapunkt*, s. 195.

sig selv elimineret, og punkterne 1 og 4, faren for simplificerende systematisering på musikkens bekostning, imødegår Jeppesen ved i sit sprogbrug at undgå direkte forbud. Som f.eks. i omtalen af synkopedissonansens opløsning: "... Fjerdedele, der er bundet over til forudgaaende ubetonet Halvnode, *kun undtagelsesvis* bør dissonere, altsaa *ikke gerne*:" (efterfølges i teksten af nodeeksempel).<sup>17</sup> Jeppesen søger at formidle en forståelse for musikken, at formidle musikkens logik med en befriende uskjult kærlighed til området. Så tæt bevæger Jeppesen sig på 'musikkens logik', at man til tider kan komme i tvivl om, hvorvidt det er Palestrina eller Jeppesen, der underforstås som ordfører. Se f.eks. følgende malende beskrivelse af, hvad 'man' anså for godt og skidt:

Palestrinamusikens Bestræbelser for at bringe *harmonisk Ro* ind over Melodierne førte imidlertid aldrig til *kedsoemmelig Stivhed* eller *Stilstand*, tværtimod *yndede man* en vis frisk ... *Energi* i Linjeføringen, undgik al *Klæben til Stedet og mat Gentagelse*.<sup>18</sup>

Hamburgers forskning er blevet til som en reaktion på bl.a. Jeppesens sanddrø, men lidt vage, formuleringer. Selv skriver Hamburger, at han i sin undervisning har oplevet "at støde på anvisninger, regelformuleringer o.a., som ud fra et strengere stilistisk synspunkt umiddelbart måtte forekomme problematiske."<sup>19</sup> Det uddybes andetsteds i relation til et "undtagelsesvist" forekommende dissonansfænomen: "... da de kontrapunktstuderende erfaringsmæssigt i relation til den ganske konkrete betydning af ordet "undtagelsesvis" ofte bliver forvirrede og følgelig hælder til den opfattelse, at man kan vove denne fremgangsmåde i nødstilfælde, var det måske bedre helt at forbyde brugen."<sup>20</sup>

Hamburger underkaster en række nærmere definerede områder<sup>21</sup> en intensiv undersøgelse og samler sine resultater i et, i omfang ganske undseeligt, men i praksis uundværligt, lille hæfte som supplement til Jeppesen.<sup>22</sup> Da Hamburgers skrifter primært er ren forskning, kan man ikke sige, at hans opstramminger fører til en forenkling i familie med den, som Jeppesen skitserer under sit kritikpunkt 4. Heller ikke supplementet kan med rimelighed udsættes for denne kritik, da næsten alle dets betragtninger peger tilbage på de to studier.<sup>23</sup>

Alvad og Høffding læner sig begge eksplicit op af Jeppesens og Hamburgers forskning. Begges sigte er lærebøger på et andet pædagogisk grundlag end artslæren, og begge behandler kun tostemmig sats. Da Jeppesen og Hamburger fremstiller området en anelse forskelligt fra hinanden – Jeppesens indfølelse fremstilling overfor Hamburgers praktisk regelsættende – ser man lidt forskellige tolkninger i de to lærebøger. Jeppesens kritikpunkter 2 og 4 fra disputatsens indledning holder de sig ikke ganske fri af, men bidrager

17 *Ibid.*, s. 139, mine fremhævelser.

18 Jeppesen: *Kontrapunkt*, s. 92-93, mine fremhævelser.

19 Hamburger: *Supplerende bemærkninger*, s. 3.

20 Hamburger: 'Studien (II)', s. 68, min oversættelse.

21 Emnerne er *Studien*: Springende bevægelse i fjerdedele, halvnodedissonansen som gennemgang, brugen af pause; 'Studien (II)': synkopedissonans opløst efter en fjerdedel og behandling af isolerede fjerdedelspar.

22 Hamburger: *Supplerende bemærkninger*.

23 En undtagelse findes s. 10 som eks. 24 (se denne artikels Eks. 6), der ikke har forskningsmæssigt belæg i studierne.



ster<sup>25</sup> da også kun fundet den store sekst fem gange samt en enkelt gang en faldende sekst.<sup>26</sup>

## 2. Isolerede fjerdedelspar

En systematisk fremstilling af fjerdedelsparrets mulige bevægelsesformer finder man ikke hos Jeppesen. Side 88 (Eks. 2A) synes han at tillade drejebævælgelser ad libitum, men s. 137 strammes der op: "To Fjerdedele bør ikke gerne staa isoleret paa betonet Halvnodes Plads i takten." Det relativeres dog hurtigt, og s. 140 gives et eksempel på tilladt bevægelse, når bare efterfølgende node er en helnode (Eks. 2B). Om ubetonet fjerdedelspar har Jeppesen ikke meget at sige, heller ikke om Eks. 2C.

Hamburger behandler som nævnt isolerede fjerdedelspar indgående i 'Studien (II)' (1964-65), hvor Eks. 2C får følgende ord med (s. 83): "Einigermassen verbreitet ist nur die stufenweise Drehung".<sup>27</sup> I *Supplerende bemærkninger* (1966) gives en systematisk fremstilling af mulige og umulige bevægelsesmønstre, og her hedder det om samme eksempel (s. 9): "Hvad angår omvendingen ... træffes [Eks. 2C] spredtvis." Eks. 2B behandles kun i *Studien* (1956) og får her blot betegnelsen "gut".

Alvad siger generelt om fjerdedelspar på tung taktid: "Det tilrådes dog at undgå disse former på elementært stadium" (s. 36). I behandlingen af fjerdedelspar på ubetonet rubricerer han Eks. 2C under de "virkelig almindelige" (s. 35). Høffding: "To enkeltstående fjerdedele må kun forekomme på betonet halvnodes plads, når de efterfølges af en overbunden halvnode." (s. 55). Kort og klart. Eks. 2B vises senere som en undtagelse fra reglen om, at opadtrejende sekunder fra betonet til ubetonet ikke er godt. Eks. 2C kaldes "sjældnere" (s. 56).

Eks. 2

A B C

Jep. 88

Jep.140, Ham.(1956) 22, Al. 36, Höff. 90

Ham.(1966) 9, Al. 35, Höff. 56

Her er der såvel forvirring som klarhed. Alle er enige om Eks. 2B's almindelige forekomst hos Palestrina. Til gengæld skiller Alvad sig ud i beskrivelsen af Eks. 2C. Da Alvads eksempler i øvrigt, ligesom Høffdings, synes at være nærmest afskrift af Hamburgers *Supplerende bemærkninger* (1966, s. 9) er det nærliggende at antage, at forskellen beror på

de efterfølgende tal er taktumre talt fra den trestemmige sats' begyndelse. Da jeg ikke havde adgang til denne udgaves Bd. XXV, har jeg i stedet benyttet *The complete works of Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Edwin F. Kalmus, New York u.å., vols. XXXII-XXXV (mærket KAL foran bindnummeret).

25 Stigende små sekster: VIII.37,29; VIII.149,14; X.41,66; X.96,30; X.98,30,(33,34,38); X.74,32; XI.55,3,(5,8,10,11,13,17); XII.12,3,(4,7,10,12,13); XII.18,17; XII.31,16; XII.70,12; XIII.55,5; XIV.27,19; XVI.32,50,52; XXIV.95,15,(37,40,44,47,48); XXVII.18,6; XXVII.42,14; XXVII.101,33,36; XXX.134,29; XXXI.94,22.

26 Ved denne optælling tælles tematiske sekstsprung kun én gang. Skulle alle temaindsatser med sekster tælles med ville det samlede antal sekster nå op på 47. Stor sekst optræder som aktivt interval i XI.11,12; XXIII.37,13; KALXXXIII.83,20; og som dødt interval, XI.55,20; XXVII.12,14; den faldende sekst findes i XXVII.42,10 (se Eks. 19D).

27 Her lader vi det tyske tale!

en skrivefejl hos Alvad. I Palestrinas trestemmige satser er jeg hverken stødt på det almindelige Eks. 2B eller det sjældne Eks. 2C!

### 3. Halvnoden som gennemgangsdissonans

Skønt disputatsen bruger 83 sider på emnet (s. 86-169)<sup>28</sup> er alt, hvad Jeppesen siger i *Kontrapunkt*, egentlig blot: "Dissonans må kun sættes hvis den indføres trinvis og derefter forlades trinvis i Indtrædelsesretningen." (s. 110). Med god grund har Hamburger syntes, at emnet burde undersøges nærmere. På baggrund af de iagttagelser, Hamburger gør sig i *Studien* (1956), kan man inddele gennemgangsdissonanser i tre grupper:

- 1) Del af tematisk gennemføring (herunder kanonsats), optræder både i op- og nedadgående bevægelse (s. 50-51), se Eks. 23F-G.
- 2) Faldende bevægelse uden tematisk relation. Her ses kun septimgennemgange. De forekommer altid i forbindelse med kadence med synkopedissonans (s. 54-58), se Eks. 3.
- 3) Stigende bevægelse uden tematisk relation. Her ses kun kvart og formindsket kvint. Kvart optræder da *altid* i forbindelse med konsonerende kvart (som såkaldt "parasitdissonans"). Formindsket kvint optræder altid i vendingen IV (med tert i bas)-VII-I (s. 58-60), se Eks. 3.

Hamburger konkluderer: "Bortset fra tematisk bundne undgå stærkere dissonanser [end kvart og formindsket kvint] fuldstændigt i stigende bevægelse." (s. 62).<sup>29</sup>

Eks. 3: Tre eksempler fra Hamburger, 1956

XVIII.6  
Hamburger, 1956, s. 54  
gennemgangs7

XVIII.13  
Ibid. s. 59  
formindsket kvint

XVII.27  
Ibid. s. 60  
kvart  
("parasitdissonans")

På baggrund af denne grundige undersøgelse kan det undre, hvor knapt emnet behandles i Hamburgers *Supplerende bemærkninger*. Her står blot: "Hvad den praktiske anvendelse af halvnoden som dissonerende gennemgang angår, synes det på sin plads her at anbefale et vist mål af tilbageholdenhed, hvor det drejer sig om de stærkere virkende dissonanser – sekund, septim, none og tritonuskvart – især hvor bevægelsen er stigende." (s. 10).<sup>30</sup>

28 Det skal dog retfærdigvis siges, at Jeppesen efter de første tyve sider beskæftiger sig næsten udelukkende med fjerdedelsgennemgange i sin disputats.

29 Min oversættelse.

30 Det kan overraske, at tritonuskvarten indlemmes under de skarpe dissonanser. Det er ikke en iagttagelse, der underbygges af undersøgelserne i Hamburger: *Studien*. Praksis viser da også eksempler på, at tritonuskvarten behandles som almindelig kvart.

Alvad noterer: "Gennemgangsdissonans er almindeligst i *nedadgående* bevægelse." (s. 27), og "I *opadgående bevægelse* anvendes som gennemgangsdissonans med halvnodenværdi næsten kun de "bløde" dissonanser: *ren kvart* og *formindsket kvint*." (s. 28). Høffding: "Man kan ifølge Powl Hamburgers undersøgelser af halvnodbevægelsen hos Palestrina spore en stærk tendens til at undgå for skarpe dissonanser som f.eks. den forstørrede kvart, den store septim og lille sekund som gennemgangsnoder med halvnodenværdi navnlig i opadgående bevægelse." (s. 48).

Både Alvad og Høffding har læst deres Hamburger. I hvert fald de supplerende bemærkninger! Det store arbejde fra *Studien* kender de enten ikke til, eller de synes ikke – som tilsyneladende heller ikke Hamburger selv – at det hører til i en lærebogssammenhæng. Men måske burde Alvad og Høffding endda have formuleret sig endnu skarpere. Den eneste forekommende halvnodegennemgangsdissonans, der optræder i de tostemmige partier af de trestemmige satser, er nemlig tematisk kvartgennemgang!

#### 4. Synkopedissonans på ubetonet fjerdedel

Eks. 4

Jeppesen, s. 139. Eksempler på gangbare vendinger



Høffding, s. 50. Eksemplerne er alle vedhæftet et minus



Jeppesen: "... synkoperet Fjerdedel [kan] vel dissonere paa ubetonet Halvnodes Plads i Takten, saavel nedad- som ved opadgaende Bevægelse." (s. 139).

Hamburger: "Anbragt i yderstemmer – og dermed overalt i tostemmig sats – er denne fremgangsmåde imidlertid ikke blot kun sparsomt repræsenteret i Palestrinamusikken, men forekommer praktisk talt alene i forbindelse med kanonisk imitation ..." (s. 11).

Alvad: "Bemærk, at følgende 2 former for overbindingsdissonans i 2-st sats kun forekommer ved kanonisk stemmeføring ..." (s. 42).

Høffding: "Hertil må siges, at et sådant dissonanstilfælde ifølge Powl Hamburger er så sjældent i 2-stemmig sats hos Palestrina, at kun særlig god stemmeføring kan motivere det. Opadgående er det endnu sjældnere, dog kan eksempler (både nedad- og opadgående) findes ved tæt imitation" (s. 50).

Her er der ikke blot tale om en uklarhed fra Jeppesens side. Der korrigeres. Hamburgerfløjen går direkte i rette med Jeppesen. Man kan undre sig over, at Høffding, hvis pædagogik tager udgangspunkt i udarbejdelsen af kanons, ikke, som Alvad, omtaler de muligheder det indebærer. I stedet åbner han – ulig såvel Hamburger som Alvad – for muligheden for at lade "særlig god stemmeføring" motivere den ubetonede synkopedissonans. Spørgsmålet er imidlertid hvor han har det fra?<sup>31</sup> Skal det ses som et forsøg på trods alt at rehabilitere Jeppesen?

31 Iagttagelsen stammer i hvert fald ikke fra Hamburgers undersøgelser i 'Studien (II)' (1964-65). Her



I Palestrinas trestemmige satser forekommer intetsteds synkopedissonans på ubetonet fjerdedel.

### 5. Portamento

I omtalen af portamento'et finder vi endnu en af de beskrivelser, hvor man kan komme helt i tvivl om, hvorvidt det er Jeppesen eller Palestrina, der taler: "Særlig blødt og organisk virker Portamentoet, naar det sættes umiddelbart foran den med Ottendedele udsmykkede Synkopedissonans ..." (s. 142, se Eks. 5B). Jeppesen fortæller, hvad der er blødt og organisk, men giver i sin beskrivelse af portamento'et<sup>32</sup> ingen besked om dets betoningsmæssige forhold.

Hamburger: "Endelig bør det bemærkes, at medens portamentoet endnu ved det 16. årh.s begyndelse lod sig anvende foran betonet taktdel ..., er denne i sin virkning noget pågående fremgangsmåde helt forsaget i Palestrinamusikken, der således kun kender til det blødere, mere elastiske, til ubetonet taktdel førte portamento." (s. 7). Ja, også Hamburger forsøger til tider at suggerere læseren: noget er pågående, andet elastisk!

Alvad følger Jeppesens beskrivelse<sup>33</sup> med tilføjelse af den taktmæssige placering (s. 38).

Efter en tilsvarende formulering bringer Høffding (s. 51) imidlertid en væsentlig opstramning af Jeppesen: "Denne vending anvendes mest som slutningsvending og ofte – som her – med 2 bindingsdissonanser umiddelbart efter hinanden, hvor den første har almindeligt portamento og den anden udsmykket portamento (udsmykket med 2 ottendedele) som i tilfældet c) [Eks. 5B]. Denne slutningsvending er lige så typisk og almindelig som D7-T inden for harmonilæren .... " Det er ikke bare særligt blødt at lade vendingen fortsætte til synkopedissonans. Det er sådan, den oftest forekommer!

Eks. 5



Eksempler fra Høffding, s. 51 og (5C) s. 121. I Eks. B ses vendingen beskrevet af Jeppesen som "særlig blødt".

Om portamentobevægelsens dissonansforhold siger Jeppesen: "Det gør ... ingen Forskel om den dissonerer eller ej ..." (s. 142). Ikke bare den overbundne tone, men også den efterfølgende, kan dissonere. Hamburger går på dette punkt ikke i rette med Jeppesen, han omtaler det overhovedet ikke. Og det gør Høffding og Alvad interessant nok heller ikke. Om end Høffding (s. 121, eks. 145b) – muligvis uforvarende – meddeler et ukommenteret eksempel på portamento, hvor den anticiperende tone rent faktisk dissonerer (se Eks. 5C).

anfører Hamburger at have set kun fire eksempler på dissonans med stigende opløsning (s. 72), hvoraf de tre var kanoniske, og i alt 20 eksempler på dissonans med faldende opløsning (s. 74). Hamburger skønner, at 20 eksempler ud af Palestrinas samlede produktion ikke kvalificerer vendingen som typisk for Palestrinastil.

32 Portamento'et omtales første gang i Jeppesen: *Kontrapunkt*, s. 92.

33 Beskrivelsen i Jeppesen: *Kontrapunkt*, s. 92, der ikke er medtaget her.

Som det var tilfældet med isolerede fjerdedelspar og gennemgangsdissonanser har den rytmiske placering af portamentoet ikke haft Jeppesens opmærksomhed. Han har i hvert fald ikke præciseret, hvad der var gængs. Hamburger korrigerer og Høffding og Alvad følger Hamburger. Dog tilføjer Høffding igen – som ved punkt 1 – en selvstændig uddybning.

Portamento'et hos Palestrina bliver nedenfor emne for en nærmere undersøgelse og skal derfor ikke uddybes her. Kun er det værd at nævne, at det pågående, uelastiske portamento foran betonet taktslag kan observeres i hvert fald ét sted i trestemmig sats: *Missa Ave Maria*, "Crucifixus", takt 9 (XVI.11,9).

## 6. Dissonans- og opløsningssamklang

Her er alle tilsyneladende enige. Jeppesen udtrykker sig med vanlig sans for de eksisterende undtagelser: "Dissonans maa normalt kun opløses til ufuldkommen Konsonans." (s. 128). Altså: "normalt kun". Til gengæld tages Palestrina og hele hans samtid ublu til indtægt for efterfølgende sætning: "Man ønskede nemlig efter Dissonans at høre en virkelig fyldig Velklang ...".<sup>34</sup> Som dissonansklange kan man "... med Kontrapunktet i overstemmen ... benytte Septim og Kvant ..., og med Kontrapunktet under ... Sekund og None". I *Palestrinastil* (1923) siges det skarper: "Den forst. Kvint ses derimod ligesaa lidt som de øvrige forst. og form. Intervaller som Synkopedissonans hos Palestrina." (s. 249).

Til dette har Hamburger intet at tilføje. Alvad og Høffding holder sig til disputatsens Jeppesen. Alvad: "*Da opløsningskonsonansen kun kan være tert eller sext, kan i overstemmen den dissonerende tone kun være septim eller kvart til modstemmen. I understemmen kan den dissonerende tone kun være sekund eller none til modstemmen.*" (s. 29). Høffding: "... dissonansen skal videreføres (opløses) trinvis nedad til enten tert eller sext (aldrig til kvint eller oktav). *Forstørrede og formindskede intervaller benyttes ikke som bindingsdissonans.*" (s. 36). Hvor Alvad – og Jeppesen i sin *Kontrapunkt* – ikke eksplicit udtaler sig om kvartens beskaffenhed, efterlader Høffding ingen tvivl: Forstørrede og formindskede intervaller kan ikke bruges som dissonanser. Og kvint og oktav kan ikke bruges som opløsningsintervaller!

Også dette emne undersøges nærmere i det følgende. Det skal dog allerede nu nævnes, at tritonus optræder som synkopedissonans minimum 19 gange.

## 7. Opløsningstonens varighed

I sin disputats behandler Jeppesen spørgsmålet om opløsningstonen s. 255-70. Det er dog snarere de forskellige muligheder for viderebevægelse end selve dens varighed, der er genstand for hans opmærksomhed. Regler for varigheden ekspliciteres da heller ikke i *Kontrapunkt*. Hamburger indfører derfor i sine *Supplerende bemærkninger* en regelformulering: "... opløsningstonen selv kan dog være kortere end halvnoden" (s. 10) efterfulgt af et illustrerende nodeeksempel (se Eks. 6). Høffding følger troligt Hamburger: "Indførelsen af to fjerdedele som underdeling af halvnoden medfører, at opløsningstonen efter en overbundet dissonerende halvnode kan være en fjerdedel." (s. 57).

34 Teksten fortsætter: "følgelig opløste man helst til Terts, Sekst, Decim og desl., derimod ikke gærne til de "tomme" Kvinter eller Oktaver." Jeppesen følger her bl.a. tidens teoretikere.

Eks. 6



Alvad skiller sig ud! I sin beskrivelse af synkopedissonansens opløsning fremgår det s. 29, at dissonansen "opløses trinvis nedad til let halvnode". Men, skriver han senere s. 42, dog "kan den "normale" halvnode-overbindingsdissonans ornamenteres, især i slutningsdannelser." Udover ornamentering ved portamento gives en række eksempler, der verbalt beskrives således: "Den overbundne stemme kan forsynes med nedadgående drejning i fjerdedele eller ottendedele ..., evt. i forbindelse med portamento." (s. 42).

Eks. 7



Eksempler fra Alvad s. 42

Med andre ord: Stik imod Hamburgers og Høffdings angivelser (se Eks. 6) proklamerer Alvad, at en opløsningstone af kun fjerdedels varighed *skal* optræde som en drejebevægelse! Kun fire steder i de trestemmige satser optræder en opløsningstone af fjerdedels varighed ikke som drejebevægelse. Mere om det nedenfor.

### Sammenfatning af de syv punkter

Man kan sige, at Jeppesen gennemgående er vag i sine regelsæt. De mest præcise regler – punkterne 1 og 6 – relativiseres af et "normalt", punkterne 2 og 7 udtrykker Jeppesen egentlig ingen mening om (bortset fra Eks. 2B!), i punkt 4 er Jeppesen tydelig og sikker – men siges imod, punkt 3 regelgives mangelfuldt, og de rytmiske aspekter af punkt 5 svæver også i det uvisse.

Man bemærker, at de tre af Jeppesens svage punkter har med det rytmiske at gøre: Hvilke bevægelser, der placeres hvor i takten eller hvilken varighed, de kunne have, var ikke det, der lå i hans hovedundersøgelser fokus. Det gjorde derimod dissonansbehandlingen! Og her viste hans undersøgelser en så stor rigiditet, at han f.eks. vidste, at dissonanser til tider kunne opløses til fuldkomne konsonanser, at der eksisterede tilfælde af synkopedissonans af fjerdedels varighed på ubetonet slag – og hvorvidt han i forbifarten har bemærket et par store sekster, eller om han ville undlade at stille sig skråsikker på et område, der lå i periferien af hans undersøgelser, er et spørgsmål, jeg vil overlade til andre at besvare.

I lyset af de efterfølgende lærebøger kunne man indvende, at Jeppesen i højere grad skulle have vægtet ofte forekommende vendinger overfor sjældnere, og at hans indfølelse sprog lidt for ofte gav smuthuller til stilfremmede løsningsforslag. Men som et pionerværk indenfor området imponerer *Kontrapunkt* i det store hele stadig den dag i dag.

Hamburgers undersøgelser og korrektioner supplerer på fineste vis Jeppesens arbejde og foranledigede tilmed to nye lærebøger, der holdt sig tæt op af den korrigerende mester.

Med hensyn til punkterne 1-6 skriver Høffding og Alvad, med små individuelle forskelle, nærmest af efter Hamburger. Høffding præciserer på tre punkter som den eneste: 1) Stor sekst kan optræde efter dødt interval.<sup>35</sup> 2) Portamento'et ligger oftest ved slutningsdannelser, og dets videreførsel til synkopedissonans ækvivaleres med dur-mol-musikkens dominant-tonika relation. 3) Forstørrede og formindskede intervaller optræder ikke som synkopedissonanser. Alvad skiller sig ud på to punkter: Det første – punkt 2 – rubriceredes som en sandsynlig fejlskrivning. Det andet er nærmest revolutionerende. Han siger sin læremester, områdets autoritet<sup>36</sup> ret imod: Opløsningstonen skal dreje tilbage, hvis den kun har fjerdedels varighed!

I forordet takkes Hamburger for at have læst korrektur. Om han har overset de to divergerende punkter, eller om han måske indrømmer en evt. rigtighed vides ikke. Året efter udkommer Høffdings bog, som på begge disse områder følger Hamburgers *Supplerende bemærkninger* og ikke Alvad i sine regelsæt.

Efter disse sammenligninger er det store spørgsmål selvfølgelig: Hvad er rigtigt? Hvad skal vi tro om Palestrinas praksis?

### *Spørgsmålet til teksten!*

Jeppesens ledetråd for undersøgelsen af Palestrinas stil var spørgsmålet om dissonans-behandling. Dette spørgsmål har som en lommelygte oplyst Palestrinas musik og muliggjort betydelige opdagelser. Gennem disse undersøgelser har Jeppesen opbygget en stilfornemmelse, en række forventninger til hvad Palestrina måtte gøre hvornår og hvordan, også for områder, der ikke har været specifikt i søgelyset. På den stilfornemmelse skrev Jeppesen sin lærebog. At en sådan stilfornemmelse har sine begrænsninger ses af Hamburgers efterfølgende undersøgelser. Disse viste, at ikke alle Jeppesens forventninger til Palestrina blev indfriet.

Hamburgers undersøgelser gav også ham en sikker stilfornemmelse. Det er denne, der spiller ind, når visse bevægelser beskrives som licenser i forhold til "det almindelige", eller når det skal afgøres hvilke oplysninger, der måtte være relevante at tage med i de *Supplerende bemærkninger*. Og det er den, der har tilladt Hamburger at regelgive på et område, han ret beset ikke havde rettet sin lygte mod: *Opløsningstonens varighed*. Det område var nemlig *ikke* indeholdt i undersøgelserne i hverken *Studien* (1956) eller 'Studien (II)' (1965).

### *Et andet spørgsmål*

I min beskæftigelse med Palestrinstil har jeg haft et andet spørgsmål som lygte. Nemlig spørgsmålet om opløsningstonens varighed og videreførsel. Hvem har ret, Alvad eller Hamburger/Høffding? For at få et endegyldigt svar har jeg undersøgt det område, der har været relevant for min undervisning, nemlig Palestrinas trestemmige satser.

35 Begrebet 'dødt interval' behandles i øvrigt ikke andre steder. Der mangler rent faktisk regelsæt for forholdet mellem to toner på hver sin side af en pause.

36 Og det er i Alvads optik utvivlsomt Hamburger.

I forhold til Palestrinas samlede værker udgør de en begrænset mængde. Denne begrænsede mængde fremstår imidlertid – i hvert fald hvad angår messesatserne – ifølge Niels Martin Jensen som en samlet størrelse. Jensen argumenterer i sin artikel nemlig bl.a. for, at disse satser har en særlig status: "... messens triosatser hos Palestrina fremtræder med en ikke ringe grad af selvhævdelse i forhold til de øvrige messesatser og med en ganske mærkbar æstetisk funktion i den liturgiske sammenhæng."<sup>37</sup> Da de trestemmige satser, der findes i – primært – Palestrinas Magnificat-udsættelser og hymner, udviser samme karakteristika som de trestemmige messesatser, synes det rigtigst at lade en undersøgelse omfatte det samlede korpus af trestemmige satser, og herigennem få et samlet indblik i Palestrinas trestemmige praksis. I den grad denne praksis afviger fra lærebogsfremstillinger, kan man alt efter temperament se det som indicium for at undersøge Palestrinas samlede værker nok engang eller som indicium på behovet for et selvstændigt regelsæt for trestemmighed, ligesom der er for trestemmighed.

Af trestemmige satser er der:

- 69 messesatser,<sup>38</sup>
  - 22 Magnificat-satser,<sup>39</sup>
  - 19 hymnesatser,<sup>40</sup>
  - 9 satser fra Lamentationerne,<sup>41</sup>
  - 29 satser fra Responsorierne,<sup>42</sup>
  - 3 satser fra *Cantiones Sacrae*,<sup>43</sup> og
  - 2 madrigaler.<sup>44</sup>
- I alt 153 satser, hvoraf de 32<sup>45</sup> enten er meget korte eller homofone.

Undersøgelsen henledte opmærksomheden på flere andre spørgsmål end de, som fokuseringen på dissonansen bragte for dagen. Af disse vil jeg komme nærmere ind på to:

1. Spørgsmålet om portamento'ets tilknytning til efterfølgende synkopedissonans (i forlængelse af Høffdings betragtninger), herunder dissonanstyper og opløsningsintervaller.
2. Spørgsmålet om gennemgangsdissonansers fortsættelse (i forlængelse af Hamburgers betragtninger), herunder kadencens dissonansmuligheder.

Resultatet af disse undersøgelser giver anledning til dels betragtninger angående synkopedissonansens funktion og dels om beskrivelse af personalstil generelt. Og til en forsigtig kommentar til redaktionelle fortegn.

37 Jensen: 'Tema, imitation og tematisk arbejde', s. 19.

38 Fordelt på 20 "Crucifixus"-satser, 17 "Pleni sunt"-satser, 28 "Benedictus"-satser og 4 andre.

39 Heraf 9 "Anima mea", og 13 "Et exsultavit" fordelt på teksterne: "Et misericordia" (4), "Suscepit Israel" (1), "Deposuit potentes" (3), "Fecit potentiam" (4), "Esurientes" (6) og "Sicut locutus" (4). Alle i Palestrina: *Werke*, Bd. XXVII.

40 14 fra Palestrina: *Werke*, Bd. VIII, 1 fra Bd. XXX, 3 fra Bd. XXXI og 1 fra Bd. XXXII.

41 Da jeg ikke havde adgang til Palestrina: *Werke*, Bd. XXV, har jeg taget Lamentationerne fra Edwin F. Kalmus' udgave af Palestrinas samlede værker, KALXXXII-XXXV.

42 Palestrina: *Werke*, Bd. XXXI og XXXII.

43 *Ibid.*, Bd. XXX.

44 *Ibid.*, Bd. XXVIII.

45 Primært responsorierne og madrigalerne.

### Opløsningstonens varighed – igen

I Palestrina: *Werke*, Bd. XXVII.12,14<sup>46</sup> (se Eks. 8) ses et eksempel fra en af Palestrinas Magnificat-satser. Her opløses en synkopedissonans med en trinvis faldende fjerdedelsbevægelse, præcis som Hamburger og Høffding har foreskrevet det (se Eks. 6 ovenfor). Der findes også eksempler på andre mere fantasifulde fjerdedelsvidereførsler af opløsningstonen i satserne X.20,34 og XII.31,32 (Eks. 8):

#### Eks. 8

Magnificat Anima mea  
Et misericordia XXVII.12,14

Ecce Sacerdos magnus  
Pleni sunt X.20,26

Primi toni  
Domine Fili unigenite XII.31,32

opløsning

opløsning

opløsning

Men der er kun disse tre eksempler!<sup>47</sup> I hele Palestrinas trestemmige produktion er det kun her, at en synkopedissonans opløses til en fjerdedelsfølge, som ikke er led i en drejebbevægelse. I de to sidste af Eks. 8's eksempler er denne manglende tilbagedrejning tilmed særlig bemærkelsesværdig, da den er udtryk for en specifik kompositorisk hensigt. I begge tilfælde er fjerdedelsbevægelsen nemlig del af satsens tema. I *Missa Primi Toni* (se Eks. 8A) indgår bevægelsen i afsnittets afsluttende kadence, som et kompositorisk trumfkort efter en lidt vejetende passage.

#### Eks. 8A

Missa Primi Toni  
XII.31,28 - fra temaets 2. gennemføring

Tema

Tema

Tema

Tema

31

Tema

Kulmination:  
Tema som opløsningsbevægelse

46 Bemærk en forskel i henvisninger i forhold til Jeppesens og Hamburgers angivelser: Romertal angiver bind efterfulgt af sidetal og derefter taktnummer (og *ingen* henvisning til system på siden). Taktnummer er talt fra satsens begyndelse, og det er også altid satsens begyndelsesside sidetal refererer til, uanset om den angivne takt eventuelt befinder sig på en følgende side.

47 Hvoraf den midterste optræder to gange, se Eks. 8B.

I *Missa Ecce Sacerdos* (Eks. 8B) optræder et tema med en noget speciel fjerdedelsbevægelse. I samtlige de trestemmige satser optræder den kun dette ene sted. Denne bevægelse benyttes da som variant til to ellers standardiserede bevægelser:

- 1) Dissonansopløsning med fjerdedelsbevægelse. Bevægelsen fremstår mest af alt som variation af anticipationsopløsning.
- 2) Gennemgangsdissonans med springende videreførsel. En variation af den såkaldte *cambiata*-bevægelse.

Eks. 8B

Missa Ecce Sacerdos magnus  
X.20,25 - fra 3. stemmes indsats

I samtlige andre trestemmige satser opløses synkopedissonans på én af nedenstående måder (Eks. 9 A-F):

Eks. 9A-F

Dette tyder på, at Alvad havde set rigtigt. En fjerdedelsbevægelse skal efter synkopedissonans optræde som en drejebbevægelse. En regelformulering kunne tage sig således ud:

Synkopedissonansen kan opløses på tre måder: 1) Til halvnøde på følgende ubetonet (9A). 2) Med anticipation<sup>48</sup> af følgende ubetonede halvnøde (9B) – anticipationen (9C) såvel som opløsningen (9D) kan underdeles. 3) Med underdeling og dermed udskudt opløsning til følgende betonet slag (9E) – den udskudte opløsning kan være af fjerdedels varighed (9F).<sup>49</sup> Synkopedissonansens opløsningstone skal i alle tilfælde have *minimum en halvnødes varighed*. – Ved underdelingerne 9D og 9F anses dette krav imødekommet som additionen af de to gange opløsningstone i fjerdedels varighed.

### *Et mønster*

Mens undersøgelsen af opløsningstones varighed ikke gav anledning til yderligere refleksioner omkring opløsningerne 1 og 3, blev min opmærksomhed fanget af et tilsyneladende mønster i Palestrinas brug af opløsning 2, de anticiperende portamento'er. Nærmere bestemt opløsningen vist i Eks. 9B, altså anticipationer uden underdelinger.<sup>50</sup> Høffding angav i forlængelse af Jeppesen, at anticipation efterfulgt af betoningsdissonans med underdeling var særligt fremherskende i stilen. Men hvad så med efterfølgende betoningsdissonans uden underdeling, som jeg faktisk så langt flere af? Skulle det så ses som stilfremmede elementer? Det endelig spørgsmål blev: Hvor ofte og i hvilke situationer efterfølges opløsning i Eks. 9B af synkopedissonans, og er fortsættelsen til synkopedissonans en reaktion på portamentobevægelsen alene, eller kun på portamentobevægelsen som opløsning af synkopedissonans. Denne nye lygte forårsagede et særskilt studium.

### *Anticipation: De tørre tal*

Anticipationer<sup>51</sup> optræder i 102 af de 153 trestemmige satser. Af satser uden anticipationer er der 10 messesatser, 6 magnificatsatser og 1 hymnesats. Størstedelen af de anticipationsløse satser findes blandt responsorierne, *Cantiones sacrae*, madrigalerne og lamentationerne. Der forekommer ialt 308<sup>52</sup> anticipationer i disse 102 satser. De fordeler sig på satserne med mellem en og (i to tilfælde) ni anticipationer pr. sats. Da der forekommer andre typer anticipationer uden underdelt opløsning end Eks. 9B viser, er en første sortering påkrævet. Her foreslås en inddeling i tre hovedgrupper:

#### 1) Anticipationer efter forudgående fjerdedelsbevægelse: 15.<sup>53</sup>

48 I Eks. 9 kaldet "portamento" i forlængelse af den eksisterende danske litteraturs terminologi. Da dette portamento her netop fungerer som forudgribelse af dissonanstone, finder jeg imidlertid termen "anticipation" mere præcis.

49 I min undervisning opererer jeg med de pædagogisk tænkte formuleringer: "Til tiden", "For tidligt" (med to varianter [= Eks. 9C-D]), "For sent" (med én variant, Eks. 9F).

50 Forekomster af Eks. 9C og 9D er udeladt fra undersøgelsen, da der ikke synes at være samme krav til videreførelsen her. Men det kan være min "stilfornemmelse" spiller mig et puds.

51 "Anticipation" bliver herfra foretrukket som benævnelse frem for "portamento".

52 Jeg kan have overset nogle, men der er i hvert fald ikke færre!

53 VIII.37,32; VIII.71,11; X.125,16; X.125,37; XII.31,18; XII.121,35; XIII.40,16; XV.71,38; XVII.11,41; XVIII.11,14; XIX.18,16; XIX.34,25; XXI.11,6; XXXII.26,42; XXXII.106,3.



- 2) Anticipationer efter overbunden halvnode, der fortsætter i enten halvnodebevægelse eller til konsonerende helnode: 46 (30+16).<sup>54</sup>
- 3) Anticipationer, der bevæger sig fra overbunden halvnode til synkopedissonans: 247.






Gruppe 1 har jeg valgt at se helt bort fra da den udgør langt under en procentdel af det samlede materiale og i sin bevægelse har et ganske andet udtryk end bevægelsen efter overbunden halvnode. Gruppe 2 falder i første omgang også bort, da de ikke videreføres til synkopedissonans. Den sidste store gruppe 3, vi kan kalde den AS (Anticipation til Synkope), har derimod interesse. Den kan igen inddeles i:

- A) Anticipationer efter konsonerende overbundet halvnode: 50.<sup>55</sup>
- B) Anticipationer som opløsning af synkopedissonans (Eks. 9B): 197.

Tæt på to tredjedel af Palestrinas anticipationer i trestemmig sats bevæger sig altså fra synkopedissonans til synkopedissonans. Dissonanserne, der indgår i AS-B, optræder i forskellige former:

- 1) *Kvartforudhold*. I trestemmig sats ses som tredje stemme i et kvartforudhold ters (4/3), kvint (4/5), sekst (4/6), i et enkelt tilfælde septim (4/7) samt i to tilfælde oktav, altså bastonefordobling. Eks. 10 viser de forskellige former:

Eks.10

<p>Ad preces nostras - Tu nobis VIII.33,18</p>  <p>Med ters ("4/3")</p>	<p>Sanctorum meritis - Crucifixus XVI.32,45</p>  <p>Med kvint ("4/5")</p>	<p>Ad Fugam -Benedictus XI.67,6</p>  <p>Med sekst ("4/6")</p>
<p>Magnificat Primi Toni - Et misericordia XXVII.2,16</p>  <p>Med septim ("4/7")</p>	<p>Magnificat Primi Toni - Et misericordia XXVII.2,20</p>  <p>Med oktav</p>	

54 Fortsættelse til konsonerende helnode: X.20,32; X.22,23; X.71,30; X.98,27; XI.67,10; XII, XI.60,12; XI.121,42; XIV.23,10; XIV.27,25; XVI.55,4; XVII.11,42; XIX.18,25; XIX.18,28; XX.17,25; XXIV.9,42; XXXII.95,13. Fortsættelse til halvnode: VIII.15,23; VII.20,14; VII.33,24; VII.71,4; VII.94,11; X.20,9; X.96,3; X.96,4; X.98,35; X.98,38; X.67,12; X.67,14; X.67,16; XII.18,6; XII.31,31; XII.38,51; XIII.24,5; XIV.23,20; XIV.27,5; XIV.27,8; XIV.49,5; XVI.32,25; XVI.32,26; XXIII.13,40; XXVII.4,6; XXVII.4,6; XXVII.27,23; XXVII.60,16; XXXII.26,39; XXXII.26,51.

55 VIII.15,5; VIII.15,20; VIII.24,16; VIII.67,30; VIII.159,14; X.20,32; X.20,39; X.48,27; X.65,25; X.71,17; X.98,31; XI.9,32; XI.9,44; XI.67,8; XII.12,23; XII.20,27; XII.38,7; XII.129,28; XIII.10,13; XIV.62,8; XIV.62,12; XV.31,17; XV.71,10; XV.71,12; XVI.11,17; XVI.38,34; XVI.55,22; XX.17,20; XX.17,27; XXI.11,44; XXI.11,50; XXI.30,28; XXI.34,4; XXI.34,13; XXIII.13,17; XXIII.37,11; XXIV.9,36; XXIV.9,39;

- 2) *Tilføjet sekst.* En dur- eller mol-treklang med en tilføjet stor eller lille sekst (Eks. 11A).
- 3) *Septim/sekundforudhold.* De står sammen, da en sekund her betragtes som omvendingen af en septim (Eks. 11 B-C).
- 4) *Noneforudhold.* Defineret af en sekundbevægelse, der i mindst et af stemmeparrene opløses til prim eller oktav.

## Eks. 11

Primi toni - Benedictus XII.44,9

Quem dicunt homines XVII.11,6 - Crucifixus

A, Tilføjet sekst (lille sekst!) - videreføres til 4/5

B Septim til septim.

Ecce sacerdos Magnus X.22,6 - Benedictus

Ecce sacerdos Magnus X.22,33 - Benedictus

C sekund til 4/5

D None til 4/5

- 5) "*Septim i bassen*". En akkordstruktur, der i tæt beliggenhed består af sekund+terts. Her optræder to dissonanser på samme tid: Et sekundinterval mellem de to nederste toner og et kvartinterval mellem nederste og øverste tone. Hvilken tone, der behandles som dissonans, afhænger af hvilken af stemmerne, der indtræder på betonet slag. Det medfører at sekunden enten kan opløses til terts som almindelige sekunddissonanser, mens kvarten ignoreres, (Eks. 12X) eller sekunden kan opløses til prim som en none, samtidigt med at kvarten opløses til terts (Eks. 12Y).

## Eks.12

Aspice Domine - Pleni sunt XI.89,9

De Feria - Benedictus XII.70,28

Libera me - Tremens factus sum XXXI.21,9

X

Y

Z

Som sekunddissonans: A forberedes og opløses

Som kvart og nonedissonans: D og E forberedes og opløses

Eksempel på kæder af anticipationer: Septim til sekund i bas til septim.

Kategori 5's to versioner af dissonans benævnes herefter 5X og 5Y analogt med fremstillingen i Eks. 12.

XXVII.8,14; XXVII.33,14; XXVII.42,18; XXVII.65,4; XXVII.207,29; XXVII.246,5; XXX.134,6; XXXI.20,9; XXXI.20,11; XXXII.26,13; XXXII.44,26; XXXII.44,30.

Kategori 1's forskellige tredjestemmer skæres over en kam i undersøgelsen.<sup>56</sup> Kvar-ten i kategori 1 optræder både som ren kvart og som forstørret kvart. Som forstørret kvart ses den 19 tilfælde. I tre<sup>57</sup> af de 19 tilfælde skyldes den forstørrede kvart – hvis man skal tro udgiveren – Palestrinas indførelse af et løst fortegn i bassen. Hvis man derudover mod sædvane skulle godtage de benyttede Palestrina-udgavers forslag til ind-sættelse af løse b'er, ville man få yderligere 23 tilfælde af synkopedissonans med for-størret kvart. Det interessante i dette tilfælde er, at alle de melodiske situationer, der har givet anledning til redaktørernes fortegnforslag – med deraf følgende forstørrede kvarter som synkopedissonans – med en enkelt undtagelse kun opstår i forbindelse med anticiperende opløsning! Af de 82 kvartforudhold, der opløses anticiperende i trestem-mig sats optræder – hvis de redaktionelle fortegn tælles med – altså 43 af dem med forstørret kvart, et interval, der ifølge lærebøgerne ikke kan forekomme som synkope-dissonans.<sup>58</sup> I nedenstående tælling behandles ren og forstørret kvart som blot en kvart. Spørgsmålet om den forstørrede kvart vendes der tilbage til senere.

Kategori 3 inddeles i septimdissonans, 3X, og sekunddissonans, 3Y. Undersøgelsen viser, at de to synkopedissonanser i gruppe AS-B ikke følger hinanden vilkårligt. De grupperer sig i afgrænsede mønstre. Nedenfor skitseres dissonansparrenes følgemulig-heder. Ved gruppens anden synkopedissonans skelnes ved kvartdissonans mellem kvart med tert, med kvint eller med sekst: 4/3, 4/5 og 4/6.

<i>Anticipation</i>	<i>Efterfølgende diss.</i>	<i>Antal forekomster</i> <sup>59</sup>
Kat. 1, <i>Kvart</i>	Kat. 1 (4/5)	77
Kat. 1	Kat. 1 (4/6)	1
Kat. 1	Kat. 2, <i>Tilføjet sekst</i>	4
Kat. 2, <i>Tilføjet sekst</i>	Kat. 1 (4/5)	6
Kat. 2	Kat. 2	2
Kat. 3X, <i>Septim</i>	Kat. 1 (4/5)	11
Kat. 3X	Kat. 1 (4/6)	2
Kat. 3X	Kat. 3X	22
Kat. 3X	Kat. 5Y	1
Kat. 3Y, <i>Sekund</i>	Kat. 1 (4/5)	10
Kat. 3Y	Kat. 2	1
Kat. 3Y	Kat. 3Y	6
Kat. 4, <i>None</i>	Kat. 1 (4/5)	41
Kat. 4	Kat. 3X	1
Kat. 5X, <i>Sekund+terts</i>	Kat. 1 (4/5)	2
Kat. 5Y	Kat. 1 (4/5)	9
Kat. 5Y	Kat. 3X	1

56 De forskellige typer udspecificeres dog i note 59.

57 VIII.67,11; XII.31,40; og XVI.11,17.

58 Se efterfølgende note for præcise henvisninger.

59 Dissonansforbindelser. I nedenstående har jeg forsøgsvis taget hensyn til de redaktionelle b'er. Det har medført en inddeling af kvartforudhold i to grupper: 1X: ren kvart, 1Y: forstørret kvart (tritonus): 1X-1X (4/5, kvart+terts): VIII.33,18; X.71,11; XII.121,42; XIII.10,11; XXI.11,48; (kvart+kvint): VIII.20,24;

Denne opstilling viser flere ting af interesse:

- 1) Som dissonans efter anticipation ses *fortrinsvis 4/5-forudhold* (154 ud af 197).
- 2) Som dissonans efter anticipation ses *aldrig Kat. 1 (4/3), Kat. 4, eller Kat. 5*.<sup>60</sup>
- 3) Kun i to tilfælde efterfølges andet end en septim af en septim (23 ud af 25).
- 4) Septimer fortsættes som det eneste interval ikke fortrinsvis til 4/5 men derimod til septim (23 ud af 36).

Af disse informationer udtrykkes punkt 2) mest kategorisk. Dissonanserne Kat. 1 (3/4), 1Y, 4 og 5 optræder i listen ikke et eneste sted uden anticipation. Det rejser spørgsmålet om disse dissonanstyper overhovedet kan iagttages uden anticipation noget sted i de trestemmige satser.

VIII.24,8; VIII.159,20; X.22,12; X.71,11; XI.67,19; XII.60,8; XIII.103,15; XIV.10,18; XVI.32,45; XXIII.43,22; XXIV.95,9; XXIV.95,18; KALXXXII.49,32; (4/6, kvart+sekst): VIII.15,5; VIII.107,6; X.20,39; X.22,9; X.22,25; X.65,53; X.73,36; X.73,42; X.96,8; XI.55,15; XI.67,6; XIII.24,15; XVI.32,21; XIX.8,12; XVIII.11,50; XXIV.14,9; KALXXXIII.98,17; KALXXXV.227,15.

1-2: XI.30,34; XXVII.248,26.

Nedenfor angiver et udråbstegn (!), at tritonusintervallet er sat af Palestrina og ikke skyldes et redaktionelt fortegn.

1Y-1X (4/5, tritonus+terts): VIII.15,21; VIII.67,11(!); XI.9,49; XII.12,19; XXVII.248,33(!); (tritonus, tostemmig): XI.67,4; XI.67,17; (tritonus+kvint): X.98,46(!); XI.9,10; XII.31,40(!); XII.44,14; XXVII.2,20; XXVII.48,20; XXXII.99,10(!); (tritonus+sekst): X.41,39(!); X.73,30; XI.9,24; XI.9,54; XI.30,13(!); XII.12,9(!); XII.12,49; XII.18,17; XII.20,40(!); XII.31,11; XII.38,36(!); XII.70,18(!); XIV.27,8; XV.37,19; XV.37,28; XVI.11,17(!); XVI.55,7; XXI.30,31; XXVII.32,8(!); XXVII.32,15; XXVII.70,14; XXVII.101,6(!); XXVII.101,32(!); XXVII.248,14; XXXII.44,8; (tritonus+septim): XXVII.2,16(!).

1Y-1X (4/6, tritonus+sekst): XXVII.246,8(!).

1Y-2 (tritonus+sekst): XXVII.4,14(!); (tritonus+terts) XXVII.18,16(!).

2-1X (4/5): XI.14,12; XIV.23,60; XII.20,9; XII.44,9; XII.70,6; XXXII.26,11.

2-2: XIII.24,22; XVII.42,11.

3X-1X (4/5): VIII.20,10; XII.31,41; XII.38,17; XII.38,19; XIV.49,19; XV.31,30; XXVII.207,22; XXVII.207,27; XXXI.20,28; XXXII.44,20.

3X-1X (4/6): XII.20,32; XXIV.9,43.

3X-3X: VIII.111,6; VIII.149,10; XI.14,4; XI.14,20; XII.14,33; XII.31,20; XII.44,3; XII.44,7; XII.70,9; XVII.11,6; XVII.11,24; XXIII.13,43; XXVII.18,7; XXVII.33,19; XXVII.64,6; XXVII.246,24; XXXI.142,7; XXXII.26,14; XXXII.26,32; XXXII.26,32; XXXII.26,56; XXXII.44,22.

3X-5Y: XXXI.21,9.

3Y-1X (4/5): VIII.94,3; VIII.103,15; VIII.111,21; X.20,5; X.22,6; X.96,27; XI.55,7; XII.60,6; XIV.62,10; XXVII.33,5.

3Y-2: X.48,24.

3Y-3Y: X.96,22; XIX.18,7; XXIII.43,16; XXIV.95,11; XXVII.248,5; XXVII.248,24.

4-1X (4/5): VIII.20,15; VIII.67,6; VIII.94,16; VIII.103,22; VIII.103,27; VIII.111,28; X.22,33; X.65,34; X.71,13; X.96,14; X.96,36; X.125,22; XI.9,5; XI.14,27; XI.30,21; XI.30,28; XI.89,32; XII.12,18; XII.18,31; XII.31,8; XII.121,38; XIII.40,8; XIII.55,11; XIV.49,30; XIV.62,14; XVI.32,53; XXI.11,24; XXI.30,13; XXIII.13,9; XXIV.9,17; XXIV.9,27; XXVII.8,9; XXVII.33,22; XXVII.64,20; XXVII.246,13; XXX.134,31; XXXI.86,9; XXXI.88,11; XXXI.94,11; XXXI.142,33; KALXXXV.227,12.

4-3X: XII.121,51.

5X-1X (4/5): XI.89,9; XIV.62,23.

5Y-1X (4/5): VIII.20,13; X.20,26; X.73,19; XII.70,28; XII.70,36; XXIII.13,31; XXIII.37,15; XXVII.246,16; XXXI.94,5.

5Y-3X: XXXI.21,9.

- 60 Forbindelsen 3X-5Y ses gengivet i Eks. 12Z. Som det her fremgår, er der tale om en kæde af anticipationer, der får sin afslutning ved en Kat. 3X. Kat. 5Y optræder altså ikke som afsluttende dissonans. Bemærk, at den afsluttende dissonans kan være af typen 9C (jf. Eks. 9).

“None”, “kvart+terts” og “septim i bas”

Ren kvart med terts kan iagttages ét sted, i slutkadencen af “Iam Christus astra ascenderit” (se Eks. 13A).<sup>61</sup> Septim i bas optræder i to former: Kategori 5X og 5Y. Af disse er 5Y også kun observeret med anticiperende opløsning. Kategori 5X og none forekommer noget oftere uden efterfølgende anticipation; nonen ses syv gange (Eks. 13B-F, Eks. 14C og Eks. 22D), og Kat. 5X ses fire gange (Eks. 13G-I).

Eks. 13

Iam Christus astra ascenderit XIV.23,59 - Crucifixus	O Regem Coeli X.41,51 - Crucifixus	Lucis creator VIII.24,13 Nemens gravata
---	---------------------------------------	---

Tritonus - fortsættes til synkopedissonans      None - kun F fortsættes ikke til synkopedissonans

Christe redemptor omnium VIII.94,31 - Vates aeterni	Magnificat Primi Toni XXVII.43,22 - Esurientes	A solis ortus cardine VIII.15,13 - Enixa est
--	---	---

A solis ortus cardine VIII.15,17 - Enixa est (Se også XXXI.88,19)	Lucis creator optime VIII.24,29 - Nemens gravata	Deus tuorum militum VIII.107,32 - Poenas cucurrit
---	---	--

Septim i bas - ingen fortsættes til synkopedissonans

I forhold til den samlede repræsentation af noner,<sup>62</sup> udgør noner uden anticipation 14%, mens Kat. 5X faktisk forekommer oftere uden anticipation end med.<sup>63</sup>

Hvad skyldes forskellen mellem behandlingen af Kat. 5X og de øvrige her nævnte dissonanser? Inden det spørgsmål behandles, sammenholdes de foreløbige undersøgelsesresultater med autoriteternes udsagn.

61 Redaktøren foreslår  $\flat$  for understemmen, hvilket ville medføre tritonus ....

62 Jeg har observeret i alt 51 noner i det undersøgte materiale. Udover de syv uden anticipation og de 42 ASB-relationer findes yderligere to noner med anticiperende fortsættelse. Den ene fortsættes i halvnodebevægelse (VIII.20,15, se Eks. 23) og den anden fortsættes til konsonerende helnode (X.98,27, se note 76).

63 Også selvom yderligere en Kat. 5X findes i XII.60,12. Den fortsættes til konsonerende helnode og optræder derfor ikke i AS-B opstillingen.

### Anticipationer og lærebøgerne

I forhold til lærebogslitteraturen har mine undersøgelser givet anledning til nogle præciseringer:

“Denne vending anvendes mest som slutningsvending”, skriver Høffding. Imidlertid forekommer der ofte flere anticipationer end formler, og selv i satser, hvor formler og anticipationer korresponderer, er sidstnævnte sjældent fordelt ved f.eks. midte og slutning. Forstår man “slutningsvending” friere, som blot et indsnit i forløbet har Høffding imidlertid en pointe. Ofte optræder anticipationen før en ny stemmes indsats<sup>64</sup> eller i forbindelse med en anden stemmes afslutning.

“Særlig blødt og organisk virker Portamentoet, naar det sættes umiddelbart foran den med Ottendedele udsmykkede Synkopedissonans”, hedder det hos Jeppesen, og Høffding siger om vendingen, at den optræder “ofte”. Om end vi nok aldrig får et endeligt svar på spørgsmålet om, hvis synspunkt Jeppesens forskrift repræsenterer, kan det som et indicium nævnes, at den således beskrevne vending kun er iagttaget i *otte* ud af de i alt 309 observerede anticipationer!<sup>65</sup>

“Det gør ... ingen Forskel om den dissonerer eller ej ...”, siger Jeppesen yderligere. Jeg har fundet ti – og kun ti<sup>66</sup> – eksempler på dissonerende anticipationstøner (Eks. 14):

Eks.14

<p>Gabriel archangelus X.98,38</p>	<p>De Beata Virgine - Pleni sunt XI.14,12</p>	<p>Spem in Alium - Benedictus XII.20,27</p>
--	---	---

<p>Descendit Angulus Domini XX.17,27 Benedictus</p>	<p>Responsorium: Libera me XXXI.20,9 -Tremens</p>
---	---

<p>Sine titulo-Crucifixus XXXII.26,11 (Se også Eks. 11A samt XII.20,9; XII.70,6)</p>	<p>In Parasceve ad Matutinum XXXII.106,3 - Inter iniquos</p>
--	--

7 af tilfældende meddeles her, da de viser 7 forskellige dissonerende anticipationer: A) Den dissonerende anticipation danner modstemme til dissonans, der opløses nedad, efterfølges *ikke* af helnode! B) Dissonerende anticipation efter dissonans, C) Pendant til A, men med efterfølgende synkopediss., D) Som A og B, men de to dissonerende toner fortsættes til prim, E) Pendant til C, men med synkopediss., F) Pendant til B, men med konsonerende kvart, G) Anticipation efter fjerdedel.

64 Det er der eksempler på i Eks. 8A t. 31 og 8B t. 32.

65 Se VIII.20,10; VIII.33,18; VIII.149,10; XV.31,30; XV.71,38; XXIII.13,43; XXXI.21,9; XXXI.21,10; (for XXXI.21,9 og 10, se Eks. 12Z).

66 Heraf optræder de fire i forbindelse med konsonerende kvart!

Denne sjældne forekomst kan måske forklare Alvads og Høffdings tavshed omkring fænomenet. At Hamburgers falkeøje ikke er faldet på forholdet, kan skyldes hans andetsteds-rettede fokus eller at det er et fænomen karakteristisk kun for trestemmig sats! Til gengæld viser de kun 46 eksempler på overbundne anticipationer, der *ikke* videreføres til synkopedissonans tydeligt, at såvel Jeppesen som Høffding gør ret i at anbefale den dissonerende videreførsel.

### *Opløsning til enklang – Jeppesens ubrugte pointe*

Vender vi tilbage til det afsluttende spørgsmål fra forrige afsnit, så er der faktisk en vigtig forskel mellem Kat. 5X og de øvrige, 4/3, 5Y samt nonedissonans. Alle tre sidstnævnte indeholder et stemmepar, der opløser en sekund til enklang. Kategori 5X indeholder ganske vist en ignoreret kvart, men sekundopløsningen er den reglementerede bevægelse til tert. Om dette har Jeppesen tilmed noget at sige!

I Jeppesens *Palestrinastil* behandles spørgsmålet om muligheden for at opløse en sekund til enklang på siderne 245-47. Det anføres, at faglitteraturen har altid anset denne opløsningsmulighed som mildest talt mindre god. Jeppesen siger:

Medens den synkoperede Sekund, anbragt i Understemmen og følgelig opløst til Tertsen, er en af Vokalpolyfoniens mest yndede Vendinger, ses det kun yderst sjældent i Overstemmen, hvor den maa opløses til Enklang.<sup>67</sup>

Jeppesen fortsætter med at påpege, at opløsning til sekund kun forekommer ganske undtagelsesvist i tostemmig sats, mens sekunden i flerstemmig sats tiere kan opløses til enklang. Mod slutningen af sin gennemgang af emnet meddeler Jeppesen fire eksempler på tostemmig sats med opløsning til enklang. Og han skriver konkluderende:

Det er interessant i dette og de 3 andre lignende Tilfælde, jeg er stødt paa hos Palestrina, at bemærke, at Dissonansen i alle Tilfælde kun er af Fjerdedels Varighed (Opløsningstonen er udsmykket med en Portamento-Node) og at der samtidigt med den egentlige Opløsningstones Indtræden indføres en 3die Stemme, hvorved den tynde Oktavvirkning bliver undgaet.<sup>68</sup>

Jeppesens iagttagelse af den rytmiske udformning af sekund-til-prim-opløsningen i tostemmig sats er selv samme, som vi har gjort i forbindelse med trestemmig sats: Dissonanser, der indeholder sekund-prim opløsningen optræder altovervejende med en portamento-bevægelse. I den citerede tekst hedder det endvidere, at oktavvirkning skal undgås fordi den er tynd, og at den anticiperende nodes opløsningsinterval ikke har betydning, da den egentlige opløsning først indtræder på efterfølgende halvnodeslag.

I den eneste af de danske lærebøger, der behandler trestemmig sats – Jeppesens egen *Kontrapunkt* – genfindes iagttagelsen af portamentobevægelsen imidlertid ikke. Hvor Jeppesen omtaler de pågældende dissonanser, kan man blot læse følgende: "... en "daarlig" Dissonansbinding som Kvart og Septim i Understemmen, Sekund og None i Overstem-

67 Jeppesen: *Palestrinastil*, s. 245.

68 *Ibid.*, s. 248.

men [kan] anvendes, naar der samtidigt hermed optræder en "god" Binding ...."<sup>69</sup> Teksten efterfølges af nedenstående eksempel:

Eks. 15

a) Kvarten D-A antagelig p.gr.a. sekunden H-A, b) Septimen G-A antagelig p.gr.a. sekunden H-A, c) Nonen D-C antagelig p.gr.a. septimen D-E, d) Nonen D-C antagelig p.gr.a. kvarten D-A.

Pointen her er, at den opløsning til kvint eller oktav som dissonanserne forårsager accepteres, fordi der samtidig opstår opløsninger til tert og sekst.

Her er tilsyneladende et oplagt eksempel på kernesatsbegrebets forklaringsoverlegenhed. Man kan sige, at da kernesatsen ligger i de stemmepar, der danner tert- og sekst-opløsninger, er primopløsningerne uden betydning. De er ikke del af kernesatsen. Denne betragtningsmåde forklaringskraft bundet altså i, at den eliminerer primopløsningerne fra synsfeltet og fokuserer på 'den gode stemmeføring', tert/sekst-opløsningerne. Men med denne blindhed ses heller ikke primopløsningens tilknytning til anticipation.

De viste dissonanstyper kan genkendes som de ovenfor omtalte Kat. 5X (Eks. 15 a), 5Y (b), none (c) og med en omlægning af akkorden<sup>70</sup> repræsenterer Eks. 15 d et 4/3-forudhold. På nær Eks. 15 a er de alle dissonanstyper, som såvel Jeppesens som nærværende undersøgelse har set knyttet til anticiperende opløsning. Jeppesen nævner ikke forbindelsen mellem anticipation og primopløsning i sin *Kontrapunkt*. Skyldtes det, at forbindelsen kun er aktuel i to- og trestemmighed, kunne han have indført en skelnen, således som der på andre punkter skelnes mellem to- og flerstemmighed. Muligvis har han ikke tillagt det stilistisk betydning, muligvis har han ikke selv været opmærksom på, hvor central hans iagttagelse var.

Som fremstillingen (Eks. 15) står nu, har den et skær af desperation over sig. Som om eksistensen af den "gode binding" skal udviske den teoretiske skamplet, som opløsningen til fuldkommen konsonans er. At Palestrina selv har hørt disse opløsninger som noget specielt, tyder den næsten konsekvente portamentobevægelse på. Men at opløsning til fuldkommen konsonans for Palestrina er noget, der direkte skal skjules, synes der ikke at være belæg for. Tværtimod tyder praksis på at også denne bevægelse kan figurere som en 'kernesats'.

### *Opløsning til fuldkomne konsonanser*

Et andet følgefænomen af undersøgelse af anticiperende opløsning var nemlig en opmærksomhed på de tilfælde, hvor Palestrina åbenlyst har tilstræbt opløsninger til oktav, prim eller kvint. Uden "god Binding" nogen steder. Af de 247 anticipationer,

<sup>69</sup> Jeppesen: *Kontrapunkt*, s. 180.

<sup>70</sup> En omlægning som jeg imidlertid *ikke* har set eksempler på i trestemmig sats.



der efter overbunden tone fortsættes til synkopedissonans, opløses de 42 – mere end en 1/6 – til en fuldkommen konsonans. Deres antal og prægnante klanglige virkning gør dem stik imod god teoretikertone til et af de mange stilkonstituerende virkemidler i Palestrinas satsteknik.

Opløsningen optræder i tre forskellige variationer med hver sin grundkerne. I det følgende kaldet: K1, K2 og K3. Eks. 16 viser grundstrukturen i tostemmig sats. Blandt de trestemmige satses findes meget belejligt tostemmige eksempler på alle tre typer:

Eks.16

<p>K1</p> <p>Quarti Toni - Fecit potentiam XXVII.246,24 (Ossia XII.44,3; XI.55,7)</p>	<p>K2</p> <p>Sine Titulo - Pleni sunt XXIV.95,11 (Ossia XII.121,38)</p>	<p>K3</p> <p>Sabbato Sancto - Pars mea Dominus KALXXXV.227,12</p>
---	---	---

K1's karakteristika er den trinvist stigende understemme efterfulgt af tertsfald. Intet i det melodiske og samklangsmæssige forløb fremtvinger understemmens bevægelse fra F til G. Palestrina kunne have ladet F ligge som helnode, eller have ladet den fortsætte til en fjerdedeldsrejebevægelse (E-D). Den tomme kvint er ikke en licens, man må leve med i lyset af andre fordele, den er en tilstræbt samklang.

(K2) Hvor K1's understemmebevægelse kan kaldes unødvendig, er overstemmen i K2 direkte aparte. Ikke bare medfører den prim ved dissonansens opløsning. Den udfører en slet skjult sløjfe endda med såkaldte 'skjulte paralleller' til følge. Igen er der ingen tvang fra omstændighederne. Begge de løsninger, der kunne anføres for K1 gælder også her (og vé den stakkels studerende, der havde valgt Palestrinas løsning frem for disse!).

(K3) For både K1 og K2 kunne man fremhæve, at anticipationen jo i og for sig medfører et øjebliks regelret opløsning til ufuldkommen konsonans, men jf. citatet ovenfor (den "egentlige Opløsningstones Indtræden"<sup>71</sup>) synes en sådan oplevelse ikke at korrespondere med bevægelens psykologiske effekt. Tredje eksempel, K3, har da heller ikke den tolkningsmulighed. Modstemmen føres ind nedefra, hvorved overstemmen fremstår som den forberedte nonedissonans, der skal opløses trinvist nedad – til prim!

Da eksemplerne alle er tostemmige kan de ikke andet end at repræsentere musikkens kernesats. Men det er en kernesats, der baserer sig på netop de intervalfølger, som kernesatsbegrebet normalt bruges til at (bort)forklare! Som næste eksempel viser kan denne type kernesats tilmed også findes i trestemmig sats: I Eks. 17 ses K1, K2 og K3 i trestemmige versioner. K1 og 2's modstemmebevægelse genfindes i understemmen ved Eks. 17A og B, mens den i 17C ligger i overstemmen, der momentant forvandler sig til mellemstemme. Den tredje stemme føjer intet nyt til satsen. Kernesatsen opløser stadig til fuldkommen konsonans.

71 Jeppesen: *Palestrinastil*, s. 248.

## Eks.17

Primi Toni - Benedictus XII.44,7 (Ossia XXVII.18,7)	Panis quem ego dabo XIV.49,19- Benedictus (Ossia XXIV.9,43)	Secunda - Benedictus XIII.24,22
---	---	------------------------------------

Septimopløsning til kvint med K1    Septimopløsning til kvint med K2    Sekstopløsning til kvint med K3

K1-3 optræder også i varianter (markeret nedenfor i Eks. 18 med \*). Ændres i K1 modstemmens drejebælgelse til en fortsat stigende bevægelse opstår en kvartdissonans i stedet for en septimdissonans. Sættes K2's modstemme an en kvart højere, hvorved den danner kvartforudhold i stedet for septimforudhold, vil en ellers uændret fortsættelse resultere i ren kvint ved opløsning i stedet for prim (Eks. 18B). Ved nonedissonansers opløsning til ren kvint lader Palestrina K3 bevæge sig kvintvis nedad således, at kerne-stemmerne får et kvintinterval i stedet for en prim. Endelig kan den trestemmige sats kombinere de forskellige K-bevægelser:

## Eks. 18

7 - 4/5 Primi Toni XII.38,19- Et resurrexit (Ossia XII.38,17; XV.31,30; XXVII.207,22)	4/5 - 4/5 Ecce Sacerdos Magnus X.22,12 - Benedictus (Ossia XXIV.95,18; XXVII.48,20 (tritonus))
--	---

K1\*, kun stigende bevægelse      K2\*, modstemme en kvart højere

9 - 4/5 de Beata Virgine - Pleni sunt; XI.14,27 (Ossia VII.94,16; XI.89,32; XII.18,31; XIV.49,30; XXIII.13,9; XXI.11,24; XXXI.142,33)	9 - 4/6 Spem in alium - Crucifixus XII.12,18
---	--

K3\*, videreførelse med faldende kvint.      K2(var.)      K3\*

7/6 - 4/6 Spem in alium - Benedictus XII.20,32 (Ossia VIII.20,15 med K2 i alt og K3 i tenor = 9 - 4/5)	7 - 7 Sine titulo - Crucifixus XXXII.26,56 (Ossia XXIII.13,43)
---	---

Det er imidlertid ikke kun i forbindelse med opløsning til fuldkommen konsonans, at K1-3 er virksomme modstemmer: K3 er standardmodstemme<sup>72</sup> til dissonanspar med primopløsning såsom Kat. 5Y (se Eks. 12Y-Z ovenfor), 4/3 (Eks. 10A), none (Eks. 11D) samt visse af de tilføjede sekster.<sup>73</sup> K2 kan ses ved sekund/septimopløsninger, der normalt ville have bevæget sig til tert/sekst. Med opløsning til ufuldkommen konsonans knytter den sig ikke til en speciel dissonanstype, men kan iagttages ved alle dissonanser, hvor sekunden indgår: noner, kvartkvintforudhold, septimer og – som i Eks. 14B – tilføjede sekster. Den er dog ikke slet så hyppig som K3. Og K2\* optræder overhovedet kun i forbindelse med fuldkomne konsonansopløsninger. Til gengæld ses en rytmisk variant, K2var. (Eks. 19G), temmelig ofte. Den kan iagttages ved videreførsel af tertspar, som i 4/6-forudholdet, hvor den optræder i ca. en fjerdedel af forudholdene.

K1 forbindes ved opløsning til ufuldkommen konsonans kun med septimakkorder. Af de 22 septimakkorder, der bevæger sig videre til ny septimakkord, har de 14 K1 som modstemme, mens de otte opløses 'klassisk' (se Eks. 19I). Af de 11 septimakkorder, der bevæger sig til 4/5-forudhold har de syv K1\* som modstemme, mens der ingen fællesnævner er for de øvrige. Som det kan ses ud af Eks. 16-18 opløses over en tredjedel (13 af 36) af septimakkorderne til fuldkommen konsonans.

Eks.19

Virtute magna - Benedictus  
X.73,19  
A - 5Y  
K3

Spem in alium - Crucifixus  
XII.12,19  
B - 4/3  
K3

Primi Toni - Domine Fili  
XII.31,8  
C - 9  
K3

Magnificat Primi Toni  
XXVII.42,11 - Esurientes  
(Ossia XIV.23,60)  
D - 5/6  
K3

O Rex gloria - Crucifixus  
XXI.30,13  
E - 9  
K2  
K3

Sine Titulo - Pleni sunt  
XXIV.95,9  
(Ossia XXIV.95,18)  
F - 4/5  
K2

Primi Toni - Domine Fili  
XII.31,11  
K2var.  
G - 4/6

Sine Titulo - Crucifixus  
XXXII.26,32  
H - 7  
K1

Sine Titulo - Crucifixus  
XXXII.26,13  
I - "klassisk" 7  
K1

72 To none- (X.96,14; X.96,36) og tre 4/3-forudhold (VIII.67,11; XI.9,49; XXI.11,48) etableres anderledes, nemlig med kvintspring.

73 Ved primopløsning mellem kvint og sekst (se XII.24,22; XIV.23,60; XXVII.42,11).

Eks. 19 viser eksempler på K-stemmernes brug i dissonanser med opløsning til ufuldkommen konsonans.<sup>74</sup> Her vil en traditionel kernesats være til at finde i hovedparten af eksemplerne (kun Eks. 19E vil måske drille). Men den tredje stemme, der så nu *ikke* er kernesats vil jo være én af de stemmer, der som K1-3 ovenfor optrådte som del af kernesatsen. Er der to kernesatser eller en 'bedst' og en 'næstbedst', der springer redende til undsætning, når der ingen anden løsning synes mulig? Det synes som om K1-3-satsen har haft en særlig funktion hos Palestrina. Som en bevidst 'anomalie'. Den efterfølgende dissonans behandles nemlig anderledes.

### Anden dissonans

Som vi så det ud af skemaet i afsnittet *Anticipation: De tørre tal*,<sup>75</sup> undgår anden dissonans primopløsninger. Det fremherskende forudhold er for alle akkorder, på nær septimakkorder, kvartkvintforudholdet, mens septimakkorderne fortrinsvis efterfølges af nok en septimakkord. I første dissonans ses i form af K-bevægelserne afsmitninger fra primopløsninger til tertsopløsningsbaserede dissonanser som kvartkvint og septim, også hvor opløsningen bevæger sig til ufuldkommen konsonans. Dette træk findes heller ikke i anden dissonans, der altid baserer sig på det, der ovenfor karakteriseredes som "klassisk" opløsning (se Eks. 20):

Eks. 20

"Klassisk" kernesats: terts - sekund - terts

Der er således en kategorial forskel på første og anden dissonans. En forskel, hvis psykologiske effekt måske bedst beskrives i det sprog, som Jeppesen og Hamburger taler om stilen i: Rytmisk er første dissonans ved sin anticipation flygtig. Klangligt er den ved sin hyppige indarbejdning af primopløsning speciel. Dens særpræg underbygges yderligere, når alle tre stemmer efter synkopedissonansen videreføres til fuldkommen konsonans. Det er som om første dissonans udkomponerer en bevidst ubalance, som det er den mere solide anden dissonans' opgave at genoprette.<sup>76</sup>

74 Eks. 19G 4/6 K2var: X.22,25; X.65,53; XI.9,24; XI.9,54; XI.30,13; XII.12,9; XII.18,17; XII.31,11; XII.70,18; XXVII.248,14; KALXXXIII.98,17.

Eks. 19H, septimopløsning ved K1: XI.14,20; XII.14,33; XII.31,20; XII.44,3;44,7; XVII.11,6; XXIII.13,43; XXVII.18,7; XXVII.246,24; XXXI.142,7; XXXII.26,32; XXXII.26,32; XXXII.26,56; XXXII.44,22.

Eks. 19I, 'klassisk' septimopløsning: VIII.111,6; VIII.149,10; XI.14,4; XII.70,9; XVII.11,24; XXVII.32,19; XXVII.64,6; XXXII.26,14.

75 Jf. s. 106.

76 Kun i nedenstående to tilfælde følges opløsning til tom klang af helnode uden synkopedissonans:

Gabriel Archangelus – Benedictus, X.98,27      Ecce sacerdos magnus, X.22,23

*Fuldkommen konsonans efter konsonans*

Ses den essentielle psykologiske effekt af AS-B-gruppen som ubalance og genoprettelse, må denne grundlæggende situation også kunne etableres – om end mindre kraftigt – uden dissonans. AS-A-gruppen udviser da også 50 eksempler på bevægelse til 'klassisk' synkopedissonans på baggrund af den anticiperende bevægelse efter konsonans. Af disse videreføres ti (1/5) af anticipationerne til tom klang. Og de gør det i bevægelsesmønstret K2var (Eks. 21).

Eks. 21

O Rex gloria  
XXI.30,28 - CrucifixusO Regem Coeli  
X.48,27 - Benedictusde Beata Virgine  
XI.9,32 - Crucifixus

*Redaktionelle fortegn og forstørret kvart*

Det forhold at forstørret kvart som synkopedissonans i trestemmig sats kun ses i forbindelse med anticiperende opløsning, synes at ligge i forlængelse af Palestrinas brug af primopløsende dissonanser. I betragtning af lærebøgenes totale forbud mod den forstørrede kvart, må den vel repræsentere noget usædvanligt, en uventet lyd, hvis muligvis chokerende effekt må afbalanceres af et solidt kvartkvint-forudhold. I det lys kan man måske vove at tro på også nogle af de forstørrede kvarter, der optræder alene i kraft af stilfønmelsen hos redaktørerne af Palestrina-udgaven. Når den forstørrede kvart som vist er en del af Palestrinas vokabularium, kan alene forekomsten af dette interval i hvert fald ikke bruges som argument mod redaktørens forslag. At man til stadighed selv må vurdere viser Eks. 22's fire forskellige forekomster af forstørrede kvarter med og uden redaktionelle fortegn.

Eks. 22

Spem in alium - Benedictus  
XII.20,40De Feria - Benedictus  
XII.70,18

O Rex gloria - Crucifixus  
XXI.30,31de Beata Virgine - Crucifixus  
XI.9,9

Eks. 22A-B er eksempler på tritonus som synkopedissonans uden redaktionelle for- tegn. Her ville indførelsen af et *b* for H kunne ændre den forstørrede kvart til en ren – udgiveren har ikke foreslået et sådant *b*. Måske på grund af den deraf følgende tvær- stand? Eks. 22C-D viser tritonus som synkopedissonans, der opstår som følge af redak- tionelle *b*'er. Til gengæld er disse næsten mere uomgængelige end dem i Eks. 22A-B. Uden disse *b*'er ville der ganske vist ikke være tritonus som synkopedissonans, men synkopedissonansen ville dels udspille sig indenfor en akkord med formindsket kvint, dels ville basbevægelsen i Eks. 22C udvise en atypisk form for kromatik og i Eks. 22D have en tritonus som rammeinterval.

### *Gennemgangsdissonanser og 'genopretning'*

Vender vi os atter mod Hamburgers undersøgelser af gennemgangsdissonanser genfin- der vi en iagttagelse af mønsteret: Gennemgangsdissonans – synkopedissonans = ubalance – genopretning. Synkopedissonansen synes at kunne tillægges denne særlige funktion også udenfor anticipationernes domæne. Men det er ikke alle gennemgangsdissonanser, der behandles således. Ser man på de trestemmige satsers i alt 26 gennemgangsdisso- nanser, kan de, som tidligere nævnt, inddeles i tre grupper. Vi gentager:

- 1) Gennemgangsdissonanser til synkopedissonans, Eks. 23A, B og E. Optræder kun med septim og sekund (altså ingen kvarter).
- 2) Gennemgangsdissonanser uden synkopedissonans ved kadence, Eks. 23C-E. Igen kun septim og sekund.
- 3) Tematiske gennemgangsdissonanser, Eks. 23F-G. Septim og sekund ved kanon. Kvart ved temaimitationer uden kanon.

Observationerne i trestemmig sats vedrørende punkterne 1 og 3 bekræfter Hamburgers arbejde: Kvarten optræder kun som gennemgangsdissonans, når den er del af et tema, mens septim og sekunddissonanser kan optræde som del af kanonisk sats eller med efterfølgende synkopedissonans. Modsat Hamburgers anvisninger synes en punkt 1-disso- nans dog også at kunne bevæge sig opad (Eks. 23B)

Punkt 3 føjer imidlertid et nyt aspekt til: Ved en kadencebevægelse kan gennem- gangsdissonansen åbenbart optræde uden hverken at være tematisk eller efterfølges af synkopedissonans! De tre forekomster af den stigende bevægelse i Eks. 23D tyder på, at Palestrina har eksperimenteret med den trinvis stigende linje som en kadenceformel. Kadencesituationen synes altså at muliggøre bevægelser, som normalt opfattes som util- fredsstillende. Eksempel 23C's uformidlede overgang fra hård dissonans til ren treklang er måske det mest aparte eksempel herpå. Tilsyneladende genopretter den efterfølgende afrunding ubalancen.

I lyset af lærebøgernes generøsitet i deres behandling af gennemgangskvarter, er det tankevækkende, at disse i trestemmig sats slet ikke optræder i fri (utematisk) bevægelse: De findes kun som del af en temaindsats!

Bevægelsen, ubalance – genopretning, skulle man tro kunne etableres lige såvel med en kvart som med en septim. Imidlertid ses gennemgangskvarten *ikke* videreført til syn- kopedissonans på samme måde som de øvrige gennemgangsdissonanser. Hamburger

Eks. 23

Iam Christus astra ascenderit  
 XIV.23,35 - Crucifixus  
 (Ossia XI.14,3 (septim i bas); XII.18,7;  
 XII.121,35; XIV.62,28; XV.71,44)

Christe redemptor omnium  
 VIII.94,7- Vates aeterni

Ave Regina coelorum  
 XXVIII.11,21 - Crucifixus

In Minoribus Duplicis - Crucifixus  
 XXIII.37,57  
 (Ossia XIII.103,31; XVII.11,48)

Libera me Domine - Tremens factus sunt  
 XXXI.20,27

Magnificat Primi Toni  
 XXVII.4,11 - Suscepit  
 (Ossai VIII.149,25; XXIV.9,2)

Sacerdotes Domini (Kanon)  
 XVII.134,24/26 - Pleni sunt

gør opmærksom på, at kvartgennemgange kan forekomme samtidig med konsonerende kvart, som en "parasitdissonans"<sup>77</sup> til denne. I sådanne tilfælde efterfølges de naturligvis af synkopedissonans i og med, at den konsonerende kvart altid videreføres til et kvart-kvintforhold. Men det er ikke det samme. – Eller er det?

Måske skal man betragte den konsonerende kvart – med eller uden parasitdissonans – som kvartintervallets repræsentant for den fri gennemgangsdissonans, som selve måden kvarter opfører sig på ubetonet slag. Ligesom septim- og sekund-gennemgange efterfølges de jo rent faktisk af synkopedissonans. Blot ligger de stille i stedet for at bevæge

77 Afledt af Jeppesens begreb "Snylte-Dissonans", se Jeppesen: *Palestrinastil*, s. 165-69.

sig videre hen til det efterfølgende forudhold. Som bjerget kom til Muhammed, kommer dissonansen til kvarten.<sup>78</sup>

### *Kadence som frirum*

I Eks. 23B forudgås kadenceformlen af en synkopedissonans med uanticiperende opløsning af none til oktav og septim til sekst. Vendingen minder om kategori 5Y<sup>79</sup> (septim i stedet for kvart) og optræder kun denne ene gang. Den er et af de trestemmige satsers kun syv eksempler på none uden anticiperende opløsning. Da det synes at være en pointe, at de primopløsende dissonanser opløses anticiperende, er det fristende at søge en særlig forklaring på de tilfælde, der skiller sig ud. – Ja, også mine undersøgelser har givet 'stilfornemmelse' med forventninger om en 'normaltilstand'. En undersøgelse af placeringen af anticipationsløse noner og den enkelte 4/3 viser, at fire af de syv noner, samt den ensomme tert+kvart,<sup>80</sup> placerer sig umiddelbart før kadencering (se Eks. 13A, B, E og F samt Eks. 23D). Det er fristende at konkludere, at det frirum, kadencen kan konstateres at give gennemgangsdissonansen, strækker sig til at inkludere de kadenceforberedende bevægelser. Da materialet i trestemmig sats imidlertid er sparsomt (fem primopløsende dissonanser og fire uortodokse gennemgange i kadencen) må en konklusion afvente yderligere forskning i sats med fire eller flere stemmer.

### *Licenser og stilkonstituering*

Gennemgangsdissonanser aktualiserer et problem i enhver stilfremstilling: Hvornår er en særlig bevægelse en undtagelse, hvornår er den regel? I forhold til de utallige synkopedissonanser, som de 153 trestemmige sats udviser, udgør de 26 gennemgangsdissonanser et så ringe antal, at et forbud mod brugen af dem i undervisningssammenhæng absolut kan legitimeres. Når de alligevel tillades, skyldes det igen den udefinérliche – og til tider vildledende – 'stilfornemmelse',<sup>81</sup> der tilsiger dem status som fast ingrediens i Palestrinas satsteknik. I ovenstående undersøgelser mere end antydes det, at harmonier med primopløsning mellem et stemmepar kun optræder – eller måske ligefrem kun *burde* optræde ('stilfornemmelsen' igen!) – med anticiperende opløsning. Der er otte undtagelser herfra (se Eks. 13), hvoraf de fem optræder kadenceforberedende. Skal undtagelserne ignoreres, bortforklars, forsøges indplaceret i en selvstændig regelgruppe (som jeg har prøvet det), eller afkræfter de simpelthen blot tesen om sammenhængen mellem primopløsning og anticipation?

Også reglen om Palestrinas sekstbrug er interessant i denne sammenhæng. Fem af de 29 observerede sekster – tæt ved 1/6 – er store sekster. To af disse fremkommer ved

78 Problematisk for en sådan tolkning er da de tilfælde, hvor kvarten ind- og videreføres som en drejeb bevægelse i stedet for en gennemgangsbevægelse. Til gengæld ville Jeppesen helt sikkert bifalde afskaffelsen af betegnelsen "konsonerende" for et dissonerende fænomen (se Jeppesen: *Palestrinastil*, s. 229-30).

79 Jf. s. 108.

80 Som altså i teksten er forsynet med et redaktionelt b, der ville give tritonus.

81 Naturligvis hjulpet godt på vej af samtidens tekster om emnet, der har fungeret som en naturlig kanon.



så kaldt 'døde intervaller', men det gør også nogle af de medtalte små sekster. Selv med tre store sekster er deres repræsentation (over 10%) langt større end repræsentationen af halvnodegennemgangsdissonanser, dissonerende anticipationstøner,<sup>82</sup> den særlig bløde videreførelse af anticipationen, som Jeppesen og Høffding anbefaler, for slet ikke at tale om den 'almindelige' opadgående drejebælgelse (Eks. 2B), som i trestemmig sats intetsteds lader sig observere. Men på trods af dette misforhold forbydes de uden tøven.<sup>83</sup>

Det er i sidste ende op til teoretikerens stilfornemmelse at vurdere observationer og foretage de nødvendige prioriteringer. I det omfang dette indebærer stillingtagen til emner udenfor forskerens søgelys, er der chance for fejlagtige anvisninger. Stilfornemmelsen kan være en bedragerisk størrelse. Dertil kommer fordelingen af de særlige vendinger. Når f.eks. den forstørrede kvart optræder som synkopedissonans, gør den det ikke sjældent flere gange i samme sats, eller der synes at være tendens til at benytte den i forbindelse med slutkadencen – altså som en særlig kraftig slutvirkning. Det aktualiserer nok engang det spørgsmål til Palestrinas brug af sine virkemidler, som kort berøres ved Eks. 8A-B i forbindelse med den 'anderledes' fjerdedelsbælgelse ved dissonansopløsning.

#### *Coda: Komponisten Palestrina*

I tilfælde af få forekomster af særlige vendinger skal man måske netop vælge at spørge til den specifikke sats, hvori de optræder, spørge til den enkelte sats' kompositoriske særtræk – det særlige element, der nødvendigvis altid er fraværende i forsøg på at indfange en personalstils generelle aspekter. For selv om Palestrinas musikalske teknikker lader sig opstille i efterlignelige regelsæt, udarbejder komponisten selv sin musik sådan at hver sats får sin egen profil. I visse satser udfordres tonesprogets muligheder da mere end i andre. Holder man sig til brugen af anticipationer, vil et blik i oplistningen af de forskellige dissonanstyper vise en udtalt tendens til, at en enkelt type går igen flere gange i samme sats: De to eneste tilfælde af et redaktionelt  $\flat$ , der i tostemmig sats ville medføre synkopedissonans med tritonus, stammer fra XI.67, og de to eneste eksempler på Palestrinas brug af K2 i et kvartkvintforudhold er begge fra XXIV.95 (se Eks. 19F). De to måske mest besynderlige noner af de syv uden anticiperende opløsning (Eks. 13C-D), er i hver sin hymnesats sat sammen med en af de fire Kategori 5X uden anticipation (sammenlign Eks. 13C og H og Eks. 13F-G). En anden af de syv (Eks. 14C) optræder i en messesats efter en af de kun ti dissonerende anticipationstøner og efterfølges et par takter senere af den eneste forekomst af den særprægede "Cmaj7+6!" (Eks. 18E).

Vi har i Eks. 8A-B, som nævnt, allerede set eksempler på komponistens elegante arbejde med de muligheder for licenser, som en temastump kan indbyde til i forbindelse med dissonansopløsninger af forskellig slags. Nedenstående finder man en lille satsbid, der viser hvorledes Palestrina skaber en stigende intensitet i et forløb. Også her

82 For dette og følgende punkt, se under afsnittet *Anticipationer og lærebøgerne*, s. 112.

83 At Høffdings og Alvads tostemmige fokus eller den samlede brug i satser med fire eller flere stemmer muligvis retfærdiggør dette, ændrer ikke grundlæggende pointen.

ved at manipulere ganske lidt i forhold til hvordan han 'plejer' at gøre. Takterne er fra en hymne, og de præsenterer den trestemmige litteraturs eneste eksempel på en none, der efter anticiperende opløsning fortsætter i halvnodebevægelse (Eks. 24):

Eks. 24

Hostis Herodes impie - Lavacra  
VIII.20,13-16

The musical score consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff has a key signature of one flat and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat and a common time signature. The score is divided into four measures. The first measure has an annotation '5Y' under the bass staff. The second measure has an annotation '9 Halvnode?' under the bass staff. The third measure has an annotation '9 Helnode!' under the bass staff. The fourth measure has an annotation 'Genoprettelse' under the bass staff. Arrows point from the annotations to specific notes in the bass staff.

Vi er ved afslutningen af et formled. En kæde af noneanticipationer sættes ind. Første ledes none udformes som en Kategori 5Y. At nonen er den vigtige dissonans her, fremhæver Palestrina ved helt undtagelsesvis kun at lade nonen anticipere, mens kvarten ligger sin fulde længde. Opløsningen medfører en lidt speciel klang, en akkord med formindsket kvint i bassen! Der fortsættes til nok en none. Opløsningen er her til fuldkommen konsonans i form af en tom kvint; men i stedet for en genoprettende synkopedissonans glider bassen videre i en fjerdedelsbevægelse, der endda ender i ottendedelsdrejning, mens noneopløsningen bryder den samtidige lytters forventning – måske? – og fortsætter i halvnode frem til – og her er pointen! – en almindeligt behandlet none-dissonans. Den fungerer da dels som berigtigende korrektion, dels – med sin kvintløse oktav – som en klanglig overtrumpfning af forrige nones kvint. Forløbet forløses med kvartkvintforudhold, der genopretter balancen og afslutter formledet.

Som afslutning skal vi se et eksempel på en af de mere grænseoverskridende satser i Palestrinas produktion, sidste del af en lamentation til Påskelørdag (Eks. 25). Syv ud af de 153 trestemmige satser i alt 26 gennemgangsdissonanser optræder i denne lille satsdel. Dissonanserne er semitematiske. De falder i to grupper.

Det gennemgående træk er en faldende bevægelse. Den er tematisk, men udviser i sit forløb små afvigelser stemmerne imellem. Sopranens faldende bevægelse strækker sig i første del over fem toner efterfulgt af en sekundvis stigning, altens over syv toner efterfulgt af et opadgående tertspring, og tenoren har udelukkende én lang faldende bevægelse. Dissonanser ses ved sopranens 1. og 3., altens 1. og tenorens 5. faldende tone. Vi er ikke i en kadence, det er ikke kanon, dissonanserne er sekunder,<sup>84</sup> ergo er det gennemgangsdissonanser af den type, der i Eks. 23 videreføres til synkopedissonans. Denne lader imidlertid vente på sig. En spænding bygges op. Først tenorens dissonans videreføres til synkopedissonans, der i form af en septimklang bringer afspænding.

Forløbet gentages lettere varieret. Men som det var tilfældet i Eks. 24 skal også her anden del overtrumfe første. Der er atter fire dissonanser. Nu er to af dem blot på betonet takttid. Palestrinas dissonanstekniske finesse er da at udarbejde satsen således at sidste dissonans, der falder på betonet takttid, på synkopedissonansens plads, ind- og

84 De kvarter, der forekommer, optræder begge sammen med sekunddissonans.

Eks. 25

Sabbato Sancto - Pars mea  
KALXXXIII.83

12

pro - ptér - e - a ex - spe - ctá - - bo e - - um,

pro - ptér - e - a ex - spe - ctá - - bo e - um,

pro - ptér - e - a ex - spe - ctá - - bo e - um,

Diss. "Genoprettelse"

18

pro - ptér - e - a ex - spe - ctá - - bo e - - um.

pro - ptér - e - a ex - spe - ctá - - bo e - um.

pro - ptér - e - a ex - spe - ctá - - bo e - - um.

Diss. "Genoprettelse" med skarpere dissonans

Diss. Synkope Diss. C-H C-H C-H

Diss. - gennemgang?

videreføres som en gennemgangsdissonans! Der er altså en momentan overskridelse af stilen selv i udtrykkets tjeneste. Rent klangligt giver det sig udtryk i en vuggende bevægelse mellem C og H.

Efter denne overskridelse må anden del genoprette med en endnu skarpere synkope-dissonans end første. Det får vi. Vi får en hel dissonanskæde. Det tredje C forlænges til helnode og udgør den tilføjede lille sekst, med den skarpe lille sekunddissonans mellem sekst og kvint. Der fortsættes til 'konsonerende kvart', der jo relaterer sig til den 'forkerte' gennemgangsdissonans fra forrige takt ved selv at være 'forkert' placeret (om end denne 'forkerthed' modsat forrige takts er standard). Først til sidst når vi til selve prototypen på genopretningsdissonans, kvartkvintforudholdet. Og det virker så meget desto stærkere her, eftersom Palestrina netop undgik det efter første bølge.

Der er en mening med galskaben. I udtrykkets tjeneste forlener Palestrina sin musik med en række variationer af de mange regelsæt, med hvilke vi ellers prøver at indfange den. Der er i denne ellers så velbeskrevne musik stadig masser af eksperimenter og stilistiske virkemidler at undersøge forudsat selvfølgelig, at ens opmærksomhed fanges af dem.

Jeg har prøvet at argumentere for: At synkopedissonanser kan opløses til fuldkommen konsonans, at forstørret kvart forekommer som synkopedissonans, at primopløsning

kan fungere som 'kernesats', at der generelt er sammenhæng mellem anticiperende opløsning og 'anderledes' (såsom de tre førstnævnte punkter) dissonanser/opløsninger, at synkopedissonans – særlig kvartkvintforudholdet – efter anticipation og gennemgangsdissonans har funktion af stabilisator, at frie gennemgangskvarter er stilfremmede, at kadencen kan være frirum for ellers uanvendelige bevægelser, at Palestrina bøjer de beskrevne regler i udtrykkets tjeneste, at regelgivning er underlagt subjektive faktorer, dikteret af bl.a. en stilfornemmelse, som man skal være forsigtig med skråsikkert at relatere til inden for områder, der ikke er undersøgt specifikt.

Mest af alt håber jeg dog at have befæstet, at de kloge ord Jeppesen skrev i sin indledning til disputatsen om Palestrinaforskningens behov – uanset vores mange undersøgelser – til stadighed vil stå ved magt: "... en snarlig Sammenligning og Revision er en Nødvendighed."