

Kontrapunktik og dens funktion i Brahms's orkesterværker

Bent Stellfeld

I sin Brahms-biografi (bd. I², s. 260ff) fortæller Max Kalbeck om en aftale, som i midten af 1850'erne blev indgået mellem de næsten jævnaldrende venner, pianisten J. Brahms og violinisten J. Joachim. For at holde hinanden til ilden skulle de hver søndag (uanset hvor de hver for sig opholdt sig) sende løste teoriopgaver til kritik og rådgivning hos den anden part. Næste søndag skulle vennens opgaver returneres ledsaget af egne produkter o.s.fr. – Det skulle navnlig dreje sig om opgaver af mere krævende art: fugaer, kanon-øvelser, eksercitier i dobbelt og flerdobbelt kontrapunkt, cantus firmus-bearbejdelser o.l. Den, der forsømte sin pligt, havde ipso facto idømt sig selv en bøde på 1 Thaler at erlægge til den anden kontrahent. Provenuet måtte ikke bruges til hvad som helst. Investeringen af kapitalen skulle ske i bøger. Det blev (naturligvis) pianisten, som kom til at høste størst fordel af denne overenskomst. Han indkasserede i årenes løb adskillige Thalere, og det kom læsehesten Brahms godt tilpas, at hans bogbestand voksede betragteligt. – Men også på anden vis drog Brahms nytte af sin flid: den intense beskæftigelse med og løsning af komplicerede satstekniske problemer (suppleret med dybtgående studier af ældre musik) kom til at sætte sig markante spor i hans egentlige kompositioner. Undertiden blev polyfon teknik ligefrem bestemmende for en sats's udformning, ikke blot i detaljer, men også i selve strukturen. Dette gælder naturligvis især kompositionerne inden for arkaiserende genrer: orgelværker, mange korværker, finalesatserne af Haydnvariationerne og 4. symfoni, hvor den kontrapunktiske variationsteknik fejrer store triumfer: henholdsvis 110 og 311 takter, som stort set giver afkald på tonal spænding, og hvor følgelig rytmisk, melodisk og kontrapunktisk fantasi bliver de bærende elementer for udvikling, spænding, kontrast, udløsning ...

Ikke blot fugaer, motetter, chaconner og andre arkaiserende genrer har præg af Brahms's lineære skrivemåde. Ofte hører man (eller til at begynde med, *ser* i partituret) fint ciselerede, kammermusikalsk udarbejdede akkompagnementsstemmer, der i hvert fald for øjet tager sig ud som polyfone strukturer, men som i virkeligheden blot er ledsagelsen til den egentlige tematiske aktivitet, på een gang en krævende spilleteknisk udfordring og en gedigen gave til de udøvende. (Et enkelt eksempel: 1. symfoni, III sats, t.11ff).

Midt imellem disse to yderpunkter i den satstekniske faktur: den gennempolyfone sats og det gennearbejdede akkompagnement møder vi forskellige kontrapunktmæssige forløb, hvor polyfon struktur af den ene eller anden slags er anvendt som et middel (blandt mange andre) til at tilvejebringe en passende mangfoldighed i den organiske udvikling af motiv- og temastoffet.

Erkendelsen af sådanne afsnits art og funktion kan tilføre også den umiddelbare lytning talrige elementer, som intensiverer oplevelsen og åbner øret for nye perspektiver hos Brahms (og hos andre lige så håndværksmæssigt bevidste komponister).

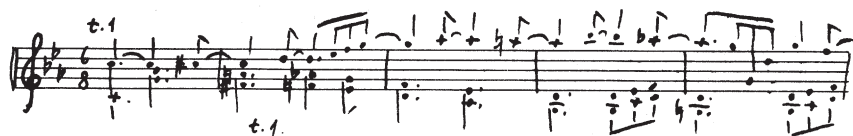
De fleste monografier, som behandler det polyfone element hos komponister fra »ikke-polyfone stilperioder« bruger terminologi, hvori ordet »fuga« indgår, sikkert et levn fra teori-undervisningen, hvor »fuga«-produktion som oftest har været det fjerne mål, hvad enten man postulerede Palestrina eller Bach som fundament for sine øvelser¹. – Naturligvis træffer man fuga-afsnit blandt de talrige tilfælde af polyfont detalje-arbejde hos Brahms (f. eks. 2. symfoni, II, t. 17–27, som overledning til klimaks i satsens første hoveddel). Imidlertid vil karakteriseringen af Brahms's anvendelse af polyfoni blive vag og udækkende, hvis man generaliserer med betegnelsen »fugato«, der jo kun angiver, at imitation finder sted. Hans kontrapunktiske mangfoldighed gør det mere rimeligt, at man specificerer de enkelte tilfælde ud fra mere detaljerede kriterier. Der kan være tale om tema (cantus firmus) med een eller flere modstemmer, som kan være mere eller mindre obligate og optræde i forskellige intervaller og placeringskombinationer; om imitationstyper lige fra det friere fugato til strenge kanon-strukturer i forskellige intervaller; temaer (og dele af temaer) kan undergå forvandlinger, som er inspireret af kontrapunktisk konstruktionsmåde (uden at selve satsarbejdet behøver at være specielt polyfont det pågældende sted): omvendning af intervaller og proportionsændring af nodeværdier er her det hyppigste. – De valgte eksempler stammer for størstepartens vedkommende fra orkestermusikken (først og fremmest fra symfonierne). Dog leverer klaverkvintetten op. 34 et par eksempler.

De forskellige kontrapunkt-manérs *funktion* i den organiske sammenhæng vil naturligvis være mangfoldig: tema-præsentation, tema-variation (f. eks. ved gentagelse), tema-gennemføring (herunder overledningsarbejde mellem temagrupper), kulmination . . . Kontrapunkt-teknik kan være bærende fundament for større satsdele (f. eks. for større afsnit af en gennemføringsdel, måske endda for en hel gennemføringsdel). – Det er mit fjerne (og endnu ikke opnåede) mål at få præciseret, hvorvidt der er (eller ikke er) sammenhæng mellem den valgte kontrapunkt-manér og dens funktion i den konkrete form-evolution.

1. W. Kirkendale: Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik (Tutzing 1966).. V. Cockshoot: The Fugue in Beethoven's Piano Music (London 1959). Maria Taling-Hajnali: Der fugierte Stil bei Mozart. Bern 1959). Klaus Trapp: Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Regér (Frankfurt a. M. 1958).

1. Tema med kontrapunkterende modstemme

Eks.1 (1.symfoni,I)



1. symfoni, I, starter med en sådan kombination. Over et udhamret T-orgelpunkt eksponeres samtidig to tematiske ideer: den synkoperede overstemmes stigning fra c til højtonen b med efterfølgende gradvise fald og understemmens (tersfordoblede) tilsvarende modrettede bevægelse mod dybtonerne d og b (nås samtidig med højtonen i overstemmen), fulgt af gradvis stigning, alt i komplementær rytme til overstemmens synkoper. (Se også starten af 3. symfoni, I).

Eks.2 (2.symfoni,II)



Begyndelsen af 2. symfoni, II, viser også en kombination af to temaer, violoncel og fagot i melodisk modbevægelse, men ikke i udpræget komplementær rytme. Der er tale om et ganske kort forløb, mens ideen i eks. 1 strækker sig over ialt 9 takter.

Hvert af de to eksponerede temaer i 1. symfonis langsomme indledning rummer væsentlige motiv-kilder til store dele af satsforløbet. Snart virker de sammen, snart hver for sig, bestandig genstand for variation og forvandling. Helt anderledes forholder det sig med eks. 2. Den kontrapunktiske aktivitet forsvinder efter de to takter, og vcl. alene fører det 12 takter lange kantilene til ende. Tilsvarende sker ved tilløbet til gentagelse t. 13, ved gennemføringsarbejdet t. 62–67, ved den triol-varierede reprise t. 68 og ved codaen t. 97; det er kun disse to takter, der optræder som tema med kontrapunkt. Til gengæld rummer understemmen motiv-kim til andre ideer i satsens forløb, ikke mindst til et gennemførings-afsnit, som bygger på egentlig anvendelse af dobbelt kontrapunkt (omtales i næste afsnit).

Eks. 1 og 2 består ganske vist af to selvstændige ideer. Men de bliver ikke benyttet som dobbelt kontrapunkt (selv om de udmærket kan bruges på den måde). Overstemme forbliver overstemme og understemme understemme. Meget ofte benytter Brahms muligheden for ombytning af stemmer ved at forme dem, så de kan skifte plads og ved at udnytte denne mulighed på forskellig vis.

2. Dobbelt kontrapunkt

Eks.3 (2.symfoni,II)



Eks. 3 fra 2. symfoni, II, viser begyndelsen af to stemmer, som først imiterer hinanden og derpå føres friere i komplementær rytme og modrettet bevægelse. Efter to takter bytter stemmerne plads. Satsens »B-del«, det kontrasterende *grazioso*-afsnit, munder ud i en *piano espressivo*-overledning med de tre stigende ottendedele som motiv. Dette stof bliver fra t. 49 gennemført som *dobbelt kontrapunkt i oktaven*. Selve motivet er en variant af fagot-kontrapunktet (eks. 2) og er desuden af substantiel betydning i det videre gennemføringsarbejde.²

Eks.4 (2.klaverkoncert,II)



Eks. 4 fra scherzoen af 2. klaverkoncert viser ligeledes dobbelt kontrapunkt i oktaven. En livlig, hovedsageligt springvis ført overstemme kontrapunkteres af en rolig, trinvis ført understemme (næsten som en »4. arts« modstemme). Efter otte takter byttes stemmerne om, og forløbet gentages. Disse 16 takters dobbelte kontrapunkt i oktaven danner begyndelsen af scherzoens trio. Begge de involverede stemmer stammer fra motiver i selve scherzoen (se f. eks. t. 3–7 og t. 79–83). Det dobbelte kontrapunkt fungerer altså her som indledning til en hoveddel i en sats, samtidig med, at det forener to tidligere tema-ideer.

2. Motivet, som går tilbage til I, t. 6, har en påfaldende lighed med hoved-ideen i Haydn-variation IV (eks. 6). Se også 4. symfoni, II, t. 41ff og t. 88ff.

Dobbelt kontrapunkt i oktaven er uhyre almindeligt hos Brahms. De to eksempler er valgt, fordi de repræsenterer to forskellige hovedfunktioner af denne kontrapunkt-manér: gennemføringsarbejde og tema-variation (se også Händelvariation VIII i op. 24).

Dobbelt kontrapunkt i de andre klassiske gængse intervaller *decim* og *duodecim* er i almindelighed sjældnere end oktav-kontrapunkt. Dette gælder også for Brahms.

Eks. 5 (4. symfoni, I)

Eks. 5 viser anvendelse af *kontrapunkt* i *decimen* (og oktaven). Horn-violoncel-melodien kontrapunkteres af fagotters og bassers modstemme. Efter otte takter (t. 65) byttes der om på placeringen: hovedmelodien lægges op i violiner, mens modstemmen ligger dels i høje blæsere (kontrapunkt i oktaven), dels i fagot, violoncel, bas (kontrapunkt i decimen). T. 69 byttes der om, så *decim*-kontrapunktet ligger øverst og oktav-kontrapunktet nederst.

Disse to samvirkende ideer fungerer som 2. del af satsens hovedtemagruppe. Efter et triol-signal sætter det *kantabile* tema ind ledsaget af det karaktermæssigt stærkt kontrasterende kontrapunkt, som ved nærmere eftersyn viser sig at knytte tråden tilbage til satsens start og hermed til hele symfoniens motto. Gentagelsen i dobbelt kontrapunkt bliver et led i den sindrige kontrapunktik, som i det hele taget præger behandlingen af symfoniens motto. Senere skal omtales forskellige kanon-udnyttelser af det.

Eks.6 (Haydn-variationer,IV)



Haydn-variation IV illustrerer anvendelse af *dobbelt kontrapunkt* i *duodecimen*. Tema-variationen i overstemmen kontrapunkteres i understemmen i rolige 16.-dele. I stedet for den i værket ellers almindelige uforandrede repetition af 10-taktsperioden kommer en stærkt ændret gentagelse: tema-variationen lægges ned som understemme, og kontrapunkt-stemmen flyttes en duodecim op.

Det dobbelte kontrapunkt bruges her som varationsmiddel ved gentagelser, og teknikken anvendes gennem hele variation IV.

3. Flerdobbelt kontrapunkt

Ved flerdobbelt kontrapunkt er der mulighed for større variation i den indbyrdes højde-placering af stemmerne. Ved tre temaer er der som bekendt $3! = 6$ muligheder, ved fire temaer 24, ved fem 120 o.s.v. – J. S. Bach f. eks. anvender ofte disse muligheder grundigt og bevidst. (Se således fuga i c-moll fra Das Wohltemperirte Klavier I, hvor fem af de seks mulige kombinationer udnyttes, og ingen mere end een gang.) – Brahms går ikke altid så rigoristisk til værks. Dels udnytter han ikke så mange kombinationer, og dels kan samme kombination meget vel optræde flere gange, selv i relativt korte afsnit. Vi forlader et øjeblik orkester-musikken. Eksemplerne på 3- og 4-dobbelt kontrapunkt stammer begge fra III sats af klaverkvintetten op. 34.

Eks. 7 viser 3-dobbelt kontrapunkt, som udspiller sig over et orgelpunkt på g. De tre stemmer optræder først (regnet fra oven og ned) i violiner, klaver h.h., violoncel. T. 234 byttes der om på dem: klaver h.h., 1. violin, klaver v.h. – Kun disse to kombinationer af seks mulige finder anvendelse. Og det er kun yderstemmerne, der bytter plads. Til gengæld er muligheden for klangfarve-forskel fuldt udnyttet: mellemstemmen bringes første gang i klaver, anden gang i 1. violin. Også yderstemmerne skifter instrument. – Alle tre temaer har melodisk stigende tendens i deres helhedsforløb. De to er rytmiseret i ensartet 8.dels-bevægelse, den tredje har accelererende rytmik. Man bemærker, at hver af de to tema-kombinationer (næppe tilfældigt) starter og slutter med tonerne BACH (markeret i nærværende nodeeksempel).

Dette sindrige 3-dobbelte kontrapunkt fungerer som mellemdel i scherzoens trio. Intet af temaerne stammer fra trioens første del. Derimod knytter orgel-

Eks.7 (Klaverkvintet,III) t.226

The image displays a musical score for a piano quintet, specifically measures 226 through 240. The score is written for five staves: 1.v. (first violin), 2.v. (second violin), br. (bassoon), vcl. (viola), and klaver (piano). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score is marked with 't.226' at the beginning of the first system. The first system (measures 226-233) features a complex contrapuntal texture with various melodic lines and harmonic support. The second system (measures 234-240) continues this texture, with the piano part (klaver) playing a prominent role. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). Above the staves, there are letters B, A, C, H, which are a reference to the famous BACH motif. The piano part (klaver) is marked with 'ARCO' and 'mf'.

punktets rytme tråden til et af scherzoens hovedmotiver, som selv er et led i et 4-dobbelt kontrapunkt (se næste eks.).

Eks.8 (Klaverkvintet,III)

Eks. 9.

t. 67 (4 takter)	t. 71 (5 t.)	t. 76 (4 t.)	t. 80 (4 t.)	t. 84 (4 t.)
① br. ② klav. v.h.	① klav. h.h. ② br. ③ klav. v.h.	② klav. h.h. ① 1. v. ③ br. ② inversus, klav. v.h.	① klav. h.h. ② 1. v. ④ br. ③ klav. v.h.	③ klav. h.h. ④ 2. v. ② klav. v.h. ① br.
t. 88 (2 t.)	t. 90 (2 t.)	t. 92 (1 t.)	t. 93 (1 t.)	t. 94 (1 t.)
③ klav. h.h. ① 1. (2.) v. ④ br. ② klav. v.h.	(som t. 88)	③ klav. h.h. ① 1, 2. v. ④ br. ② klav. v.h.	① 1, 2. v. ③ br. ② klav. h.h. } sekst. vcl. } parall. ③ inv., klav. v.h.	③ klav. h.h. ① 1, 2. v. ② br. klav. v.h. } sekst. parall. ③ inv. vcl.
t. 95 (1 t.)	t. 96 (1 t.)	t. 97 (1 t.)	t. 98 (1 t.)	t. 99 (1 t.)
① 1, 2. v. ③ br. ② klav. h.h. } sekst. vcl. } par. ③ inv. klav. v.h.	③ klav. h.h. [① 1, 2. v.] ② br. klav. v.h. } sekst. par. ③ inv., vcl.	② klav. h.h. } sekst. vcl. } par. [① 1, 2. v.] [③ br., klav. v.h.]	③ klav. h.h. [br.] [① 1, 2. v.] ④ vcl. ② klav. v.h.	② klav. h.h. } sekst. br. } par. [① 1, 2. v.] [③ klav. h.h., vcl.]

I klaverkvintettens scherzo optræder t. 67–100 et kontrapunktkompleks, som efterhånden udvikles til at være 4-dobbelt. De fire deltagende temaer ses i eks. 8. Temaerne optræder første gang samtidigt t. 80–84. Mønsteret for deres indbyrdes højdeplacering er angivet i eks. 9.

Man bemærker, at temalængden er fuldstændig (4 eller 5 takter) i de første

fem kombinationer. Fra t. 88 aftager temalængden (der skæres først ned til to, fra t. 92 til een takt). De to kombinationer af alle fire stemmer i deres helhed (t. 80, t. 84) er klart forskellige: der er simpelthen byttet fuldstændig om på deres indbyrdes placering. Fra t. 88 sker der en gradvis ændring af fakturen fra streng kontrapunktik hen imod den mere »symfoniske« behandling af materialet, som fuldstændig tager styret t. 100.

Dette 4-dobbelte kontrapunkt er et led i scherzoens gennemføringsdel. Det danner højdepunktet i det tematiske arbejde. Den gradvise intensivering af et af satsens vigtigste motiver (tema 1) danner forberedelse af den ufuldstændige reprise.

Illustreringen af 5-dobbelt kontrapunkt er igen taget fra orkestermusikken, nemlig fra I-satsen af 2. symfoni (eks. 10).

Eks.10 (2.symfoni,I)

Handwritten musical score for Example 10, showing five staves with various musical notations and circled numbers 1 through 5 indicating specific measures or themes. The staves are labeled: 1. v., klar., 2. v., br., and vel. bas.

Anvendte kombinationer:

t. 204

1
2
3
4
5

t. 208

4
2
3
1
5

t. 212

5 (i duodecim)
2
4
1

t. 214

5 (i duodecim)
2
4
1

Kun de første 2 takter,
altså mangler tema 3

t. 216

3
1
5 (i duodecim)
3
4

t. 220

1
4
3
sidste 2 takter,
tema 2 og 5
mangler

t. 222

4 (i oktav, decim og duodecim)
1
sidste 2 takter,
tema 2, 3 og 5
mangler

De fem temaer er placeret og nummereret efter tonehøjden t. 204–207. Tema 2 er en modifieret omvendning af tema 5, som vel kan føres tilbage til symfoniens motto (trods den helt ændrede interval-størrelse). I skemaet er angivet temaernes indbyrdes placering i de 20 takter, forløbet varer. – Kombinationerne t. 204 og t. 208 er begge fuldstændige (à 4 takter). Der er ingen større variation i tema-placeringen; Tema 1 og 4 har byttet plads, det er alt. De to næste kombinationer omfatter kun de første to takter (hvorved tema 3 udgår). Placeringen er ens i de to stræk, men til gengæld temmelig forskellig fra de to foregående. Temaerne optræder igen fuldstændigt og fuldtalligt fra t. 216, og den indbyrdes placering er helt ny. – De to sidste kombinationer omfatter kun de to sidste takter af komplekset. Temaernes antal reduceres: vi er på vej ud af det kontrapunktiske afsnit.

Ligesom det var tilfældet med de ovennævnte afsnit i 3- og 4-dobbelt kontrapunkt, fungerer dette 5-dobbelte kontrapunkt i genmenførings-sammenhæng. Det indtræder efter en crescendo-forberedelse og danner første klimaks i gennemførings-arbejdet. Opløsningen af den polyfone struktur forbereder næste store højdepunkt: symfonisk forarbejdning af motto-materialet.

4. Kontrapunktiske tema-ændringer

Den traditionelle kontrapunkt-lære arbejder som bekendt med flere konstruktivt stringente måder at ændre og variere temaer: *Omvending* (»ned« bliver »op« og vice versa), *krebsevendning* (»frem« bliver »tilbage«), *proportionsændring* (nodeværdier ganges eller divideres med forskellige tal).

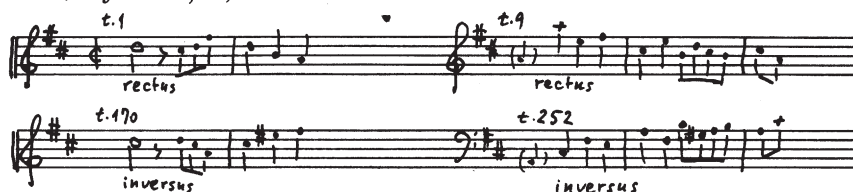
Såvel omvendning som proportionsændring af temaer ses hyppigt hos Brahms. Disse kontrapunkt-inspirerede variations-manérer anvendes både som led i kontrapunktisk arbejde og som middel til at skabe afveksling i tema-forarbejdelsen i mere homofone sammenhænge.

Eks.11 (1.symfoni,III)



Eks. 11 viser, hvorledes et tema kan dannes ved, at dets første frase »besvares« med sin egen omvendning, m.a.o. hvordan et længere tema kan bestå af een og samme idé, som gentages i en af kontrapunktisk tænkemåde inspireret ændring.

Eks.12 (2.symfoni,IV)



I eks. 12 funktionen en anden. Der er her tale om temaer i en eksposition. I senere sammenhæng (f. eks. gennemføring eller reprise) bringes de i omvendning og virker derved på een gang som en genoptagelse og en fornyelse af noget velkendt.

Eks.13 (4.symfoni,III)



Eks.14 (3.symfoni,I)



I eks. 13 og 14 er omvendingsprincippet anvendt i *kontrapunktisk* sats. Hovedtemaet i 4. symfoni III lader bassen være en omvendning af melodien. Senere i forløbet bytter de to alen af samme stykke plads (rectus-inversus fungerer som dobbelt kontrapunkt).

Eks. 14 viser sidetemaet i 3. symfoni I imiteret af sin egen omvendning. Det fungerer her i gennemføringsdelen som en stringent kontrast til den forudgående lidenskabelige moll-bearbejdelse af temaets første del. (Sml. klarinettrioen op 114, I, t. 51-58 og t. 157-164.

Proportionsændring af temaers og motivers nodeværdier uden stærkere kontrapunkt-aktivitet er et ofte anvendt variationsmiddel. Et eklatant eksempel har vi i talrige motto-varianter i 2. symfoni, I. At diminuition kan anvendes som accelerationsmiddel, augmentation som opbremsning er næsten overflødigt at nævne. – Som led i strengere polyfont arbejde hører augmentation og diminuition ikke i den grad til dagens orden. Et par henvisninger til ikke-orkestrale værker: klaverkvintetten IV fra t. 125; motetten »Schaffe in mir Gott« op. 29, I; »Ein deutsches Requiem«, V, t. 62ff.

I orkestermusikken frembyder finalen af Brahms's tredje orkesterværk, klaverkoncert nr. 1, det mest oplagte eksempel på intens anvendelse af proportionsændring af temaer i et kontrapunktisk forløb.

Eks.15 (1.klaverkoncert,III)

t.238

340

VI. ① *p sempre*

Br. ②

Vb. *p sempre*

Prt.

360

VI. *p sempre*

Br. ③ *p sempre*

Vb. *p sempre*

Kb. *p sempre*

VI. *p sempre*

Br. *marc.*

Vb. *marc.*

Kb. *marc.*

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, and brass. The notation is in black ink on a white background. The staves are arranged in a system, with some instruments grouped together. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings include 'cresc.' (crescendo), 'pp' (pianissimo), and 'pp sempre' (pianissimo sempre). There is a rehearsal mark '263' in the center of the page. The score is for a piece in 3/4 time, as indicated by the time signature at the top left. The key signature is one flat, B-flat major or D minor. The score is for a symphony, as indicated by the title 'Symphony' at the top left. The page number is 263, as indicated by the rehearsal mark. The score is for a symphony, as indicated by the title 'Symphony' at the top left. The page number is 263, as indicated by the rehearsal mark. The score is for a symphony, as indicated by the title 'Symphony' at the top left. The page number is 263, as indicated by the rehearsal mark.

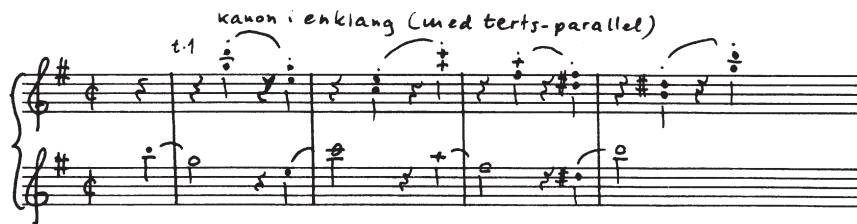
Det polyfone afsnit i gennemføringsdelen t. 238–263 er et kompleks med tre forskellige temaer, som alle har rødder tilbage i satsen. Nr. 1 stammer fra det Schumann-agtige tema t. 181, nr. 2 fungerer som kontrapunkt til ritornel-temaet, f. eks. i satsens start, nr. 3 er selve ritornel-temaet. (T. 242–246 og t. 247–251 har 2. violin et kontrapunkt, som ikke bruges yderligere.) – Det er tema 1, der udnyttes proportionelt. I begyndelsen imiteres det på sædvanlig vis med tema 2 som fortspinnung). T. 249 får det tema 3 som kontrapunkt, t. 254 diminueres det som kontrapunkt til sig selv og til tema 2 og 3. Og endelig t. 259 augmenteres det som kontrapunkt til en tætføring af tema 3. (Et par *rectus-inversus*-antydninger t. 257 er mere sporadiske). – Dette mikrokosmos af koncentreret kontrapunktisk *tutti*-udfoldelse danner kontrast til det efterfølgende »*cori spezzati*«-afsnit med dets stof, nemlig tema 1 diminueret.

Krebsevendning forekommer yderst sjældent hos Brahms, når man ser bort fra de tilfælde, hvor omvendning er identisk med krebsevendning (f. eks. trinvis bevægelse i samme retning i ensartede nodeværdier). I klaverkvintettens finale kan man med lidt god vilje finde konstellationen HCAB, for det meste med anvendelse af lodder og trisseværk. Et enkelt sted er det umiskendeligt til stede, nemlig t. 35–36 i 1. violin. Men det beror nok mere på en tilfældighed end på en bevidst hensigt fra Brahms's side.

5. Kanon

Det sidste kontrapunkt-fænomen, som her skal behandles, er *kanonføring* af temaer. – Brahms har rendyrket kanonteknikken i egentlige kanon-kompositioner, f. eks. »*Dreizehn Kanons*« op. 113. Som teknisk kontrapunkt-middel i anden sammenhæng er kanon-sats også ret almindelig i hans instrumentalmusik. (Uden for orkesterværkerne skal lige nævnes a-moll-strygekvartetten op. 51.2, der i den langsomme sats bringer to kvint-kanonafsnit og i menuetten to dobbelt-kanoner). – Talrige steder i orkestermusikken ligger stemmer (oftest to) i gennemført kanon-udarbejdelse, godt skjult i det omgivende stemmevæv. De sidste eksempler er alle hentet fra 4. symfoni.

Eks.16 (4.symfoni,I)



Eks.17 (4.symfoni,I)



I starten af I sats tætføres hovedtemaet i kanon i énklang (eks. 16). Ved temaets varierede gentagelse (eks. 17) kontrapunkteres det af modstemmer i indbyrdes imitation, samtidig med, at violoncel, bas overtager den kanoniske tætføring, nu i under-duodecimen. Lige i starten af gennemføringen t. 144 gentages dette spil, men ophører snart for at give plads til et andet gennemførringsarbejde, (herunder et koncentreret kanon-kompleks, som behandles i næste eksempel). I reprisen (t. 246) varieres hovedtemaet ved augmentation (homofont), og det bliver først ved dets gentagelse (t. 272), at ekspositionens åndfulde spil genoptages.

Gennemførringsdelens første kulmination benytter sig som sagt også af kanon-teknik.

Eks.18 (4.symfoni,I)

1) Kanon: 1.v. - 1.br.

2) Kanon: bas - 1.br.

t. 168

1.v. (Ø)

1.br.

viol. bas

[modstemme - - - -]

[mod.]

*trabl. lara
inversus*

*3. Kanon:
1. v. rect. } - trabl. inv.
bas inv. } (t. 179)*

t. 174

1. v.
(8a)

-stemme -

1. br.

vcl.
bas

t. 179

trabl.
1. v.
(8a)

1. br.

vcl.
bas

Det drejer sig om tre kanoner over en variation af mottoet: først to 2-stemmige, begge kontrapunkteret af en obligat modstemme (t. 168, t. 172), derpå en 3-stemmig (t. 178): temaet føres samtidig rectus og inversus og imiteres kanonisk af inversus.

Eks. 19 (4. symfoni, I)

t. 393

I codaen (t. 393) kommer omsider den kulminerende manifestation af den kanon, som satsen begyndte med (eks. 19). Her er den kanoniske tætføring åbenbar og umiskendelig, og den strækker sig over otte takter (mod fire i starten). Ydermere intensiveres den: de første fire takter tætføres i halvnoderafstand, de sidste fire i fjerdedelsnoderafstand.

Eks.20 (4.symfoni,IV)



Eks.21 (4.symfoni,IV)



Eks. 20 og 21 viser symfoniens motto, som det i finalen optræder som chacon-nens 30. og 31. variation (de to sidste variationer før den friere coda).

I variation 30 fungerer mottoet i 8.dels-efterslag som ostinatoets første fire takter; i variation 31, den sidste, intensiveres satsarbejdet: mottoet tætføres som kanon i énklang, og kanonteknikken er udvidet til at omfatte også de sidste fire takter.

Hvis vi prøver at sammenfatte dette materiale og undersøge, hvorvidt der tegner sig en tendens til, *hvornår* Brahms bruger *hvilken* kontrapunkt-manér til *hvilket* funktionsformål, må vi gøre os klart, at der må flere faktorer ind i materialet. Kammermusikken (for ikke at tale om vokalmusiken) her kun været inddraget i ringe omfang, og hele spørgsmålet om eventuelt skiftende kontrapunktisk metode hos Brahms fra de tidligste værker (her 1. klaverkoncert) til de senere (her 4. symfoni og, mere sporadisk, klarinettrioen op. 114) er helt forbigået.

De endelige konklusioner må altså vente. Men det billede, der tegner sig, vil formodentlig vise, at Brahms anvender kontrapunktisk satsarbejde først og fremmest ved variation, overledningsafsnit og anden form for gennemførelse. Ved temaeksposering kan to hoved-ideer præsenteres samtidig i kontrapunktisk modspil (Starten af 1. og 3. symfoni). Hvad angår selve kontrapunkt-måden i de forskellige sammenhænge, vil der næppe kunne opstilles omfattende mønstre. Hvert enkelt værk vil her vise opfindsom afveksling i *sin* brug af forskellige kontrapunktiske virkemidler, måske i senere værker med

nogen forkærlighed for eet (kanon-teknik i 4. symfoni). – De mere komplicerede afsnit i 3-, 4- o.s.v.-dobbelte kontrapunkt bliver kun anvendt i egentligt gennemføringsarbejde (klaverkvintetten, III, 2. symfoni, I).

Under alle omstændigheder virker Brahms's anvendelse af kontrapunkt altid som noget selvfølgeligt, indlysende, umiddelbart. Vidnesbyrdene om den seje, myreflittige baksen med stoffets kompleksitet, som har fundet sted, *dem* har han omhyggeligt tilintetgjort.