

KONTRPUAN

23. Kitap (E – Kitap)

NAZMİ BOSNA

Öğretim görevlisi Sayın İsmail Sezen'e ithaf olunur.

KONTRPUAN

23.KİTAP (E-Kitap)

Copyright © 2025 , Nazmi Bosna

NOTA YAZIM

Nazmi Bosna

ISBN

978 – 625 – 94581 – 2 - 0

SUNUŞ

'Kontrpuan" kitabı, "Kaynakça" bölümünde yer alan kitaplardan yararlanılarak hazırlanmış ve konservatuvarlardaki hocalarımızın görüşlerine sunulmuştur.

Bütün kitaplarımdaki eserlerin PDF ve MP3 kayıtları internet sitemde bulunmakta olup, istenildiğinde ücretsiz olarak indirilebilir. Kitaplarımın kitap evlerinde satılması sözkonusu değildir.

Klasik gitar ile ilgili kitaplarım aşağıda belirtilmiştir:

Klasik Gitar İçin 42 Eser, Klasik Gitar İçin 20 Eser, Anadolu Esintileri Klasik Gitar İçin 30 Eser, Klasik Gitar İçin 25 Eser, Klasik Gitar İçin 27 Eser, Anadolu Esintileri Klasik Gitar İçin 23 Eser, Klasik Gitar İçin 34 Eser, Anadolu Esintileri Klasik Gitar İçin 19 Eser, Klasik Gitar İçin 21 Eser, Anadolu Esintileri Klasik Gitar İçin 17 Eser, Gitar Uygulamalı Armoni Öğretimi, Gitar Uygulamalı Akor Bağlantıları, Anadolu Esintileri Klasik Gitar İçin 14 Eser, Gitar Uygulamalı 24 Tonda Alterasyon , Gitar Uygulamalı 24 Tonda Modülasyon, Klasik Gitar İçin 24 Eser, Anadolu Esintileri Klasik Gitar İçin 18 Eser, Gitar Uygulamalı Armoniye Yabancı Sesler, Gitar Uygulamalı Soprano ve Bas Partisinin Armonizasyonu , Gitar Uygulamalı Kadanslar , Anadolu Esintileri Klasik Gitar İçin 15 Eser ve Müzik Formları.

Müzik severlere yararlı olması dileğiyle saygılar sunarım.

Nazmi Bosna

Ankara, Ağustos 2025

www.nazmibosna.com

e-mail : info@nazmibosna.com

ÖZGEÇMİŞ

1946 yılında Kırıkkale’de doğdu. Ziya Aydın’tan klasik gitar dersleri aldı. Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi’nden mezun oldu. Öğrenimine Bern Konservatuvarı Klasik Gitar Bölümü’nde Miguel Rubio’nun öğrencisi olarak devam etti. Bern’deki Musikschule der Region Burgdorf , Musikschule Muri-Gümligen ve Musikschule Moosedorf müzik okullarında klasik gitar dersleri verdi. 1974 yılında Türkiye’ye döndü ve Turizm Bakanlığı’nda çalışmaya başladı. Memuriyeti sırasında Frankfurt , Berlin , Zürih , Kopenhag ve Pekin’de Kültür ve Tanıtma Ataşesi olarak görev yaptı. 2008 yılında emekli oldu.

AUTOBIOGRAPHY

He was born in 1946 in Kırıkkale (Turkey). He received classic guitar courses from Ziya Aydın. He graduated from Ankara Academy of Economic and Administrative Sciences. He continued on his education as the student of Miguel Rubio at the Department of Classic Guitar in Bern Conservatory. He gave classic guitar courses in the music schools of Musikschule der Region Burgdorf, Musikschule Muri-Gümligen and Musikschule Moosedorf in Bern. He returned to Turkey in 1974 and started to work in the Ministry of Tourism. He worked as Culturel Attache during his office in Frankfurt, Berlin, Zurich, Copenhagen and Beijing. He retired in 2008.

LEBENS LAUF

Er ist 1946 in Kırıkkale (Türkei) geboren. Er nahm klassischen Gitarrenunterricht bei Ziya Aydın. Er absolvierte die Akademie für Wirtschaft und Handel in Ankara. Sein Studium setzte er im Konservatorium Bern im Kunstfach klassische Gitarre als Student von Miguel Rubio fort. Er unterrichtete klassische Gitarre an der Musikschule der Region Burgdorf in Bern, Musikschule Muri-Gümligen und Musikschule Moosedorf. Im Jahr 1974 kehrte er in die Türkei zurück und begann im Tourismusministerium zu arbeiten. Während seiner Amtszeit wirkte er als Kulturattaché in Frankfurt, Berlin, Zürich, Kopenhagen und Peking. 2008 wurde er pensioniert.

İÇİNDEKİLER

Çok Sosliliğin (Polyphonie) Formları	1
Cantus firmus, Kontrpuan, Quodlibet, Ostinato	
Çoklu Kontrpuan	4
Kontrpuan Formları	5
Şekilli Prelüd, Kontrapuntal Prelüd, Choral Prelüd,	
Invention, Partita, Choralfüge, Sıkı Kontrpuan Formları	6
Kontrpuantal Karma Formlar	7
Füğün Diğer Formlarla Olan Karma Formları	
Kontrpuantal Kompozisyonda Uyumsuzluk (Dissonanz) Kullanımı	8
Vurgulu Uyumsuzluk ve Geciktirme	8
Invention	9
Çift Kontrpuan	11
Notaya Karşı Nota	11
İmitasyon	12
İmitasyon Teknikleri	13
Ön (Öngörölü) İmitasyon (Preliminary Imitation)	15
Kanon, Ayna Kanonu	16
Yengeç Kanonu, Kanonik Tekniğin Özü	17
Karşı Harekette Kanon, Kanonik Değişiklikler	18
Dairesel Kanon (Circular Canon) , Bulmaca Kanonu	19
İki Partilide Cantus Firmusa Karşı Yeni Bir Melodi Yazılması	21
Melodik Çizginin Şekillenmesi, İki Partili Melodi Şekli	22
Ritmik Duplet Hareketi, Tek Partili Nota Çizgisi Üzerinde İçsel İki Partililik	23
Bir Notaya Karşı Dört Nota	24
İki Sesli Kanon, Yengeç Formu	25
Üç Partili Kontrpuan	26
Varyasyonlar, Üçsesli Koral Varyasyonlar	27
Sıkı İmitasyon Örnekleri	28
Çift Kontrpuan	29

Üçlü Aralıkla Katlanan İki Sesin Üçsesli Düzenlenmesi,Dört Partili Kontrapuan.....	30
Dört Sesli Melodi Biçiminde Sıkı İmitasyonlar.....	31
Bir Üçlü Kanon ve Bir Quodlibet.....	32
Cantus Firmusun Melodisi ve Metni Üzerine Üçlü Bir Kanon	
Cantus Firmus Örnekleri.....	34
Prelüd, Invention, Suit, Füg ve Diğer Formlardaki Tema	
Üç Sesli Fügler.....	35
Viola Solosu İçin Dört Bölümlü Bir Varyasyon Süiti Teması,Diğer Sitillerde Tema.....	36
Chaconne-Passacaglia –Basları, Ostinato-Bas-Ritimleri, İkiseslilikte Tamamlayıcı Ritimlerle İlgili Örnekler, Üçsesli Kanonik Tamamlayıcı Ritimlerle İlgili Örnekler	
Mod Türleri, Notasyon ve Metrik Düzen, Ölçü Nitelikleri.....	37
Ritmik Değerler, Kadanslar, Melodi Oluşumunun Kuralları, Melodi Eğrisi.....	38
Eşit Nota Değerlerinde Cantus Firmus, Yasaklanan Hareketler, Kısıtlamalar.....	39
Seslerin Hareketleri, Paralel Hareket ile İlgili Kurallar, Gizli Paralel Hareketlet.....	40
Aralıkların Değerlendirilmesi, Akorlar.....	41
Üçten Fazla Partiye Sahip Uyumlu Akorlar, Ritmik İlişkiler.....	42
Metinleştirme, İmitasyon.....	43
Biçimsel İlkeler.....	44
Biçimler, Motet, Kanon, Karşıt Hareket Kanonu,Yengeç Kanonu.....	45
Artırma veya Azaltma Kanonu, Çift Kanon, Karma Kanon, Şarkının Sunumu,	
Alıştırıcılar, Monofonik Ön Egzersizler, Modeller, Şekiller, Bir Notaya Karşı Bir Nota....	46
İki Notaya Karşı Bir Nota, Üç Notaya Karşı Bir Nota,Dört Notaya Karşı Bir Nota, Altı	
Notaya Karşı Bir Nota.....	48
1/2 Notaya Karşı 1 Nota, Çiçekli Kontrapuan, Çift Kontrapuan.....	49
Çift Kontrapuan Alıştırıcılarına Uzantılar, Eklemeli Çift Kontrapuan, Serbest İkisesli	
Melodi Biçimi İçeren Eserler.....	50
Bicinien.....	51
Üçsesli Kontrapunt.....	52
Kontrapuan Şekilleri.....	53

Her Moddaki İlahiler.....	58
Armonide Yabancı Geçiş Notası.....	60
Cambiata.....	62
Gecikme (Geciktirme).....	63
Üç ve Çoksesli Eserlerde Geciktirmeler.....	64
Süsleyici (İşleyici) Geciktirme Çözümleri.....	65
Hareketli Karşıt Sesle Geciktirme.....	66
Çift Geciktirme, Uyumlu Dörtlü, Parazit Uyumsuzluğu, Anticipation (Önceleme).....	67
Seslerin İlişkilendirilmesi.....	68
Önemli Kadanslar.....	69
İki Partili Kontrapunt.....	73
Üç Partili Kontrapunt.....	74
Dört Partili Kontrapunt.....	76
Kombine (Birleştirilmiş) Kontrapunt.....	77
Üç Partili Kombine Kontrapunt.....	77
Bağlı Kontrapunt.....	78
Karma Kontrapunt.....	79
Dört Partili Kombine Kontrapunt.....	82
Kuralları Serbest Kontrapunt.....	85
Çevrilebilen (Çift) Kontrapunt.....	88
Ek.....	90
İki Ses İçin Kontrapuan (Kontrapunkt zu zwei Stimmen).....	94
Auf Dem Feld Ein Birnbaum Steht.....	94-A
Var. 30 Aus Den “Goldberg-Variationen (Goldberg Varyasyonları).....	95
Chromatische Invention (Kromatik Invention).....	96
Chaconne.....	97
Serenata.....	98
Suite.....	100
Invention.....	103

Kleiner Shimmy (Küçük Shimmy).....	104
Quodlibet.....	105
Vom Himmel Hoch Da Komm Ich Her.....	107
Sonate.....	108
Ricercar.....	112
Beispiele (Örnekler).....	116
Basit Kontrpuan.....	230
Çift Kontrpuan.....	230
Taklit Kontrpuan.....	230
Metinle Yazılmış Manevi (Dini) Kontrpuan.....	230
Metinle Yazılmış Dünyevi Kontrpuan.....	231
Aynı Yönde veya Zıt Yönde Taklit ile Yazılmış Kontrpuan.....	231
Karışık Nota Değerleri.....	232
Serbest Vokal Kontrpuan.....	233
Enstrümantal Kontrpuan.....	234
Özel Kanon Türleri.....	234
Karma Kanon.....	234
Vokal Füg.....	234
Basit Kontrpuan.....	234
Çift Kontrpuan.....	235
Karmaşık Kontrpuan.....	235
İmitatif Kontrpuan.....	235
Serbest Kontrpuan.....	235
En Önemli Kontrpuan Kurallarına Genel Bakış.....	235
Aralıkların Sırası.....	235
Atlamalar.....	235
Derece Derece İlerleme.....	235
Ritim.....	235
Uyumluluk.....	236

Paralel Beşliler ve Oktavlar.....	236
Vurgulu Beşliler ve Oktavlar.....	236
Paralel Üçlü ve Altılılar.....	236
Unison.....	236
Başlangıç.....	237
Final.....	237
Uyumsuzluklar.....	237
Serbest Kompozisyon.....	238
Kaynakça.....	253

Çok Sosliliğin (Polyphonie) Formları

Cantus firmus (C.f.), Kontrpuan, Quodlibet, Ostinato

Kontrpuandaki başlangıç teması, ister mevcut bir koro, ister bir halk şarkısı, isterse bestecinin bir müzik fikri olsun, **Cantus firmus** olarak adlandırılır. Dolayısıyla **kontrpuan**, her şeyden önce koral ve halk şarkısı düzenlemeleri olan Cantus firmus'a dayalı tüm formlarda baskın tekniktir; erken dönem müzikte **discantus** ve **motetus** da (discantus, C.f.'nin üst karşı sesiydi, zira bu neredeyse her zaman Tenor'daydı; motetus, 12. ve 13. Yüzyıllarda Motet'in öncüsü olan vokal bir besteydi) ve özellikle 15. Yüzyıldan itibaren Rönesans müziğinde bicinium ve tricinium'da (şarkı veya koral melodileri üzerinde bağımsız polifonik sesin önderlik ettiğı iki veya üçparçalı vokal ve enstrümantal hareketler) görülür.

Friedrich Wilhelm Zachow'un "Vom Himmel hoch" adlı koral düzenlemesi (kitabın "Ek" bölümünde yer almaktadır) açık, yalın bir biçimde ve aynı zamanda sanatsal bir üslupla sunulmaktadır. Koral, Cantus firmus'a karşıtlık olarak taklit edilen iki bölümlü düzenleme, daha kısa nota değerlerine sahip (Diminution) bölümlerde taklit ederek ve şekillendirerek koral sitiline tekrar tekrar gönderme yapıyor. Böylece, sakın bir şekilde hareket eden koro melodisinin uygun bir şekilde ortaya çıkmasına olanak tanıyan dinamik, hoş bir tını yaratıyor.

Lutoslawski'nin "Auf dem Feld ein Birnbaum stand" adlı eseri ile Thilmann'ın "2 Ses için kontrpuan" adlı küçük polifonik enstrümantal düzenlemesi (kitabın "Ek" bölümünde yer almaktadırlar) basit fakat yine de çok öğretici kontrpuan örnekleri sunmaktadırlar. Lutoslawski, şarkının ezgisini melodik bir enstrümanın bağımsız karşı sesiyle karşılaştırıyor; melodik-ritmik tasarımının tüm özgürlüğüne rağmen şarkının ezgisiyle motifsel ilişkiler de gösteriyor (özellikle şarkının ikinci ölçüsünün (Üçlü=Terz-ikili=Sekund) motifi, enstrümantal kontrpuanda birkaç kez , ayrıca üç kez de ters çevirme de duyuluyor). Kontrapuntal cümlelerin doğası ve işlevi, şu diyalektik ilişkide açıkça ifade edilmektedir: Bir yandan sesler birbirleriyle yakın ilişki içindedirler, ancak diğer yandan birbirlerinden bağımsız davranırlar, bu durum onların bağımsızlıklarını korudukları anlamına gelir.

Johannes Paul Thilmann'ın piyano eserinde (Kontrapunkt zu zwei Stimmen) kitabın "Ek" bölümünde yer alıyor), iki eş zamanlı sesin eş zamanlı gidişatında sıkı bir şekilde iç içe geçmesi de gözlemlenebiliyor: İlk bölüm (12 ölçü) değişmeyen bir Bas motifine küçük bir ostinato'ya dayanıyor;

Bunun üzerinde ritmik olarak çok canlı olan üst ses, birkaç küçük melodik eğri ve tekrarlanan yükselişlerle uzamaktadır. Bas motifindeki vurgunun metrik kayması, onun bir ostinato figürü olarak değil, özgürce iletilen bir kontrpuan karşı sesi olarak bilinçlenmesi anlamına gelir. İkinci bölümde durum tersine dönüyor, ilk bölüme benzer sakin motif ilk başta üst seste beliriyor, ancak artık, ostinato karakterini tamamen terk ediyor ve sadece üç ölçüden sonra değişiyor.

Kontrapuntal düzenlemenin bir başka özelliği bu örnekte çok açık bir şekilde ortaya çıkıyor: Her sesin bağımsız tutumunu vurgulamak ve polifonik yapının bütünü içinde uygun (düzenli) bir akış elde etmek amacıyla, farklı ritimler sıklıkla karşılaştırılıyor, bunlara “tamamlayıcı ritimler (Komplementar-ritimler) denir, bunlar seslerdeki uzun ve kısa nota değerlerinin, hareketli ve sessiz pasajların karşılaştırılmasıyla birbirini tamamlarlar.

Günümüzde hala kullanılan **Quodlibet** ve **Ostinato** formları da kontrpuan tekniğine dayanmaktadır. **Quodlibet**, tam anlamıyla “popüler olan” demektir ve başlangıçta bir “Müzikal Karışım” dır; daha sonra aynı anda duyulan çeşitli halk şarkısı ezgilerinin veya kanonlarının az çok sanatsal bir bileşimi olduğu anlaşıldı.

Bir Quodlibet oluşturmak için kanonların derlenmesi, şarkı Quodlibet’lerinde olduğundan daha fazla sesin aynı anda duyulmasıyla sonuçlanır. Öte yandan, özellikle melodileri 3/5 akoru (triad) hesaplamalarına dayanıyorsa, pek çok kanon armonik açıdan çok iddiasız olurdu, bu yüzden bir Quodlibet için uygun birkaç benzer kanon bulmak zor değildi. Halk şarkılarının Quodlibet’lere düzenlenmesinde de durum aynıdır, ancak bunların melodileri de en yaygın örnek olarak sadece tonik ve dominant armonik aralığında hareket ederler.

İki şarkının melodik çizgisi 3/5 akorlu armonilere dayanmayan, aksine vurgulu bir şekilde çizgisel tutulan bir Quodlibet halinde birleştirilmesiyle, hareket önemli ölçüde daha sanatsal hale gelir. Ludwig Senfl’in 16. yüzyılın ikinci yarısından kalma Quodlibet adlı eserinde (kitabın “Ek” bölümünde yer almaktadır) Berliner veya Glogauer (yaklaşım 1470’li yıllar) olarak adlandırılan “Ach Elslein, Libes Elselein” adlı şarkı, “Es taget vor dem Walde” adlı şarkının melodisiyle birleştirilmiştir. Bas ve Tenor tarafından da seslendirilebilen iki enstrümantal bölüm, bu Quodlibet’i tamamlayarak son derece sanatsal dörtsesli polifonik bir vokal dokusu yaratıyor.

J. S. Bach, “Goldberg Varyasyonları” adlı eserinin (kitabın “Ek bölümünde yer almaktadır) son varyasyonu çalgı müziğinde bilinen bir Quodlibet bestelemiştir. Bach, temel biçimiyle tüm çeşitlemeleriyle (varyasyon) ostinato bas olarak var olan bas melodisini, her biri bir kez ve

birbirlerine karşıt olarak çalınan iki halk şarkısı melodisiyle karşı karşıya getiriyor ve bunların her biri diğerinin tam tersidir ve biri kontrpuandır, her ikisi de C. f.'a karşıtlık oluşturmaktadır.

Ostinato Formları

Ostinato formları günümüzde de sıklıkla tercih edilen bir kompozisyon türü olmaya devam etmektedir. Herhangi bir seste belli bir süre korunan sürekli bir melodi ya da sadece küçük nota dizileri, yani ostinato, bir veya daha fazla sesin kontrapuntal olarak karşılaştırıldığı, C. f. olur. Ostinato, daha büyük formlarda, birkaç ölçü üzerinde veya bağımsız bir enstrümantal veya vokal hareketinin temel formu olarak, yüzyıllardır birçok müzik formunda kullanılmıştır.

Ostinato tekniğinde (yukarıda sözü edilen Thilmann'ın " 2 Ses İçin Kontrpuan" adlı piyano eserinde olduğu gibi) kendini tekrarlayan sadece birkaç ölçü ve küçük motif yapıları bulunur; ancak Ostinato aynı zamanda bağımsız bir form da olabilir. Baslarda genellikle sabit melodi bir temel olarak karşımıza çıkar. Basso ostinato formları özel bir varyasyon olgusunu temsil eder. Tekrar eden bas figürütüm melodik-armonik ve biçimsel gelişimin temelini oluşturur ve aynı zamanda ona sınırlar koyar. Yukarıdaki sesler baslardaki Cantus firmus'a karşıtlık oluşturur ve aynı zamanda varyasyonlar haline gelir, çünkü bas temelli bir tema olarak tekrar tekrar yankılanır. Basso ostinato'nun farklı formlarına uygun olarak en bilinen Bas varyasyonları **Passacaglia** ve **Chaconne**'dir. (Kitabın "Ek" bölümünde yer almaktadır).

Bas figürü melodik olarak randımsız ve o kadar kısaysa, ki bir tema değil, yalnızca bir temel oluşturuyorsa, kontrpuan seslerinin, belirgin biçimde bağımsız bir ritmik ve melodik tutum aracılığıyla Bas sesine çekici kontrastlar geliştirmesi için yine de zengin olanaklar vardır.

Ostinato ne kadar kısa olursa, bir gayda melodisinin, bir Musette'nin veya süslü ya da uzatılmış bir org noktasının (Orgelpunkt) sağlam temeline o kadar çok benzer; eski Bordun baslarını da hatırlatabilir.

Wolfgang Fortner'in piyano için oda müziğinden (Kammermusik für Klavier) "Serenata", küçük bir Ostinato bas figürüne dayanmaktadır (Kitabın "Ek" bölümünde yer almaktadır). AA1A formunda üç parçalı bir tekrarlama (Reprise) yapılıyor, ancak burada biçimsel profiller (Konturlar), küçük bir bas figürünün Ostinato temeliyle büyük ölçüde çözülmüş gibi görünüyor. 2/4'lük notayla yazılmış olmasına rağmen, sekizlik sus işareti ile birlikte toplam 5/8'lik bir figür oluşturduğundan, sürekli ölçü kaymaları oluşmaktadır. Toplamda Ostinato, ölçü vurgusundaki kayma nedeniyle, iki üst sesin ritmik olarak farklılaştırılmış ve ayrıca zıt durumdaki şarkıya çekici bir karşı ezgi olarak 29 kez duyuluyor.

Çoklu Kontrpuan

Bir vokal veya çalgısal bölüm çoklu kontrpuan kurallarına göre yazılmışsa, akoru bozmadan iki veya daha fazla ses yer değiştirebilir. Bu kontrpuan olgusu, teması korunan bir varyasyona eşdeğer olduğundan ve hemen hemen bütün polifonik formlar için büyük önem taşıdığından, burada kısaca değinilmesi gerekmektedir.

İki ses birbirinin yerine kullanılabilirse çift kontrpuandan, üç ses birbirinin yerine kullanılabilirse üçlü kontrpuandan, dört ses birbirinin yerine kullanılabilirse, dörtlü kontrpuandan bahsedilir.

Teorik olarak seslerin değişimi (Permütasyon da denir), herhangi bir aralıkta yapılabilir, ancak ortaya çıkan uyumsuzluk birikimi nedeniyle çoğu zaman imkansızdır. Müzikal uygulamalarda yalnızca oktav, onuncu ve onikinci aralıklarda kontrpuan kullanılır. Üçlü ve dörtlü kontrpuanda ise neredeyse yalnızca oktavdaki değişim mümkündür. Ancak, üçlü kontrpuanda tüm seslerin yer değiştirilmesiyle altı kombinasyon elde edildiğinden, bunun uygulanması için birçok olasılık vardır.

Çoklu kontrpuan, çok sesli bir müzik parçasını organik olarak şekillendirmeye ve birleştirmeye yardımcı olabilir; çünkü her temanın geri dönüşüyle yeni kontrpuanlar veya yeni karşıt sesler ortaya çıkmaz. Polifonik ses ağının çelişkili yapısı, esasen sürekli değişen birkaç faktöre dayanmaktadır. Ancak bu şekilde örneğin bir Füg'deki kontrast zenginliğinin neden her zaman ılımlı kaldığını ve sınırsız boyutlara ulaşmadığını anlayabiliriz. Müzikte tekrarlardan kaçınılıp her ölçüde yeni bir şey sunulsaydı, dinleyici için bir rahatlama olmayacak ve kısa sürede bir ses karmaşasıyla karşı karşıya kalınacaktı; bu durum, eserin bilinçli dinleme yoluyla anlaşılmasını zorlaştırır, hatta imkansız hale getirirdi.

Bu nedenle çoklu kontrpuan hemen hemen tüm polifonik kompozisyon biçimlerinde, Kanon'da olduğu kadar Invention'da, Quodlibet'te ve Motet'te ve elbette tüm kontrpuan sanatlarını birleştiren Füg'de görülür; müziğin ifade araçlarını sınırlar ve düzenler – ve onları zenginleştirir.

Çoklu kontrpuanda çizgisel ilkenin hakim olduğu açıktır: Tüm sesler yatay gelişmenin uzun mesafeler boyunca ilerletildiğini gösteriyor. Ancak aynı zamanda ses değişimi (ve aralıkların ters çevrimleri) sonucunda aralıklarda ve akorlarda değişir. Bernhard Sekles'in "Kleiner Shimmy" adlı küçük dans parçasının (kitabın "Ek" bölümünde yer almaktadır) ritmik tasarımı ve uyumlu ses çekiciliğinin yanı sıra, ikili ve üçlü kontrpuan tekniğinde önemli rol oynar.

Kontrpuan Biçimleri (Formları)

Şekilli Prelüd (Figuriertes Praeludium):

Doğrudan doğruya çalgının tekniğinden kaynaklanan ve piyano tekniğinin temel özelliklerini sanatsal olarak şekillendiren, hareketli, figürlü, eğlenceli bir prelüd türünü hayranlık uyandırıcı bir biçimde temsil eder(Örnek: Bach, İyi Düzenlenmiş Piyano, Birinci Bölüm, Nr. 5 (D-Dur), Nr.6 (d-moll), Nr. 15 (G-Dur), Nr.21 (b dur).

Kontrapuntal Prelüd:

Kontrpuanla icra edilen, belli sayıda sese bağlı bu prelüd, motif ve karşı motifi içerir, sık sık kontrpuan da kullanılır. (Örnek: Bach, İyi Düzenlenmiş Piyano, Nr. 11 (F- dur),Nr. 14, (fis-moll), Nr. 17, (As-dur), Nr. 20, (a-moll).

Choralvorspiel (Choral Prelude):

Bir koral ya da ilahi üzerine yazılan çalgısal – genelde org için – beste. Örnek: Bach,Puer natus Betlehem.

Choral Prelude’nin Farklı Türleri

1)Kora melodisi tamamen uzun nota değerlerinde (tam veya yarım notalar) tek seste cantus firmus şeklinde daha küçük nota değerlerinde, taklitlerle tekrar birbirine bağlanır. Kontrpuan seslerinin motifleri çoğunlukla koro müziğinden ödünç alınmış olup, koro motiflerini küçültülmüş bir biçimde sunmaktadır. “Straube Sammlung=Straube Koleksiyonu” bu tür örnekleri içerir: Bilinmeyen bir besteciye ait olan Nr. 2, “Ach Gott vom Himmel, sieh darein”, cantus firmus Bass’ta; Pachelbel, Nr. 31, “Vom Himmel hoch”, cantus firmus Bass’ta, ancak bu defa kontrpuan sesleri motifler halinde özgürce kullanılıyor.

2)Birinci tipe benzer, sadece daha karmaşık ve daha geniş bir yapı içerir. Bireysel koral bölümlerinde, giriş müziği ve postlude’ler daha da geliştirilmiş, ayrıca çoğu kez müziğin karakterindeki metne karşı gelen çeşitli kıtalar farklı şekilde işlenmiştir. Örnek: Nr. 37, Franz Tunder, “Jesus Christus,, unser Heiland”.

3)Tek bir sesin koro melodisi, az çok fioritürlere (çeşitli süslemelerle – ornamentlerle – melodiyi güzelleştirmek) ayrıştırılır, diğer sesler kısmen serbestçe, kısmen tematik olarak kontrpuan oluşturur.Örnek: J. N. Hannf, Nr. 16, “Auf meinen Lieben Gott”.

4)Tek bir sesle icra edilmeyen, fugato tarzında değişik seslere dağıtılan koral. Örnek: Wilh. Friedemann Bach, Nr. 6.

5) Burada kanonun parçalar halinde iç içe geçtiği oldukça özgür bir fantezi sözkonusudur.

Örnek: Erster Teil von Nr. 11 "Vom Himmel kam der EngelSchar".

6)Basitçe bir tema olarak koro, daha fazla veya daha az karmaşık, figürlü varyasyonlarla takip edilir. Bu sözde Partita'nın mükemmel örnekleri şunlardır: Joh. Gottfr. Walther, Nr. 40, "Jesu meine Freude".

Buna çok benzeyen bir durumda, koral melodisinin, koralin kıtaları olduğu kadar, varyasyonlarla işlenmesidir.

7)Sanatsal, kanonik düzenlemeler. Özellikle Bach'ta bulunur. Bazen koral melodisi, serbest seslerin eklendiği bir kanon olarak icra edilir, fakat bazen de tam tersi, koral melodisi tamamen farklı motiflere dayanan bir kanona karşıt ses olarak ortaya çıkar. Örnek: Bach, "Vom Himmel hoch", "Indulci júbilo" (çift kanon), "Ach Gott und Herré.

Invention:

Tek bir motifi impromptu tarzında özgür, ancak lied formunda değil, kontrpuanla ya da imitation ile geliştirilen kısa enstrümantal parça.

Partita:

16. yüzyıl sonlarından 18. Yüzyıl başına kadar bir varyasyon dizisinin her bir bölümü ya da çoğul olarak (partite) bir arya veya bir dans türü üzerine yazılan parçaları, 17. Yüzyıl sonunda birbiri ardına sıralanan toccata, canzone, ricercare, allemande, gigue vs. gibi enstrümantal parçaları da belirlemek için kullanılmış; sonunda Kuhnau ve Bach zamanında tam olarak süit karşılığı anlamını kazanmıştır.

Choralfuge:

Füg tekniğine uyarak,koralin temasının kılavuz temaya (Dux) temel olduğu; karşıt sesin de bu koral ezginin (cantus firmus'un) ilk cümlesinden oluşturularak işlendiği ve org için en gözde olan beste türlerinden. Örnek : Brahms, Füge "O Traurigkeit, o Herzeleid" Org için.

Sıkı Kontrpuan Formları

Bunlar arasında füg ve kanon en önemlileridir.

İnvensiyon, Prelüd, Sinfonia, Sonata, Partita, Füge, Choral Füge, Aramüziği, Episode, Fugato,

Kanon, Basso ostinato, Chaconne, Pasacaglia, Toccato

Kontrpuantal Karma Formlar

Füg'ün diğer formlarla olan karma formları:

. Füg ve şarkı formlarının birleşimi: Örnek: Bach, İyi Düzenlenmiş Piyano, 2. Bölüm, Nr. 21, B-dur Füg.

. Beethoven'in "Diabelli Varyasyonlar"ındaki Fuhhetta'dan ve Mendelssohn'un op. 35 Re Majör Fügü, Nr. 2'den bahsedilebilir.

. Füg ve sonat formunun bir birleşimi olan Mozart'ın "Sihirli Fülüt" Üvertürü.

. Füg ve varyasyonun yahut Passacaglia'nın birleşimi: Bach, İyi Düzenlenmiş Piyano, 2. Bölüm, gis moll – Füg.

. Kanon ve Chaconne arasındaki birleşim: Johan Pachelbel (Musikwissenschaft-Archiv).

Kontrpuan teriminin iki anlamı vardır: Bir melodiye veya temaya ritmik ve melodik olarak bağımsız bir karşı sesi ve bundan türetilen seslerin yönlendirilmesi (hareketi) kurallarına göre bir melodi için bir veya daha fazla yeni sesin üretildiği bir kompozisyon tekniğini tanımlar.

Kontrpuan iki biçime ayrılır:

- 15. ve 16. yüzyıl vokal (modal) kontrpuanında (Josquin de Prez, Palestrina) odak seslerin yönlendirilmesi üzerinedir, armoni ise modal tonal materyal üzerinde statik kalır. Sadece biçimsel dönüm noktalarında kadans benzeri cümleler oluşur.
- 17. ve 18. yüzyıl çalgısal-armonik kontrpuanında (J.S. Bach) melodi, kadans ve ardışık (arka arkaya gelen-sekvens) armoni fonunda ilerler: Armonik ilerleme ve melodik çizgiler eşit öneme sahiptir. Çift kontrpuan, iki sesin üst ve alt ses olarak yer değiştirilmesidir.

Kontrpuantal Kompozisyonda Uyumsuzluk (Dissonanz) Kullanımı

İki sesli kontrpuan yazımında, akor yazımına benzer şekilde, vurgulu ve vurgusuz vuruşlarda (zaman ölçüsünde) uyumsuzluklar kullanılır. Vurgulu uyumsuzlukların hazırlanması ve çözülmesinde, armonik kompozisyonda geciktirme de (suspension) olduğu gibi benzer kurallar geçerlidir. Burada uyum (konsonanz) bir 3/5 akoru (triad) ile temsil edilirken, iki sesli bölümde bir interval ile gerçekleştirilir. Bu vurgulu dissonanz genellikle "hazırlanmıştır". Aşağıdaki örnekte uyumsuz C notası, kendinden önceki (a) aralığında uyumlu (konsonanz) olarak yer almaktadır. Uyumsuz küçük yedili, kademeli olarak altıya (b) çözülür.



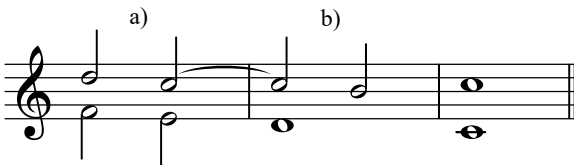
Vurgulu Uyumsuzluk ve Geciktirme

İki sesli bölümün vurgulu uyumsuzluğu (ikili=sekunde), akordaki kök ses olan c ile ilişkili dörtlü (Quart) bir geciktirme olarak ortaya çıkar.

(Not: Tam uyumlu aralıklar:Unison, oktav, tam beşliler ve tam dörtlüler. Tam dörtlü aralığı tek başına duyulduğu tam uyumlu olarak kabul edilir. Ancak armoni ve kontrpuanda uyumsuz kabul edildiği için Karışık Uyumlu olarak adlandırılır.

Tam olmayan uyumlu aralıklar: Küçük üçlü, büyük üçlü, küçük altı ve büyük altılılardır.

Uyumsuz aralıklar: Küçük ikili, büyük ikili, küçük yedili ile tam uyumlu aralıkların biçim değiştirmesi sonucu ortaya çıkan artık ve eksik aralıklar uyumsuz aralıklardır. Bir başka aralığa gitme (çözülme) gereksinimini duyuran aralıklardır. Yedililer, eksik ve artık aralıklar katlanılamaz.

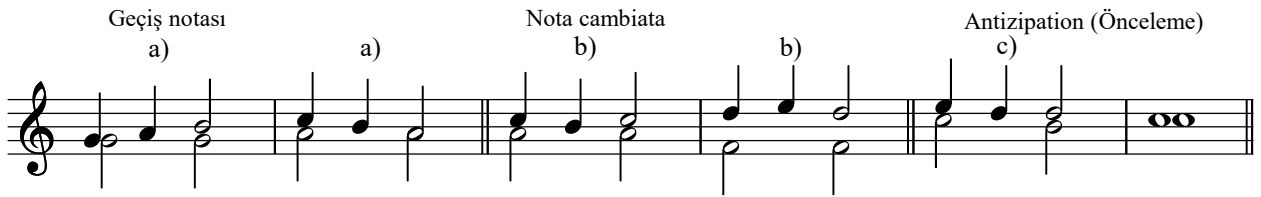


Vurgusuz zamandaki uyumsuzluklar için, iki sesli kontrpuan yazımında akor yazımındaki kurallar geçerlidir.

- Geçiş notası süresince bir ses uyumludan uyumsuza ve aynı yönde bir sonraki uyumlu tona doğru hareket eder.

- Nota cambiata ile ses, uyumlu başlangıç sesine geri döner.

-Antizipation'da (önceleme), uyumludan uyumsuz bir tona geçer ve bunu bir sonraki zaman ölçüsünde, bu defa bir uyumlu olarak tekrarlar. Geçiş notası, Nota cambiata ve önceleme sıklıkla kullanılan melodik şekillendirmelerdir ve aynı zamanda uyumlu olarak da ortaya çıkabilir. (Christoph Hempel, Neue Allgemeine Musiklehre).



Paul Hindemith'in küçük bir enstrümantal olan 1929 tarihli "Kleinen Klaviermusik = Küçük Piyano Müziği"nden 3 numaralı eser, yukarıda adı geçen Thilmann'ın "2 Ses İçin Kontrpuan = Kontrapunkt zu zwei Stimmen" adlı eserine benzemektedir ve Ostinato tekniğinin etkili bir şekilde kullanıldığını bir kez daha göstermektedir. Hindemith, Ostinato motifinin alt seste kesintisiz olarak birbirini takip etmesine izin veriyor, ancak 3/2'lik ölçüyü tamamen doldurmadığı için ritmik ölçü yapısı sürekli değişiyor ve bu da üst sesle armonileri değiştiriyor; bu arada üst seste büyük ölçüde Ostinato motiflerinden oluşuyor. Bu eser, melodik, ritmik ve armonik hareketlerin ne kadar küçük bir alanda yoğunlaştığının basit fakat canlı bir örneğini teşkil ediyor.

Paul Hindemith

Munter, schnelle Viertel

The musical score is written for two staves in 3/2 time. The tempo is 'Munter, schnelle Viertel' (lively, quick quarter notes). The upper staff features a continuous melodic line with various intervals and rests, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The music is marked 'mf' (mezzo-forte). The score is divided into four systems, each with two staves. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system continues the melodic line in the upper staff and the harmonic accompaniment in the lower staff. The third system shows a change in the melodic line, with the lower staff continuing the harmonic accompaniment. The fourth system concludes the piece with a final chord in the lower staff and a double bar line.

Çift Kontrpuan

Kontrpuan teknik kurallarının ihlaline yol açmadan, iki ses arasındaki iç ilişkiyi (üst sesin alt sese dönüşmesi ve tersi) ifade eder. Bu nedenle çift kontrpuan, polifonik kompozisyonun özellikle sanatsal bir biçimi olarak kabul edilir. (Thomas Kraemer, Manfred Dings, *Lexikon Musik Theorie*).

Scheidt, Hymnus Christe, qui lux es et dies

Değişme

Notaya karşı nota

Kontrpuan teorisindeki ilk ve en basit türdür. Johan Joseph Fux (1660-1741) tarafından belirlenen kurallara göre, "notaya karşı nota" türü, seslerin basit, tamamen uyumlu akorlar içinde izometrik olarak yerleştirilmesini uygular.

"Notaya karşı nota" (Örnek, Knud Jeppesen)

The first system of the musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melody of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff is in treble clef and contains a bass line of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The system ends with a double bar line.

İmitasyon

Polifonik müzikte önemli bir biçimlendirici ilke olan imitasyon (taklit), bir nota dizisinin başka bir partide taklidi. Bu sıkı bir şekilde notalara göre yapılabileceği gibi serbestçe de (sapmalarla) yapılabilir. Sıkı taklidin bir türü olan kanon, belirli bir melodinin ses sayısına bağlı olarak oluşan bir terimdir. Enstrüman müziğinde de taklitlerle çok çeşitli şekillerde karşılaşılır. Her taklit eden karşı ses, taklit ettiği sesin motif-tematik materyalinden beslenir. Dolayısıyla onun öncü sesden bağımsızlığı artık kendi müzikal fikirlerinde, melodik ve ritmik karşıtlığında (konturpuanın Cantus firmus'a kıyasla özelliği olduğu gibi) değil, taklit edilen sesinkinden farklı olan zamansal ilerlemesinde yatmaktadır. Melodi ve ritimdeki tüm benzerliklere rağmen, dizideki zamansal kayma her bir sesin bağımsızlığını korurken, aynı zamanda sesler arasında en güçlü karşıtlıkları yaratıyor. (Taklit, sekvens ile karıştırılmamalıdır. İlki bir müzik fikrini farklı bir sesle taklit ederken, sekvens aynı sesdeki bir motifin tekrarını- ayrıca çeşitli tekrarları- temsil eder). Sıkı taklit, taklit tekniğinden geliştirilen kontrpuan formları açısından önemli olan ritmik ve melodik bazı özellikler taşıyabilir. Bu nedenle bu hususlar kısaca açıklanacaktır.

Kontrpuan teorisinde, ikinci taklit sesine melodik ve ritmik malzemeyi veren öncü sese Dux (Tema), izleyen ve taklit eden sese ise Comes (Cevap) adı verilir. Bunlar füğde özel bir önem kazanır.

Çok sesli şarkı ve koral düzenlemelerinde, motet ve madrigal'in çok sesli taklit bölümlerinde, kanon ve füğler de invention, ricercar, fantasie, kanzone ve toccata'larda, barok suitin, klasik öncesi sonat ve konçertonun bölümlerinde ve çok sesliliğin diğer pek çok vokal ve çalgısal formunda taklit olanaklarıyla karşılaşırız.

İmitasyon sekizli ya da beşli aralıklarla yapılır.

Kitabın "Ek" bölümünde yer alan Bach'ın 'Goldberg Variationen'daki Quodlibet çeşitli taklitlerle başlıyor. Şarkının ilk bölümü (Ich bin so lang nicht bei dir gewes'n) üst oktavda, ikinci bölümü (Kraut und Rüben haben mich vertrieben) üst beşlide taklit ediliyor. (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

J. S. Bach: Gigue (aus "Französische Suiten" IV, BWV 815

Beşlide İmitasyon

Oktavda İmitasyon

İmitasyon Teknikleri

1- Çevirim (Inversion)

Bir ezgi sözkonusu olduğunda, ikinci bir aralığın çıkıcıya, çıkıcı bir aralığın ise iniciye dönüştürülmesidir. Çevirim aralık niteliği korunarak ya da değiştirilerek oluşturulabilir. (Gökçe Altay, Kontrpuan Yatay Çokseslendirme).

Orijinal Çevirim

k3 k2 B2 k3 k2 B2 B3 B2 B2

aralığın niteliği orijinaliyle aynı aralığın niteliği orijinalinden farklı

2- Ayna (Mirror)

Notaların üzerine tutulan bir aynadaki yansımanın aynen yazılmasıyla üretilir. Bu yansımada farklı anahtarlara da aktarım yapılabilir.

Orijinal Ayna (Çevirim)

3- Geri Devinim (Retrograde)

Soldan sağa okuduğumuz müzik yazısı, sağdan sola doğru okunur ve çıkan sonuç yazıya dökülür.

Orijinal

Geri Devinim

4- Geri Devinimli Çevirim (Retrograde Inversion)

Çevirim ve geri devinim tekniklerinin bir bileşkesidir. Burada geriden okunan müzik yazısının çevirimi sözkonusudur.

Orijinal

Çevirim



Geri devinimli çevirim (= çevirimin geri devinimi)



5- Uza(t)ma

Bir müzik yazısındaki nota değerlerinin tümünün en az iki katına çıkartılarak uzatılması ile oluşturulan bir imitasyon tekniğidir.

Orijinal



Uza(t)ma



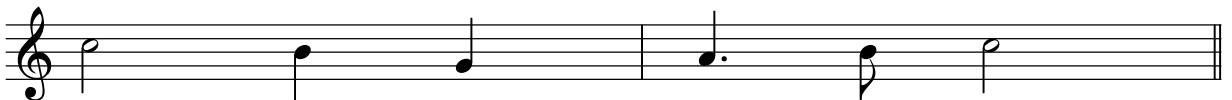
6- Kısal(t)ma (Diminution)

Uza(t)ma işleminin tam tersidir.

Orijinal



Kısal(t)ma



Ön (Öngörülü) Taklit (Preliminary Imitation)

Taklit (Imitation), verilen bir şeyin taklidi olarak anlaşılırken, ön taklit genellikle daha küçük nota değerlerinde mümkün olan, daha sonra daha büyük nota değerlerinde görünen temel bir fikrin motiflerinin erken alıntılanması anlamına gelir.

Öngörülü taklitler, 17. ve 18. yüzyıl org koro eserlerinde sıklıkla görülebileceği gibi, Cantus firmusa dayalı motet'lerde ve bicinum'larda gözlemlenebilir. (Thomas Kraemer, Manfred Dings, Lexikon Musiktheorie).

Scheidt, Gelobet seist du, Jesu Christ

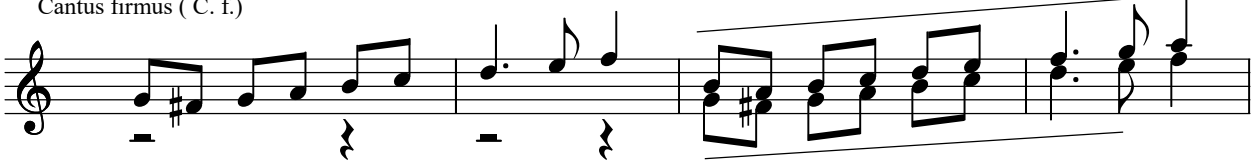
The image displays two systems of musical notation for the piece 'Gelobet seist du, Jesu Christ' by Scheidt. Each system consists of a treble and a bass staff. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system continues the piece, with a 'c.f.' (canto fermo) marking above the treble staff, indicating a section where the original melody is imitated. The notation includes various note values, rests, and bar lines, typical of 17th-century organ and choir music.

Kanon

İmitasyonun sıkı (notaya sadık) biçimine Kanon denir. Örnek 1, sıkılığına rağmen kanon olarak tanımlanması zor olan bir imitasyonu göstermektedir. Cantus firmus kelimesi kelimesine taklit ediliyor, ancak bu bir karşıezgiyle sonuçlanmıyor, sadece paralel üçlülerin bir dizisiyle sonuçlanıyor.

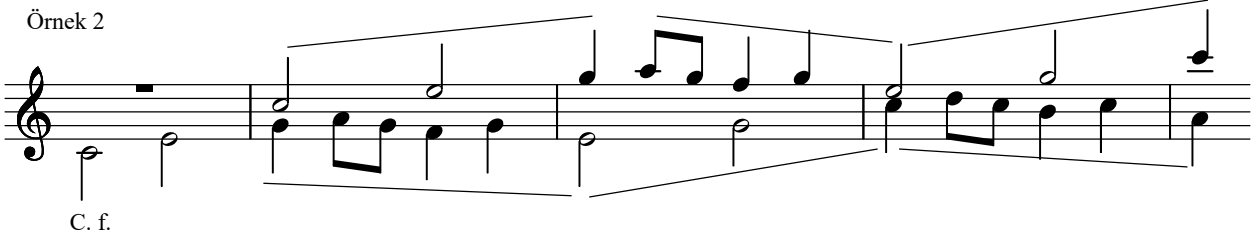
Örnek : 1

Cantus firmus (C. f.)



Örnek 2, bize düz hareket halindeki bir kanonun başlangıcını göstermektedir. Buradaki sıkı imitasyon melodik ve ritmik olarak Cantus firmus'un tam tersidir.

Örnek 2



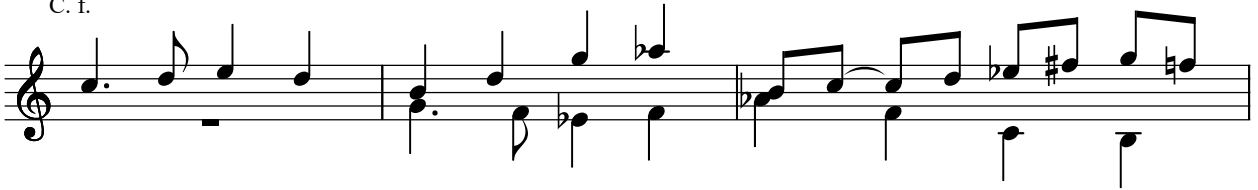
Ayna Kanonu

Örnek 3, ayna kanonu olarak da adlandırılan karşıt hareketli bir kanonun başlangıcını işaret ediyor. Kontrapuan, sanki bir ayna görüntüsündeymiş gibi Cantus firmus'un tüm aralıklarını tersine çeviriyor.

Örnek 3

Ayna Kanonu

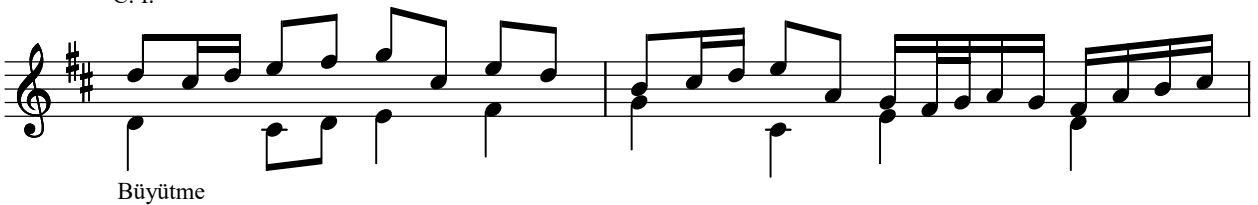
C. f.



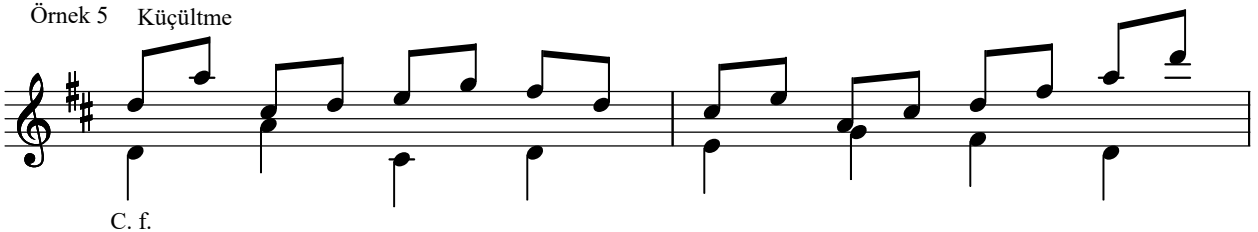
Örnek 4, büyütmede tam bir taklidi, örnek 5 ise küçültmede tam bir taklidi göstermektedir.

Örnek 4

C. f.

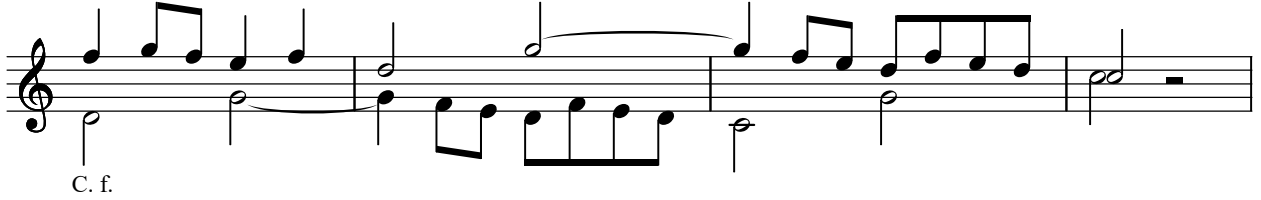


Örnek 5 Küçültme



Bir kanonun sonunda taklit edilen kontrpuanların kısaltılması veya serbestçe değiştirilmesi gerekir, aksi takdirde kanon hiçbir zaman sona ermez.

Örnek 6



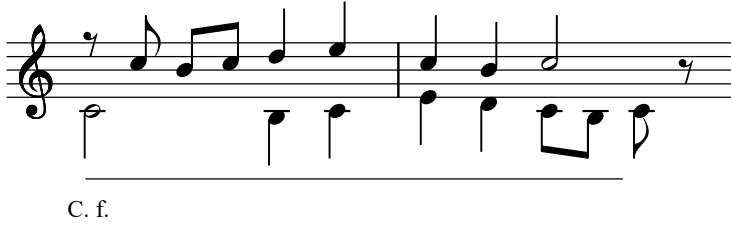
Yengeç Kanonu

Yengeç Kanonu'ndan da bahsetmek gerekir. Bu kontrpuan inceliğinde , Cantus firmus geriye doğru bir hareketle taklit edilir. (Örnek 7).

İki sesli kanonlar genellikle bir veya daha fazla serbest sesle uyumlu olarak tamamlanır. (Hans Renner, Grundlagen der Musik).

Yengeç Kanonu

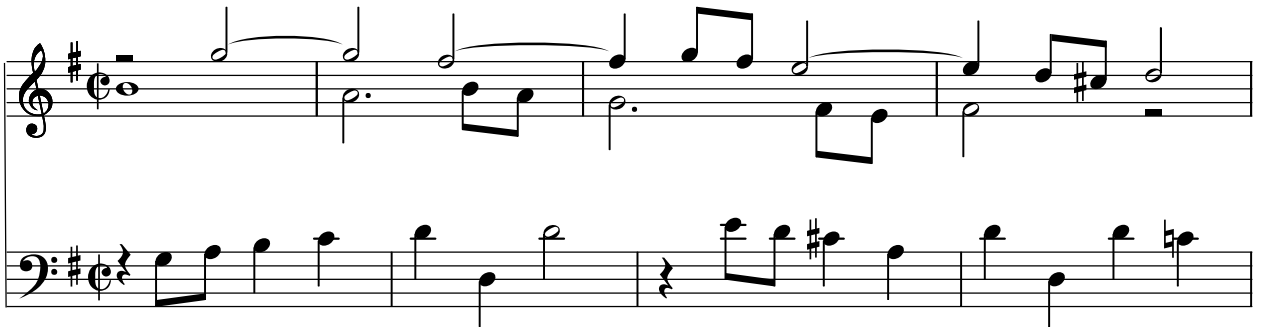
Örnek 7



Kanonik taklit tüm aralıklarda olabilir; unison, ikili, üçlü, dördü, beşli, altılı, yedili, oktav, dokuzlu, onlu ve benzeri aralıklarda kanonlar vardır. Genellikle bir kanona bir veya daha fazla serbest dolgu sesleri eklenir. Kanonik tekniğin özü, Bach'ın "Goldberg-Variationen"dan kısa bir örnek kullanılarak gözden geçirilebilir: (Günter Altmann, Musikalische Formenlehre).

Kanonik tekniğin özü

Bu, iki üst ses için altılıda (Sexte) iki sesli kanondur ve başta serbest bir ses vardır. (Aşağıdaki örnekte belirtilmektedir). Kanonik taklit yarım ölçüden sonra gerçekleşiyor. Öncü seste kromatik seslerin tanıtımında çok dikkatli olunmalıdır, çünkü oradaki her kromatik ses, kanona sıkı sıkıya uyulması koşuluyla, taklit eden seste yeni bir kromatik sesi beraberinde getirir.



Dairesel Kanon (Circular canon)

Bir kanon (Mozart'ın "Bona Nox'u gibi) sonsuz olabilir, çünkü giren ilk ses, diğer sesler tamamlanmadan önce tekrar en baştan başlar. Bir kanon bestecinin taklidi (Imitation) bir kadansla keserek son bir dönüş yapmasıyla son bulur. Kanon, besteci tarafından belirlenen 1.,2.,3.,4. seslerin zamansal girişiyle birlikte notaya alınır.

Mozart, Kanon Bona nox

Şarkı sözleri yazılmamıştır.



Bulmaca Kanonu

Bir kanonun, seslerin hangi sırayla çalınacağına dair bir belirti olmaksızın, tek sesli notasyonun özel bir biçimi; böylece kontrpuan açısından doğru bir genel sonuç elde etmek için, icracıların kanonun son biçimini kendilerinin çözmesi gerekmektedir. Örnek: Bach, Raetselkanon BWV 1074 (1727).

J. S. Bach, Raetselkanon BWV 1074 (1727)



Bulmaca kanonunun iyi bilinen bir örneği, Haussmann'ın portresindeki "Canon triplex à 6 V (oci)" (altı sesli üçlü kanon) dur. J. S. Bach.

Kanon'da seslerin taklit aralığı büyük farklılıklar gösterebilir. Sadece bir notadan sonra, hemen ardından gelen bir yankıya eşdeğer olan en yakın taklit olasılığı Christian Lange'nin "Schön'n guten Tag" adlı kanonunda tüm sesler için gereklidir.

Şarkı sözleri yazılmamıştır

Schön'n guten Tag

Christian Lange



Aşağıdaki kanonik örnekte, üç ses, yazarın "Quod bonum"una zaman aralıklarıyla taklit ediyor. Eolyen melodisi alt ve üst beşli arasındaki oktav boşluğunu, yani hipoeolyen'in plagal tonal boşluğunu dolduruyor. Üç ses kilise tonunun finali olan Unison'da sona eriyor.

Quod Bonum

Şarkı sözleri yazılmamıştır



Kitabın Adı : Die Kunst des Kontrapunktierens (Kontrpuan Sanatı)-Yapılan Alıntılar

Yazarı : Herbert Viecen

Önsöz

Bir kontrpuan çalışmasının ön koşulu şudur: Ara dominantların pratiğini de içeren armoni ve modülasyon teorisine hakimiyet, verilen melodilerin armonizasyonunda beceri, serbest geciktirmeler, armoniye yabancı geçiş notaları, cambiata.

1.Armonik Substace:

Armoni sunumunun berraklığı ve yorumlanabilirliği, işlevsel bağlantı anlamında armonik dizinin mantığı, tonalite çerçevesinde yönlendirilen sesin düzenliliği, vb.

2.Dizelerin melodik oluşumu ile ilgili olarak: Melodi dizesinin yapısı, doruk noktası, doğrusalılık, gam veya akor motifleri, dizelerin birbirleriyle ilişkisi, vb.

3.Bütünün formal tasarımı ile ilgili olarak: Motiflerin icra şekli, ritmik dürtüler, analog şekilleri ve sekvensler, modülasyon işlemlerinin şekli, Coda-kadansı, Proportion, vb.

4.Sitil özellikleri ile ilgili olarak : Çizgisel üslub, dikey üslub, diatonik,Kromatik, vb.

1-Hazırlık Çalışmaları

Cantus firmus'un (üst ses olarak) armonizesi.

Basit dört sesli bir düzenlemede notaya karşı nota. Not: Armonik düzenleme, modülasyon işlemleri, ses yönlendirme, dengeli bir modülasyon düzeninin hedef noktaları olarak fermatlar, vb. Örnek : 1 (sayfa : 116)(Bsp. 1, Örnek 1 olarak dikkate alınmalıdır.)

2-Örnek 1'deki eserin, armonik olmayan tonlar ve ara dominantların kullanımıyla mecazi ve armonik gelişimi; tamamlayıcı bir ritim ve seslerin belirgin bir melodikleştirilmesi amaçlanmaktadır. Örnek : 2 (Sayfa : 116)

İki Partilide Cantus firmus'a karşı yeni bir melodi yazılması (1. Bölüm)

1.Grup : Notaya karşı nota. Cantus firmus ve kontrpuan çoğunlukla aynı nota değerlerine sahiptir. Örnek 1'in basit iki sesli bir düzenleme ile yeniden ele alınması. Not: Aralıklar (Interval) aracılığıyla net bir armonik gösterimin olanakları; çizgisel tasarımı. Örnek: 3 (S.117)

Bir bas çizgisi veya başka bir ses her zaman bir kontrpuan çizgisine yol açmaz. Neden? Örnek: Bach düzenlemesinden alınan örnek 4'deki Soprano ve Bas kombinasyonuna dikkat ediniz. Örnek : 4. (S.117) Son dört örnek ağırlıklı olarak "eşsesli" kompozisyon (örnek 5 ve 6) ile sıkı kontra-puntal dizeleri (örnek 7 ve 8) karşılaştırmaya yarar.

Örnek : 5 (S. 117)

Örnek : 6 (S. 117)

Örnek : 7 (S.118)

Örnek : 8 (S.118)

Yukarıdaki örneklerdeki zorluk, çok sayıda olasılık arasından, estetik açıdan kutsallık, biçimlilik ve tutarlılık açısından eşit derecede tatmin edici, bağımsız bir melodik çizgi yaratacak şekilde bir armoniyi seçmekte yatmaktadır. Kullanılan aralıklar armonileri açıkça temsil etmeye çalışmaktadır. Eğer tonal boşluklar (boş beşliler, dörtlüler, oktavlar) varsa, bunlar melodik olarak gerçekleştirilmelidir. Aksi takdirde, homofonik kompozisyonda daha önce uygulanmış olan bütün kurallar aynı kesinlikle uygulanır (beşli, dörtlü, ve oktav paralelliklerinin yasaklanmış ve yanlış uygulanmış 4/6 akorları; yeden ses ve uyumsuzlukların çözülme-leri; kromatik oluşumlara ve çapraz pozisyonlara dikkat edilmesi, vb.).

2.Grup : Kontrpuan, Cantus firmus'a göre daha büyük nota değerleri kullanır. Aşağıdaki yedi örnekte, özellikle korunan ritimler ve ortaya çıkan kontrpuan motiflerine dikkat çekmekte yarar vardır. Her iki melodinin ilk kısmı, her biri iki farklı kontrpuan olasılığını göstermektedir.

Örnek : 9 . 10 , 11 , 12 , 13 , 14 , 15. (Sayfa. 118-119)

Bir Melodik Çizginin Şekillenmesi

Bir Cantus firmus'un tek tek notaları, eşit tempolu duruşa ve vuruşun tek düze ölçüsüne bağlı olarak, genellikle bir dizi çekirdek noktayı, ya da başka bir deyişle, armoniyi taşıyan sütunları temsil eder. Bu bölümdeki örnekler, bu temel ses benzeri kanalın melodik hareketlilik anlamında nasıl canlılık kazanabileceğini ve eş zamanlı ritimlendirme yoluyla belli bir özelliğin nasıl elde edilebileceğini göstermektedir. Bu görev, melodinin temeli olduğu düşünülen armonik özün aynı anda melodiye dahil edilmesiyle, bir tür içkin polifoni ortaya çıktığında, özellikle çekici hale gelir. Bu çalışmanın sorunu, çizgi ve akor motiflerinin dengeli bir şekilde harmanlanmasıdır.

Örnek 16, (S. 120) örnek 4'ün Cantus firmus'un basit bir tasviriyle daha da geliştirilmesidir.

Örnek 17 (S. 120) bir Gigue tarzındadır (Örneğin viyolonsel için).

Örnek 18 (S.121): Bourrée tarzında viyola için örnek.

Örnek 19 (S. 121): Hüzünlü bir Uvertür veya Intrata tarzında Cantus firmus'un bir tasviri.

Örnek 20 (S.121): Bir Toccata'dır.

İki Partili Melodi Şekli (2. Bölüm)

"Notaya karşı nota" hareketinin katılığı bozulur, temel vuruş notası Duplet'e (ikileme) bölünür, bu nedenle kontrpuan çift hızlı hareketle çalışır (Her bir notaya karşılık kontrpuan partisinde iki notanın alınması).

1.Grup : Duplet'in hareketi.

Örnek 21 (Si122): Örnek 2'nin dört sesli ortamından geliştirilmiştir.

Örnek 22 (S.122) : Kontrapunkt sekizlik notalarda tutarlı bir şekilde hareket eder. Son üç ölçüdeki bileşik fermatalara dikkat ediniz.

Yukarıdaki örnek çift (ikili) kontrpuandır, dolayısıyla birbirinin yerine geçebilirliğe olanak tanır ve Duplet'in noktalanmasıyla tüm parçanın fizyonomisinde tam bir değişiklik meydana gelir.

Örnek 23 : (S.122) Muhtemelen her iki elide oktav olarak çalmak).

2. Grup: Ritmik Duplet Hareketi

Örnek 24, susun (es) motif yapılandırma aracı olarak kullanımını, örnek 25 ise senkop kullanımını göstermektedir. Motif gelişimine (ana motifin devamı) ve kadansa dikkat edilmelidir.

Örnek : 24 (S. 123)

Örnek : 25 (S. 123)

Bir sonraki örnek, iyi olarak adlandırılabilir şeyin sınırlarına kadar giden “kromatik olarak karmaşıklığa – yol açan” bir karşıtlıktır. Genel olarak, kromatik tonlar yalnızca yeni armoniler yaratıyorsa kullanılmalı ve yalnızca tekrarlanan anlamsız pasajlar olarak kullanılmamalıdır.

Örnek : 26 (S. 123)

3.Grup : Cantus firmus figüratif veya melodik olarak geliştirilir, kontrpuan ritmik olarak yeni oluşan Cantus firmus'a tamamlayıcı Duplet hareketi içinde yer alır. Örnek 28'de aynı ritim kasıtlı olarak icra ediliyor. Kitabın ek bölümünde bu örneğin ruhuna uygun ilham vermeyi amaçlayan daha fazla tamamlayıcı ritim bulunmaktadır.

Örnek 29, örnek 22'nin şekilli bir gelişimdir.

Örnek 27 , 28 , 29. (S. 124)

Örnek 30 (S.125) serbest ritmik Imitation girişimidir.

Örnek 31, (S.125) (melodilerin daha gösterişli bir şekilde süslendiği önceki düzenlemenin bir varyasyonudur; bestelenmiş fermatalar uğruna, bazı motif sekvens dizilimleri kullanılarak tamamı 5/4'lük ölçüye getirilmiştir. Forma (periyodiklik, doruk noktası ve Coda oluşumu) dikkat ediniz.

Örnek 30, (S. 125)örnek 116'ya (S. 183) bakınız.

Örnek : 31 (S. 125)

4. Grup: Tek Partili Nota Çizgisi Üzerinde İçsel İki Partililik

Aşağıdaki iki varyant, 28 ve 31 numaralı örneklerin iki sesini tek bir dize birleştiriyor.

İki Partili Melodi Şekli (3. Bölüm)

1.Grup : Kontrapuntlar bazen gam, bazen akor oluşumlarını tercih ederek, motifsel olarak yapılandırılmış Triole'li hareketler ortaya koyuyor. Basit Triole, diğer üç notalı (sesli) ritimlerle aşağıda gösterildiği gibi değiştirilebilir:

Örnek : 34 (S. 126)

Örnek : 35 (S. 126)

Bir sonraki örnek Schuman tarzında Triolelere ayrılmış bir akor çalışmasıdır. Üç seslilik sözkonusudur. Cantus firmus, sürekli sekizlik notalara bölünmektedir.

Tempo : Allegro

Örnek : 36 (S. 127)

2.Grup : Örnek 37 (S.127) tamamlayıcı üçlü ritimde, Cantus firmus kapsamlı bir bozulma gösteriyor. Örnek 38 (S. 128) Cantus firmus'un her zaman Triole'li harekete dahil edildiği, "üç karşı iki nota" şeklindeki hassas bölünmeyi sunuyor.

Örnek : 37 (S. 127)

Örnek : 38 (S. 128)

İki Partili Melodi Şekli (4. Bölüm)

Bir notaya karşı dört nota

Not: Aşağıdaki bütün örnekler kitabın "EK" bölümünde yer almaktadır.

Bu bölümün kontrpuanları, kısmen sürekli dörtlemeler halinde, kısmen de motifik ritimler halinde, dört notayı bir notaya karşı koyar. Örnek 41, (S. 130) bir Toccata hareketi olarak tasarlanmıştır. Örnek 42 (S. 130) ise flüt için bir Arietta'dır. Bu iki örnekteki tematik uygulamaya dikkat ediniz.

Örnek : 39 (S. 128)

Örnek 39'daki onaltılık nota figürlerinin dört notası, Triole'lere dağıtılarak aşağıdaki ritimlerde de aynı şekilde temsil edilebilir:

Örnek 39, bu ritmik figürlerden tek birini bile kullanmayı amaçlamıyorsa, aşağıdaki değişikliğe uğrayabilir:

Örnek : 40 (S. 129)

Örnek : 41 (S. 130)

Örnek : 42 (S. 130)

İki Partili Melod Şekli (5. Bölüm)

Aşağıdaki örnekler kontrpuanı belli formların hizmetine sunmaktadır. Örnek 43'de (S. 131) "Ostinato Bas" kullanılmaktadır. Cantus firmus'dan alınan ana motif ölçüden ölçüye inatla geri dönüyor ve Cantus firmus'a eşit şekilde karşılık veriyor. 44 numaralı örnek (S. 131), bir öncekinin bir varyantı olup, ritmik değişimler ve motif oluşumları yoluyla daha gelişmiş yapılara nasıl ulaşılabilirliğine dair sayısız olasılıktan birini göstermektedir. "EK" deki küçük Chaconne (Örnek 45, sayfa 132), Cantus firmus'umuzun başlangıcını Ostinato (Chaconne bas) olarak kullanıyor ve varyasyonlar boyunca bunu daha da geliştiriyor.

Bir bütün olarak ele alındığında minör-majör-minör düzenlemesinde üç bölümlü bir form temsil ediliyor. Yoğunlaşma, karşıtlık, geçişler, Coda oluşumu vb. form oluşturan kuralların dikkate alınması gerekir. Cantus firmus'umuzu izleyerek geliştirilebilecek daha büyük form-

ların kavranmasına ilişkin daha fazla örnek burada sunulmamıştır. Zira prelüd, invention ve füğ gibi formlarda kontrpuan tekniği kendiliğinden açık, ustalık gerektiren bir önkoşul haline gelir ve artık kendi başına bir amaç olmaktan çıkar; diğerleri , yani biçimlendirici ilkeler, haklarını talep etmektedir. Ancak, öğretimle ilgili örneğimizin anlamına mümkün olduğunca hakkaniyetle davranabilmek, yani “ ne yapılabileceğini” gösterebilmek için, kitaptaki örneklerin incelenmesinde yarar vardır.

Örnek : 43 (S. 131)

Örnek : 44 (S. 131)

Örnek : 45 (S. 132)

İki Sesli Kanon

Bu bölümdeki örnekler çeşitli intervallerde iki sesli eşliksiz kanonlardır. Örnek 46, örnek 47'nin geliştirildiği oktavdaki bir kanondur, örnek 48 bir alt beşli veya tam aralık hareketlerinin korunduğu üst dörtlü kanon (örnek 49 ve 50'nin tonal olanının aksine gerçek Imitation), örnek 49, daha serbest bir çizgiye sahip ve şarkı kıtasının ilk kısmının tekrarının atlandığı üst yedilide kanon; örnek 50, üç bölümlü şarkı formunda cantus firmus'umuz üzerine bir meditasyonu temsil eden üst onluda (Dezime) bir kanon; örnek 51 taklit sesinin hızlı nota değerlerinde bir oktav taklidi olarak izlenmesine izin veriyor, sus işaretleri finallerin çıkışacağı şekilde düzenlenmiştir. Örnek 52, sesleri tersine çevrilebilen bir karşı hareket konumunu (in motu contrario veya ayna kanonu) temsil eder; ana tonalitenin beşinci sesi (tonus dominans), ortak ton (sol minördeki re) olarak korunur; seslerin yer değiştirilerek tekrarlanmasıyla bu düet iki parçalı bir Invention halini alır. Bütün kanonlarda dizeler Cantus firmus'tan geliştirilir veya Cantus firmus'a uygun olarak oluşturulur.

Örnek : 46 (S. 135)

Örnek : 47 (S. 135)

Örnek : 48 (S.135) İki tonaliteli (Bitonality) oluşa dikkat ediniz: Üst ses la minör, alt ses re minör.

Örnek : 49 (S. 136)

Örnek : 50 (S. 136)

Örnek : 51 (S. 136)

Örnek : 52 (S. 137)

Yengeç Formu

Aşağıdaki parça, baştan sona ve sondan geriye doğru okunduğunda aynı notaları üreten bir “yengeç melodisi” dir. Kanon olarak sadece sekiz ölçü yazılmıştır; birinci ses geriye doğru söylerken, ikinci ses tekrar baştan başlar. Böyle bir yengeç formunu içeren bir parçayı bestelemek için ilk dört ölçü birinci ses olarak yazılır; sonra aynı dört ölçüyü tersten ikinci bir ses olarak yazınız; sonra ilk yarı kontrpuanlanır; bu karşıt ses, geriye doğru okunduğunda otomatik olarak ilk seslerin ikinci yarısının karşıt sesini oluşturur.

Örnek : 53 S. 138)Yengeç Kanonu

Yazılı hali aşağıdaki şekildedir.

Bir sonraki yengeç formu, ikinci sesin birinciden bir ölçü sonra başlaması şeklinde çalınır; beş ölçüyü tamamladıktan sonra az önce ileri doğru söylediğini hemen geriye doğru söyler.

Örnek : 54 (S. 138)

Bu altbeşli-yengeç kanonu yazılı halde şu şekilde görünür;

Üç Partili Kontrpuan

1.Grup : İlk gruptaki üç örnek esas itibariyle “Notaya karşı notadır”. Bağların oluştuğu yerlerde, bunların bir şekilde motive edici amaçlar için kullanılmıştır. Cantus firmus bir kez üst sese, bir kez orta sese ve bir kez de alt sese gider; mantıksal bir armonik dizinin açık bir şekilde sunulmasına rağmen, kontrpuan sesleri mümkün olan çizgisel gidişata ulaşmaya çalışır. Ara dominantlar ve plagal ifadeler çokça kullanılmıştır.

Örnek : 55 (S. 139)

Örnek : 56 (S. 139)

Örnek : 57 (S. 139)

2. Grup: Üç partili kontrpuanda Duplet’ler .

Örnek 58 (S. 140), bası kesintisiz, sürekli dörtlük nota hareketiyle yönlendirirken, üst ses sıçrayan bir sekizlik nota çizgisi gerçekleştiriyor. Örnek 59, iki karşıt sesin sürekli olarak sekizlik notalara geçmesine izin veriyor. Örnek 60’da Bas ikili aralıkla hareket ediyor, kromatik ilerleyiş, kendi-ne özgü ve zorlayıcı olmayan bir şekilde gerçekleşiyor. Orta ses çok sakın bir hareket sürdürüyor.

Örnek : 58 (S. 140)

Örnek : 59 (S. 140)

Örnek : 60 (S.141)

3.Grup : Sürekli üçleme, dörtleme ve karma tempoda kontrpuan.

Üst seste Cantus firmus’un bulunduğu 61. örnek, orta ve bas seslerin dönüşümlü olarak kromatik üçleme hareketinin yapıldığı dört periyoda bölünmüştür; Birinci ve üçüncü periyotlar basın dörtlüklerde ilerlemesine izin veriyor ve sekvens teşkilini destekliyor, ikinci ve dördüncü periyotlar Alto’da sıkı senkoplara yer veriyor. 10. 14. ölçülerde Ritenuto’ya dikkat ediniz. Örnek 62, başlarda geniş org noktası (orgelpunkt) oluşumları kullanılıyor, üst ses dörtlemeli hareketleri getiriyor. Eserin coşkuyla çalınması gerekir “quasi una fantasia”. Örnek 63, motif öğeleri mümkün olduğunca bilimsel olarak 4 : 2 : 1 gibi sıkı bir şekilde gerçekleştiriliyor.

Örnek : 61 (S. 142), Örnek : 62 (S. 142), Örnek : 63 (S. 144)

4. Grup : Üç Partili Melodi Biçiminde (şeklinde) Tamamlayıcı Ritimler.

Örnek 64, örnek 56'nın daha da geliştirilmiş hali olup, dağınık sekizlik nota dağılımına sahiptir ve özetle sürekli tamamlayıcı sekizlik nota hareketiyle sonuçlanıyor. 65 numaralı örneğin sorunu çift senkoplu bir motifin uygulanmasıdır; Bas'ın Cantus firmus'u çok sayıda sekizlik notaya ayrılıyor. Ön çalışma olarak ilk başta senkoplu bir sesle yetinmek gerekir.

Örnek 66, motifle tutarlı bir taklit ritmine sahip parçadır. Cantus firmus Bas sese yerleştirilmiştir.

Örnek : 64 (S. 145)

Örnek : 65 (S. 145)

Örnek : 66 (S. 146)

Varyasyonlar

Bu bölüm bir bakıma önceki alıştırmaların devamı niteliğindedir; belli ritmik dürtüler basma-kalıp bir biçimde işlenirken, aynı zamanda örneklerle belirgin bir ruh hali içeriğine sahip bir tür karakter varyasyonu biçimi kazandırılmaya çalışılıyor.

67 numaralı örnek bir arabesktir. Bu varyasyon, iki üst sesin tek bir sözde "sahte polifonik" çizgide birleştirildiği ve böylece Cantus firmus'umuzu (2. onaltılık nota) da içerdiği örnek 58'in daha da geliştirilmiş halidir. Bas ise akıcı bir sekizlik nota hareketine dönüşmüştür.

Örnek 68, yukarıda belirtilen belirgin polifoniye (çalmak ve pedal çevirmek için önemlidir) göstermektedir.

Örnek 69, bir değişiklik "ikiye karşı üç"ün çekici etkileşimini kolayca başarıyor. Örnek 70, bir etüt olarak tanımlanabilir (aynı zamanda örnek 58'den Bas notası hesaplanarak geliştirilmiştir). Örnek 71'e dayalı varyasyon ise bir çan kulesini temsil edebilir.

Örnek : 67 (S. 147)

Örnek : 68 (S.147) Önceki örneğin başka bir gösterimi. 1. Varyant.

Örnek : 69- (S. 147) 2. Varyant.

Örnek : 70 (S. 148)

Örnek : 71 (S. 148)

Üçsesli Koral-Varyasyonları

1.Grup :Cantus firmus ile tematik ilişkisi olmayan kontrpuanlar.

Bu gruptaki iki örnekte, iki karşıt ses birbirini tamamlayan sekizlik nota ritimleriyle hareket ediyor; fermatalar, yani Cantus firmus'un durakları geniş bir şekilde oluşturulmuştur. Motifin gelişimine ve form yapısına dikkat edilmelidir. Her iki örnekte de kontrpuan ile Cantus firmus arasında motifsel bir bağlantı henüz amaçlanmamıştır.

Örnek : 72 (S. 149)

Örnek : 73 (S. 150)

2.Grup : Cantus firmus ile tematik ilişkisi olan kontrpuanlar.

Aşağıdaki örnek, okul için uygun bir koro prelüdü olup, taklit niteliğindedir; iki kontrpuan sesi, dengeli bir düzenlikle bireysel koro dizelerine gönderme yapıyor ve Cantus firmus bunları daha sonra sürekli genişlikte vurguluyor.

Örnek : 74 (S. 151)

Örnek : 75, kontrpuan özelliklerine daha az vurgu yaparak, belirli bir ruh hali yaratmaya odaklanan bir Choral Prelüdü'dür. Pastoral tarzda bir giriş bölümüdür. Cantus firmus dizeleri birbirini taklit eden iki karşıt sesin içine belirsiz bir şekilde yerleştirilmiştir. Bu örnekteki armonizasyonun bir özelliği de tüm dize sonlarının majöre çevrilmesidir.

Örnek : 75 (S. 152)

3.Grup : Serbest İmitasyonda Cantus firmus.

Aşağıdaki örnek, iki üst sesin hafifçe değiştirilmiş bir biçimde Cantus firmus melodisini taklit ettiği, ostinato bas – ritmine sahip bir Invention biçimindeki Prelüdü'dür. Invention'un yapısı ve akışı Cantus firmus'un yapısından kaynaklanır.

Örnek : 76 (S. 153)

Sıkı İmitasyon Örnekleri

1.Grup : Cantus firmus'un üstündeki iki kontrpuan sesi kanon şeklinde hareket eder. Bu grubun ilk örneği tamamlayıcı sekizlik nota ritminde bir oktav kanonu, ikincisi ise üçlünün (Third) korunduğu zıt hareketli bir kanonu icra ediyor. Üçüncü örnekte, Cantus firmus üç seste dönüşümlü olarak ortaya çıkarken, kontrpuan sesleri dördüncü (Fourth) notada sıkı interval taklidiyle (yani gerçek taklitle) bir kanon çalıyor.

Örnek : 77 (S. 154)

Örnek : 78 (S. 154)

Örnek : 79 (S. 155)

2.Grup : Aşağıdaki örnek üçlü, sıkı bir şekilde uygulanmış bir kanondur. İmitasyonlar dördüncü ve yedinci aralıklardadır. Cantus firmus melodisi, dürtü gö-revindedir. Eser esas itibariyle minör tondadır.

Örnek : 80 (S. 156)

Kitabın "EK" bölümündeki aşağıdaki örnek, ilk Cantus firmus dizesini değişmeden basso ostinato olarak kullanan beş kıtalık bir Chaconne'u temsil etmektedir. Üstteki iki ses , varyasyondan varyasyona beşincide (Quint) sıkı bir kanonik taklit gerçekleştirir ve sonunda kendine döner; bu, aynı melodinin beşli aralıklarla toplansa bile Bas'lara uyması anlamına gelir. Bu tekniğe "beşli veya onikinci perdede çift kontrpuan" denir. Bu örnekte kompozisyonel açıdan özellikle zorluk yaratan bir konu tekrarın uygulanmasıdır.

Örnek : 81 (S. 156)

Çift Kontrpuan

1.Grup : İsteğe göre sesleri birbiriyle değiştirilebilen üç sesli bir örnek.(6 permütasyondan 3'ü burada gösterilmektedir).

Örnek : 82 (S. 158)

Örnek : 83 (S. 158)

Örnek : 84 (S. 158)

2.Grup : Çift Kontrpuan tekniği

“Çift kontrpuan” terimini çevreleyen belirsizlikler, bir melodinin farklı bir aralığına herhangi bir transpozisyonunun çift kontrpuan olarak tanımlanmasıyla en iyi şekilde ortadan kaldırılabılır. Bu anlamda, bir önceki 82 numaralı örnek zaten çift kontrpuandır, zira örnek 1'deki birinci ve üçüncü ses arasındaki her aralık, örnek 2'de bir ters çevirme aralığı olarak görünür; kısacası bir oktav kayması (yer değiştirmesi) meydana gelmektedir. Ters çevrildiğinde istenmeyen paralel beşliler olarak ortaya çıkacak paralel dörtlülerden kaçınılmalı ve özellikle bitişlerde kullanılamaz 6/4 akorlar üretecek olan beşli akorlar dikkatlice kontrol edilmelidir. Bir sesin oktav yer değiştirmesi pratikte sıklıkla görülür, örneğin temanın tüm seslerde erişilebilir olması gereken füglerde, ya da Reger'in örneğinde olduğu gibi (kitabın EK bölümünde sayfa numarası 202) seslerin kasıtlı olarak iki katına çıkarıldığı bölümlerde, birbiriyle değiştirilebilir seslere sahip hareketleri özenle geliştirmek gerekir. Aşağıdaki grup, bir karşı sesin Cantus firmus'dan farklı bir interval mesafesinde çalınabilecek şekilde bir başka tür çift kontrpuan göstermektedir, örneğin üst beşlide (örnek 85) veya üst dörtlüde (örnek 86) veya üst yedilide (örnek 87) veya bu tür şeylerden hoşlananlar için – aynı anda birkaç aralıkta, örneğin eksik alt dörtlüde ve eksik alt yedilide (örnek 88), üçlü kontrpuan olarak da adlandırılan son örnek, bu tekniği absürde götürür. Bu bağlamda, anlam ifade eden tek biçim üçlü aralıklı (Third) kontrpuandır. İşte bunun birden fazla biçimde gerçekleştirildiği bir örnek : 91

Bahsedilen seslerden biri, karşılık gelen daha düşük veya daha yüksek perdeye taşınırsa, daha yüksek bir konumda, buna onlu (örnek : 93/94) veya onikili aralıklarda (örnek : 89/90) çift kontrpuan denir, bunlar son derece gizemli görünür.

Örnek : 85 (S. 160)

Örnek : 86 (S. 160)

Örnek : 87 (S.160)

Örnek : 88 (S. 160)

Örnek : 89 (S. 160)

Aynı örnekte Bas'ın üst onikili aralığa taşınması

Örnek : 90 (S. 161)

Bu yapıyı kurarken, onu aşağıdaki şekilde, yani beşli bağlantıyla aynı anda tasarlamak kaçınılmazdır: Org'da beşli bağlantıyla çalmayı seven besteciler için!

Üçlü aralıkla katlanan iki sesin üçsesli düzenlenmesi

Örnek : 91 (S.161)

Unterterz = Alt üçlü

Oberterz = Üst üçlü

Örnek 92, Cantus firmus ve onun içinde üç parçalı çekirdek bir cümle içerir, üstteki üçlü (Third) paralelinde ve kontrpuan çizgisinde sırasıyla alt üçlü paralelinde çalınabilir. Çekirdek kısmı aşağıdaki şekildedir:

Örnek : 92 (S. 162) Çekirdek cümle = Kernsatz

Eğer çekirdek bölümün her iki kontrpuan sesleri alınır ve çekirdek bölümün Cantus firmus'u onlu aralıkla bir üstte koyulursa, onluk aralıktaki çift kontrpuandan bahsedilebilir:

Örnek : 93 (S.162) in der Dezime = onlu aralıkta.

Yukarıdaki onlu aralıktaki Cantus firmus transpozisyonunun üç sesli çekirdek bölümündeki Cantus firmus'a eklenmesi de mümkün olacaktır.

Örnek : 94 (S. 162)

Dört Partili Kontrpuan

Dörtlü kontrpuan örnekleri, üçlü kontrpuan örnekleriyle metodik olarak aynı çizgidedir. Her bir dizinin melodik, ritmik ve armonik biçimsel güçleri ile duraktan durağa geçen evreler her zaman dikkate alınmalıdır.

Örnekler piyanoda iki elle çalınmaya uygun bir versiyonda sunulmaya çalışılmıştır. Yaylılar için de bir transkripsiyon yapılması hem ses hem de dize açısından faydalı olacaktır.

1.Grup : İlk dört örnekte Cantus firmus tenor, alto, bas ve soprano tarafından dönüşümlü olarak söyleniyor. İlk olarak, notaya karşı nota hareketinde bir örnek (95), sonra (96), buraya ve oraya dağılmış sekizlik notalar, sonra (97) tamamlayıcı bir sekizlik nota ritmi ve son olarak (98) kesintisiz bir sekizlik nota hareketinin tek taşıyıcısı olarak bir ses (Bas).

Örnek : 95 (S.163)

Örnek : 96 (S.163)

Örnek : 97 (S.164) Örnek 115'e bakınız.

Örnek : 98 (S.164)

2.Grup : Üçlemelerde ve dörtlülerde tamamlayıcı ritimler. Örnek 99, tenorda Cantus firmus'u sunuyor, iki üst sesin tamamlayıcı üçlemeli ritimlerle akmasına izin veriyor, Bas ise ostinato motifi olarak trokayık bir figür gerçekleştiriyor.

Örnek 101, üç ses arasında dengeli bir şekilde dağıtılmış tamamlayıcı bir onaltılık nota hareketi sunuyor. Sesler güçlü bir biçimde bağımsızlaşmış, duraklamalar vurgulanmış ve son, iç ve dış crescendo ile bir allargando doruk noktasına ulaştırılmıştır.

Örnek : 99 (S. 165)

Örnek : 100 (S. 166)

Örnek : 101 (S. 167)

Dört Sesli Koral-Prelüd

Kitabın “EK” bölümünde yer alan aşağıdaki örnek, birbirleriyle motifsel olarak ilişkili ancak Cantus firmus ile ilişkili olmayan taklitli serbest kontrpuanlara sahip bir Koral Prelüdü’dür. Bütün bunlar yavaş bir tempoda ilerleyen bir usta Marcia funebre karakterine sahiptir. Doruk noktası ve Coda tasarımına dikkat ediniz.

Örnek : 102 (S.168)

Örnek 103, üç kontrpuan sesinin serbest bir düzenlemede Cantus firmus melodik bölümlerini taklit ettiği bir Koral Prelüdü’dür. Eserin sonuna doğru yasak olmayan bir Mozart paralel beşlisi yer alıyor.* Cantus firmus Alto’dadır.

Örnek : 103 (S. 170)

Dört Sesli Melodi Biçiminde Sıkı İmitasyonlar

Bir sonraki örnekte Alto ve Soprano’da beşinci tonda bir kanon yer alırken, Tenor Cantus firmus’u seslendiriyor. Bas örneğin ikinci bölümde Dactylus ritimlerle yoğunlaştırılan bir sekizlik nota hareketi gerçekleştiriyor. Şarkının son kısmı, fortissimo bir sonla biten güçlü bir crescendo olarak tasarlanmıştır.

Örnek : 104 (S. 171)

Bir sonraki örnek, bir düeti taklit eden oktavdaki çift kanondur. Bölümlerde roller değiştiriliyor. Cantus firmus çizgisi, kanon çizgilerinin tasarımında yalnızca bir itici güç olmaktadır.

Örnek : 105 (S. 172)

Aşağıdaki örnek, ayna görüntüsüyle aynı anda temsil edilebilen iki sesli bir eseri göstermektedir. Hakim tonun üçlüsü (Third) her zaman korunan ton olarak görev yapıyor. Örnek, dört bölümden oluştuğu için ortaya şu tablo çıkıyor:

1)Do minör : Mi bemol=mi bemol; 2) mi bemol majör: sol=sol; 3) La bemol majör : do=do; 4) Do minör: mi bemol=mi bemol.

Örnek : 106 (S. 173)

Ve şimdi özel bir sürpriz: Yukarıdaki örnekteki iki sesli düzenleme, ayna görüntüsünde çift kanon olarak da çalınabilir: İki sekizlik aralıklarla icra edilir. Önceki gibi aynı ton! İki örnekten elde edilen daha ileri kombinasyonlar denenmemiştir.

Örnek : 107 (S. 174)

Ostinato Bas olarak dört nota B-A-C-H'den oluşan altı bölümlü bir passacaglia (passamezzo), bunun üzerinde Cantus firmus melodisinin bireysel evreleri, üç kontrpuan sesinin taklit edilerek serbest çalınmasıyla icra ediliyor. Son üç ölçüdeki yoğun temalara dikkat ediniz. B-A-C-H temasının muazzam esnekliği tehlikeleri de beraberinde getiriyor.

Örnek : 108 (S. 174)

Birkaç Beşsesli Melodi Biçimleri

Bir Üçlü Kanon ve Bir Quodlibet

Örnek : 109 (S. 175)

Örnek : 110 (S. 176)

Örnek : 111 (S.176)

Cantus Firmus'un Melodisi ve Metni Üzerine Üçlü Bir Kanon

Örnek : 112 (S. 178)

Birinci Koro : Kadın sesleri

İkinci Koro : Erkek sesleri

Quodlibet

Bir sonraki parçanın bu öğretici örnekle yer bulması nedeniyle hoşgörünüze ve anlayışınıza sığınıyorum. Dresden Müzik Akademisi Orkestra Bölümü'nün şu anki direktörü Prof Carl Hempel'in gümüş evlilik yıldönümü için müzisyenlere özel küçük ama ciddi bir hediye. En farklı şeyleri biçim ve birlik içinde birleştirerek örneğin din görevlisinin monogramı: Do-Si gibi (C-H) kendini bir Quodlibet veya müziksel epigram örneği olarak meşrulaştırmayı amaçlar. Bayram gününün kutsal sloganı olan C – a – H – e, frig tonalitesinin derecelerinde düğün tarihleri (8 Temmuz 1922 ve 8 Temmuz 1947) ve doruk noktasında tüm müziğin simgesi olan B – A – C – H harfleri, isteğe göre yapılacak bir enstrumantasyon, parçanın gizli kalmış yönlerini doğru ışığa çıkarabilir.

Örnek : 113 (S. 178)

Metinli Vokal Biçim

1.Grup : Mevcut kontrapunktların metinleştirilmesi.

Başlangıçta belirli bir çalgıya uygun olarak yaratılmış bir ses biçimi tasarlanmamışsa, melodik dizeler insanın şarkı söyleme sesine göre yazılırdı; söylenebilen sınırlar içinde kalmışlar, vokal türlerinin aralığı için konulan sınırlara genel olarak uymuşlar, abartılı koro müziğinden kaçınmışlar, piyano benzeri akor kesintilerinden ve kontrolsüz aralık atlamalarından şiddetle kaçınmışlardır. Örnekler sorunsuz bir şekilde icra edilebilir, bir çoğunda ufak değişiklikler (ses kırılması, transpozisyon, ritmik dönüşümler, ton tekrarları v.b) yapılabilir, tek başına şarkı söyleyen sesler için veya obbligato çalgılarla birlikte şarkı söyleyen sesler için. Hepsi tek bir

Cantus firmus'a dayanan örneklerimizin metni esas olarak Hans Leo Hasler'in beş beyitlik metnidir.

Metin yazılırken dikkatli, anlamlı bir söyleyişin olmasına dikkat edilmelidir. Kelime ve anlam vurguları genellikle vuruşlara aittir. Hecesel (okuma tarzı) söyleyişin aksine, bağlaçlarla zenginleştirilmiş söyleyişler dikkatli kullanılmalıdır.

Örnek : 114 (S. 181) Örnek 2'den sonra 114. örnek

Örnek : 115 (S.182)

Örnek 97'den sonra 115. örnek.

Örnek : 116 (S.183) Örnek 30'dan sonra 116. örnek.

Örnek : 117 (S. 184)

Örnek 80'den sonra 117. örnek

Örnek : 118 (S.185)

Örnek 141'den sonra örnek 118

Örnek : 119 (S. 186)

Örnek 73'den sonra örnek 119

Örnek : 120 (S. 187)

Örnek 48'den sonra örnek 120

Şimdiye kadar verilen örneklerden, çeşitli topluluklarda, koro veya solo, enstrümanlı veya enstrümansız vokal sesleri için yazılabilecek, prelüd veya postlüd olarak kullanılabilecek bir dizi kantat derlemek kolaylıkla mümkündür. Müzikal açıdan bakıldığında, bu tür çevrimlerin (varyasyon dizilerinin) birliğini garanti altına alacak ve böyle bir prosedürü haklı çıkaracaktır.

2.Grup : Kantatlar ve Motetler

Kitabın "EK" bölümünde yer alan aşağıdaki üç örnek doğrudan metin sözlerinin verdiği dörtlülerden türetilmiştir. Metin, melodi ve armoni seçimi, biçimsel yapı ve ruh hali, enstrümantasyon ve eşlik biçimi konusunda ipuçları bakımından zengindir.

İlk örnek, üç bölümden oluşan, her biri üç kıtanın metinsel dürtülerine anlamlı bir şekilde gönderme yapan, kadın ve erkek sesleri için üç bölümlü bir A-cappella-Moteti'dir: 1. Kıta: verwirrt-kraenkt; 2. Kıta: schöner Tugend Schein; 3. Kıta: traurig sein. Daha önce olduğu gibi, temel değişen bir biçimdeki Cantus firmus'umuzdur.

Örnek : 121 (S. 189)

122 sayılı ikinci örnek, Cantus firmus'un üzerinde şarkıyı söyleyen sesin (şiirin 1. ve 2. kıtalarının sözlerinden sonra) resitativ bir şekilde kontrpuan düzenlemesinde olduğu, Bas dizesinin ise ostinato sesi tarzında ilerlediği, huzursuzluk ve karışıklığı ima eden dramatik bir

sahne biçimindeki kısa bir Kantat'ı temsil ediyor. Eserin doruk noktası şu sözlerde gizli: "Beni bu kadar yaralayan tek kişi o".

Örnek : 122 (S. 191)

123 sayılı üçüncü örnek, solo soprano, piyano eşliği ve enstrümanlar için prelüd ve postlud içeren üç kıtalık bir solo Kantat'tır (Arietta'lar); burada keman bir obbligato, viyola bir ad libitum ve viyolonsel bir basso continuo enstrümanı olarak kabul edilmelidir. Üç kıta bir nevi da-capo-formu oluştururken, ortadaki bölüm enstrümantasyon ve yapı bakımından dıştakilerden farklılaşıyor.

Örnek : 123 (S. 194)

Bazı iyi bilinen versiyonlardan Cantus firmus örnekleri

1.Hans LeoHaslers'in (1601) orijinal versiyonundan "Lustgarten Neuer Teutscher Gesaeng".

Örnek : 124 (S. 200)

2.Sakson Evanjelik Kilise'sinin versiyonundan (1883)

Örnek : 125 (S. 200)

3. ve 4. J.S.Bach, Mathaeus-Passion isimli eserinde bu melodiyi beş defa kullanmıştır(No.21, 23, 53, 67, 72). Kitabın "EK" bölümündeki aşağıdaki iki versiyon şu metinlere dayanmaktadır: "Beteht du deine Wege- Yollarını Emret" ve "wenn ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir- Eğer bir kez ayrılırsam, benden ayrılma".

Örnek : 126 (S. 201)

Örnek : 127 (S. 201)

Max Reger'in org için yazdığı prelüdlar, op. 67, Nr. 14 (O Haupt voll Blut und Wunder). 1903'de yayınlanmıştır.

Örnek : 128 (S. 202)

Prelüd, Invention, Suit, Füg ve diğer formlardaki tema

1-Prelüd. Kitabın "EK" bölümündeki aşağıdaki örnek, Bach'ın ana hatlarını çizdiği armonik ilerlemeyi piyano akoru formunda yeniden üreten, titizlikle hazırlanmış bir Prelüd'dür. Cantus firmus'un melodi notaları altılılardaki üçüncü onaltılık notalardır.

Örnek : 129 (S.203)

2- Sarabande, Cantus firmus'un olağan saraband ritminde (dörtlük, noktalı dörtlük, sekizlik/dörtlük, ikilik) ilerlediği, ancak bunun dışında serbest piyano yazımında hareket ettiği üç bölümlü bir formda besteleme biçimi.

Örnek : 130 (S. 204)

3-Capriccio. Bu parça biçimsel nedenlerle tekrar buraya eklenmiştir. Bu ekteki ilk sekiz bölüm, tam, kapalı bir süit (la minör) olarak adlandırılabilir.

Örnek : 131 (S. 204)

4-Invention. Cantus firmus'un süslü ilk dizesine dayanmaktadır. Eser, La minör-Do majör-Mi minör modülasyon düzeninde ilerliyor ve çoğu örnekte olduğu gibi, Cantus firmus'u karakterize eden frigen bitişyle son buluyor.

Örnek : 132 (S. 205)

5- Gigue. Bir sonraki parça, üçlemeleri arasında Cantus firmus'un bir anı gibi parladığı iki bölümlü bir gigue formundadır. Bütün bunlar bir Invention'un taklit ilkesine bir saygı duruşudur.

Örnek : 133 (S. 206)

6- Fughette, mümkün olan en kısa biçimde tutulmuş ve allargando Coda'sıyla yetinmiştir.

Örnek : 134 (S. 208)

7- Toccata. Düzenli onaltılık figürler Cantus firmus ve obbligato Bas sesini içeriyor. Parçanın tamamı çok hassas ve düzgündür, çok hızlı çalınmamalıdır.

Örnek : 135 (S. 209)

8- Choralfuge. İkisesiçin Choral füğ, baştan sona bestelenmiş koral dizeler. Tema kısmen mecazi, kısmen de özgün biçimiyle karşımıza çıkıyor. Bütün bunlar sıkı, akademik ve sekiz bölümlük varyasyon süütünin sonucunu oluşturmaktadır.

Örnek : 136 (S. 210)

Üç Sesli Fügler

Aşağıdaki örnek üç uygulamadan oluşan basit bir füğ örneğidir. Bu füğün teması Cantus firmus'un birinci periodundan itibaren geliştirilmiştir; noktalı ritimler bütüne bir yerçekimsel yürüyüşün ifadesini veriyor.

Örnek : 137 (S. 212)

Kitabın "EK" bölümünde yer alan aşağıdaki üç bölümlü füğün teması da Cantus firmus'un birinci periodundan geliştirilmiştir. Üçüncü gelişimde (Developpement) farklı nota değerlerinde tutulan Cantus firmus'un (ilk dize) girişiyle bu füğ bir anlamda çift füğ haline gelmekte ve en azından üçüncü gelişimin başında doruk noktasına ulaşmaktadır. Aksi takdirde bu parça bilerek doğru bir simetrik yapıyı korumuş olurdu.

Örnek : 138 (S. 214)

Bir sonraki parça üç tema üzerine serbest fantezi formunda bir koral füğdür. (Üçlü füğ). Birinci bölümde senkoplu sekizlik nota teması geliştirilir, buna kısa süre sonra dörtlük nota hareketiyle Cantus firmus'umuz (Bas-Soprano) eklenir, ikinci bölüm, Alto'da eş zamanlı bir Cantus firmus'un karşı konu olarak kullanıldığı, daha serbest bir fugato formundaki sessiz bir temayı, bu kez yarım notalarla ele alır. Bu bölümün heyecanı bir kez daha bastırılır, bir geçiş üçüncü bölüme, asıl ana bölüme götürür; burada, şimdiye kadar geliştirilen iki tema kullanılarak, tüm Cantus firmusumuz, tam notalarla vurgulanır, böylece üç ses dönüşümlü olarak

her biri iki periyodu ele alır ve herşeyi kısa bir Coda'da son bir doruk noktasına götürür. Eser, esas itibariyle füğ formunun daha özgürce işlenebilme olanaklarını göstermeyi amaçlıyor.

Örnek : 139 (S. 216)

Viola solosu için dört bölümlü bir varyasyon Süiti teması

Eser serbest resitatif tarzda çalınacak, sekizlik notalar çok yavaş çalınmamalıdır.

Örnek : 140 (S. 220)

Diğer Sitillerde Tema

A-Palestrina Döneminin Kilise Modu Sitili

Örnek : 141 (S. 222)

B-Pentatonik Sistem Tarzında (yarım ton ilerleyişinden kaçınarak).

Örnek : 142 (S. 223)

C-Dördüncü (Foyrth)-beşinci (Quint) akor sisteminde. (Minör ve majör akorlardan büyük ölçüde kaçınılmıştır).

Örnek : 143 (S. 223)

D-Oniki tonlu merkezi ton sisteminde (merkezi ton – a) düet olarak iki varyantlı tema (iki flüt için).

Örnek : 144 (S. 224)

Ödev Koleksiyonu

Aşağıdaki melodiler, öğretim örneklerinden sonra kullanılacak olan Cantus firmus melodileridir. Bunu çeşitli biçimlerde işlemeyi ihmal etmemeli, şarkı söylemeye elverişli perdelere aktararak Cantus firmus'u dönüşümlü olarak üst, alt veya orta seslere uygulamalıdır.

Birkaç Chaconne-Passacaglia-Basları

Birkaç Ostinato-Bas-Ritimleri

İkiseslilikte Tamamlayıcı Ritimlerle İlgili Bazı Örnekler

Üçsesli Kanonik Tamamlayıcı Ritimlerle İlgili Bazı Örnekler

Kitabın Adı : Die Musik Ausbildung Band III Die Lehre vom Kontrapunkt (Müzik Eğitimi Cilt III Kontrapunkt Öğretimi)- Yapılan Alıntılar

Yazarı : Erich Wolf

Mod Türleri

Kilise tonları (otantik ve plagal) kullanılmıştır: Doryen, frigyen, miksolidyen, eolyen, iyonien. Lidya modu dördüncü derece yani “Lidyen modunda 4. derece” iyonien gibi ele alınır. Frigyen hariç tüm modlar gerektiğinde VII. derecedeki yeden sesle çalışır. Frigyen’in II. derecedeki doğal olarak aşağıya doğru hareket eden yedeni vardır.

Her bir tonalitenin temel tonlarının tonal malzemesi, sesin yükseltilmesi ve indirilmesiyle genişletilebilir; normalde alterasyonların uygun (çekimli nota, yeden nota) bir tonla çözülmesi gerekir.

Tonaliteler bir, en fazla iki donanıma kadar yer değiştirilebilir. Bir parçanın içindeki ton değişiklikleri meydana gelebilir; ancak bütün ton derecelerinde az veya çok modülasyonların öncesinde gelen kadans oluşumları da vardır. Uygulamada bazı ton türlerinin belirli derecelerde kadans oluşumlarını tercih etmesi nedeniyle olanaklar kaçınılmaz olarak sınırlıdır:

Doryen – I., V., IV. derecelerde kadanslar

Frigyen - I., IV., III. derecelerde kadanslar

Miksolidyen – Doryende olduğu gibi

Eolyen – Frigyende olduğu gibi

İyonien – Doryende olduğu gibi

Notasyon ve Metrik Düzen

Alıştırmaların notasyonu bugün bildiğimiz nota değerlerinde nota düzeninde yapılmalıdır. (Sadece özellikle büyük nota değerlerini temsil etmek için Brevis’in kullanılması önerilir). Eski veya modern anahtarlarla yazılabilir; bunun egzersizlerin metodolojik uygunluğu üzerinde bir etkisi yoktur.

Ritmik notasyon açısından, bir eserin yapısal tasarımının esas olarak ölçünün vurgulu ve vurgusuz kısımlarının ortaya koyduğu metrik ilişkilere bağlı olduğunu bilmek önemlidir. 16. Yüzyılda ölçüyü belirleyen ölçü çizgileri çizilmemiş olmasına rağmen, egzersizlerin düzenleyici ölçü çizgileri olan sabit ölçü ile yapılması önerilir. Kural olarak yarım nota biçimleri metrik ana (esas) zaman olarak kullanılır. 2/2, 3/2, 4/2.

Önemli Terimlerin Tanımı

1-Ölçü Nitelikleri

Asıl zaman – yan zaman / Kuvvetli vuruş – zayıf vuruş.

Bir ölçünün sayma birimleri “asıl (ana) zamanlar” olarak kabul edilir. Alıştırmaların kuralları sayma birimi olarak yarım notaya dayandığından, aşağıdaki kurallar geçerlidir.

Her yarım nota asıl (ana) zamandır. Yan zaman (ikincil zaman) yarım notanın ikinci sekizliğidir. Bir ölçü en az iki ana zamandan oluşur, kuvvetli zaman (Arsis) ve zayıf zaman (Thesis) .

Ölçüdeki ilk vuruş prensip olarak kuvvetli zaman kabul edilir; ikinci vuruş her zaman zayıf zamandır. 3/2'lik ölçüde üçüncü vuruş zayıf zaman, 4/2'lik ölçüde üçüncü vuruş kuvvetli zaman, dördüncü vuruş ise zayıf zamandır.

2) Ritmik Değerler

Büyük ritmik değerler yarım notalar ve bunların katları, ayrıca noktalı yarım notalardır; küçük ritmik değerler sekizlik ve onaltılık notalardır.

Kompozisyonda sekizlik notalar büyük değerlerden farklı kurallara tabi olduğundan, büyük – küçük ayrımı temel önem taşır.

3) Kadanslar

Otantik kadans: Bitişteki tonik akoruna V. derece (dominant) akorundan gidilirse otantik kadans, IV. derece (subdominant) akorundan gidilirse plagal kadans, bitiş kadanslarında, akorlar temel durumda ise buna tam otantik kadans veya tam plagal kadans, akorlardan birisi çevrim durumunda ise buna da tam olmayan otantik kadans veya tam olmayan plagal kadans denir.

Bir motif veya cümle V. derece akoru ile bitmişse bu kadansa yarım kadans (I-V , IV –V), VI. Derece ile bitmişse kırık kadans denir.

A.Melodi Oluşumunun Kuralları

Aşağıda verilen kurallar ancak yarım notanın (ana ritmik değer) olması durumlarda tam olarak geçerlidir.

1-Melodi Eğrisi

- a) Yavaş yavaş hareket edilmeli, sıçramalar ve adımlarla dengeli bir çizgi oluşturulmalıdır.
- b) Kısa melodilerde en yüksek ses doruk noktası olarak yalnızca bir kez ortaya çıkmalıdır.
- c) En düşük ve en yüksek melodi sesi arasındaki her gam sesi en az bir kez bulunmalıdır.
- d) Daha basit melodiler, Ambitus'ların, (yani en düşük ve en yüksek notalar arasındaki mesafeyi) dokuzludan öteye uzatmamalıdır; daha uzun melodiler istisnai durumlarda bu sınırı aşabilir.
- e) Küçük değerlerdeki birkaç ikili aralıklı hareketlerden sonra en azından bir büyük değer olmalıdır.
- f) Küçük değerlerde yukarı doğru sıçramalar, aşağı doğru ikinci bir hareketle devam ettirilmelidir; küçük değerlerde aşağı doğru sıçramalar, bir sıçrama veya yukarı doğru ikinci bir hareketle devam ettirilmelidir.
- g) Serbest melodi oluşumunda nota (ses) tekrarlarına izin verilir; bunlar sıklıkla girişlerle ilişkilendirilir (alıştırmalar ve metin yazımının kendine özgü özelliklerindeki kısıtlamalara uyulmalıdır).

h) Sekizlik notalar yalnızca çiftler halinde kullanılabilir ve mümkünse kademeli olarak tanıtılmalı ve çıkarılmalıdır.

i) Teksesli melodinin son sesi her zaman bitiş sesidir (Finalis), yani bir tonalitenin temel sesidir. Polifonik müzikte üst sesler 3/5 akorunun majör üçlüsü veya beşlisiyle sonlanabilir.

j) Bitiş kadansında yeden sese ancak aşağıdan, yukarıdan hareketlerle veya üçlü aralık sıçramayla ulaşılabilir.

k) Büyük ve küçük nota değerlerinin farklı anlamlardan kaynaklanan temel kısıtlamalar ve gereklilikler dikkatli bir şekilde gözönünde bulundurulmalıdır. Bunlar hem bir sesin ritmik ve melodik rehberliğini hem de aynı anda mevcut karşıt seslerle olan ilişkiyi ifade eder.

2- Eşit Nota Değerlerinde Cantus Firmus

Monoritmik Cantus Firmus'un oluşumu ile ilgili olarak aşağıdaki hususlar geçerlidir:

Tonalite otantik veya plagal olabilir; bitişte tonun kök sesi (finalis) olması gerekir. Tekrarlanan seslere izin verilmez. Melodik yayın ses aralığı (Ambitus) dokuzlu aralık içinde kalmalıdır. En düşük ses ile en yüksek ses arasındaki her gamdaki ses en az bir kez bulunmalıdır. Melodinin en yüksek sesi yalnızca bir kez geçmeli; melodinin uzunluğu yedi ile onbeş nota arasında olabilir; ancak mümkünse nota sayısı dörde bölünemez olmalıdır.

3- Yasaklanan Hareketler (İlerlemeler)

- a) Kromatik ilerleyiş
- b) Artık ve eksik aralıklarla sıçramalar
- c) Bir oktavdan daha büyük sıçramalar
- d) Büyük ve küçük yedilide ve büyük altılıda sıçramalar
- e) Küçük altılıda aşağı doğru sıçrama (yukarıya doğru yapılan sıçramaya müsaade edilir).

4- Kısıtlamalar

a) Kırık bir akorla sonuçlanan çoklu sıçrama dizileri küçük ölçeklerde yasaktır, ancak büyük ölçeklerde izin verilir, ancak genelde sorunludur.

Aynı yönde dörtlü veya beşlilerde iki ardışık sıçrama yasaktır. Küçük ölçeklerde aynı yönde birden fazla ardışık sıçramaya izin verilmez.

b) Küçük değerlerde (ölçeklerde) vurgulu notalardan yukarıya doğru sıçrama yapılmamalıdır.

c) Yukarı doğru ilerleyen sekizlik nota – iki aralıklı, kuvvetli zamana doğru sıçrama ile sonuçlandırılmamalıdır.

d) Klasik melodi kuralları anlamında dönem (periyot) oluşumlarının bir çekiciliği olmadığı için bundan kaçınılmalıdır.

e) Sekvens oluşumları genel olarak yasak değildir, ancak bu stilin tipik özelliği olmadığından yalnızca istisnai durumlarda kullanılmalıdır.

f) Melodi figürlerinin köşe sesleri artık bir dörtlü veya eksik bir beşli ile ayrılmamalıdır. Çıkıcı veya inici ikili aralıklarda, aynı yönde başka bir ikili gelirse, Triton gerginliği kabul edilebilir.

B-Seslerin Hareketleri

İki sesin aynı andaki hareketleri aşağıdaki şekillerde gerçekleşir. Örnek : A (kitabın “EK” bölümünde 90. sayfada yer almaktadır).

a) Paralel hareket: Sesler (partiler) aynı anda aynı yöne hareket eder.

b) Düz hareket: İki parti farklı aralıklarla aynı yöne hareket ederler.

c) Eğri hareket: Bir sesin uzayıp veya tekrar etmesine karşı, diğer partideki ses inici veya çıkıcı hareket eder.

d) Ters hareket: İki parti aynı anda ters yönlerde hareket eder.

C-Paralel Gidişat ile İlgili Kurallar

Örnek : 1 (Kitabın “EK” bölümünde 90. sayfada yer almaktadır).

1-Paralel Hareket

-Paralel birli, beşli ve sekizliler ve bunların bir veya iki oktav uzatılması yasaktır.

-Hatalı paralel hareketler, her zaman iki sestten birinin araya bir nota eklemesiyle ortadan kalkmaz. (Akzent paralel hareketler).

-Uyumsuz aralıklarda paralel hareketler yalnızca küçük değerlerdeki sesler arasında ve o zaman da yalnızca bağlayıcı düzenlemeler (Formel) içerisinde mümkündür.

-Paralel beşliler, bir sesin gecikmeli olarak ilerlemesiyle (takip eden beşli paraleller) gizlenebilir; iki sesli kompozisyonlarda, bu yöntem tartışmalıdır ve yalnızca istisnai durumlarda haklı çıkar.

-Arka arkaya en fazla üç 3’lü ve üç 6’lı kullanılabilir. Daha fazla kullanılması yasaktır.

-Üst sesler arasında tam dörtlülerde paralel harekete izin verilir. Ancak üçlü ve dörtlü kontrpuanda, aralıkların ters çevrilmesi beşlilerle sonuçlandığı için, dörtlüler genellikle paralel hareket etmezler.

2-Gizli Paralel Hareketler

Örnek : 1 (Kitabın “EK” bölümünde 90. sayfada yer almaktadır).

İki ses düz bir doğrultuda tam aralığa (Unison, beşli, sekizli) doğru hareket ediyorsa, bunlara “Gizli Paralel Hareketler” denir.

-İkisesli kompozisyonlarda gizli paralel hareketler yasaktır. İstisnai durumlarda, üst ses derece-derece hareket ediyorsa gizli beşliye izin verilir.

-Çoksesli bestelerde orta sesler veya orta sesle dış ses arasındaki gizli paralel hareketler düşünülebilir. Dış sesler arasındaki gizli paralellikler daha az elverişlidir, ancak her zaman kötü değildir; üst ses bir adım öne çıkarsa etki azalır. Otantik kadansdaki (V – I) dış sesler ile melodinin yeden sesden temel sese doğru hareketi arasındaki gizli oktav paralelliği yaygındır.

3-Akzent (Aksanlı, Vurgulu) Paralel Hareketler

Örnek : 1 (Kitabın “EK” bölümünde 90. sayfada yer almaktadır).

Aksanlı paralel hareketler, iki ses arasındaki ardışık iki zaman diliminde (ölçüsünde) bir veya her ikisinin yan zaman diliminde diğer notalara dokunması ile oluşan unison, beşli veya oktav olarak tanımlanır. Aynı durum, sözkonusu aralığın iki ardışık vuruşun aynı ölçü kısımlarında meydana gelmesi durumunda da geçerlidir. (Sadece ana zaman ölçülerinde).

-Her iki sesin düz bir yönde hareket ettiği durumlarda paralel vurgulardan kaçınılmalıdır.

-İkisesli bestelerde, eklenen seslerin karşıt bir hareketle sonuçlanması durumunda vurgulu beşlilere istisnai olarak izin verilir. İkisesli bestelerde vurgulu oktavlara ancak bir sesin Cambiata oluşturması durumunda izin verilir.

-Üç ve daha çok sesli (partili) eserlerde, dış sesler arasındaki paralel vurgular şüphelidir, ancak kesinlikle yasak değildir. Her durumda, eklenen sesler tarafından oluşturulan karşıt hareket aranmalıdır. Orta sesler arasındaki paralel vurgular düşünülebilir.

D-Akorlar

1-Aralıkların Değerlendirilmesi

-Tam uyumlu aralıklar : Birli, beşli, sekizli aralıklar.

-Tam olmayan uyumlu aralıklar : Büyük ve küçük üçlü, büyük ve küçük altılı.

-Uyumsuz aralıklar : Büyük ve küçük ikili, büyük ve küçük yedili ve bütün artık ve eksik aralıklar.

-Tam dörtlüye, artık ve eksik dörtlü ve beşliye farklı anlamlar yüklenmiştir; tam dörtlü (tek başına duyulduğu zaman tam uyumlu olarak kabul edilir).

Eksik 3/5 akorunda, altılı akor durumunda ise, eksik beşli ve artık dörtlü uyumlu olarak kabul edilir. Artık 3/5 akorunda, altılı akor durumunda ise, eksik dörtlü ve artık beşli uyumlu olarak kabul edilir.

2-Akorlar

Örnek : 1 (Kitabın “EK” bölümünde 90. sayfada yer almaktadır).

-Üçsesli uyumlu akorlar

İki sesden birinin katlandığı veya oktav durumuna getirildiği, uyumlu olarak adlandırılan tüm ikililerdir.

-Kök durumunda ve altılı akor olarak majör ve minör 3/5 akorları; altılı akor olarak eksik 3/5 akoru ve (istisnai durumlarda) altılı akor olarak artık 3/5 akoru.

Üçten fazla sese (partiye) sahip uyumlu akorlar

-Yukarıda uyumlu olarak tanımlanan, her iki sesin de katlandığı veya oktavlandığı tüm iki sesliler;

-Yukarıda belirtilen, bir veya daha fazla sesin katlandığı veya oktavına çıkarıldığı, ancak bu durumun 6/4 akoruyla sonuçlanmadığı tüm 3/5 akorları.

-Kök durumunda altılı (sixte ajoutée) eklenmiş majör ve minör 3/5 akoru, akorun işlevsel olarak subdominant anlamı taşıması ve dominantta çözülmesi koşuluyla, beşli ve altılı arasındaki uyumsuzluk hazırlanmış bir geciktirme gibi ele alınmalıdır.

3-Kompozisyonda Akorlar

1-Bir ölçü en az iki vuruştan (ana zaman) oluşur. Kuvvetli vuruş, zayıf vuruş. Ana zamanlarda uyumlu akorlar yer alır.

İstisnalar : Aynı anda başka bir ses hareket etmediği takdirde, hareketli bir ses ikinci zamanda geçici uyumsuzluklar oluşturabilir. Hazırlanmış geciktirmeler daima ana zamanlarda olur.

Sekizlik notalı bir ses, zayıf zamanda zor bir pasaj oluşturabilir.

2-Bir ses ikincil zamanlarda, Cambiata, sıçramalı nota değişimi içinde sekizlik notalarda uyumsuzluklar oluşturabilir.

3-Küçük nota değerlerindeki iki ses, belirli kalıpların uygulanması şartıyla, ikincil zamanlarda birbirleriyle uyumsuzluklar oluşturabilir.

E-Ritmik İlişkiler

1-Melodik yayların ritmikleştirilmesinde yarım notalar ve katları, dörtlük ve sekizlik notalar, noktalı yarım notalar, eşit ve farklı değerlerdeki bağlar kullanılabilir.

2-Noktalı yarım nota yalnızca ana zamanlarda görülür ve genellikle kademeli hareketle bir veya daha fazla sekizlik notadan sonra gelir.

3-Bağlantı sırasında bağlanan nota, hazırlık notasının uzunluğunda veya yarısı kadar olabilir. Sadece büyük değerler hazırlanmaya uygundur.

4-Birden fazla ritmik ses olduğunda, birbirleriyle rahat bir hareket ilişkisi yaratılmalı, karşıt seslerdeki harekete karşı bir sesle sakinlik yaratılmalıdır.

Homofonik bestede bütün sesler aynı ritmik hareketi takip ederken, polifonik bestede mümkün olduğunca farklı ritimler birbirine zıt olmalıdır.

5-Bir sesin ritmik ilerleyişi için bağlayıcı kurallar konulamaz. Eski serbest bestelerde sıklıkla, sessiz başlangıçlardan canlı bir vokal ilerleme yavaş yavaş gelişirdi, bu, pratik uğruna kısıtlama olmaksızın taklit edilmesi gereken bir ilkedir.

F-Metinleştirme

Vokal polifoni, metin yazmanın iki olasılığını kullanır.

a-Hecese ilke : Her ses bir metin hecesi alır;

b-Melismatik ilke : Bir heceye birkaç ses aittir.

1-Normalde sadece büyük değler hece taşıyıcısı olarak kabul edilir. Noktalı yarım nota ile bağlantılı olarak, sekizlik nota da, kendisinden önce gelen notanın (noktalı yarım nota) ve kendisinden sonra gelen notanın da kendi heceleri varsa, hece taşıyıcısı olabilir.

2-Sekizlik notalardaki melismalardan sonra gelen daha yüksek değli dinlenme (sakinleştirici) notasının henüz yeni bir hecesi olmayabilir.

3-Bağlı geciktirici notalar kendi hecelerini almazlar. (orijinal literatürde çok sayıda istisna olmasına rağmen).

4-Büyük değlerdeki nota tekrarları daha büyük bir melismaya dahil edilir.

5-Cambiata, takip eden notayla birlikte bir melisma olarak ele alınır; ancak bundan sonra yeni bir hece ortaya çıkabilir.

6-Tema metni, eser boyunca bağlayıcılığını korur; temanın bütün tekrarları veya taklitleri aynı veya buna uygun şekilde metinleştirilir. Metin, bir müzik bölümünün, melodik bir yayın veya tüm hareketin tamamlanmasından sonra eklenebilir. Ancak, metni melodik buluşla aynı anda eklemek de mümkündür; ancak, bu uygulama kompozisyon tekniğinde tam bir ustalık gerektirir. Tek tek sözcüklerin veya cümle bölümlerinin tekrarları üslup açısından uygundur; melodik ifadeler metnin cümle yapılarıyla anlamlı bir şekilde örtüşmelidir. A ve E sesli harflerini içeren melismalar için özellikle uygundur (ikincil heceler olsa bile).

İmitasyon

Örnek : B (Kitabın “EK” bölümünde 91. sayfada yer almaktadır).

İmitasyon, bir temanın veya motifi başka bir ses tarafından taklit edilmesidir.

Sıkı imitasyon : İnterval bazlı taklit.

Serbest imitasyon : Melodik kontur taklitte korunur, ancak aralıklar belirli sınırlar içinde değıştirilir.

İleri (ön) imitasyon : Cantus firmus’un teması, Cantus firmus başlamadan önce diğler seslerde önceden tahmin edilir.

Through Imitation : Çok sesli bir eserde bir motifi, temayı, melodiyi cümlelerin başında birbiri ardına tüm partilere benzetimle (Imitation) ve tam eşdeğler tarzda bölüştürerek yürütmek.

Katılan tüm sesler sırayla taklit etmeye başlar; parçanın her biçimsel bölümü tüm seslerin taklidiyle başlar.

Taklit herhangi bir perdeden başlayabilir; temayla aynı notadan (sesten) başlaması gerekmez. Prime, ikili, üçlü, alt ikili, alt üçlü vb. üzerinde taklitten söz edilir.

Bir taklit, temadan farklı bir vuruşla başlayabilir; temanın kuvvetli zamanları taklidin zayıf zamanları haline geldiğinde taklit karşı ritim haline gelir.

Özellikler

Karşı hareketle taklit : Ters aralıklarda taklit (Inversion).

Yengeç benzeri taklit : Ters yönde taklit.

Büyültme ve küçültme şeklinde taklit : Çift veya yarım nota değerlerinde taklit.

H. Biçimsel ilkeler

Klasik vokal polifonisi, her biri belirli bir metinsel bölümle birlikte gelen, farklı uzunluklardaki bireysel müzik bölümlerinin dizilerinden oluşur. Müzikal yapı, metnin biçimsel yapısına uyum sağlar; metinsel öğeler şiir dizeleri, basit tam cümleler, yarım cümleler ve tek tek sözcükleri içerir (Alleluia, Amin).

Her metinsel öge, bir müzik bölümü için sözel maddeyi oluşturur. Daha genişletilmiş biçimlerde, tüm metinsel bölüm veya bölümleri daha kapsamlı hale gelir veya sık sık tekrarlanır. Bir müzik bölümü içinde, aynı metin tüm sesler tarafından söylenir.

Genellikle, her bölüm, taklit edildiğinde her ardışık sesin başlangıcını temsil eden özlü bir baş motif veya temadan gelişir. Tema, bölümün sonuna kadar her seste bağımsız olarak devam eden serbest bir ilerlemeye yol açar. Bir bölüm, anahtarın çeşitli derecelerinden birinde kadanslı bir dönüşle sona erer. Böylece, bölüm bölümü takip eder.

Cantus firmus içeren eserlerde, biçimsel yapı cantus firmus'tan kaynaklanır. Bölümlerinin her biri, biçimsel bir bölümün temeli olarak hizmet eder. Böyle bir bölümün ilk notaları, bu amaç için uygun olmaları koşuluyla, taklit edilecek tema olarak ele alınabilir. Genellikle, cantus firmus içeren eserlerde, diğer sesler cantus firmus'u önceden taklit eder ve daha sonra cantus firmus'u geniş nota değerlerinde akan harekete ekler.

Resmi bölümler genellikle polifonik yazıda, bir veya daha fazla sesin kadansı üst üste bindirek bir bölümü sonlandırması ve diğer sesler kadansı bitirmeden önce bir sonraki bölümü başlatmasıyla gizlenir.

Notlar

1. Taklit ilkesi her zaman uygulanmak zorunda değildir.
2. Taklitler çok serbestçe düzenlenebilir (temanın ritmik veya melodik varyasyonları).
3. Taklitin uzunluğu bağlayıcı değildir (örneğin, bir ses beş notayı, diğeri üç notayı veya bir ses yalnızca iki notayı taklit edebilir).
4. Her ses taklit etmek zorunda değildir.
5. Bilinen tüm taklit tekniği olanakları uygulanabilir.

6. Vokal polifoni eserlerinde, bireysel bölümler genellikle homofonik kompozisyona eklenir; vokal eserlerin baskın veya tamamen homofonik olması nadir değildir.

"Homofonik", tüm seslerin aynı anda aynı heceyi söylediği ve genellikle aynı nota değerlerine sahip olduğu bir hareketi ifade eder. "Notaya karşı nota" hareketine belirli bir benzerlik vardır; Ancak, homofonik düzenleme önemli ölçüde farklıdır, çünkü düzenleme ritmik olabilir ve metrik nitelikler arasında ayırım yapabilir, bu da Notaya karşı nota düzenlemesinde böyle değildir.

I. Biçimler

1. Motet

Kutsal bir metin, yukarıda açıklanan şekilde bir dizi oluşturan müzikal düzenlemesi olan bir grup bireysel bölüme ayrılır. Polifonik ve homofonik bölümler karşılaştırılabilir.

Daha büyük eserler, her biri birkaç bireysel bölüme ayrılmış iki veya üç ana bölümden oluşur.

2. Kanon

Tüm sesler, belirli bir sesi değişmeden taklit eder. Sonraki bir sesin başlangıcı, herhangi bir uzunluktaki bir boşluktan sonra gerçekleşir. Tutarlı taklitle, her ses farklı bir zamanda sona erdiğinden, her ses, sonuncusu da taklidin sonuna ulaşana kadar taklit bölümüne kadans ifadeleri eklenerek devam ettirilir. Tüm sesler aynı anda sona erer.

Kanonda söylenen melodi aynı ses genişliğinde (aynı tonda) taklit edilebilir veya aktarılabilir ("beşlide kanon", "üçlüde kanon" vb.).

Karşıt hareket kanonu: Sabit ritmik oranlarla, taklit eden ses ters aralıklarla söylenir.

Yengeç kanonu: Taklit eden ses yengeç gibi arkadan öne doğru şarkı söyler.

Artırma veya azaltma kanonu: Taklit artırılmış veya azaltılmış ritmik değerlerde gerçekleşir.

Çift kanon: Kanonik bir ses çifti, aynı anda kanonik olan ikinci bir çift tarafından karşılaştırılır.

Karma kanon: İki kanonik ses, bir veya daha fazla başka sesle serbestçe karşılaştırılır veya armonik olarak doldurulur.

3. Şarkının Sunumu

Belirli bir şarkı melodisi, bir ses tarafından cantus firmus olarak değiştirilmeden benimsenirken, diğer sesler serbestçe karşıtlık oluşturur. Taklit edebilir veya ön taklit edebilirler, ancak aynı anda cantus firmus'a da başlayabilirler.

Cantus firmus'un biçimsel bölümleri tüm hareket boyunca bağlayıcı kalır, ancak bölümler arasındaki duraklamalar ön taklitler için alan yaratmak üzere serbestçe uzatılabilir. Örtüşmelerde bireysel seslerin üst üste gelmesi tipiktir, ancak kesinlikle gerekli değildir.

16. yüzyılda dört veya beş sesli eserlerde özellikle yaygın bir kompozisyon türü, cantus firmus'u, adından da anlaşılacağı gibi tenorda bulunan "tenor şarkısı"dır.

III. Alıştırmalar

Çalışma Yöntemi

Gradus ad Parnassum adlı kontrpuan ders kitabının yazarı Johann Joseph Fux'tan (1660-1741) beri, metodik olarak düzenlenmiş kompozisyon çalışmalarında, yani sözde "türlerde" kontrpuan tekniği üzerinde çalışmak geleneksel hale gelmiştir. Malzeme iki parçalı, üç parçalı ve dört parçalı alıştırmalara ayrılmıştır ve her biri beş şekle (türe) ayrılmıştır:

1. şekil: Bir notaya karşı iki nota
2. şekil: Bir notaya karşı dört nota ve bir notaya karşı altı nota
3. şekil: Bir notaya karşı dört nota ve bir notaya karşı altı nota
4. şekil: Bağlı (Senkoplu) bir notaya karşı iki nota
5. şekil: Çiçekli kontrpuan-serbest ritimde

Tüm egzersizlerde, cantus prius factus olarak da adlandırılan bir Cantus firmus sesi verilir; bu ses, tam notalardan, üç dörtlük notalardan veya üç yarım notalardan oluşur.

Görev, armoniler ve melodik çizgilerle ilgili katı kurallara uygun olarak icra edilmesi gereken cantus firmus'a bir veya daha fazla karşıt ses eklemektir.

Beş tür (şekil) üzerinde çalıştıktan sonra, cantus firmus ile ve cantus firmus olmadan serbest kompozisyon egzersizleri gelir. İlk adım olarak iki sesli kompozisyonda ustalaştıktan sonra, aynı metodoloji üç sesli kompozisyon ve ardından dört sesli kompozisyon üzerinde çalışmak için kullanılır.

A. Monofonik Ön Egzersizler

Melodi oluşumunun prensipleri dikkate alınarak, tüm kilise modlarında monofonik melodiler icra edilir.

1. Cantus firmus örneklerini takip eden bütün notalarda (monoritmik). Melodiler, sonraki egzersizler için bir cantus firmus olarak hizmet etmeye uygun olmalıdır.
2. Ritmik, biçimsel olarak bağımsız melodik yaylar; ritmik tasarıma ilişkin katı ilkelere dikkatle uyulmalıdır.

Modeller

- a) Gregoryen ilahilerinden melodik yaylar;
- b) 15. ve 16. yüzyıllardan heceli ilahiler;
- c) Klasik vokal polifonisinin daha büyük eserlerinden bireysel bölümler.

B. İkisesli Besteler

1. Kurallar

-İki sesli egzersizler bitişik veya eşit ses durumlarında yapılmalıdır. İki ses arasındaki mesafe 1 ila 4. türlerdeki (şekillerdeki) egzersizlerde on ikiliğe kadar uzayabilir. 5. türdeki egzersizlerde ve serbest kompozisyonda, istisnai durumlarda iki oktava kadar mesafelere izin verilir.

-Kontrapuntal ses, tüm melodi oluşturma kurallarını ve egzersizlerde belirtilen kısıtlamaları dikkate alarak maksimum bağımsızlığa ulaşmalıdır. Cantus firmus'a aşırı uzun paralel hareketler (bunlar izin verilen aralıklar olsa bile) önlenmelidir.

-1 ila 4. türlerdeki egzersizlerde, kontrpuan sesinin aralığı dokuzlu içinde kalmalıdır.

-Yasaklamalar ve kısıtlamalar, özellikle yasak aralıklardaki paralel hareketlerle ilgili kurallar kesinlikle gözetilmelidir.

-Ses geçişlerine (Partcrossing= çeşitli seslerin, partilerin özel tını etkileri oluşturmak amacıyla zaman zaman kendi esas konumlarından ayrılarak tiz, bas ya da orta seslerde yürütülmeleri) izin verilir.

-Akorlar, uyumlu ve uyumsuzluk ile ilgili kurallarda belirlenen aralık niteliklerine göre değerlendirilmelidir. Her bir bireysel durum için hangi akorların yer alabileceği ve hangilerinin yasaklandığı belirlenir.

Başlangıç: Kontrapuntal bir üst ses, unison , beşli veya oktavda başlayabilir;

Kontrapuntal bir alt ses, yalnızca unison veya alt oktavda başlayabilir.

2 ila 5. şekillerdeki kontrpuan çalışmalarında, kontrpuan mutlaka birinci ölçünün ilk vuruşunda başlamak zorunda değildir.

Son ölçü: Tüm kontrpuan şekillerinin egzersizlerinde, bir tam nota kullanılır.

Kontrapuntal üst kısım, majör üçlüde, beşlide veya oktavda ünisonda bitebilir;

Kontrapuntal alt kısım yalnızca ünisonda veya alt oktavda bitebilir.

- Her cantus firmus hem üst hem de alt kısımlarda çalışılmalıdır.

- Tüm kontrpuan şekillerinin egzersizleri tüm kilise modlarında yapılmalıdır.

- 1 ila 5. şekillerin tüm egzersizleri metinsizdir.

- Yalnızca bir kontrpuan şekli tamamen öğrenildiğinde bir sonraki daha yüksek kontrpuan egzersizlerine geçilebilir.

2. Şekiller

1. Şekil: Bir notaya karşı bir nota

Tam notalardaki bir cantus firmus, eşit nota değerlerindeki bir sesle kontrpuanlanır.

Akorlar: Sadece uyumlu aralıklara izin verilir. Ünison sadece ilk ve son ölçülerde kullanılabilir.

Melodi: Üçlü veya altılılardaki paralel ilerleme, üst üste üç, en fazla dört eşit aralıkla sınırlandırılmalıdır. Karşı hareket kısıtlama olmaksızın takip edilmelidir. Kontrapuanlarda nota tekrarlarına izin verilir.

Kaçınılması gerekenler: Aynı yönde her iki sesin aynı anda sıçramaları.

2. Şekil: İki notaya karşı bir nota, üç notaya karşı bir nota

a) Tam notalardaki bir cantus firmus, yarım notalardaki bir sesle kontrpuanlanır.

Cantus firmus, ilk ölçüde bir tam nota içerebilir; sondan bir önceki ölçüde de bir tam nota bulunabilir.

Cantus firmus, zayıf tempoda ilk ölçüde başlayabilir.

Akorlar: Sadece uyumlu sesler kuvvetli zamana yerleştirilebilir. Uyumlu sesler veya kontrpuanda dissonansların kullanımında yer alan Commissura diye adlandırılan sesler zayıf zamana kabul edilebilir.

Unisonlar sadece zayıf zamana yerleştirilebilir (ilk ve son ölçüler hariç).

Dikkat edilmesi gereken hususlar: Vurgulu beşliler ile ilgili kurallara dikkat edilmelidir.

b) Üç dörtlük notalardaki bir cantus firmus, sekizlik notalardaki bir sesle kontrpuanlanır.

Hareketin yapısı a)'daki gibidir); ancak, dissonansların kullanımında yer alan Commissura diye adlandırılan sesler ve Cambiata'lar artık ikinci ve üçüncü sekizlik notalara yerleştirilebilir – ancak asla üst üste iki uyumsuz ses yerleştirilemez.

3. Şekil: Dört notaya karşı bir nota, altı notaya karşı bir nota

a) Tam notalardaki bir cantus firmus, sekizlik notalardaki bir sesle kontrpuanlanır.

Son ölçüde, kontrpuan olarak bir tam nota kullanılır; sondan bir önceki ölçüde, iki yarım nota (veya iki çeyrek nota ve bir yarım nota) kullanılabilir.

Armonikler: Uyumlu aralıklar ağır ve hafif zamana (1. ve 3. çeyrek notalar) yerleştirilmelidir.

İkincil zamanda (2. ve 4. sekizlik notalar), uyumsuz aralıklara geçiş notaları veya dönüşümlü notalar olarak izin verilir.

İleri bir aşamada, cambiata ve sıçrayan dönüşümlü nota biçimindeki uyumsuz aralıklar da tanıtılmalıdır.

İstisnai durumlarda, kolay zamana sert bir pasaj yerleştirilebilir.

Dikkat edilmesi gereken hususlar: Paralel vurgularda kısıtlamalar. Tekrarlanan notalara izin verilmez; ancak, ters yönde devam ederlerse oktav sıçramalarına izin verilir.

b) 3/2'lik notalardaki bir cantus firmus, sekizlik notalardaki bir sesle kontrpuanlanır.

Egzersiz 3/2 ve 6/4'lük ölçülerde (zaman, vuruş) gerçekleştirin.

3/2 ölçüde, uyumlu aralıklar üç ana zaman olan 1., 3. ve 5. sekizlik notalarına yerleştirilmelidir.

6/4'lük ölçüde, 1. ve 4. sekizlik notaları ana zamanlardır (uyumlular). 4'e 1 ve 3'e 1 kontrpuan şekillerinin kurallarına göre gerçekleştirin; daha önce bilinen tüm uyumsuzluk oluşumu biçimleri uygulanabilir.

4. Şekil: 1/2 notaya karşı 1 nota

Tam notalardan oluşan bir Cantus firmus, yarım notalardan oluşan bir sesle kontrpuanlanır; burada zayıf zamandaki nota, takip eden kuvvetli zamandaki notaya bağlanır (Senkop). Son ölçünün zayıf zamandaki notası son ölçüye bağlı değildir.

Akorlar: Zayıf zamanda daima bir uyum (Konsonnz) olmalıdır. Cantus firmus kuvvetli zamana doğru ilerlediğinde uyumluluk veya uyumsuzluk (Dissonanz) ortaya çıkabilir. Yumuşak bir bağlantıdan sonra, kontrpuan bir sonraki uyumu serbestçe devam ettirebilir. Ancak kuvvetli zamanlarda uyumsuzluk oluşursa, armonide geciktirme tekniği kurallarına göre çözülmesi gerekir.

Sadece geciktirmede uyumsuz aralıklar dikkate alınabilir:

a)Üst seste dörtlüler ve yedililer;

b)Alt seste ikili ve dokuzlular.

Kuvvetli zamandaki uyumsuzluğun çözümü her halukarda aşağı doğru ikili aralıkla zayıf zamana doğru sağlanmalıdır. Unisonda çözülmeye izin verilmez. Geciktirmelere ilişkin istisnalar uyulması gereken kurallar çerçevesinde bulunabilir.

Dikkat edilmesi gereken hususlar: Tipik sonlar, kuvvetli zamanın sondan bir önceki ölçüsünde VII. dereceden önce bir geciktirme olduğunda elde edilir (bu, frigya modu hariç tüm modlarda olacaktır), bunun koşulu Cantus firmus'un sondan bir önceki ölçüde II. ereceden son ölçüdeki finalis'e (bitiş sesi) kadar ilerlemesidir. (Eğer Cantus firmus üst seste ise bu yedinci derecede bir geciktirmedir; (eğer alt seste ise ikinci veya dokuzuncu derecedeki bir geciktirmedir).

5. Şekil: Contrapunctus floridus (Çiçekli Kontrpuan)

Tam notalardan oluşan bir cantus firmus, serbest ritmik bir düzenlemedeki bir sesle kontrpuanlanır. Son ölçüde tam notanın olması gerekir.

Melodi oluşumu: Cantus firmus'un melodik öğelerinin, özellikle başlangıcında kullanılması önerilir. Melodinin mümkün olduğunca çok sayıda bilinen sabit kalıpları içermesi gerekir.

3.Çift kontrpuan

Eğer iki sestten birinin bir veya iki oktav yukarı veya aşağı kaydırılmasıyla, bu seslerin pozisyonları değiştirilebiliyorsa ve başlangıçta üstte olan ses alt ses haline gelebiliyorsa, buna "çift kontrpuan" denir.

Böyle bir hareket oluşturulurken aralıkların tamamlayıcı aralıklara transpozisyonu ile ters çevrildiğine dikkat edilmelidir.

Kurallar

- a) Beşli, ters çevrildiğinde dörtlü olur ve bu nedenle bir uyumsuzluk olarak ele alınmalıdır;
- b) Oktav, ters çevrildiğinde bir Unison haline gelir ve bu şekilde ele alınmalıdır;
- c) Ses geçişleri (Partcrossing = çeşitli seslerin özel tını etkileri oluşturmak amacıyla zaman zaman kendi esas konumlarından ayrılarak tiz, bas ya da orta seslerde yürütülmeleri) aktarıldığında geri dönüşe neden olmaz;
- d) İki ses arasındaki mesafe bir oktavı aşarsa, bir oktavlık kayma tersine harekete (inversiyona) yol açmaz.

Çift Kontrpuan alıştırımlarına Uzantılar

Bir ses onlu ve onikili aralığa transpoze edilebilir.

Bu tür melodi şekilleri oluşturulurken transpoze sonucu oluşan aralıkların dikkate alınması gerekir. Onlu transpoze edilirken aşağıdaki kurallara da uyulmalıdır:

- a) Sadece ters ve eğik hareketleri kullanınız;
- b) İki ses arasındaki mesafe onlu aralıktan fazla olmamalıdır;
- c) Uyumsuz bağlantılar yalnızca ters çevirme sırasında ortaya çıkan aralık ilişkileri açısından kullanılmalıdır.
- d) Üçlü ve onlu paraleller transpoze edildiğinde oktav veya unison paralellikler elde edildiği için kullanılamazlar.

Onikili aralığın transpozesinde aşağıdaki hususlar geçerlidir:

Üçlü ve onlularda paralel hareketler mümkündür, ancak paralel altılılar paralel yedililerle sonuçlanır ve bu nedenle kullanılamazlar.

Eklemeli çift kontrpuan

Çift kontrpuanı içeren bir melodi şekli, ters ve eğik hareketle sınırlıysa, iki orijinal sese paralel üçlüler ve onlular eklenerek, üç ve dört sesli armoniye genişletilebilir. Bu konuda aşağıdaki hususlar geçerlidir:

- a) Uyumsuz üst bağlantılar kullanılmamalıdır;
- b) Seslerin kendi özel konumlarından ayrılarak, tiz, bas veya orta seslerde yürütülmesi (Partcrossing) yasaktır.
- c) İki orijinal ses arasındaki aralık bir oktavı geçmemelidir;
- d) Beşliler kullanılamaz.

4. Serbest ikisesli melodi biçimi içeren eserler

İkisesten oluşan alıştırımlar, Bicinium adı verilen yazılı ve yazılı olmayan iki sesli bestelerle tamamlanacaktır.

Ön Çalışmalar

Eser başlangıçları sıkı ve serbest imitasyon şeklindedir.

İki bölümden oluşan alıştırımlar, Bicinium (iki sesli besteler) adı verilen yazılı ve yazılı olmayan serbest iki bölümlü cümlelerle tamamlanacaktır.

Ön alıştırımlar

Bicinien

- a) kanonlar;
- b) cantus firmus'a bağlı dünyevi ve dini şarkılar;
- c) Cantus Firmus içermeyen motetler ve enstrümantal eserler.

Literatürden Örnekler

Orlando di Lasso : Bicinien

Vokal-und Instrumentalsätze

Baerenreiter-Verlag, Kassel

Othmayr, Kaspar : Geistliche Zwiesänge (1547)

Lieder und Psalmen (Vokalsätze)

Baerenreiter-Verlag, Kassel

Praetorius, Michael : Musae Sioniae, Teil IX (1610)

Zwei-und dreistimmige polyphone geistliche Sätze,

Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel –Berlin

Praetorius, Michael : Zwiesänge

Umfangreiche Sammlung geistlicher Vokalsätze in 2 Heften

Baerenreiter-Verlag, Kassel

Rau, Georg (Rhaw) : Bicinia germanica (1545)

Deutsche Volkslieder

Verlag Mösseler, Wolfenbüttel

Rhaw : Bicinia gallica et latina (1545)

Instrumentalsätze in 3 Heften

Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven

C. Üç Sesli Kontrapunkt

1. Kurallar

1- Egzersizler bitişik ses aralıklarında yapılmalıdır. Akorlar iki oktavlık bir mesafede tutulmalıdır.

2- Paralel tam uyumlulara ilişkin sıkı yasaklar (dörtlü için bu geçerli değildir) istisnasız geçerlidir. Gizli paralellikler ve vurgulu paralelliklere ilişkin kısıtlamalar gevşetilmiştir. Üç sesli egzersizler tasarlanırken, seslerin her birinin diğer iki sesle ilişkili olduğu dikkate alınmalıdır; herhangi bir çift ses arasında hatalar ortaya çıkabilir. Kontrol amacıyla, bir hareket tamamlandıktan sonra tüm çift sesleri, yani üst ses – orta ses, üst ses – alt ses, orta ses – alt ses, hatalar açısından ayrı ayrı incelenmelidir.

3- Aşağıdaki uyumlu akorlar oluşabilir.(Örnek A, kitabın “EK” bölümünde 90. sayfada yer almaktadır) :

Unison + üst dörtlü

Unison + alt beşli

Unison + üst üçlü veya üst altılı

Unison + alt üçlü veya alt altılı

Oktav + üst beşli (beşli oktavın içinde olabilir)

Oktav + alt beşli (beşli oktavın içinde olmamalıdır)

Oktav + üst üçlü veya üst altılı (her iki aralık da oktav içinde olabilir)

Oktav + alt üçlü veya alt altılı

3/5 Akoru

Kök (temel) durumundaki majör veya minör akorlar veya altılı akor.

Altılı akor olarak eksik 3/5 akoru (uygun çözünürlükle).

Üst sesler arasındaki dörtlü uyumludur; Alt ses ile üst seslerden biri arasındaki dörtlü uyumsuzdur.

Ünisonlar ve boş oktav seslerine istisna olarak sadece son ölçüde izin verilir.

İlk ölçüde ya üst beşlili veya majör üçlülük (temel notanın katladığı) bir ikili akor ya da tam majör üçlü olmalıdır.

Son ölçüde, cantus firmus'un son notasının, perdesi ne olursa olsun, akorun kökü olması gereken bir ses ortaya çıkmalıdır.

4. Her egzersiz mümkün olan tüm ses dizilimlerinde yapılmalıdır (cantus firmus üst, orta ve alt ses olarak çalışılmalıdır; eğer farklı ritmik yapılara sahiplerse iki karşıt ses yer değiştirmelidir).

5.Üç sesli (partili) kontrpuan için, iki partili kontrpuan kuralları geçerlidir.

Kontrpuan Şekilleri

2. Şekil

1. Şekil : 1'e 1'e 1

Tam notalardan oluşan bir cantus firmus, eşit nota değerlerindeki iki sesle kontrpuanlanır.

Akorlar: Her temel ton derecesinin yalnızca ikili ve 3/5 akorları (altıncı akorlar dahil) kullanılabilir. Tiz ve pes alterasyon her bir seste mümkün olup, öncü tonda (yeden ses) sürdürülmelidir.

2. Şekil: 2'ye 1'e 1 veya 2'ye 2'ye 1; 3'e 1'e 1 veya 3'e 3'e 1

a) Tam notalardaki bir cantus firmus, eşit nota değerlerindeki bir sesle ve yarım nota değerlerindeki bir sesle kontrpuanlanır.

Akorlar: Kuvvetli zamanda, bir ikili veya 3/5 akoru ortaya çıkmalıdır (tam üçlüler tercih edilir), zayıf zamanda, hareket eden ses diğer iki sese veya bunlardan birine geçiş uyumsuzlukları oluşturabilir. Sondan bir önceki ölçüde hareketli ses bir tam notadan oluşabilir; Burada subsemitonium modi (Sensible nota modu) öncesi "Geciktirme" de kullanılabilir.

Sondan bir önceki ölçüde altılı akor pozisyonuna eksik 3/5 akorunun yerleştirilmesi önerilir.

b) Tam notalardaki bir cantus firmus, yarım notalardaki iki sesle kontrpuanlanır.

Akorlar: Uyumlu akorlar sadece ağır ve hafif zamanda görünebilir. Burada geçişsel uyumsuzluklara izin verilmez. Her iki hareketli ses, "notaya karşı nota" şeklinin kurallarına göre birbirleriyle ilişki kurar.

c) Üç yarım notadan oluşan bir cantus firmus, eşit değerlerdeki bir sesle ve yarım notalardan oluşan bir sesle kontrpuanlanır.

Akorlar: Kuvvetli zamandaki akorlar uyumlu olmalı, zayıf zamanda "iki" ve "üç" geçişli uyumsuzluklar olabilir (ancak üst üste iki geçişli uyumsuzluklar olmamalıdır).

d) Üç yarım notadan oluşan bir cantus firmus, yarım notalardan oluşan iki sesle kontrpuanlanır.

Akorlar: Tüm ana zaman dilimlerinde uyumlu sesler bulunmalıdır.

3. Şekil: 4'e 1'e 1 veya 4'e 2'ye 1; 6'ya 1'e 1 veya 6'ya 2'ye 1 veya 6'ya 3'e 1

a) Tam notalardaki bir cantus firmus, eşit nota değerlerindeki bir sesle ve çeyrek notalardaki bir sesle kontrpuanlanır.

Sondan bir önceki ölçüde hareketli sesin iki yarım notası olabilir.

Akorlar: Uyumlu akorlar kuvvetli zamanlarda yer almalıdır. Zayıf zamanlarda hareket etmekte olan sesin uyumlu olması gerekir - istisnai durumlarda sert geçişler izin verilir. Yan zaman-

larda uyumsuzluklar armoniye yabancı notaların geçişlerinde, cambiata içinde veya geçiş notalarında ortaya çıkabilir.

Melodinin gidişatı : Kısa nota değerlerinin kuralları hareketli ses için de geçerlidir.

b) Tam notalardaki bir cantus firmus, yarım notalardaki bir sesle ve çeyrek notalardaki bir sesle kontrpuanlanır.

Akorlar : Hem kuvvetli hem de zayıf zamanda uyumlu akorlar bulunmalıdır. Hareket halindeki ses, yan (ikincil) zamanlarda uyumsuzluklar oluşturabilir.

c) Üç yarım notadan oluşan bir cantus firmus, eşit nota değerlerinde bir sesle ve çeyrek nota değerlerinde bir sesle kontrpuanlanır. Egzersizlerin 3/2'lik ve 6/4'lük zamanda yapılması gerekmektedir.

Akorlar: Ana zamanlarda uyumlu akorların olması gerekir, ikincil zamanlarda hareket etmekte olan ses uyumsuzluklar oluşturabilir. Sert geçişe izin verilir.

d) Üç yarım notadan oluşan bir cantus firmus, üç çeyrek notadan oluşan bir sesle ve çeyrek notalardan oluşan bir sesle kontrpuanlanır.

e) Üç yarım notadan oluşan bir cantus firmus, yarım notalardan oluşan bir sesle ve çeyrek notalardan oluşan bir sesle kontrpuanlanır.

Akorlar (d ve e): Tüm ana zamanlarda uyumlu akorlar bulunmalıdır, ikincil zamanlarda hareketli ses uyumsuzluklar oluşturabilir. Sert geçişlere izin verilir.

4. Şekil : 1/2'ye 1'e 1 ; 1/2'ye 2'ye 1

a) Tam notalardaki bir cantus firmus, eşit nota değerlerindeki bir sesle ve bağlı yarım notalardaki bir sesle kontrpuanlanır. Son ölçünün sondan bir önceki ölçüsüne kadar hiçbir bağlılık olmamalıdır.

Akorlar: Zayıf zamanda daima uyumlu akorlar bulunmalıdır. Kuvvetli zamanlarda senkoplu ses, mükemmel bir çözünürlük oluşturulabildiği takdirde, uyumluluk veya geciktirici uyumsuzluğu oluşturabilir.

Geciktirmelerin yapılış şekilleri :

- Orta ve üst seslerde, her biri aşağıya doğru , dörtlüde geciktirme, yedilide geciktirme, dokuzluda geciktirme; istisnai durumlarda ikili de geciktirme;

- Alt seste ikilide geciktirme, dokuzluda geciktirme; tam ve artık dörtlüde geciktirme (beşliye çözülür).

b) Tam notalı bir cantus firmus, yarım notalı bir sesle ve bağlı yarım notalı bir sesle kontrpuanlanır. Yarım notalarda ses bazen bağlanabilmektedir.

Akorlar: Zayıf zamanda mutlaka bir uyumlu akor bulunmalıdır. Kuvvetli zamanlarda, senkoplu ses, doğru bir şekilde çözülebildiği takdirde, geciktirme uyumsuzlukları oluşturabilir. Sesin yarım notalarla hareket ettirilmesinin, "hareketli karşı sesle geciktirmede kalma" ilkesinin geçerli olduğu belirtilmelidir. (Örnek : sayfa 65)

İstisnai durumlarda iki hareketli seste çift geciktirmeler oluşabilir. Örnek : sayfa 66

5. Şekil

Floridus (Çiçek açan kontrpuan) 1'e 1, (bir notaya karşı bir nota;Floridus 2'ye 1 (bir notaya karşı 2 nota)

a) Tam notalı bir cantus firmus, eşit nota değerlerinde bir sesle ve serbest ritimlerde bir sesle kontrpuanlanır.

Akorlar: Tam notalardaki iki ses her zaman birbirleriyle uyum oluşturur, Floridus bilinen kalıplara göre kuvvetli zamanlarda geciktirmeler, diğer zamanlarda ise uyumsuzluklar oluşturabilir.

b) Tam notalardaki bir cantus firmus, yarım notalardaki bir sesle ve serbest ritimlerdeki bir sesle kontrpuanlanır.

Akorlar: Cantus firmus ve yarım notalardaki ses, kuvvetli ve zayıf zamanda uyumluluklar, kuvvetli zamanda ise geciktirmeler de oluşturur. Floridus bir önceki egzersizdeki gibi işlem görür.

3. Üçlü kontrpuan

Üç sestem oluşan bir eserde, tüm sesler oktav kaydırması yoluyla (transpoze) birbiriyle değiştirilebiliyorsa buna "üçlü kontrpuan" denir. Bu teknikte beşlilerin ve dörtlülerin birer uyumsuzluk olarak ele alınması gerektiği, dolayısıyla 3/5 akorlarının oluşamayacağı unutulmamalıdır.

4. Serbest üç sesli besteler hareketler

Üç bölümden oluşan egzersizler, Tricinium adı verilen yazılı ve yazılı olmayan serbest üç sesli bestelerle tamamlanacaktır.

1. Cantus - firmus - dini ve din dışı şarkıları;
2. Cantus Firmus içermeyen motetler ve enstrümantal besteler;
3. Sıkı kanonlar;
4. Karma kanonlar.

Literatürden Örnek

- Schmied, Ernst Fritz: Auserlesene deutsche Gesaenge für drei Stimmen (Üç ses için seçilmiş Alman şarkıları)

Baerenreiter –Verlag, Kassel (Baerenreiter Yayınevi, Kassel)

D. Dört sesli kontrpuan

1. Kurallar

-Prensip olarak üç sesli kontrpuanda da kurallar aynıdır.

- Uyumlu akorlar (Kitabın EK bölümü, sayfa 90) dikkate alındığında:

Kök pozisyonunda 3/5 akoru

Altılı akor olarak 3/5 akoru

Eksik 3/5 akoru, altılı akor olarak (Dominant fonksiyonunda veya beşli olmadan altılı eklenmiş sixte ajoutée minör subdominant olarak)

Bu akorlarda bir ses katlanır - temelde her bir akor sesi buna uygundur; çoğu durumda akorun kök sesinin katlanması (veya oktavlanması) tercih edilir. Dominant majör akorların üçlüsü mümkünse yeden ses olarak kullanılmamalıdır.

Altıncı eklenmiş (sixte ajoutée) subdominant akor, kadans kalıpları içerisinde dominanttan önce kullanılabilen tek bağımsız dört sesli akordur.

Bir hareketin başında ve sonunda üçlüsü bulunmayan boş akorlar olabilir. Üçlü bitiş akorları her zaman majör olmalıdır.

Mümkünse kalan ölçülerin kuvvetli zamanları tam akorlarla sonuçlanmalıdır. Eğer böyle değilse, eksik notanın zayıf zamanda, hatta birinci yan zamanda tamamlanması gerekir.

-Melodinin ses aralığı (ses sınırı) dış sesler arasında iki oktav ve bir beşli mesafeye kadar uzayabilir.

-Geciktirmeler esnasında polifonik beste kurallarına uyulmalıdır.

2. Şekiller

1. Şekil: 1'e 1'e 1'e 1

Sadece uyumlu akorlar kullanılabilir.

2. Şekil: 2'ye 1'e 1'e 1, 2'ye 2'ye 'e 1

Kuvvetli zamanlar her zaman uyumları da beraberinde getirir. Yarım notalardaki ses, eğer başka hiçbir ses hareket etmiyorsa kolay tempoda geçici uyumsuzluklar oluşturabilir.

3. Şekil: 4'e 1'e 1'e 1, 4'e 2'ye 1'e 1

Ana zamanlarda yalnız uyumlu akorlar, ikincil (yan) zamanlarda ise bilinen kalıplara göre uyumlular ve uyumsuzlar kullanılacaktır.

4. Şekil: ½'ye 1'e 1'e 1, 1/2'ye 2'ye 1'e 1

Geciktirmeler oluşturulurken çözümün her zaman 3/5 akorlarına yol açmasına dikkat etmek önemlidir. Kuvvetli zamanda yedili akor (yedilinin geciktirilmesi ve altılıya karar verilmesi) oluşursa, 5/6 akoru oluşmaması için beşlinin sesi zayıf zamanda devam ettirilmelidir.

Subdominant 5/6 akoru (altılı eklenmiş subdominant) zayıf zamanda dominantta çözülerek kuvvetli zamanda olabilir. Zorunlu olarak çözülme (Resolution) sırasında üç ses kullanılması gerekir ki bu durumda buna izin verilmektedir. Akorun beşlisi "hazırlanmış"tır ve çözüldüğünde altılıya bağlanır.

5. Şekil: Floridus'tan 1'e 1'e 1; Floridus'tan 2'ye 1'e 1; Floridus'tan Floridus'a 1'e 1

3. Dörtlü kontrpuan

Dört sestten oluşan bir eserde bütün sesler birbiriyle yer değiştirebiliyorsa buna "çoklu kontrpuan" denir.

Burada da beşli ve dörtlüler uyumsuzluk olarak kabul edilir.

4. Serbest dört parçalı eserler

1. Cantus firmus bağlantılı dini ve din dışı şarkılar;
2. Homofonik ve taklit polifonik bölümler içeren Motet'ler ;
3. Karma kanonlar.

Burkhardt/Lipphardt : Weltliche Chorlieder des XVI. Jahrhunderts,

Baerenreiter-Verlag, Kassel

Grote, Gottfried: Motetten alter Meister

Verlag Merseburger, Berlin

Moser, Hans Joachim : 65 Deutsche Lieder

Verlag Breitkopf Haertel, Wiesbaden

Vier- und fünfstimmige Saetze nach dem Liederbuch von Peter Schöffer und Mathias Apiarius (Strassburg, spaetestens 1536)

Ayrıca Josquin des Prés, Lasso, Palestrina, Praetorius, Senfl gibi bestecilerin eserlerinin incelenmesi de önerilir.

Bireysel çalışmaları şunlardır: "Das Chorwerk" (Verlag Mösseler; Friedrich Blume tarafından düzenlenmiştir) adlı çok ciltli seride bulunabilir.

E. Egzersizler için cantus Firmus ve örnek cantus Firmi olarak orijinal melodiler

Cantus firmus'a bağlı vokal düzenlemesi için 15. ve 16. yüzyıllara ait kutsal ve din dışı orijinal melodilerin cantus firmus olarak kullanılması önerilir.

Lochamer (oder Lochheimer) Liederbuch
Volkslieder aus dem 15. Jahrhundert,
In neuerer Zeit verschiedentlich herausgegeben
Erk/Böhme : Deutscher Liederhort, 2 Bände
Verlag Breitkopf Haertel, Wiesbaden, 1894/1963

Her moddaki ilahilerin başlıklarını aşağıda bulabilirsiniz:

Nun komm, der Heiden Heiland
Christ ist erstanden, Jesus Christus, unser Heiland

Hipodoryen

Jesu Kreuz, Leiden und Pein
Herr Jesu Christ, du höchstes Gut
Der Herr ist mein getreuer Hit

Frigyen

Christus, der uns selig macht
Aus tiefer Not schrei ich zu dir
Mitten wir im Leben sind

Hipofrigyen

Ach Gott, vom Himmel sieh darein

Hipolidya

Komm, heiliger Geist, Herre Gott
Nun bitten wir den heiligen Geist

Miksolidyen

Komm, Gott Schöpfer
In Gottes Namen fahren wir
Du Schöpfer aller Wesen

Hipomiksolidyen

Gelobet seist du, Jesu Christ

Komm, Heiliger Geist, erfüll die Herzen

Der du bist drei in Einigkeit

Eolyen

Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort

Lebt Gott, ihr frommen Christen

Hipoeolyen

Wenn meine Sünd mich kraenken

Durch Adams Fall ist ganz verderbt

iyonyen

Vom Himmel hoch, da kommich her

Lebt Gott ihr Christen alle gleich

Ein feste Burg ist unser Gott

Hipoiyonyen

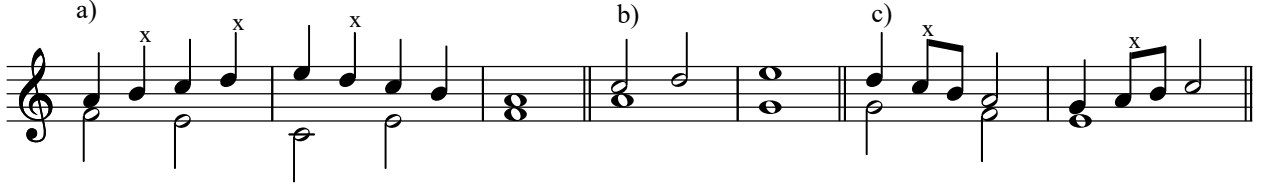
Heut singt die liebe Christenheit

Sei Lob und Ehr dem höchsten Gott

Nun freut euch, liebe Christen g'mein

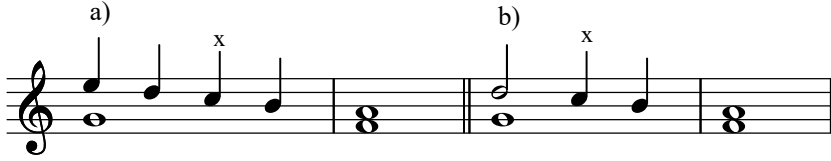
A. Armoniye Yabancı Geçiş Notası

Geçiş (Transitus), yan (ikincilk) zamanda veya zayıf zamanda, aynı yönde giderek ulaşılan ve giderek bırakılan uyumsuz bir notadır. Geçiş notasının etrafındaki iki sesin uyumlu olması gerekir. Normalde sıkı kompozisyonda geçiş hareketleri sadece küçük nota değerlerinden oluşur; istisna olarak, aynı anda başka bir ses hareket etmiyorsa, yarım nota zayıf zaman üzerinde bir geçiş teşkil edebilir.



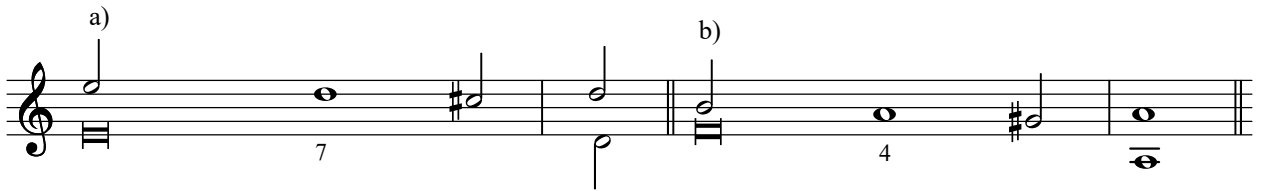
Özellikler

1. İstisnai durumlarda "sıkı geçişe" müsaade edilmektedir.; aşağı doğru derece derece olan bir hareket içinde dördlük nota zayıf zaman içerisinde yer alır. Burada özel olan şey, uyumsuzluğun nispeten vurgulandığı bir zamanda olmasıdır.

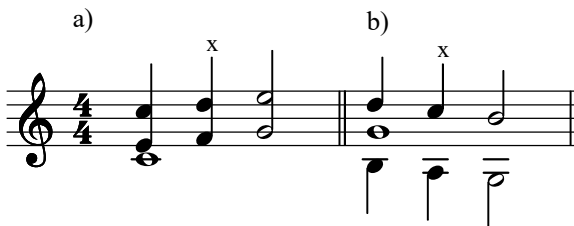


2. Yarım notalarda senkoplu geçişler (4/2'lik ölçüde) :

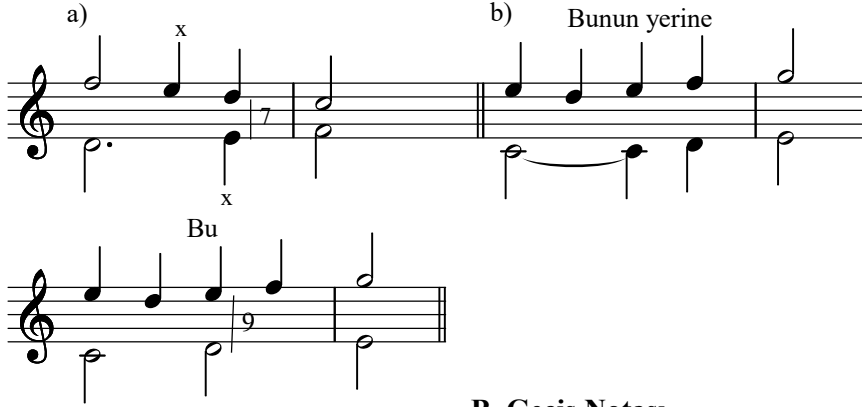
İkinci vuruştaki uyumsuzluk üçüncü vuruşta da senkop olarak tutulur ve ancak dördüncü vuruşta devam eder (sadece hareketin aşağı doğru olması durumunda).



3. Aynı anda geçiş notası oluşturan iki paralel ses, "çift geçiş" ile sonuçlanır. Sesler üçlü, onlu veya altılı aralıklı olabilir.

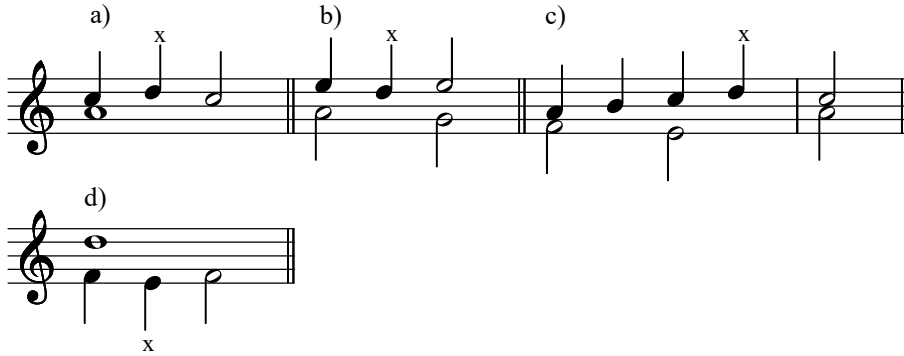


4. İki ses, birbiriyle uyumsuz geçişler oluşturabilir (Örnek a: Üst ses zayıf zamanda sıkı bir geçiş oluşturur, bunun çözülmesi ikinci yan zamanda alt sesin geçici bir notasıyla çakışır). Sabit metotların (formally) ritmik olarak bozulması düzensiz uyumsuzluklara yol açabilir (Örnek : b).



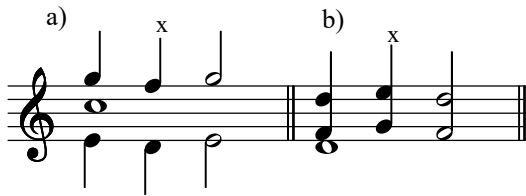
B. Geçiş Notası

Geçiş notası yan (ikincil) bir zamanda bir uyumlunun yan notası (belirli bir armoni içinde duyulan ancak akor yapısına ait olmayan nota) olarak kademeli ulaşılan ve kademeli olarak ters yönde geride bırakılan uyumsuz bir notadır. Sıkı Palestrina tarzında, geçiş notalarının yalnızca küçük değerlerde olmasına izin verilir. Yan notalar geçiş notaları değildir ve bu nedenle büyük nota değerlerinde olabilirler.

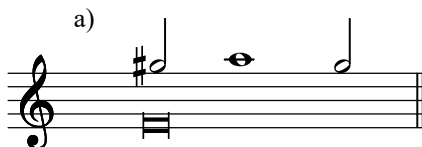


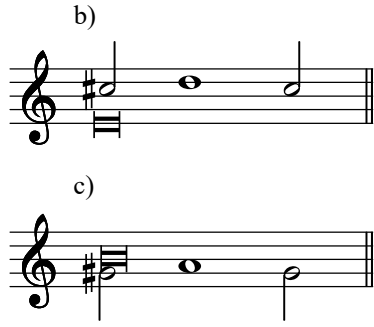
Özellikler

1. Çok sesli bestede iki ses, paralel bir şekilde altılı veya üçlü (ya da onlu) olarak hareket ediyorsa, aynı anda geçiş notaları oluşturabilir.

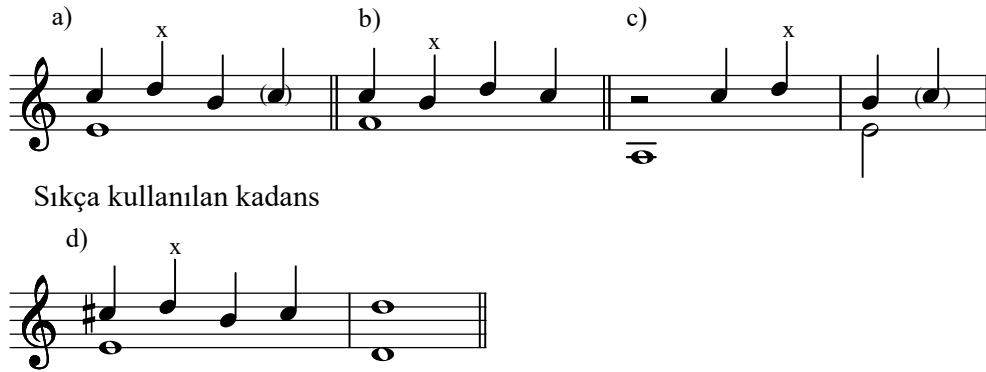


2. Karşıt ses durağan olduğunda, senkoplu büyük değerlerde geçiş notaları görünebilir (sadece yukarı doğru).





3. "Sıçrama (atlama) yapan nota" ancak üçlü bir sıçramadan sonra başlangıç notasına ulaşır. Metodik olarak üç veya dört ses bulunur. Bu durumda aşağıdaki hususlar geçerlidir:
 Birinci ses ana zaman içindedir ve uyumludur; ikinci ses yan zamanda ve uyumsuzdur; bir sonraki ana zaman içindeki üçüncü ses uyumludur; yan zamandaki dördüncü ses uyumlu veya armoniye yabancı geçiş sesi (notası) olabilir.
 Bu metot sadece dörtlük notalarda uygulanmalıdır.



Sıkça kullanılan kadans

C. Cambiata

Cambiata (aynı zamanda "Fux'un geçiş notası olarak da adlandırılır) kesintiye uğramış bir geçiş notasıdır ve 4 veya 5 notadan oluşur. Uyumsuz ikinci notanın ardından, geçişin üçüncü notası önce aynı yönde üçlü bir sıçrama gerçekleşir ve daha sonra dördüncü nota olarak oluşturulur.

Form, dörtlük notalardan veya dörtlük notalarla daha büyük değerlerin karışımından oluşabilir. İkinci ses uyumsuzdur, sadece yan zamanda olabilir ve temelde dörtlük notadır. Üçüncü ses uyumlu ve mutlaka ana zaman üzerinde olmalıdır. Eğer dörtlük nota ise, dördüncü seste dörtlük nota olmalı (uyumlu veya uyumsuz olabilir).

Form, ikinci notayla aynı olan ve uyumsuz olması gereken beşinci notayla son bulur (a , b , d , e).

Üçüncü ses yarım nota değerindedir, form artık dördüncü notada biter, bu da uyumlu olmalıdır (c).

İlk ses dörtlük nota veya noktalı yarım nota olabilir; uyumlu olmalı ve ana zaman içinde yer almalıdır.

Klasik Cambiata uyumsuzluğu aşağıya doğru (genellikle yedili olarak) getirir; ancak daha sonraları "ters Cambiata" olarak da adlandırılan ters model kullanılmıştır (e).



D. Gecikme (Geciktirme)

Gecikme, vurgulu bir vuruşta uyumsuz bir notanın, vurgusuz bir vuruşta bir ikili aşağıya doğru giderek, uyumluluğa dönüşmesidir. Uyumsuz notanın bir bağlantı içinde, hazırlık notasının ise uyumsuz olması durumunda, bir "Geciktirme" hazırlanmış olur. Bu kapsamda aşağıdaki kurallar geçerlidir:

Geciktirme yalnızca ana zamanlarda olur, Geciktirmenin çözülmesi zayıf bir zaman ölçüsünde yapılır. Çözülme notası ancak geciktirmenin bir altındaki ikilide olabilir. Çözülme notası, geciktirme notasının en az yarısı uzunluğunda olmalıdır. Ancak özellikle haklı görülen istisnai durumlarda, geciktirmenin ardından yükselen ikili bir sıranın (zincirin) çözülme olarak kabul edilmesi mümkün olabilir. Geciktirmenin çözülmesi bazı kurallar çerçevesinde güzelleştirilebilir veya geciktirilebilir. Bir geciktirmenin çözülmesinin aynı zamanda yeni bir geciktirmeye almanın hazırlığı olarak kullanılması halinde, bir "Geciktirme Zinciri" oluşur. Geciktirmenin hazırlanması gerekir. Hazırlık notası geciktirme notasının en fazla iki katı uzunluğunda olmalıdır. Geciktirmeye karşıt olan ses, çözülme gerçekleşene kadar kendi tonunda kalabilir; ancak çözülme anında çözülme notasıyla uyumlu bir tona ulaşılması koşuluyla bağımsız olarak da hareket ettirilebilir (hareketli karşıt sesle geciktirme).

Çok sesli bestelerde aynı anda iki farklı paralel seste geciktirmeler oluşturmak mümkündür (Çift geciktirme).

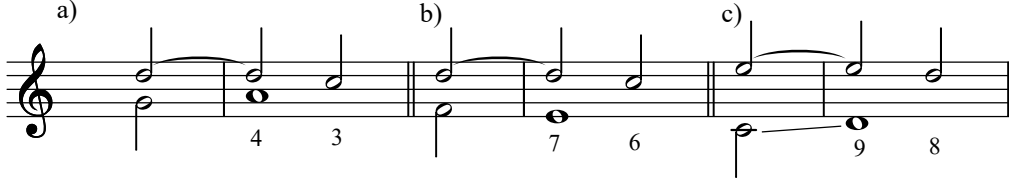
1. İkisesli Eserlerde Geciktirmeler

a) Üst seste geciktirme:

Dörtlü'nün üçlüye çözülmesi,

Yedili'nin altılı'ya çözülmesi,

Dokuzlu'nun oktava çözülmesi (Bu durumda karşıt ses karşıt yönde hareket etmelidir)- yalnızca istisnai durumlarda gerçekleşir.



b) Alt seste geciktirme :

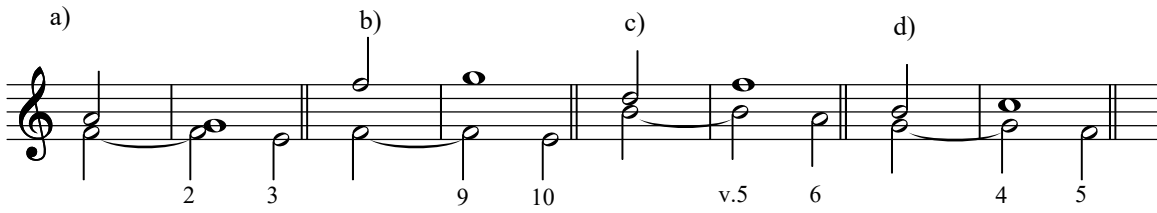
İkili'nin üçlü'ye çözülmesi,

Dokuzlu'nun onlu'ya çözülmesi;

İstisnai durumlarda aşağıdakileri dikkate alınız:

Eksik beşli'nin altılı'ya çözülmesi,

Dörtlü'nün beşli'ye çözülmesi (bu durumda karşıt ses karşıt yönde hareket etmelidir).

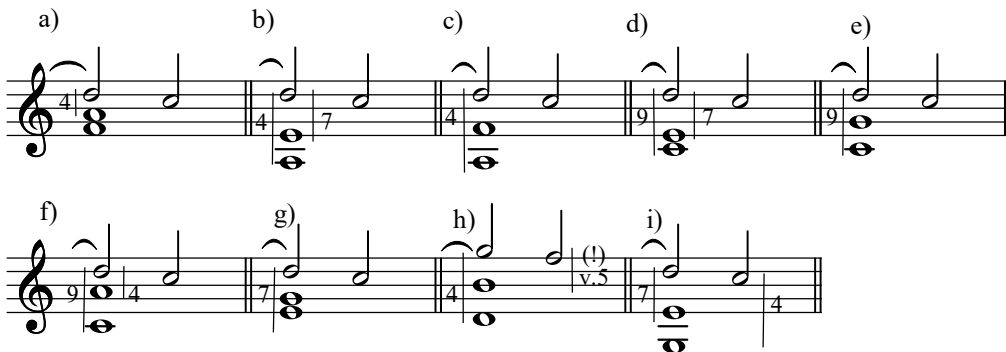


2.Üç ve Çoksesli Eserlerde Geciktirmeler

Bir geciktirmenin her bir sesle ilgisi vardır ve her sesle uyumsuz olması gerekmez. Ancak çözünürlüğü her ses uyumlu olmalıdır (üst sesler arasındaki dörtlü uyumludur).

Örnek (i) de çözülme 4/6 akoru şeklinde olur. Sadece özel durumlarda kullanılmalıdır. Uyumlu akor (!) "Kavramsal Uyumsuzluk" olarak ele alınmıştır.

a) Üst seste geciktirme

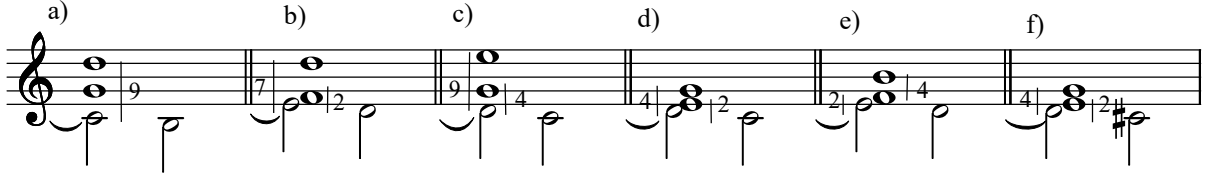


b) Orta seste geciktirme



c) Alt seste geciktirme

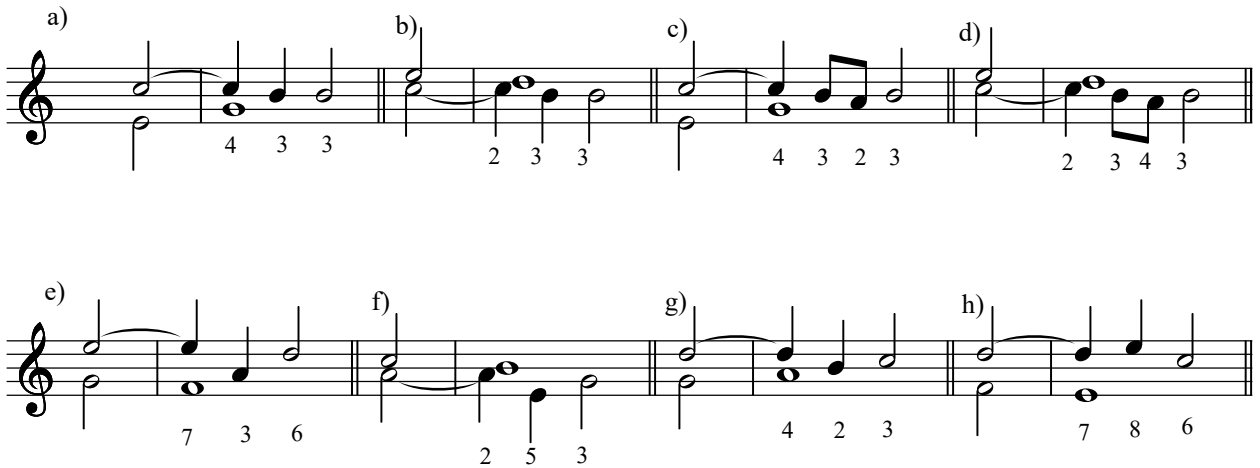
Örnek (b), çoksesli eserde izin verilen "yanlış yedili"yi göstermektedir. Örnek (f) deki eksik 3/5 akorunun çözülmesine istisnai olarak sondan bir önceki ölçüde izin verilmiştir.



Altılı akor durumundaki (dominant tesirli) eksik 3/5 akoru, çok sesli kompozisyonda geçerli bir akordur. İçinde bulunan eksik beşli veya artık dörtlü, bu özel durumda bir uyum olarak kabul edilir ve bu nedenle geciktirmeli bir çözülme olarak faydalıdır. 4/6 akoru sağlayan bir çözülme, ancak bir org noktasına (orgelpunkt) bağlandığında veya bu akoru "geciktirmeli 4/6 akoru" olarak kullanan bir kadans içinde olduğunda doğrudur.

3. Süsleyici (İşleyici) Geciktirme Çözümleri

- a) Normalde ana zaman içinde bulunan çözülme sesi, bir önceki yan zamanda öngörülebilir. (Beklenti dörtlük bir notadır). Beklentinin uyumlu olması gerekmez. (Örnek: a , b).
- b) Beklenen çözünürlük sesi, aşağıya doğru bir "geçiş notası" ile gerçekleştirilebilir. (Bu metot yalnızca sekizlik notalarda mümkündür (Örnek : c , d).
- c) Geciktirme ile çözülme sesi arasında, aşağı doğru atlanılarak ulaşılan nota yan zamana kaydırılır. Bu normalde uyumlu (konsonans) olmalıdır; yalnızca dörtlü bir geciktirme durumunda uyumsuz ikili olabilir. (Örnek: e , f , g).
- d) Yedili geciktirme, "atlayan nota" şeklinde çözülebilir; çözülmeden önce, geciktirmenin üst yan notası yan zamana geçer (Örnek: h).



4. Hareketli Karşıt Sesle Gecikme

1. Karşıt ses yarım notalarda veya daha küçük değerlerde hareket eder ve gecikme çözülme anında uyumlu bir sese ulaşır.
2. Karşıt ses, geciktirme notasıyla uyumlu ya da uyumsuz bir notaya, ardından geciktirme çözünürlüğüyle uyumlu bir notaya (Örnek : d , e) yan zamana atlar.
3. Karşıt ses, geciktirme ve çözülmeye karşı bir Cambiata kalıbı (metodu) gerçekleştirir (Örnek : f).
4. Geciktirme çözünürlüğünün kendisi bir Cambiata ve uyumsuzluğun ayrılmaz bir parçasıdır. (Örnek : g).
5. Çok sesli kompozisyonda, çözülmeye ulaşmak için ilerleyecek uyumlu bir sese (notaya) ulaşan, geciktirmeye karşıt sesler oluşturmak mümkündür (kaçınma-kaçamak-evasive tekniği, örnek : h , i).
6. Kaçamak (evasive) teknikler yardımıyla ikisesli müzikte, bu teknik olmadan yasak veya tartışmalı olacak geciktirmeleri kullanmak mümkündür (Örnek : k).



Bilinen metotlar kapsamında, bir veya daha fazla karşıt seste (geçiş notaları, armoniye yabancı geçiş notaları, öngörüler) basit veya süslemeli çözünürlüklü geciktirmeler ayarlamak mümkündür. Yan zamanlarda uyumsuzluklar ortaya çıkabilir.

5. Çift Geciktirme

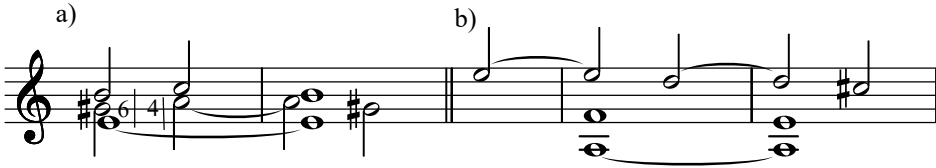
Altılı, onlu veya üçlü olarak paralel yürütülen iki ses, polifonik bir kompozisyonda aynı anda geciktirmeler oluşturabilir.



6. Uyumlu Dörtlü

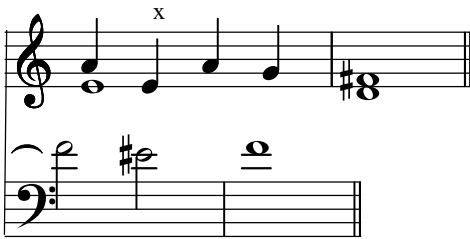
Bas notasının üzerinde zayıf zamanda kademeli olarak tanıtılan ve ardından gelen kuvvetli ölçüde dörtlü bir geciktirmeyi oluşturan dörtlüye "uyumlu dörtlü" veya "kendi kendini hazırlayan dörtlü" denir. (Bu metodun özelliği, geciktirmenin bir uyum olarak değil, bir uyumsuzluk olarak hazırlanmasıdır).

Bu metod üç ve çoksesli kompozisyonlarda kullanılır. Çoğu zaman, dörtlü hazırlık anında veya hatta daha önce, başka bir üst ses bir altılıyı devralır ve bir 4/6 akoru yaratır; altılı kuvvetli zamanda dörtlüden beşliye gider.



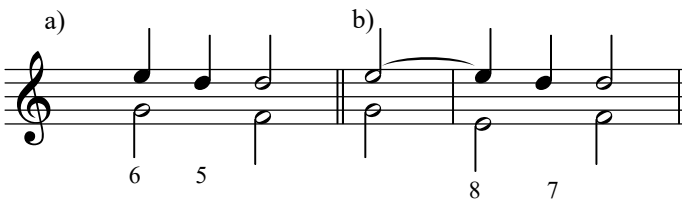
7. Parazit Uyumsuzluğu

Parazit uyumsuzluğu, polifonik müzikte, bir sesin yan zamanda, aşağıya doğru geciktirmedeki karşıt sesin uyumsuz sesine yönelmesi ve ardından gelen ana zamanda tekrar geriye dönmesidir. (Sadece dörtlük notalarda).

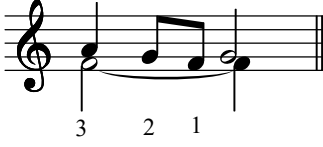


E. Anticipation (Önceleme)

Ana zamanda beklenen bir ses, bir önceki yan zamanda yer alır ve daha sonra ana zamanda tekrarlanır. Anticipation uyumlu veya uyumsuz olabilir, genellikle ikili bir hareketle yukarı aşağı gidilerek elde edilir. Çoğu zaman beklenti, bir bağlantının ardından gelen notadır.



Özellikle polifonik eserlerde, ikilinin geciktirilmesinden önce, geçiş notasıyla aşağıya doğru süslemelerin yapıldığı uyumsuz öncelemeler (sekizlik değerlerde) sıkça görülür.

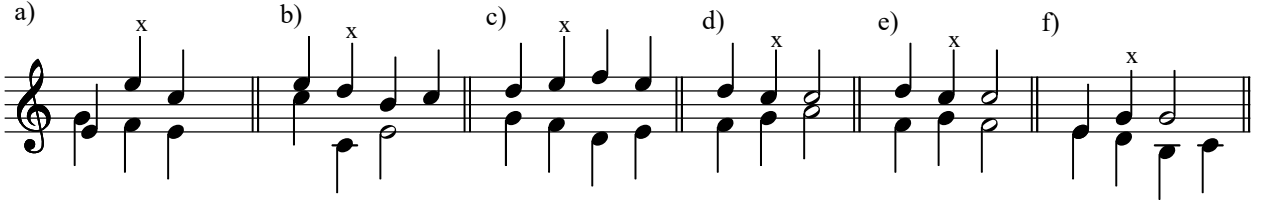


F. Seslerin İlişkilendirilmesi

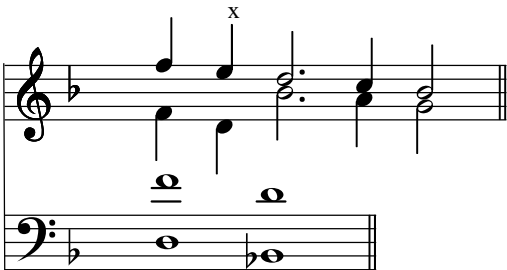
İki ve çoksesli bestelerde sesler birbirleriyle şu şekilde ilişkilendirilir:

1. Büyük değerlerdeki sesler, geciktirmedeki sesler hariç, her zaman birbirleriyle uyum içindedir.
2. Küçük nota değerlerindeki sesler, her biri bilinen ve yapılmasına izin verilen metotlar (kalıplar) çerçevesinde kalırsa birbirleriyle uyumsuzluğa uğrayabilir. Bu durum, aşağıda gösterilen bazı tipik değişim biçimlerine yol açar.

- a) Geçiş notasına karşı oktav atlaması (şüpheli).
- b) Cambiata'ya karşı oktav atlaması.
- c) Geçiş notasına karşı önceleme.
- d) Geçiş notasına karşı Cambiata.
- e) Yabancı geçiş notasına karşı önceleme.
- f) Cambiata'ya karşı önceleme.



Eğer ikiden fazla ses söz konusu ise, büyük nota değerlerinde seslerin her biri diğer seslere göre kurallara uygunluk içinde hareket ediyorsa, hareket eden sesler arasında uyumsuzluklar görülebilir.



G. Önemli Kadanslar

İkisesli: a , b , c, d

Çoksesli: Eksik 3/5 akoru (e),

Plagal kadanslar (f , g, h, i, k),

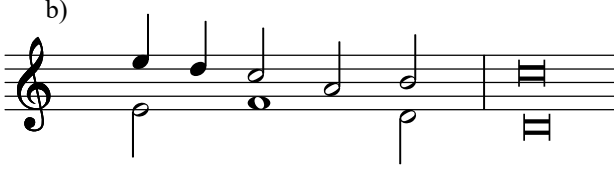
Altılı eklemeli (sixte ajoutée) Subdominant (l)

Uyumlu dörtlüsü olan (s , t , u) otantik kadanslar (m , n , o , p , q , r).

a)



b)



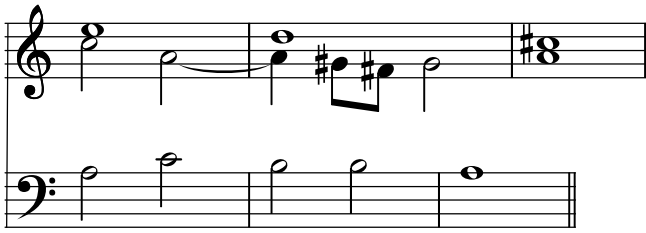
c)



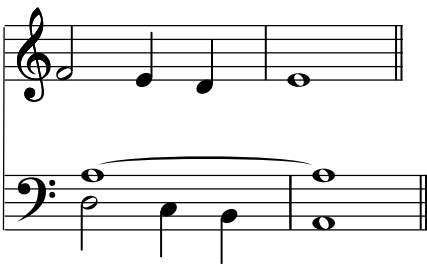
d)



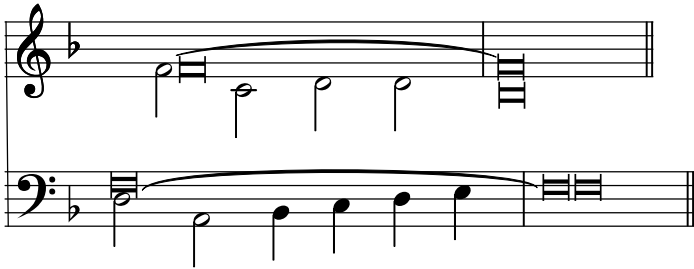
e)



f)



g)



h)

Exercise h) is a short piece in G minor, 2/4 time. The melody in the treble clef consists of a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, and a half note D5. The bass line in the bass clef consists of a half note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, a quarter note C4, and a half note D4. Both staves end with a double bar line.

i)

Exercise i) is a short piece in G minor, 2/4 time. The melody in the treble clef consists of a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, and a half note D5. The bass line in the bass clef consists of a half note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, a quarter note C4, and a half note D4. Both staves end with a double bar line.

l)

Exercise l) is a short piece in G minor, 2/4 time. The melody in the treble clef consists of a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, and a half note D5. The bass line in the bass clef consists of a half note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, a quarter note C4, and a half note D4. Both staves end with a double bar line.

m)

Exercise m) is a short piece in G minor, 2/4 time. The melody in the treble clef consists of a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, and a half note D5. The bass line in the bass clef consists of a half note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, a quarter note C4, and a half note D4. Both staves end with a double bar line.

n)

Exercise n) is a short piece in G minor, 2/4 time. The melody in the treble clef consists of a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, and a half note D5. The bass line in the bass clef consists of a half note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, a quarter note C4, and a half note D4. Both staves end with a double bar line.

o)



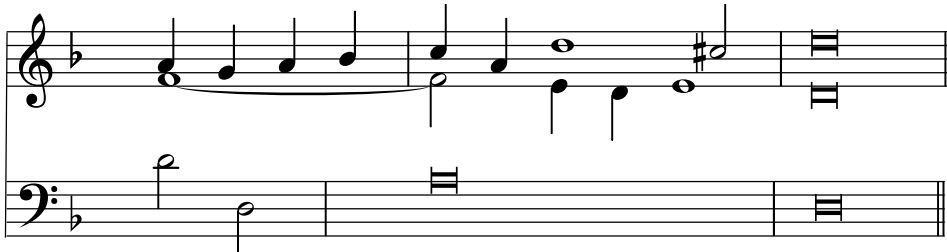
p)



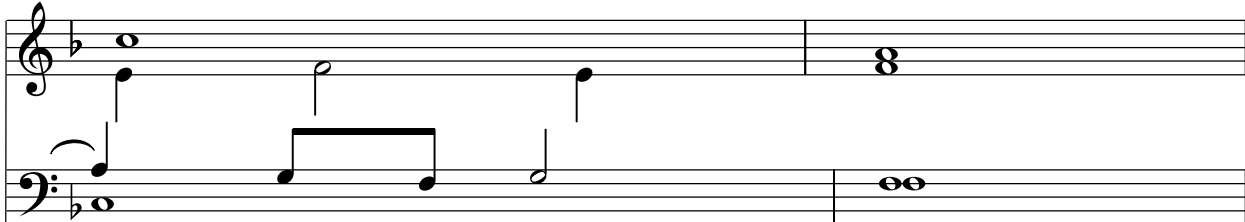
q)



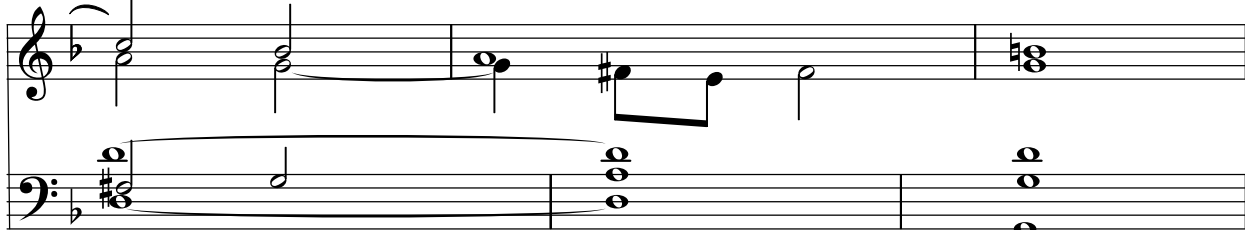
s)



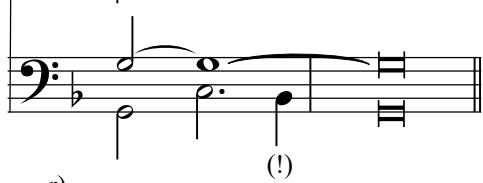
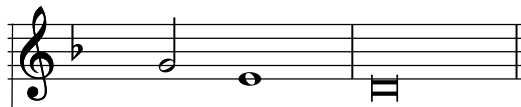
t)



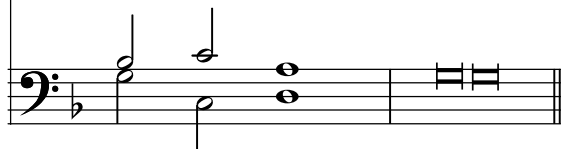
u)



k)



r)



İki Partili Kontrapunt

Birinci Şekil: Bir Notaya Karşı Bir Nota

Birim süre olarak tam nota alınır. Tam notalarla verilmiş olan Cantus firmus'a karşı ikinci bir partide yine tam notalarla yeni bir melodi yazılır. Melodik ve armonik ilerleyiş ile ilgili kutallar burada aynen geçerlidir. İki parti arasında armonik olarak bir akor oluşmaz. Ancak oluşan armonik aralığı bir akora aitmiş gibi düşünmek gerekir. İki parti arasında armonik olarak oluşan aralıklar mutlaka "uyumlu aralık" olmalı, "uyumsuz aralıklar" kullanılmamalıdır. Cantus firmus alt partide ise kontrapunt; unison, oktav veya tam beşli ile başlamalı, Cantus firmus üst partide ise başlangıç aralığı unison veya oktav olmalıdır.

Do Majör

c.f. : C Koechlin

8 3 3 8 6 3 3 6 8

I V VI IV III⁶ III IV VII⁶ I

İkinci Şekil : Bir Notaya Karşı İki Nota

Tam notalarla verilmiş olan Cantus firmus'a karşı ikinci bir partide yarım notalarla (ikilik nota) yeni bir melodi yazmaktır. Bu şekil kontrapuntta ölçü, iki zamanlı 2/2 olarak alınacaktır. İki zamanlı ölçülerin 1. zamanları kuvvetli, 2. zamanları zayıftır. Ölçünün 1i kuvvetli zamanında mutlaka uyumlu aralıklar olmalıdır. Ölçünün zayıf olan 2. zamanında ise uyumsuz aralıklar kullanılabilir.

Re Majör

c.f. : F.L.York

5 6 5 3 6 3 4 3 6 3 2 5 3 6 3 5 6

I IV V⁶ I I⁶ II V I⁶ II VII⁶ I

Üçüncü Şekil : Bir Notaya Karşı Dört Nota

Tam notalarla verilmiş olan Cantus firmus'a karşı ikinci bir partide dörtlük notalarla yeni bir melodi yazmaktır. Bu şekil kontrapuntta ölçü; dört zamanlı 4/4 olarak alınacaktır. İki parti arasında armonik olarak oluşan aralıklar; ölçünün 1. zamanında mutlaka uyumlu aralık olmalıdır. Ölçünün diğer zamanlarında ise hem uyumlu aralık hem de uyumsuz aralıklar kullanılabilir.

La Majör

c.f. : F.L.York

8 9 8 3 4 5 6 6 7 8 8 6 5 4 3 8 7 6 7 3 4 5 6 6 7 8 9 5 4 5 6 8

I V IV⁶ II⁶ III⁶ III II⁶ II VII⁶ I

Dördüncü Şekil : Bağlı (Senkoplu) Kontrapunt

Tam notalarla verilmiş olan Cantus firmus'a karşı ikinci bir partide senkoplu (bağlı) yarım notalarla yeni bir melodi yazmaktır. Senkoplar; ölçünün zayıf olan 2. zamanı ile bir sonraki ölçünün kuvvetli olan 1. zamanının uzatma bağı ile bağlanmasından oluşur. Ölçü; iki zamanlı 2/2 olarak alınacaktır. İki parti arasında armonik olarak oluşan aralıklar; ölçünün 1. zamanında uyumlu veya uyumsuz olabilir. Ancak ölçünün 2. zamanındaki armonik aralık mutlaka uyumlu olmak zorundadır.

Sib Majör c.f.:M. Dupré

8 6 5 6 6 3 8 7 6 8 5 4 3 5 6 8

I III VII V IV III III IV II VII I

Beşinci Şekil : Karma (Çiçekli) Kontrapunt

Tam notalarla verilmiş olan Cantus firmus'a karşı, 1., 2., 3. ve 4. şekil kontrapuntun karışık olarak yazılmasıdır. Birbirine bağlantıları dengeli olmalıdır. Ölçü iki zamanlı 2/2 olarak alınacaktır.

Re Majör c.f.:S.Macpherson

5 8 7 6 5 6 5 3 9 3 3 4 5 6 3 9 8 7 3 6 7 6 5 6 8

I VII III II VII I VII I

Üç Partili Kontrapunt

Birinci Şekil : Bir Notaya Karşı Bir Nota

Cantus firmus'a karşı, ikinci ve üçüncü partilerde iki farklı melodi yazmaktır. Birim süre olarak tam nota alınır. Tam notalarla verilmiş olan Cantus firmus'a karşı ikinci ve üçüncü partilerde yine tam notalarla yeni iki melodi yazılır. Beş farklı şekilde olur. Armonik olarak duyulan üç ses bir akor oluşturur. İlk akor I. derece tonik akordur. Partiler mümkün olduğu kadar aynı yöne hareket etmemelidir.

Do Majör c.f.:M. Dupré

I I II V VI V I IV VII I

İkinci Şekil : Bir Notaya Karşı İki Nota

Birim süre olarak tam nota alınır. Tam notalarla verilmiş olan Cantus firmus'a karşı; diğer iki partiden birisinde tam notalarla bir notaya karşı bir nota, diğerinde ise yarım notalarla (ikilik) bir notaya karşı iki nota ile yeni iki melodi yazılır. İlk akor I. derece tonik akordur. İki partili kontrapuntun birinci ve ikinci şeklindeki bütün kurallar burada da geçerlidir.

Mib Majör

c.f. : T. Doboıs

I VI 6 5 6 I II

Üçüncü Şekil : Bir Notaya Karşı Dört Nota

Birim süre olarak tam nota alınır. Tam notalarla verilmiş olan Cantus firmus'a karşı; diğer iki partiden birisinde tam notalarla bir notaya karşı bir nota, diğerinde ise dörtlük notalarla bir notaya karşı dört nota ile yeni iki melodi yazılır. İlk akor I. derece tonik akordur. İki partili kontrapuntun birinci ve ikinci şeklindeki bütün kurallar burada da geçerlidir.

Do Majör

c.f. : M. Dupré

I I⁶ II V VI V I⁶ IV II VII I

Dördüncü Şekil : Bağlı (Senkoplu) Kontrapunt

Birim süre olarak tam nota alınır. Tam notalarla verilmiş olan Cantus firmus'a karşı iki partiden birisinde tam notalarla bir notaya karşı bir nota, diğerinde ise ikilik notalarla bağlı (senkoplu) iki melodi yazılır. İlk akor birinci derece tonik akordur. İki partili kontrapuntun bir notaya karşı bir nota konusundaki kurallar ile; ikincisinde iki partili kontrapuntun bağlı (senkoplu) kontrapunt konusundaki kurallar burada da geçerlidir.

sol minör

c.f. : C. Koechlin

I III VI III 4-3 II 4-3 V^{#3} I VII I

Beşinci Şekil : Karma (Çiçekli) Kontrapunt

Tam notalarla verilmiş olan Cantus firmus'a karşı partilerden birisinde yine tam notalarla, diğerinde ise 1., 2., 3. ve 4. şekil kontrapuntun karışık olarak yazılmasıdır. Birbirine bağlantıları dengeli olmalıdır. İki partili karma kontrapunt ile ilgili bütün kurallar, üç partili karma kontrapunt yazmak için aynen geçerlidir. Bu çalışmada, ikinci çevirim dört-altı akorunun özellikle ölçünün veya vuruşun zayıf zamanlarında kullanılmasına izin verilir.

Fa Majör

c.f. : J. H. Lewis

I V⁶ III⁶ VI VI⁶ II I⁶ VII^{7 6 3} I

Dört Partili Kontrapunt

Cantus firmus'a karşı ikinci, üçüncü ve dördüncü partilerde üç farklı melodi yazmaktadır. Dört partili kontrapunt çalışması, tam notalarla vermiş olan Cantus firmus'a karşı, iki partide tam notalarla bir notaya karşı bir nota, üçüncü partide ise diğer beş şekilden birisi ile yapılır. Kurulan her akorun içerisinde mümkün olduğu kadar akoru oluşturan üç ses de olmalıdır.

Birinci Şekil

"Bir notaya karşı bir nota"

İkinci Şekil

"Bir notaya karşı iki nota"

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The bass line is simple and accompanimental. The second system continues the melody and bass line. The treble staff ends with a double bar line. The bass staff ends with a double bar line. The score is written in a clear, legible font.

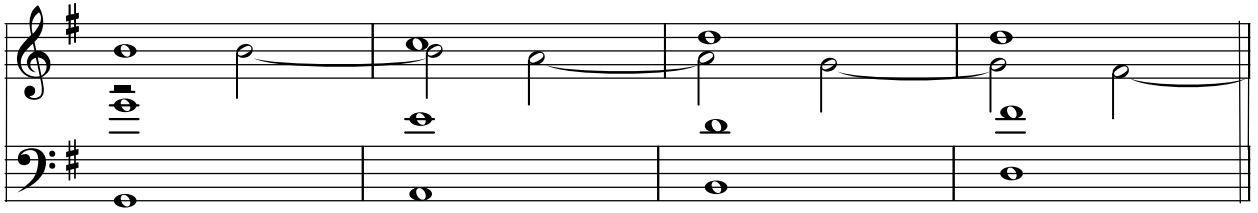
Üçüncü Şekil

"Bir notaya karşı dört nota"

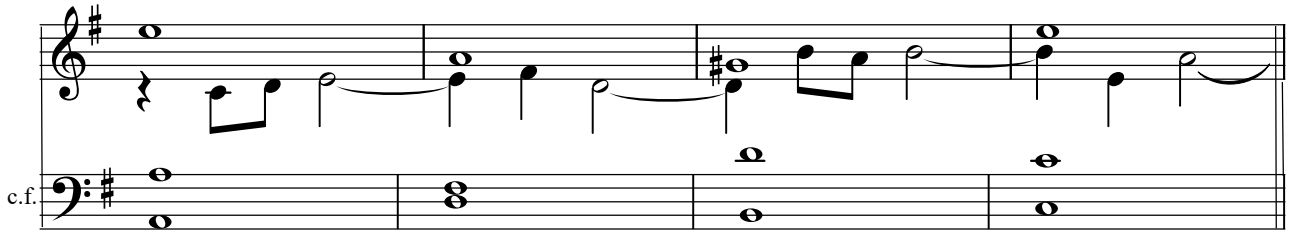
"Bir notaya karşı dört nota"

The image shows a musical score for a piece titled "Bir notaya karşı dört nota". It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of music, each starting with a quarter rest followed by four eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of music, each starting with a half rest followed by two half notes. The bottom staff is labeled "c.f." (canto) on the left.

Dördüncü Şekil
"Bağlı (senkoplu) kontrapunt"

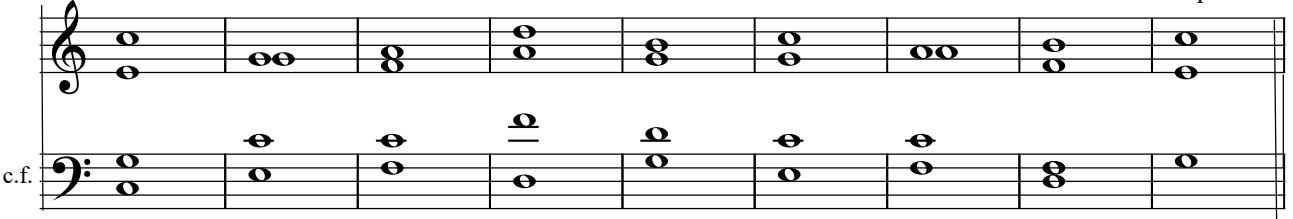


Beşinci Şekil
"Karma (çiçekli) kontrapunt"



Do Majör (c.f. basda)

c.f. : S. Macpherson



Kombine (Birleştirilmiş) Kontrapunt

Üç ve dört partili kontrapuntta daha önce belirtilen beş farklı şekil karıştırılarak birleştirilir. Bunun sonucunda ise partilerin farklı ritmik yapıları kontrapuntun daha estetik olmasına olanak sağlar.

Üst partilerin ilerleyişi, en alt partiye göre düşünülmelidir.

İki parti ters hareketle ilerleyerek bir sonraki ölçüye bağlanabilir. Bir parti akora yabancı seslerle ilerlerken, diğer parti akorun seslerine atlayıcı hareketle ilerleyebilir.

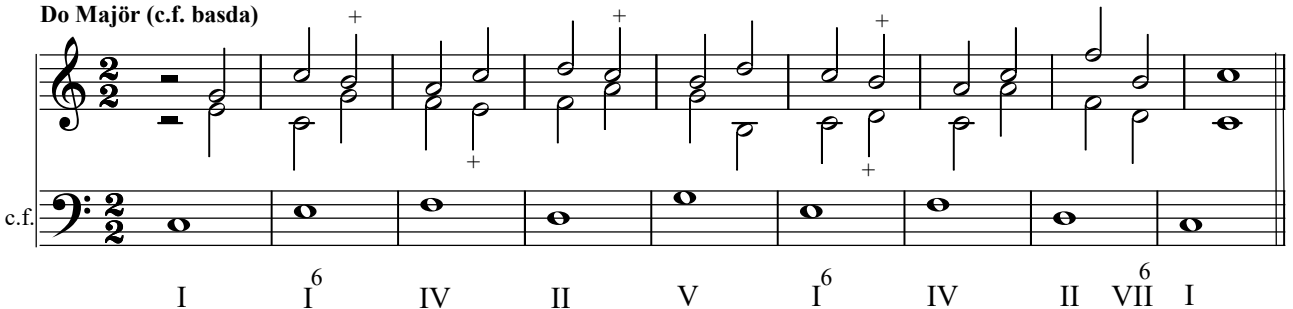
Noktalı yarım ve noktalı çeyrek notaların melodide kullanılmasında bir sakınca yoktur.

Ölçü içerisinde gerekli olmadıkça akorun çevrimleri çok sık oluşmamalıdır. İki farklı partide sekizlik nota dörtlük notaya karşı kullanılacaksa, aralarındaki armonik aralığın uyumlu olması daha iyidir.

Üç Partili Kombine Kontrapunt

1-Cantus firmus'a karşı, iki partide de ikinci şekil "bir notaya karşı iki nota"

Do Majör (c.f. basda)



2- Cantus firmus'a karşı, iki partide de üçüncü şekil "bir notaya karşı dört nota"

re doryen (c.f. başda)

I I⁶ VII⁶ I II⁶

I⁶ V II⁶ I⁶ II VII^{#6} I

3- Cantus firmusa karşı, iki partide de dördüncü şekil "bağlı kontrapunt"

Re Majör (c.f. altoda)

I V VI IV I

I II I I V VII I

4- Cantus firmusa karşı, iki partide de beşinci şekil "karma kontrapunt"

Fa Majör (c.f. basda)

I V III IV

II⁶ V⁶ I⁶ VII⁶ I

5- Cantus firmusa karşı bir partide ikinci şekil (bir notaya karşı iki nota), diğer partide üçüncü şekil (bir notaya karşı dört nota)

Do Majör (c.f. basda)

I I⁶ IV II

V I⁶ II⁶ VII⁶ I

6- Cantus firmusa karşı bir partide ikinci şekil (bir notaya karşı iki nota), diğer partide dördüncü şekil (bağlı kontrapunt)

Do Majör (c.f. basda)

I V I IV II I VII I

7- Cantus firmusa karşı bir partide ikinci şekil (bir notaya karşı iki nota), diğer partide beşinci şekil (karma kontrapunt)

do minör (c.f. basda)

c.f.

I VII I II

V I VII I

8-Cantus firmusa karşı bir partide üçüncü şekil (bir notaya karşı dört nota), diğer partide dördüncü şekil (bağlı kontrapunt)

sol minör (c.f. sopranoda)

c.f.

I V I IV

V I V I

9- Cantus firmusa karşı bir partide üçüncü şekil (bir notaya karşı dört nota), diğer partide beşinci şekil (karma kontrapunt)

Do Majör (c.f. basda)

c.f.

I _____ V _____ I _____ VI _____

II _____ I _____ VII _____ I

10- Cantus firmusa karşı bir partide dördüncü şeki (bağlı kontrapunt), diğer partide beşinci şekil (karma kontrapunt)

Sibemol Majör (c.f. tenorda)

c.f.

I _____ V _____ VI _____ IV _____ V _____

I _____ II _____ I _____ V _____ I

1- Cantus firmusa karşı; bir partide birinci şekil "bir notaya karşı bir nota", diğer iki partide de beşinci şekil "karma kontrapunt"

Do Majör (c.f. basda)

c.f.

I _____ I _____ IV _____ II _____

Re Majör (c.f. altoda)

c.f.

The image shows a musical score for a piece titled 'Re Majör (c.f. altoda)'. The score is written for two staves, treble and bass, in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of two sharps. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. Above the treble staff, there are several '+' signs indicating specific notes. Below the bass staff, there are Roman numerals indicating the chords: I, VI, II, V, I, VI, II, V, I. The score is labeled 'c.f.' (compare) on the left side.

c.f.

The musical score for 'c.f.' is written in 4/4 time. The treble staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a half note F4, a half note E4, a half note D4, a half note C4, and a half note B3. The bass staff begins with a whole note G3, followed by a half note F3, a half note E3, a half note D3, a half note C3, and a half note B2. The piece concludes with a double bar line.

6 I ————— 6 IV ————— 6 I ————— 6 V ————— I

4- Cantus firmusa karşı; bir partide ikinci şekil "bir notaya karşı iki nota", ikinci partide üçüncü şekil "bir notaya karşı dört nota" üçüncü partide ise dördüncü şekil "bağlı kontrapunt"

La Majör (c.f. basda)

I ————— 6 I ————— IV ————— II

V ————— 6 I ————— IV ————— 6 III ————— I

5- Cantus firmusa karşı; bir partide ikinci şekil "bir notaya karşı iki nota", diğer iki partide de beşinci şekil "karma kontrapunt"

Do Majör (c.f. altoda)

I ————— 5 2 V ————— 4 2 VI ————— 6

II ————— 6 VII ————— 6 I ————— 6 V ————— I

sol minör (c.f. tenorda)

I _____ V _____ I _____

IV _____ I _____ I _____ V _____ I

7- Cantus firmusa karşı; diğer üç partide de beşinci şekil "karma kontrapunt"

si minör (c.f. basda)

I _____ VII _____ I _____

IV _____ V _____ I _____ VII _____ I

Kuralları Serbest Kontrapunt

Serbest kontrapunt stilinde akor kullanımında bir sıkıntı yoktur. Armoninin kurallarını yazılan melodiler içerisinde kullanmak serbest kontrapunt'un en temel kuralı olmalıdır. Armonide kullanılan uyumlu veya uyumsuz bütün akorlar, belirli kurallar çerçevesinde serbestçe kullanılabilirler. Akorun seslerini tam olarak kullanmak gerekir. Ancak zorunlu hallerde akorun beşlisi atılabilir. Akor sesleri katlanırken, öncelikle akorun temel sesi, daha sonra akorun beşlisi katlanmalıdır. Mümkün olduğu kadar akor seslerinin durum değiştirmesi yoluyla ortak sesler aynı partide devam ettirilmelidir. Akora yabancı geçiş sesleri ölçünün 1. kuvvetli zamanında gelebilir. Kromatik yürüyüşler özgürce kullanılabilir. Akora yabancı ses olan gecikmeler kullanılabilir. Abantılar (appogiatura) hazırlanmış veya hazırlanmadan kullanılabilir. Abantı sesleri yerini aldıkları akor seslerine çözülürler. Akora yabancı işleyici sesler, serbest kontrapuntun vazgeçilmez süslemesidir. Gama ait olmayan sesler de işleyici ses olarak kullanılabilir. Akor seslerinden bir veya ikisi önceki akorda kısa süreliğine duyulabilir. (öncü ses-anticipation). Kaçak ses (echappée) akora yabancı bir ses olarak kullanılır. Sekvens (marş-armoni), serbest kontrapunt içinde özgürce kullanılır. Başka tonlara hem geçici modülasyon (ara dominant), hemde kalıcı modülasyon yapmak tamamen serbesttir.

İki partili, bir notaya karşı dört nota

mi minör

c.f.

Üç partili, bir notaya karşı bir nota

Fa majör (c.f. sopranoda)

c.f.

Üç partili, bir notaya karşı iki nota
mi minör (c.f. basda)

c.f.

The first system shows a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second system shows a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Dört partili, bir notaya karşı bir nota
Do Majör (c.f. basda)

c.f.

The first system shows a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second system shows a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Dört partili, bir notaya karşı iki nota
Do Majör (c.f. basda)

c.f.

The first system shows a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second system shows a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Dört partili, bir notaya karşı dört nota

Sibemol Majör (c.f. tenorda)

c.f.

Dört partili, bağlı kontrapunkt

sol minör (c.f. sopranoda)

Dört partili, karma kontrapunt

la minör (c.f. basda)

c.f.

ÇEVİRİLEBİLEN (ÇİFT) KONTRAPUNT

Yazılacak iki partinin aralıklarının çevrilebilecek şekilde düşünülüp, partilerin altlı üstlü çevrilmesi ile bu çevrilme sonucu, kontrapunkt kurallarına uygun olması ilkesinde dayanır. Kontrapunt partileri matematiksel olarak oktav ve oktavdan büyük bütün aralıklar üzerinden çevrilebilir. En uygun aralıklar oktavdan (8'liden) çevrilme, 10'ludan çevrilme, 12'liden çevrilmedir.

Oktavdan Çevrilme

c.f.

Sopranodaki kontrapunt partisnin 1 oktav aşağıya bas partisine çevrilmesi

c.f.

Onludan Çevrilme

c.f.

Sopranodaki kontrapunt partisnin 10'lu aşağıya tenor partisine çevrilmesi

c.f.

Onikiliden Çevrilme

c.f.

Sopranodaki kontrapunt partisinin 12'li aşıya doğru bas partisine çevrilmesi

c.f.

The image shows a musical score with two staves. The top staff is a soprano line in treble clef, and the bottom staff is a bass line in bass clef. Both are in 2/4 time and B-flat major. The soprano part consists of 12 measures of whole notes, while the bass part consists of 12 measures of eighth notes. The notes in the soprano part are: Bb, Ab, Gb, Fb, Eb, D, C, Bb, Ab, Gb, Fb, Eb. The notes in the bass part are: Bb, Ab, Gb, Fb, Eb, D, C, Bb, Ab, Gb, Fb, Eb.

Not: Yücel Köse'nin "Uygulamalı Kontrapunt Öğretimi" adlı kitabında, kontrapunt öğretimi ile ilgili çok detaylı bilgiler ve kontrapunt örnekleri yer almaktadır.

ÖRNEK : A

Paralel hareket Düz hareket Eğik hareket Ters hareket

Paralel birli Paralel beşli Paralel sekizli

Gizli paraleller Aksanlı (vurgulu) paraleller (yanlış)

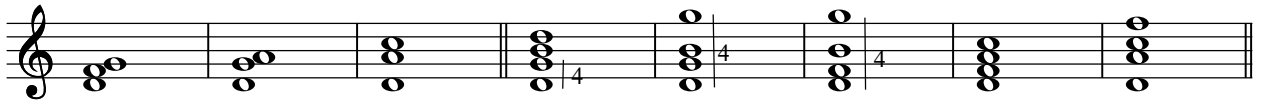
Aksanlı paraleller (şartlı olarak izin verilir)

Uyumlu Akorlar

İstisnai Durumlarda

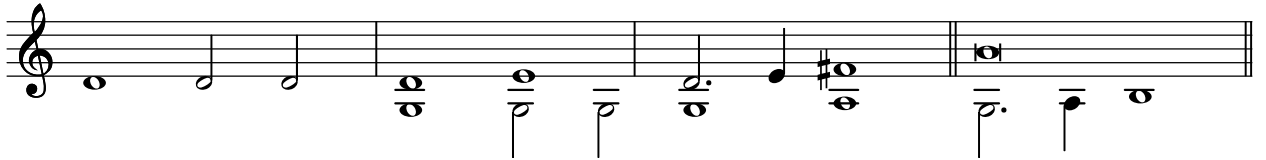
(sixte ajoutée)

The image displays musical notation examples for parallel motion. It includes four rows of staves. The first row shows parallel motion in four forms: parallel (Paralel hareket), straight (Düz hareket), slanted (Eğik hareket), and inverted (Ters hareket). The second row shows parallel motion in three forms: parallel unison (Paralel birli), parallel fifth (Paralel beşli), and parallel eighth (Paralel sekizli). The third row shows parallel motion in two forms: hidden parallel (Gizli paraleller) and accented parallel (Aksanlı (vurgulu) paraleller (yanlış)). The fourth row shows parallel motion in one form: accented parallel (Aksanlı paraleller (şartlı olarak izin verilir)). Below these are three staves of 'Uyumlu Akorlar' (Consonant Chords) and two staves of 'İstisnai Durumlarda' (In exceptional cases). The final staff includes the note '(sixte ajoutée)'.



(Alt beşli)

Örnek : B
Imitation



...

...

...

ÖRNEK . B

Klavier

The musical score for Klavier in 4/4 time, Example B, consists of two staves. The Treble staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The Bass staff begins with a bass clef and a 4/4 time signature. The music is written in a simple, illustrative style with whole and half notes. The Treble staff has a whole note G4 in the first measure, a whole note A4 in the second measure, a whole note B4 in the third measure, and a whole note C5 in the fourth measure. The Bass staff has a whole note G3 in the first measure, a whole note F3 in the second measure, a whole note E3 in the third measure, and a whole note D3 in the fourth measure. The notes are connected by a brace on the left.

Örnek : C

Alıştırımlar için bir model ve temel olarak Cantus firmi

Doryen

Hipodoryen

Frigyen

Hipofrigyen

Lidya

Hipolidya

Miksolidyen

Hipomiksolidyen

Eolyen

Hipoeolyen

İyonyen

Hipoıyonyen

Kontrapunkt zu 2 Stimmen

Johannes Paul Thilman
(1906–1973)

Zart, nicht zu langsam

p

cresc.

f

decresc. molto e rit.

pp

Aus: Die Sammlung. Alte und neue Klavierstücke, Mitteldeutscher Verlag, Halle o.J.
Mit freundlicher Genehmigung von Dietmar Thilman

Auf dem Feld ein Birnbaum stand

Şarkı sözleri yazılmamıştır

Witold Lutoslawski
(1913 - 1994)

Andante

Gitarre 1

Gitarre 2

Git. 1

Git. 2

Git. 1

Git. 2

Git. 1

Git. 2

Var. 30 aus den »Goldberg-Variationen«

Johann Sebastian Bach, BWV 988
(1685–1750)

Quodlibet a 1 Clav.

[Ich bin so lang nicht bei dir gewes'n, ruck her, ruck her.]
[Kraut und Rü - ben ha-ben mich ver-trie-ben.]

Aus: Clavier-Übung, Teil IV (1741/42)

— : thematisch wichtiger Einsatz

— : thematisch wichtige Gegenstimme

Chromatische Invention I

Béla Bartók

Lento $\text{♩} = 72$

p espr.

p

mp

mf

dim.

p

più p

pp

rall.

smorzando

pp

Aus: Mikrokosmos, Bd. 3, Nr. 91

© 1940 by Hawkes & Son Ltd., London

Definitive corrected edition © 1987 by Hawkes & Son Ltd., London

Chaconne

Johann Caspar Ferdinand Fischer
(um 1665–1746)

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece is a Chaconne, characterized by its repeating harmonic structure. The score is divided into six systems, each containing two staves. Measure numbers 7, 13, 19, 24, and 29 are indicated at the beginning of their respective systems. Trills (tr) are marked above certain notes in measures 3, 7, 13, 19, 24, and 29. The bass line consists of a steady, repeating pattern of eighth and sixteenth notes, providing a harmonic foundation for the more complex melodic line in the treble. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

Aus: Musicalischer Parnassus (1738)

Serenata

Wolfgang Fortner
(1907–1987)

Interludium. Larghetto ♩ = 66

sempre piano *con grazia*

5 9 13 17

Aus: Kammermusik für Klavier
© 1948 by Schott & Co. Ltd., London

21

cresc. *mf*

26

p

30

33

decresc. *rit.* *pp*

Suite

Johann Jakob Froberger

Allemande. Andante

First system (measures 1-2): Treble clef, key of D major (two sharps), common time. Bass clef, key of D major. Measure 1 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 2 contains a fermata over the treble staff.

Second system (measures 3-4): Treble clef. Measure 3 starts with a triplet of eighth notes. Measure 4 contains a fermata over the treble staff.

Third system (measures 5-6): Treble clef. Measure 5 contains a repeat sign. Measure 6 contains a fermata over the treble staff.

Fourth system (measures 7-9): Treble clef. Measure 7 contains a fermata over the treble staff. Measure 8 contains a fermata over the treble staff. Measure 9 contains a fermata over the treble staff.

Courante. Allegretto

First system (measures 1-4): Treble clef, key of D major, 3/4 time. Bass clef, key of D major. Measure 1 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 2 contains a fermata over the treble staff. Measure 3 contains a fermata over the treble staff. Measure 4 contains a fermata over the treble staff.

Second system (measures 5-7): Treble clef. Measure 5 contains a fermata over the treble staff. Measure 6 contains a fermata over the treble staff. Measure 7 contains a fermata over the treble staff.

(12)

p

20

mf

Sarabande. Largo

f

6

mf

11

f

56 Gigue. Allegro

p

6

mf

11

16

p

mf

21

26

f

Invention

Georg Friedrich Händel, HWV 582

4

8

12

16

Kleiner Shimmy

Bernhard Sekles
(1872–1934)

Moderato

The musical score for 'Kleiner Shimmy' is written for piano. It begins with a tempo marking of 'Moderato'. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score is divided into six systems, each containing a grand staff (treble and bass clef). Measure numbers 5, 9, 13, 17, and 21 are indicated at the start of their respective systems. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), *quasi forte*, *dim.* (diminuendo), *(non dim.)*, and *rit.* (ritardando). The piece concludes with a double bar line and a final *ff* (fortissimo) dynamic.

© 1927 by Schott Musik International, Mainz

Quodlibet

Melodie »Ach Elslein, liebes Elselein« im Diskant
in Verbindung mit der Melodie »Es taget vor dem Walde«

Ludwig Senfl
(um 1486–1542/43)

Ach Els - lein, lie - bes El - - se -
Es ta - - get vor dem Wal - -

Instr.

5 - lein, wie gern wär ich bei dir!
- de, stand auf, Ket - ter - -

10 So rin - nen zwei tie - fe Was - -
- lein, die Ha - sen lau - fen bal - -

14 - ser wohl zwi - schen dir und mir,
- de, stand auf,

18

Ket - ter - lein, hol - der Buhl! das hei - - a - so

22

rin - nen zwei tie - fe Was - - ser
- ho! du bist mein, und ich bin

26

wohl zwi - schen dir und mir.
dein! stand auf, Ket - ter - - lein.

Vom Himmel hoch, da komm ich her

Friedrich Wilhelm Zachow
(1663–1712)

The image displays a musical score for the hymn 'Vom Himmel hoch, da komm ich her' by Friedrich Wilhelm Zachow. The score is written for a single melodic line, likely for a voice or a single instrument, in a single system. The notation is in a historical style, featuring a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is not explicitly shown but is implied to be common time (C). The score is divided into six systems, each containing a single line of music. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second system is marked with a '5' at the beginning. The third system is marked with a '9' at the beginning. The fourth system is marked with a '14' at the beginning. The fifth system is marked with a '18' at the beginning. The sixth system is marked with a '22' at the beginning. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, typical of 17th-century manuscript notation.

Sonate

Ludwig van Beethoven, op. 49 Nr. 1
(1770–1827)

Andante
Exposition

p *mf* *ff* *p* *dolce*

7 13 17 21 25

29

(33) Durchführung

39

43

47

51

55

59

64 Reprise

70

75

79

p

sf

f

p

dolce

Detailed description of the musical score: The score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 4/4. Measures 55-58 show a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and quarter notes in the treble. Measures 59-63 continue this pattern with some melodic variation. Measure 64 is the start of the 'Reprise', marked with a piano (*p*) dynamic. Measures 65-69 show a more complex texture with arpeggiated figures in the bass and sustained chords in the treble. Measure 70 begins a new section with a fortissimo (*sf*) dynamic. Measures 71-74 continue with a similar texture, featuring a crescendo to a fortissimo (*f*) dynamic. Measure 75 starts a new section with a piano (*p*) dynamic. Measures 76-78 show a melodic line in the treble over a rhythmic bass. Measure 79 ends the piece with a 'dolce' (sweetly) marking and a piano (*p*) dynamic.

83

87

91

95

Coda

99

104

f

p

pp

pp

p

This musical score is for a piano piece, spanning measures 83 to 104. The key signature is B-flat major (two flats). The score is written for piano (piano) and includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The piece features a variety of musical textures, including arpeggiated figures, flowing sixteenth-note passages, and sustained chords. A 'Coda' section is marked at measure 95. The score concludes with a final cadence at measure 104.

Ricercar

Johann Jakob Froberger
(1616–1667)

Moderato (alla breve)

8

15

21

27

33

— : thematisch wichtiger Einsatz
 — : thematisch wichtige Gegenstimme

39 Allegro

Measures 39-44. The music is in 3/4 time. The right hand starts with a whole rest in measure 39, then plays a series of eighth and sixteenth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 44 ends with a double bar line.

45

Measures 45-49. The right hand continues with eighth and sixteenth notes, including some chords. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure 49 ends with a double bar line.

50

Measures 50-55. The right hand features more complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. The left hand continues the accompaniment. Measure 55 ends with a double bar line.

56 Molto moderato

Measures 56-59. The tempo changes to Molto moderato. The right hand plays a series of eighth notes. The left hand continues with eighth notes. Measure 59 ends with a double bar line.

60

Measures 60-63. The right hand plays eighth notes with some chords. The left hand continues the accompaniment. Measure 63 ends with a double bar line.

64

Measures 64-67. The right hand plays a series of eighth notes. The left hand continues the accompaniment. Measure 67 ends with a double bar line.

68 **Accelerato**

73

77

81

86 **Marcato** ($\text{♩} = \text{♩}$)

91

97

101

106

110

DAS LEHRBEISPIEL

Vorarbeit

1.) Harmonisation des Cantus firmus (als Oberstimme) in schlichtem vierstimmigen Satz Note gegen Note.
Zu beachten: Harmonieanordnung, Modulationsvorgänge, Stimmführung, Fermaten als Zielpunkte einer ausgewogenen Modulationsordnung etc.

Bsp. ①

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

2.) Figurative und harmonische Weiterbildung des schlichten Satzes des Bsp. ① durch Anwendung von harmoniefremden Tönen und Zwischendominanten; eine komplementäre Rhythmik und eine bescheidene Melodisierung der Stimmen wird angestrebt.

Bsp. ②

I. KAPITEL

Der zweistimmige Satz (1. Teil)

1. Gruppe: Cantus firmus und Kontrapunkt haben vorwiegend gleiche Notenwerte.

Wiedergabe des Bsp. ① durch eine schlichte Zweistimmigkeit.

Zu beachten: Möglichkeiten einer klaren harmonischen Darstellung durch Intervalle; Liniengestaltung:

Bsp. ③



Eine Baßlinie oder eine andere Stimme ergibt nicht bereits in jedem Falle eine kontrapunktische Linie! Wieso?

Beachte etwa die Zusammenstellung von Sopran und Baß in Bsp. ④, die einer Bachschen Bearbeitung entnommen ist:

Bsp. ④



Die nächsten vier Beispiele dienen der Gegenüberstellung von vorwiegend „homophoner“ Satzweise (Bsp. ⑤ und ⑥) und strenger „kontrapunktischer“ Linienführung (Bsp. ⑦ und ⑧).

Bsp. ⑤



Bsp. ⑥



Bsp. ⑦



Bsp. ⑧



Die Schwierigkeit in vorstehenden Beispielen beruht darin, aus der großen Anzahl der Möglichkeiten eine Harmonisation so auszuwählen, daß eine in Bezug auf Sangbarkeit, Wohlgestalt und Geschlossenheit gleichermaßen ästhetisch befriedigende selbständige Melodielinie zustande kommt. Die dabei verwendeten Intervalle versuchen, die Harmonien klar darzustellen. Treten klangliche Leerheiten (leere Quinten, Quarten, Oktaven) auf, so müssen diese melodisch gerechtfertigt sein. Im übrigen gelten alle Gesetze, die im homophonen Tonsatz bereits Anwendung fanden, in unverminderter Strenge (Verbot von Quint-, Quart- und Oktav-Parallelen und falsch angewandter Quart- Sext-Akkorde; ordnungsgemäße Leittonführungen und Dissonanzauflösungen; Vorsicht bei chromatischen Bildungen und Querständen etc.). Größere Reihen von Terz- oder Sext-Gängen beeinträchtigen, abgesehen von ihrem sentimentalen Charakter, die vom Wesen eines Kontrapunktes geforderte Selbständigkeit der Stimmen.

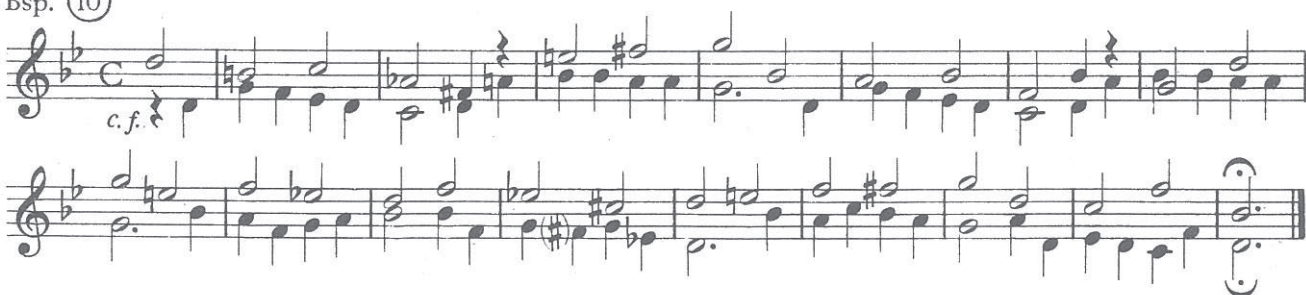
2. Gruppe: Der Kontrapunkt verwendet größere Notenwerte als der Cantus firmus.

In folgenden sieben Beispielen seien die vorsätzlich beibehaltenen Rhythmen und die sich daraus ergebende Motivik des Kontrapunktes einer besonderen Beachtung empfohlen. Die beiden Melodie-Stollen zeigen jeweils zwei verschiedene Kontrapunktiermöglichkeiten.

Bsp. ⑨



Bsp. ⑩



Bsp. (11)



Bsp. (12)



Bsp. (13)

(beschwingt)



Bsp. (14)



Bsp. (15)

(schwer, lastend)



II. KAPITEL

Die Figuration einer Linie

Die Einzeltöne eines Cantus firmus stellen, gebunden an die ebenmäßig schreitende Haltung und das Einheitsmaß des Taktschlages, im allgemeinen eine Reihe von Kernpunkten, oder, anders ausgedrückt, von harmonietragenden Säulen dar. In welcher Weise dieser fundamentalstimmhafte Duktus eine Belebung im Sinne einer melodischen Beweglichkeit erhalten und wie durch gleichzeitige Rhythmisierung eine bestimmte Charakteristik erzielt werden kann, zeigen die Beispiele dieses Kapitels.

Diese zur Linienformung wichtige Aufgabe wird dann besonders reizvoll, wenn in die melodische Linie gleichzeitig die Harmonie-Substanz mit einbezogen wird, die man der Melodie zugrunde gelegt denkt, so daß dann eine Art immanenter Mehrstimmigkeit entsteht. Eine ausgewogene Mischung von Linien- und Akkordmotivik ist das Problem dieser Aufgabe.

Bsp. (16) eine Weiterbildung von Bsp. (4) durch eine schlichte Figuration des Cantus firmus.

(*fließend*)

c.f.

Bsp. (17) ist im Stile einer Gigue gehalten (etwa für Violoncello)

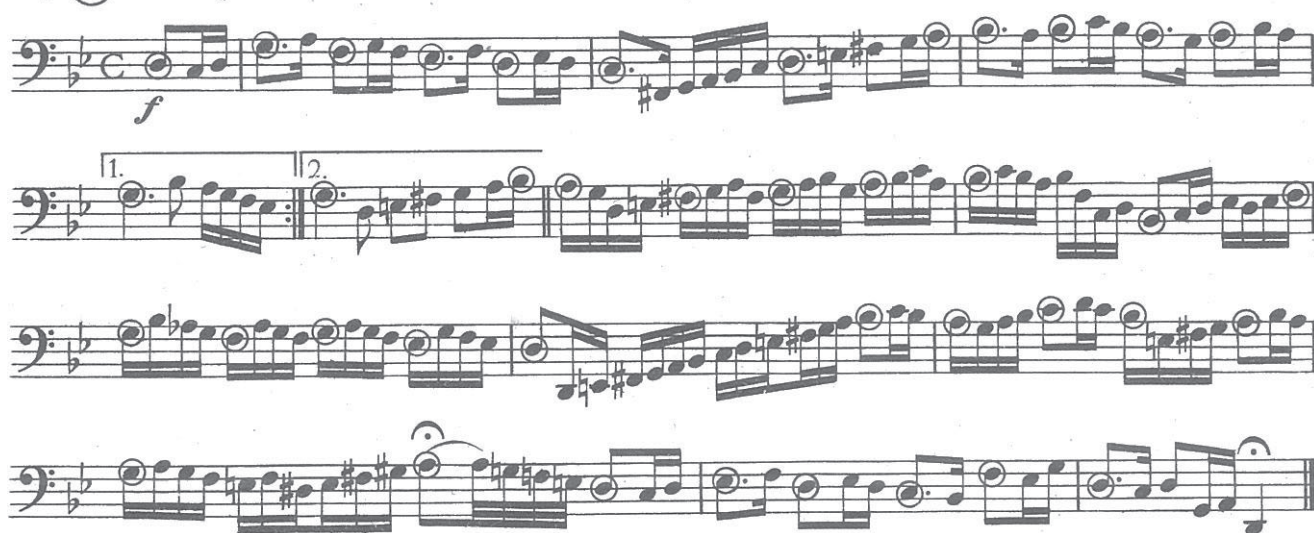
(*schnell*)

Bsp. (18) für Viola im Stile einer Bourrée
(allegretto)



Vergleiche hierzu auch die Suite für Viola solo im Anhang, desgl. Bsp. (32) und (33)

Bsp. (19) Eine Figuration des Cantus' firmus im Stile einer pathetischen Ouverture oder Intrata



Bsp. (20) ist eine Toccata
(sehr lebhaft, forte)



III. KAPITEL

Der zweistimmige Satz (2. Teil)

Die Starrheit des Satzes „Note gegen Note“ wird gelöst, die Grundschnittnote aufgeteilt in Duolen, der Kontrapunkt läuft also in doppelt schneller Bewegung (Satz: zwei Noten gegen eine).

1. Gruppe: Die Duolenbewegung

Bsp. (21) ist aus dem vierstimmigen Satze des Beispiels (2) entwickelt.



Bsp. (22): Der Kontrapunkt bewegt sich durchgehend in Achteln.
Beachte die auskomponierte Fermate des drittletzten Taktes.



Vorstehendes Beispiel ist im doppelten Kontrapunkt gehalten, läßt also eine Vertauschbarkeit der beiden Stimmen zu. Das folgende Beispiel (23) zeigt diese Vertauschbarkeit und bringt eine vollkommene Veränderung der Physiognomie des ganzen Stückes durch Punktierung der Duolen zustande.

Die Duolen wären noch durch andere Rhythmen zu ersetzen, etwa:



Bsp. (23) (evtl. beide Hände in Oktaven zu spielen).

Maestoso marcato





2. Gruppe: Die rhythmisierte Duolenbewegung

Bsp. (24) zeigt die Verwendung der Pause als Mittel zur motivischen Gliederung, Bsp. (25) den Gebrauch der Synkope. Zu beachten ist die motivische Entwicklung (Kopfmotiv-Weiterspinnung) und die Kadenzierung.

Bsp. (24) *(allegretto, zierlich, akzentuiert)*



Bsp. (25)



Das nächste Beispiel ist ein „chromatisch verseuchter“ Kontrapunkt, der an die Grenze dessen geht, was gut zu heißen ist. Im allgemeinen sind chromatische Töne nur zu verwenden, wenn sie neue Harmonien erzeugen und nicht bloß als geschleihte Verlegenheitsdurchgänge fungieren.

Bsp. (26)



3. Gruppe: Der Cantus firmus wird figuriert resp. melodisch weitergebildet, der Kontrapunkt schmiegt sich in komplementärer Duolen-Bewegung dem rhythmisch neu geformten Cantus firmus an. Das Bsp. (28) führt vorsätzlich fortlaufend den gleichen Rhythmus durch. Im Anhang V (S. 120) finden sich weitere Komplementär-Rhythmen verzeichnet, die Anregung im Sinne vorliegenden Beispiels geben sollen. Bsp. (29) ist eine figurierte Weiterbildung des Beispiels (22).

Bsp. (27)

Example 27 is a musical score in D major (two sharps) and 3/4 time. It begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The first staff contains a Cantus firmus marked with '[c.f.]' and a repeat sign. The second staff shows a contrapuntal line with a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The third staff continues the contrapuntal line, ending with a double bar line and a fermata.

Bsp. (28)

Example 28 is a musical score in D major (two sharps) and 3/4 time. It begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The first staff contains a Cantus firmus marked with '[c.f.]' and a repeat sign. The second staff shows a contrapuntal line with a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The third staff continues the contrapuntal line, ending with a double bar line and a fermata.

Bsp. (29)

Example 29 is a musical score in D major (two sharps) and 3/4 time. It begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The first staff contains a Cantus firmus marked with '[c.f.]' and a repeat sign. The second staff shows a contrapuntal line with a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The third staff continues the contrapuntal line, ending with a double bar line and a fermata.

Bsp. (30) ist der Versuch einer freien rhythmischen Imitation. Bsp. (31) ist eine Variation der vorhergehenden Bearbeitung, wobei die Melodien eine üppigere Verzierung erfahren haben, das Ganze ist, um der auskomponierten Fermaten willen, unter Anwendung einiger motivischer Sequenzbildungen im $\frac{5}{4}$ -Takt gebracht worden. Man beachte die Formgebung (Periodizität, Höhepunkt und Codabildung).

Bsp. (30) siehe Bsp. (116)



Bsp. (31)

(fließend, legato)



4. Gruppe: Die immanente Zweistimmigkeit in der einstimmigen Linie

Die beiden folgenden Varianten schließen die beiden Stimmen der Beispiele (28) und (31) zu je einer einzigen Linie zusammen. Die Aufgaben bedeuten eine Fortsetzung dessen, was in Kapitel II angestrebt wurde.

Bsp. (32)

(schnell)



Bsp. (33)



IV. KAPITEL

Der zweistimmige Satz (3. Teil)

Der Satz: drei Noten gegen eine

1. Gruppe: Die Kontrapunkte bringen motivisch gegliederte Triolenbewegung, bald Tonleiter-, bald Akkordbildungen bevorzugend.

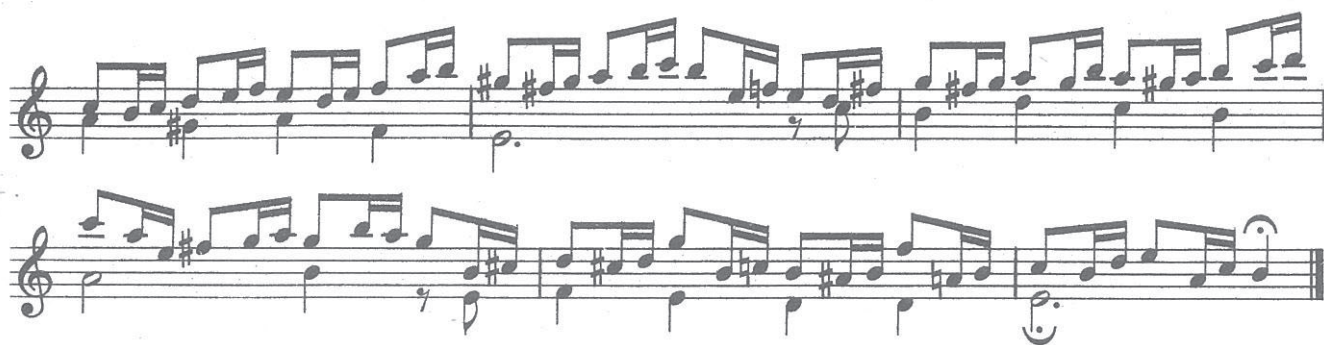
Die einfache Triole  kann durch andere dreitönige Rhythmen ersetzt werden, etwa:
 oder  oder  oder  oder  oder  etc.

Bsp. (34)



Bsp. (35)





Das nächste Beispiel ist eine in Triolen aufgelöste Akkord-Studie etwa im Stile Schumanns. Der Satz ist dreistimmig. Der Cantus firmus ist in durchlaufende Viertel aufgelöst. Tempo: schnell

Bsp. (36)



2. Gruppe: Bsp. (37) ist in komplementärer Triolen-Rhythmik gehalten, der Cantus firmus hat eine weitgehende motivische Aufgliederung erfahren. Bsp. (38) bringt die prekäre Aufteilung „zwei Noten gegen drei“, wobei der Cantus firmus immer in die Triolenbewegung eingebettet ist.

Bsp. (37)



Bsp. (38)

Example 38 is a complex contrapuntal exercise in C major, 4/4 time. It consists of six staves. The first staff is in treble clef, and the second is in bass clef. The third staff is in treble clef, and the fourth is in bass clef. The fifth staff is in treble clef, and the sixth is in bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplets and pairs of notes indicated by '3' and '2' above or below the notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

V. KAPITEL

Der zweistimmige Satz (4. Teil)

Der Satz: vier Noten gegen eine

Die Kontrapunkte dieses Kapitels setzen vier Noten gegen eine, teils in durchlaufenden Quartolen, teils in motivischen Rhythmen. Bsp. (41) ist als straff gespielter Toccata-Satz, Bsp. (42) als Ariette für Flöte gedacht. Man beachte die thematische Durchführung in diesen beiden Beispielen.

Bsp. (39)

Example 39 is a musical exercise in C major, 4/4 time. It consists of two staves, both in treble clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplets and pairs of notes indicated by '3' and '2' above or below the notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.



Die vier Töne der Sechzehntel-Figuren im Bsp. (39) lassen sich, indem man sie auf Triolen verteilt, ebensogut in folgende Rhythmen fassen:

oder oder oder oder oder oder oder oder dergleichen.

Das Bsp. (39) könnte dann, wenn es sich nicht durchgehend einer einzigen dieser rhythmischen Figuren zu bedienen gedenkt, etwa folgende Abwandlung erfahren:

Bsp. (40)



Bsp. (41)

allegro marcato

Bsp. (42)

simile

VI. KAPITEL

Der zweistimmige Satz (5. Teil)

Die nunmehr folgenden Beispiele stellen den Kontrapunkt in den Dienst bestimmter Formgebilde. Als erstes (Bsp. 43) kommt ein sogenannter „Ostinato-Baß“ zur Anwendung: ein fallendes, dem Cantus firmus entnommenes viertöniges Kopfmotiv kehrt hartnäckig von Takt zu Takt wieder, den Cantus firmus gleichmäßig kontrapunktierend. Das darauffolgende Beispiel (44) stellt eine Variante des vorhergehenden dar, die eine von ungezählten Möglichkeiten zeigt, wie man durch rhythmische Veränderungen und Motivbildungen zu weiterentwickelten Gebilden gelangt. Die folgende kleine „Chaconne“ (Bsp. 45) verwendet den Anfang unsres Cantus firmus als Basso ostinato (Chaconne-Baß) und bildet ihn im Verlaufe der Variationen weiter. Als Ganzes gesehen stellt sie eine dreiegliederte Form in der Anordnung

Moll- Dur- Moll dar. Zu beachten sind die formbildenden Gesetze der Steigerung, des Gegensatzes, der Überleitungen, der Codabildung etc.

Weitere Beispiele für die Konzeption größerer Formgebilde, wie sie sich im Anschluß an unseren Cantus firmus entwickeln lassen, sind hier nicht eingereiht worden; denn bei Formen wie Praeludium, Invention und Fuge sinkt die Kontrapunktierttechnik zur selbstverständlich gekonnten Voraussetzung zurück und ist nicht mehr Selbstzweck; es fordern andere, nämlich die formgestaltenden Prinzipien ihr Recht. Um aber der Idee unseres Lehrbeispiels in weitestmöglicher Konsequenz gerecht zu werden, nämlich zu zeigen, was „sich alles machen lasse,“ finden sich einige Instruktions-Beispiele für Praeludium, Invention und Fuge zu zwei und mehr Stimmen im Anhang II aufgezeichnet.

Bsp. (43)



Mit großem Ton in Oktaven zu spielen

Bsp. (44)



Bsp. (45)

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff contains the melody, which includes a key signature change from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#). The bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The lyrics are written below the bass staff.

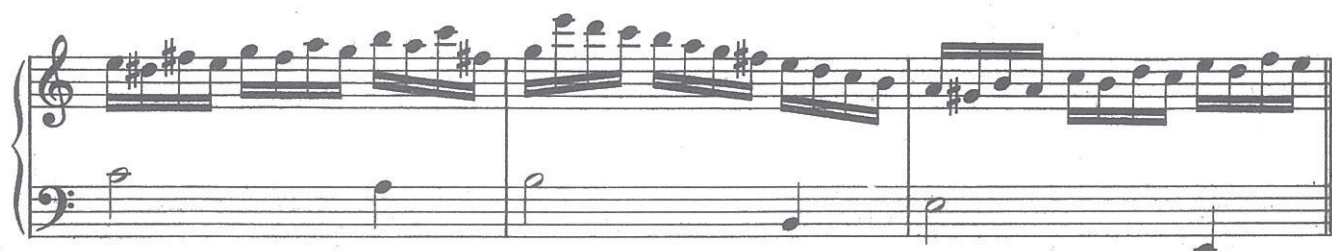
A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line on a five-line staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody begins with a treble clef and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (half), D4 (half), C4 (half), B3 (half), A3 (half), G3 (half), F#3 (half), E3 (half), D3 (half), C3 (half), B2 (half), A2 (half), G2 (half), F#2 (half), E2 (half), D2 (half), C2 (half), B1 (half), A1 (half), G1 (half), F#1 (half), E1 (half), D1 (half), C1 (half), B0 (half), A0 (half), G0 (half), F#0 (half), E0 (half), D0 (half), C0 (half), B-1 (half), A-1 (half), G-1 (half), F#-1 (half), E-1 (half), D-1 (half), C-1 (half), B-2 (half), A-2 (half), G-2 (half), F#-2 (half), E-2 (half), D-2 (half), C-2 (half), B-3 (half), A-3 (half), G-3 (half), F#-3 (half), E-3 (half), D-3 (half), C-3 (half), B-4 (half), A-4 (half), G-4 (half), F#-4 (half), E-4 (half), D-4 (half), C-4 (half), B-5 (half), A-5 (half), G-5 (half), F#-5 (half), E-5 (half), D-5 (half), C-5 (half), B-6 (half), A-6 (half), G-6 (half), F#-6 (half), E-6 (half), D-6 (half), C-6 (half), B-7 (half), A-7 (half), G-7 (half), F#-7 (half), E-7 (half), D-7 (half), C-7 (half), B-8 (half), A-8 (half), G-8 (half), F#-8 (half), E-8 (half), D-8 (half), C-8 (half), B-9 (half), A-9 (half), G-9 (half), F#-9 (half), E-9 (half), D-9 (half), C-9 (half), B-10 (half), A-10 (half), G-10 (half), F#-10 (half), E-10 (half), D-10 (half), C-10 (half), B-11 (half), A-11 (half), G-11 (half), F#-11 (half), E-11 (half), D-11 (half), C-11 (half), B-12 (half), A-12 (half), G-12 (half), F#-12 (half), E-12 (half), D-12 (half), C-12 (half), B-13 (half), A-13 (half), G-13 (half), F#-13 (half), E-13 (half), D-13 (half), C-13 (half), B-14 (half), A-14 (half), G-14 (half), F#-14 (half), E-14 (half), D-14 (half), C-14 (half), B-15 (half), A-15 (half), G-15 (half), F#-15 (half), E-15 (half), D-15 (half), C-15 (half), B-16 (half), A-16 (half), G-16 (half), F#-16 (half), E-16 (half), D-16 (half), C-16 (half), B-17 (half), A-17 (half), G-17 (half), F#-17 (half), E-17 (half), D-17 (half), C-17 (half), B-18 (half), A-18 (half), G-18 (half), F#-18 (half), E-18 (half), D-18 (half), C-18 (half), B-19 (half), A-19 (half), G-19 (half), F#-19 (half), E-19 (half), D-19 (half), C-19 (half), B-20 (half), A-20 (half), G-20 (half), F#-20 (half), E-20 (half), D-20 (half), C-20 (half), B-21 (half), A-21 (half), G-21 (half), F#-21 (half), E-21 (half), D-21 (half), C-21 (half), B-22 (half), A-22 (half), G-22 (half), F#-22 (half), E-22 (half), D-22 (half), C-22 (half), B-23 (half), A-23 (half), G-23 (half), F#-23 (half), E-23 (half), D-23 (half), C-23 (half), B-24 (half), A-24 (half), G-24 (half), F#-24 (half), E-24 (half), D-24 (half), C-24 (half), B-25 (half), A-25 (half), G-25 (half), F#-25 (half), E-25 (half), D-25 (half), C-25 (half), B-26 (half), A-26 (half), G-26 (half), F#-26 (half), E-26 (half), D-26 (half), C-26 (half), B-27 (half), A-27 (half), G-27 (half), F#-27 (half), E-27 (half), D-27 (half), C-27 (half), B-28 (half), A-28 (half), G-28 (half), F#-28 (half), E-28 (half), D-28 (half), C-28 (half), B-29 (half), A-29 (half), G-29 (half), F#-29 (half), E-29 (half), D-29 (half), C-29 (half), B-30 (half), A-30 (half), G-30 (half), F#-30 (half), E-30 (half), D-30 (half), C-30 (half), B-31 (half), A-31 (half), G-31 (half), F#-31 (half), E-31 (half), D-31 (half), C-31 (half), B-32 (half), A-32 (half), G-32 (half), F#-32 (half), E-32 (half), D-32 (half), C-32 (half), B-33 (half), A-33 (half), G-33 (half), F#-33 (half), E-33 (half), D-33 (half), C-33 (half), B-34 (half), A-34 (half), G-34 (half), F#-34 (half), E-34 (half), D-34 (half), C-34 (half), B-35 (half), A-35 (half), G-35 (half), F#-35 (half), E-35 (half), D-35 (half), C-35 (half), B-36 (half), A-36 (half), G-36 (half), F#-36 (half), E-36 (half), D-36 (half), C-36 (half), B-37 (half), A-37 (half), G-37 (half), F#-37 (half), E-37 (half), D-37 (half), C-37 (half), B-38 (half), A-38 (half), G-38 (half), F#-38 (half), E-38 (half), D-38 (half), C-38 (half), B-39 (half), A-39 (half), G-39 (half), F#-39 (half), E-39 (half), D-39 (half), C-39 (half), B-40 (half), A-40 (half), G-40 (half), F#-40 (half), E-40 (half), D-40 (half), C-40 (half), B-41 (half), A-41 (half), G-41 (half), F#-41 (half), E-41 (half), D-41 (half), C-41 (half), B-42 (half), A-42 (half), G-42 (half), F#-42 (half), E-42 (half), D-42 (half), C-42 (half), B-43 (half), A-43 (half), G-43 (half), F#-43 (half), E-43 (half), D-43 (half), C-43 (half), B-44 (half), A-44 (half), G-44 (half), F#-44 (half), E-44 (half), D-44 (half), C-44 (half), B-45 (half), A-45 (half), G-45 (half), F#-45 (half), E-45 (half), D-45 (half), C-45 (half), B-46 (half), A-46 (half), G-46 (half), F#-46 (half), E-46 (half), D-46 (half), C-46 (half), B-47 (half), A-47 (half), G-47 (half), F#-47 (half), E-47 (half), D-47 (half), C-47 (half), B-48 (half), A-48 (half), G-48 (half), F#-48 (half), E-48 (half), D-48 (half), C-48 (half), B-49 (half), A-49 (half), G-49 (half), F#-49 (half), E-49 (half), D-49 (half), C-49 (half), B-50 (half), A-50 (half), G-50 (half), F#-50 (half), E-50 (half), D-50 (half), C-50 (half), B-51 (half), A-51 (half), G-51 (half), F#-51 (half), E-51 (half), D-51 (half), C-51 (half), B-52 (half), A-52 (half), G-52 (half), F#-52 (half), E-52 (half), D-52 (half), C-52 (half), B-53 (half), A-53 (half), G-53 (half), F#-53 (half), E-53 (half), D-53 (half), C-53 (half), B-54 (half), A-54 (half), G-54 (half), F#-54 (half), E-54 (half), D-54 (half), C-54 (half), B-55 (half), A-55 (half), G-55 (half), F#-55 (half), E-55 (half), D-55 (half), C-55 (half), B-56 (half), A-56 (half), G-56 (half), F#-56 (half), E-56 (half), D-56 (half), C-56 (half), B-57 (half), A-57 (half), G-57 (half), F#-57 (half), E-57 (half), D-57 (half), C-57 (half), B-58 (half), A-58 (half), G-58 (half), F#-58 (half), E-58 (half), D-58 (half), C-58 (half), B-59 (half), A-59 (half), G-59 (half), F#-59 (half), E-59 (half), D-59 (half), C-59 (half), B-60 (half), A-60 (half), G-60 (half), F#-60 (half), E-60 (half), D-60 (half), C-60 (half), B-61 (half), A-61 (half), G-61 (half), F#-61 (half), E-61 (half), D-61 (half), C-61 (half), B-62 (half), A-62 (half), G-62 (half), F#-62 (half), E-62 (half), D-62 (half), C-62 (half), B-63 (half), A-63 (half), G-63 (half), F#-63 (half), E-63 (half), D-63 (half), C-63 (half), B-64 (half), A-64 (half), G-64 (half), F#-64 (half), E-64 (half), D-64 (half), C-64 (half), B-65 (half), A-65 (half), G-65 (half), F#-65 (half), E-65 (half), D-65 (half), C-65 (half), B-66 (half), A-66 (half), G-66 (half), F#-66 (half), E-66 (half), D-66 (half), C-66 (half), B-67 (half), A-67 (half), G-67 (half), F#-67 (half), E-67 (half), D-67 (half), C-67 (half), B-68 (half), A-68 (half), G-68 (half), F#-68 (half), E-68 (half), D-68 (half), C-68 (half), B-69 (half), A-69 (half), G-69 (half), F#-69 (half), E-69 (half), D-69 (half), C-69 (half), B-70 (half), A-70 (half), G-70 (half), F#-70 (half), E-70 (half), D-70 (half), C-70 (half), B-71 (half), A-71 (half), G-71 (half), F#-71 (half), E-71 (half), D-71 (half), C-71 (half), B-72 (half), A-72 (half), G-72 (half), F#-72 (half), E-72 (half), D-72 (half), C-72 (half), B-73 (half), A-73 (half), G-73 (half), F#-73 (half), E-73 (half), D-73 (half), C-73 (half), B-74 (half), A-74 (half), G-74 (half), F#-74 (half), E-74 (half), D-74 (half), C-74 (half), B-75 (half), A-75 (half), G-75 (half), F#-75 (half), E-75 (half), D-75 (half), C-75 (half), B-76 (half), A-76 (half), G-76 (half), F#-76 (half), E-76 (half), D-76 (half), C-76 (half), B-77 (half), A-77 (half), G-77 (half), F#-77 (half), E-77 (half), D-77 (half), C-77 (half), B-78 (half), A-78 (half), G-78 (

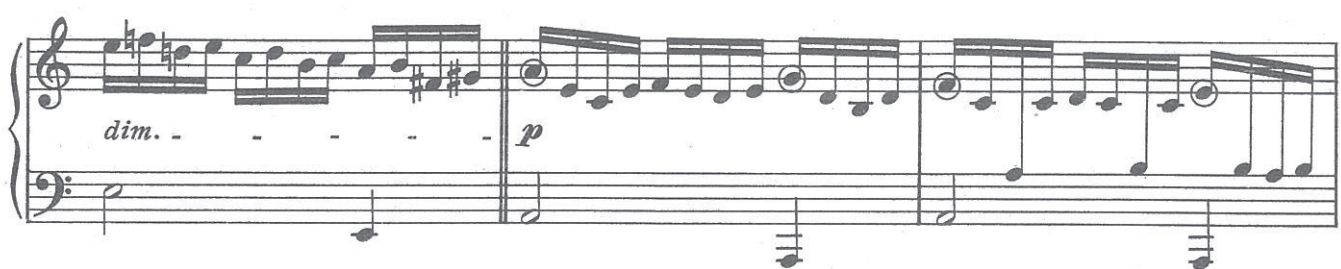
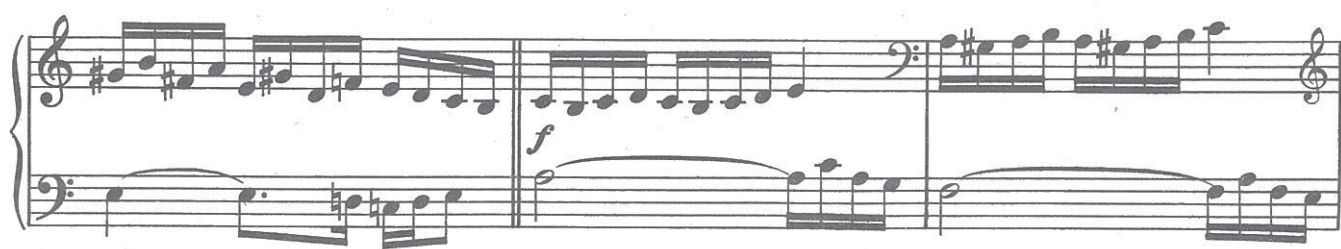
A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The accompaniment is written in a simple, folk-like style. The score is for a single system of music.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano part features a prominent melody in the right hand, with the word "dim." (diminuendo) written above it. The score includes a double bar line and a repeat sign at the end.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for voice and piano. The key signature is D major (two sharps: F# and C#). The time signature is 2/4. The music consists of seven measures. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The vocal melody is simple and melodic, with lyrics written below the notes.

p





VII. Kapitel

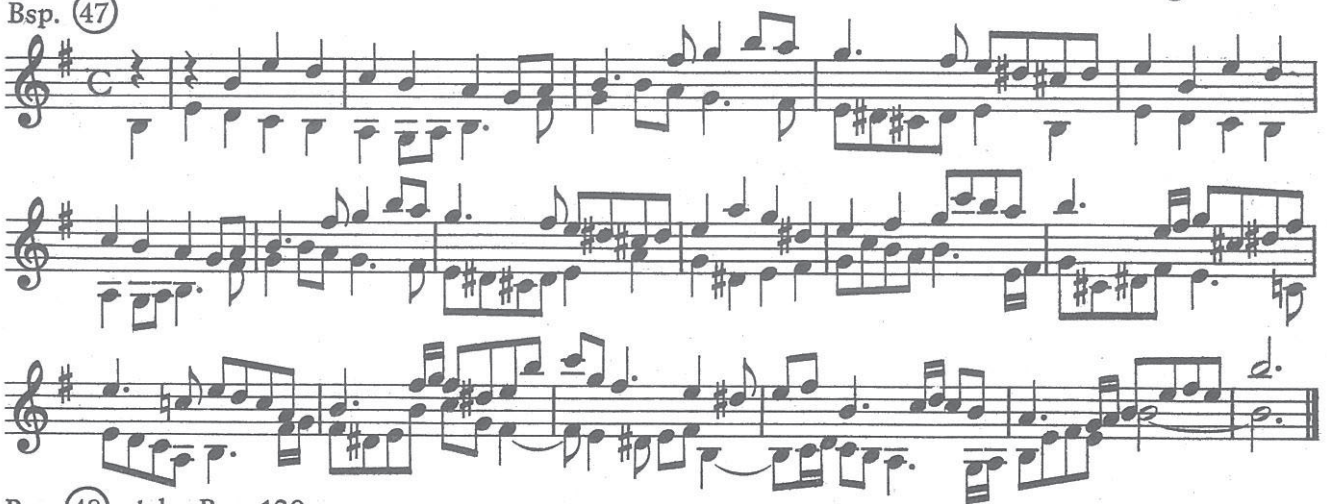
Der zweistimmige Kanon

Die Beispiele dieses Kapitels sind zweistimmige unbegleitete Kanons in verschiedenen Intervallen und Abständen, Bsp. (46) ein Kanon in der Oktave, aus dem das Bsp. (47) entwickelt wurde; Bsp. (48) ein Unterquint- resp. Oberquart-Kanon mit Beibehaltung der genauen Intervallschritte (reale Imitation, im Gegensatz zur tonalen der Beispiele 49 und 50), Bsp. (49) ein Kanon in der Oberseptime in freierer Linienführung und unter Weglassung der Wiederholung des ersten Stollens; Bsp. (50) ein Kanon in der Oberterz (Dezime), der in dreiteiliger Liedform eine freie Meditation über unseren Cantus firmus darstellt; Bsp. (51) läßt die nachahmende Stimme als Oktavimitation in doppelt schnellen Notenwerten folgen (Kanon per diminutionem); die Pausen sind so gehalten, daß die Schlüsse jeweils zusammenfallen. Bsp. (52) stellt einen Gegenbewegungs-Kanon dar (Kanon in motu contrario oder Spiegel-Kanon), dessen Stimmen umkehrbar sind; als gemeinsamer Ton ist der Quintton (Tonus dominans) der Grundtonart beibehalten („d“ in g moll); durch die Wiederholung mit vertauschten Stimmen erhält dieser Zwiegesang etwa die Form einer zweiteiligen Invention. In allen Kanons sind die Linien aus dem Cantus firmus entwickelt oder in Anlehnung an den Cantus firmus gebildet worden.

Bsp. (46)



Bsp. (47)



Bsp. (48) siehe Bsp. 120

In Bsp. 48 zu beachten die Bitonalität: Oberstimme in a-moll, Unterstimme in d-moll!



Bsp. (49)



Bsp. (50)

moderato



Bsp. (51)

(scherzando)





Bsp. (52)

(intensivo)



Zwei Krebse

Das folgende Stück ist eine „Krebs-Melodie“, die, vom Anfang an vorwärts und vom Ende an rückwärts gelesen, dieselben Noten ergibt. Als Kanon notiert man nur acht Takte; während die erste Stimme wieder rückwärts singt, fängt eine zweite von vorn an. Um einen solchen Krebs zu komponieren, schreibt man die ersten vier Takte als eine erste Stimme nieder, dann schreibt man dieselben vier Takte als eine zweite Stimme von rückwärts auf; sodann wird die erste Hälfte kontrapunktiert; dieser Kontrapunkt ergibt, von rückwärts gelesen, automatisch die Gegenstimme für die zweite Hälfte der ersten Stimme.

Bsp. (53) „Krebs - Kanon“:



Ausgeschrieben sieht er folgendermaßen aus:



Der nächste Krebs wird so musiziert, daß die zweite Stimme einen Takt nach der ersten einsetzt, nach Beendigung ihrer 5 Takte singt sie unmittelbar anschließend rückwärts, was sie eben vorwärts gesungen hat.

Bsp. (54)



Ausgeschrieben sieht dieser „Unterquint-Krebs-Kanon“ so aus:

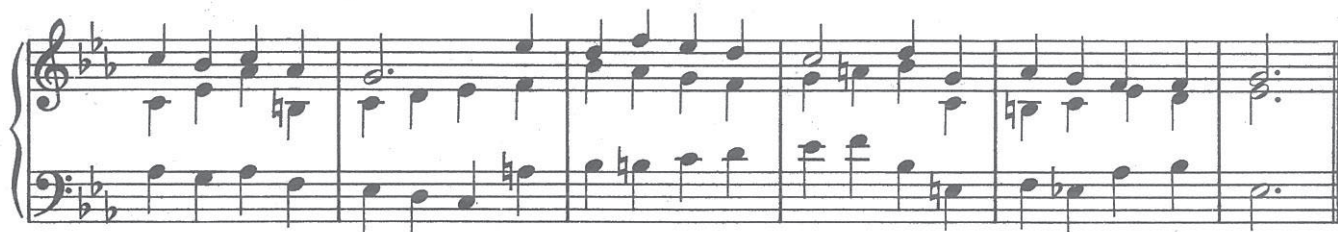
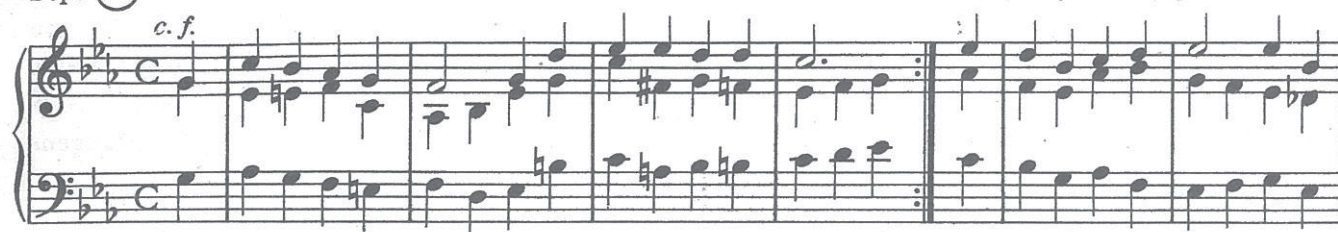


VIII. Kapitel

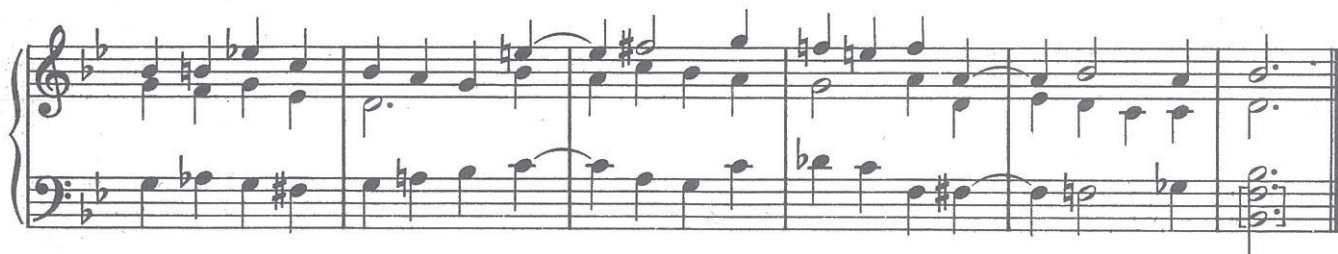
Der dreistimmige Kontrapunkt

1. Gruppe: Die drei Beispiele der ersten Gruppe sind im wesentlichen „Note gegen Note“ gesetzt. Wo sich Bindungen ergaben, haben diese irgendwie eine motivische Verwendung erfahren. Der Cantus firmus ist einmal der Ober-, einmal der Mittel- und einmal der Unterstimme anvertraut; die Kontrapunktstimmen bemühen sich um eine möglichst lineare Führung trotz einer klaren Darstellung einer logischen Harmonieabfolge. Von Zwischen-Dominanten und plagalen Wendungen ist reichlicher Gebrauch gemacht worden:

Bsp. (55)



Bsp. (56)



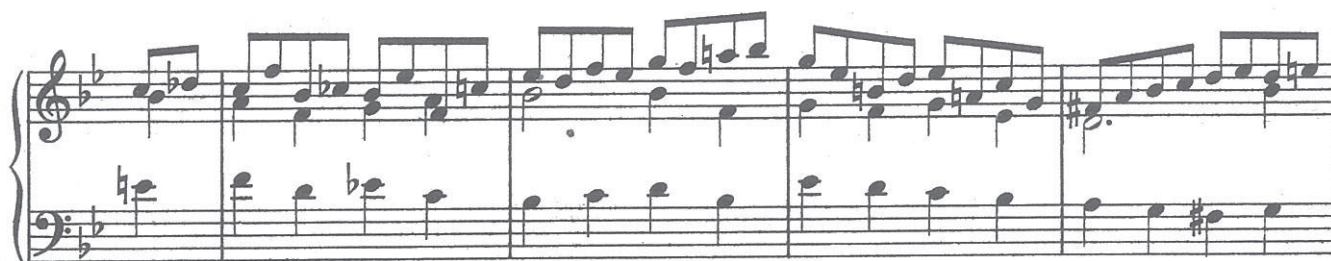
Bsp. (57)



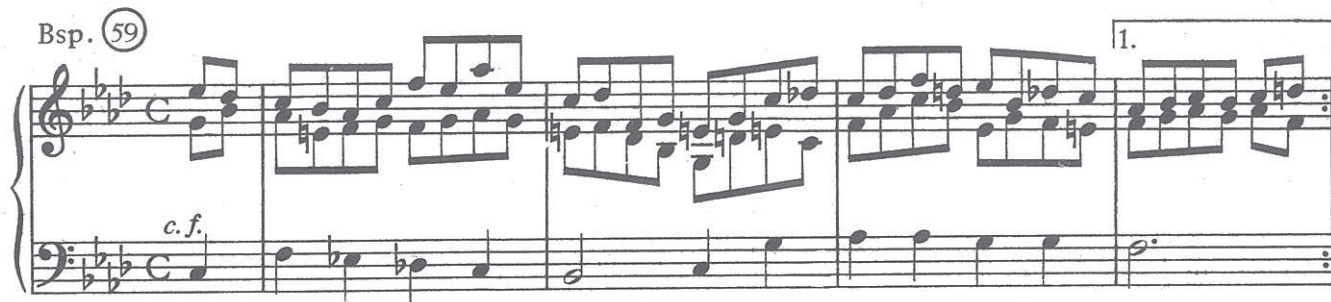
2. Gruppe: Duolen im dreistimmigen Satz.

Bsp. (58) führt den Baß in laufender, ununterbrochener Viertelbewegung, während die Oberstimme eine sprungreiche Achtellinie ausführt. Bsp. (59) läßt die beiden Kontrapunktstimmen unausgesetzt in Achteln gehen (instrumental). In Bsp. (60) bewegt sich der Baß vorsätzlich in Sekund- resp. chromatischen Schritten- ein eigenwilliges und nicht ganz ohne Zwang abgehendes Unterfangen- Die Mittelstimme hält sich in sehr ruhiger Bewegung.

Bsp. (58)



Bsp. (59)





Bsp. 60



3. Gruppe: Kontrapunkt in durchlaufender Triolen-, Quartolen- und gemischter Bewegung.

Bsp. 61, mit dem Cantus firmus in der Oberstimme, ist in vier Perioden aufgeteilt, in denen abwechselnd Mittel- und Baßstimme eine chromatikreiche Triolenbewegung durchführen: Die erste und dritte Periode lassen den Baß in laufenden Vierteln gehen und bevorzugen reichlich Sequenzbildungen, die zweite und vierte führen im Alt eine strenge Synkopierung durch. Beachte im 10. und 14. Takt das „auskomponierte Ritenuto“!

Bsp. 62 arbeitet mit ausgiebigen Orgelpunktbildungen im Baß, die Oberstimme bringt Quartolenbewegung. Das Stück ist kräftig zu spielen, „quasi una fantasia“.

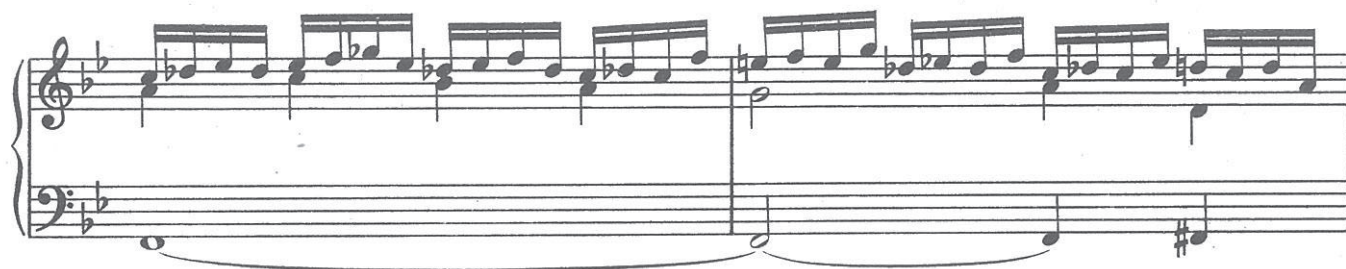
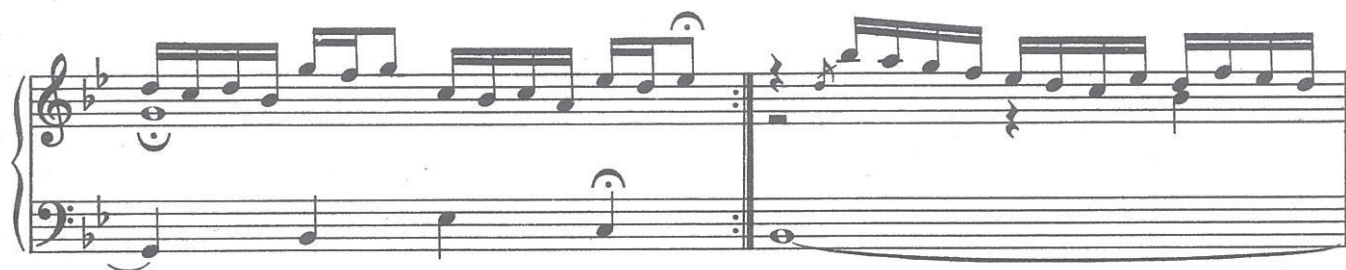
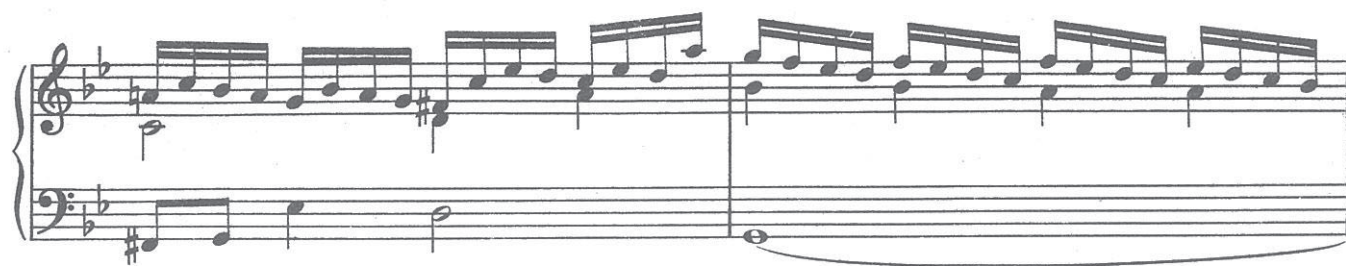
Bsp. 63 ist streng 4 : 2 : 1 durchgeführt, unter möglichst gewissenhafter Beibehaltung der Motivglieder. Weitere Beispiele für die Durchführung stereotyper rhythmischer Bildungen finden sich im Kapitel IX.

Bsp. 61 *fließend und legato zu spielen*



Bsp. 62





Bsp. (63)

The first system of musical notation for Example 63. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The treble staff begins with a 7-measure rest, followed by a series of eighth-note chords. The bass staff contains a single eighth note followed by a half note.

The second system of musical notation, labeled with a first ending bracket. The treble staff continues with eighth-note chords, and the bass staff has a half note.

The third system of musical notation, labeled with a second ending bracket. The treble staff continues with eighth-note chords, and the bass staff has a half note.

The fourth system of musical notation. The treble staff continues with eighth-note chords, and the bass staff has a half note.

The fifth system of musical notation. The treble staff continues with eighth-note chords, and the bass staff has a half note.

The sixth system of musical notation. The treble staff continues with eighth-note chords, and the bass staff has a half note.

4. Gruppe: Komplementär- Rhythmik im dreistimmigen Satz.

Bsp. (64) ist eine Weiterbildung des Beispiels (56) mit sporadischer Achtelverteilung, die zusammengefaßt eine durchgehende komplementäre Achtelbewegung ergibt. Problem des Beispiels (65) ist die Durchführung einer zwiefachen synkopischen Motivik; der Cantus firmus des Basses ist in lauter Viertel aufgelöst. Als Vorstudie begnüge man sich zunächst mit der Durchführung einer synkopierten Stimme.

Bsp. (66) ist ein Satz in konsequent imitatorischer Rhythmik mit dem Motiv:  || Der Cantus firmus ist in die Baßstimme eingebettet. Beispiele für weitere Komplementär - Motivik siehe Anhang V.

Bsp. (64)



Bsp. (65)

legato, aber gut rhythmisch



Bsp. (66) *leggiero*



IX. Kapitel Variations-Sätze

Dieses Kapitel bringt in gewissem Sinne eine Fortsetzung der vorhergehenden Aufgaben, indem bestimmte rhythmische Impulse stereotyp verarbeitet werden, die aber darüber hinaus den Beispielen zugleich die Gestalt einer Art Charakter-Variation mit einem deutlichen Stimmungsgehalt zu geben versuchen. So ist Bsp. (67) etwa eine Arabeske. Diese Variation ist eine Weiterbildung des Bsp. (58), wobei die beiden Oberstimmen in eine einzige sogenannte „scheinpolyphone“ Linie zusammengezogen sind, die also auch unsern Cantus firmus in sich birgt (2. Sechzehntel!), während der Baß sich in eine gleichmäßig fließende Achtelbewegung aufgelöst hat. Bsp. (68) macht die erwähnte Scheinpolyphonie deutlich (spiel- und pedaltechnisch von Belang!) Bsp. (69) kommt mit Leichtigkeit durch eine Modifikation auf das reizvolle Wechselspiel „drei gegen zwei“ Bsp. (70) könnte man etwa als Studie bezeichnen (durch Figurierung des Basses ebenfalls aus Bsp. (58) entwickelt), während die auf dem Bsp. (71) fußende Variation etwa einen Carillon darstellen könnte.

Bsp. (67)

schwingend



Bsp. (68)

Andere Schreib-
art des vorigen
Beispiels
(1. Variante)



(2. Variante)

Bsp. (69)



Bsp. (70)

sehr gleichmäßig

Example 70 is a piano exercise in 12/8 time, marked *sehr gleichmäßig* (very steady). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of five systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 12/8 time signature. The melody in the treble staff features a series of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes. The second system includes a first ending bracket over the final two measures. The third system begins with a second ending bracket. The fourth and fifth systems continue the melodic and harmonic development with various rhythmic patterns and accidentals.

Bsp. (71)

spielend

Example 71 is a piano exercise in common time (C), marked *spielend* (playful). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of two systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The melody in the treble staff is marked with a piano (*p*) dynamic and features a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes. The second system continues the melodic and harmonic development.



X. Kapitel

Dreistimmige Choral-Variationen (Vorspiele)

1. Gruppe: Kontrapunkte ohne thematische Beziehung zum Cantus firmus.

Die beiden Beispiele dieser Gruppe lassen die beiden Kontrapunktstimmen sich in komplementärer Achtel-Rhythmik bewegen; die Fermaten, das heißt die Zäsuren des Cantus firmus, sind breit komponiert. Zu beachten sind Motiv-Entwicklung und formaler Aufbau. Ein motivischer Zusammenhang zwischen Kontrapunkt und Cantus firmus ist in den beiden Beispielen noch nicht beabsichtigt.

Bsp. (72)





Bsp. (73) siehe Bsp. 119

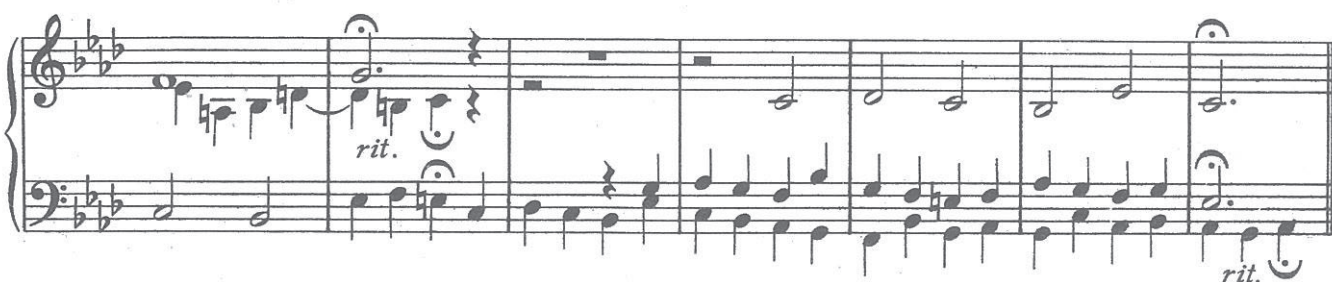




2. Gruppe: Kontrapunkte mit thematischer Beziehung zum Cantus firmus.

Das folgende Beispiel, ein schulgerechtes Choralvorspiel, ist imitierender Art, und zwar so, daß die beiden kontrapunktierenden Stimmen in ausgewogener Regelmäßigkeit die einzelnen Choralzeilen bereits anklingen lassen, die der Cantus firmus alsdann in getragener Breite intoniert. Als Text denke man etwa an den Vers: Wenn ich einmal soll scheiden (Passions-Stimmung).

Bsp. (74)



Bsp. 75 ist ein Choralvorspiel, das weniger auf kontrapunktische Sonderheiten Wert legt als vielmehr auf Erzeugung einer bestimmten Stimmung, es ist ein Praeludium etwa im Stile eines Pastorales. Die Cantus firmus-Zeilen liegen jeweils in den beiden sich imitierenden Kontrapunkt-Stimmen andeutungsweise eingebettet. Ein Charakteristikum in der Harmonisation dieses Beispiels besteht darin, daß alle Zeilen-Enden nach Dur gewendet sind.

Bsp. 75
allegretto

The musical score for Bsp. 75 is a Choral prelude in G minor, 2/4 time, marked 'allegretto'. It consists of five systems of two staves each. The first staff of each system is the treble clef, and the second is the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The piece begins with a repeat sign and a first ending. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like 'c.f.' (cantus firmus). The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

3. Gruppe: Der Cantus firmus in freier Imitation.

Das folgende Beispiel ist ein Praeludium in Form einer Invention mit einem ostinaten Baß-Rhythmus, über dem die beiden Oberstimmen die Cantus firmus-Melodie in leicht abgewandelter Form imitatorisch durchführen. Gliederung und Ablauf der Invention ergeben sich aus der Anlage des Cantus firmus.

Bsp. 76



XI. KAPITEL

Beispiele mit strengen Imitationen

1. Gruppe: Über dem Cantus firmus bewegen sich die beiden Kontrapunkt-Stimmen im Kanon. Das 1. Beispiel dieser Gruppe führt in komplementärer Achtelrhythmik einen Oktav-Kanon durch, das zweite einen Kanon in der Gegenbewegung mit beibehaltener Terz. Das dritte Beispiel läßt den Cantus firmus wechselnd in den drei Stimmen auftreten, während die kontrapunktierenden Stimmen einen Kanon in der Quarte mit strenger Intervall-Imitation (d. i. Real-Imitation) musizieren.

Bsp. (77)

Example 77 consists of three systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand staff (treble and bass clef). The first system includes a 'c.f.' (cantus firmus) label in the bass staff. The music is in C major, 4/4 time, and features eighth-note patterns in the upper voices and a steady bass line. The first system is marked with a '1.' and the second with a '2.'.

Bsp. (78)

Example 78 consists of two systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand staff (treble and bass clef). The music is in C major, 4/4 time, and features a more complex rhythmic pattern in the upper voices compared to Example 77. The first system is marked with a 'c.f.' (cantus firmus) label in the bass staff.



Bsp. (79)



2. Gruppe: Folgendes Beispiel ist ein dreifacher, streng durchgeführter Kanon. Die Imitationen verlaufen im Quart- und im Septimenabstand. Die Cantus-firmus-Melodie dient als Impuls. Tonartlich ist das Stück im wesentlichen im reinen Moll gehalten.

Bsp. (80) siehe Bsp. 117

Das folgende Beispiel stellt eine Chaconne in fünf Strophen dar, die sich der ersten Cantus-firmus-Zeile als unverändert beibehaltenem Basso ostinato bedient. Darüber führen die beiden Oberstimmen von Variation zu Variation eine zum Schluß wieder in sich zurücklaufende strenge kanonische Imitation in der Quinte durch; das bedeutet, daß die gleiche Melodie auch dann zum Baß paßt, wenn sie im Quint-Abstand intoniert wird. Genannt wird diese Technik „doppelter Kontrapunkt in der Quinte, resp. Duodezime.“ Eine besondere Schwierigkeit in diesem Beispiel bedeutet kompositions-technisch die Durchführung der Wiederholung. (Beispiel zur Technik des doppelten Kontrapunktes siehe XII. Kapitel.)

Bsp. (81)

Andantino

Chaconne - Baß (c.f.-Mel.)



XII. KAPITEL

Vom doppelten Kontrapunkt

1. Gruppe: Beispiel eines dreistimmigen Satzes, dessen Stimmen beliebig vertauschbar sind. (Aus den 6 Permutationen sind hier 3 wiedergegeben).

Bsp. (82)

tranquillo, aber nicht langsam

I

Bsp. (83)

II

Bsp. (84)

III



2. Gruppe: Zur Technik des doppelten Kontrapunktes.

Die über den Begriff des „Doppelten Kontrapunktes“ bestehenden Unklarheiten lassen sich am besten dadurch beseitigen, daß man als doppelten Kontrapunkt jede Versetzungsmöglichkeit einer Melodie in einen anderen Intervallabstand bezeichnet. In diesem Sinne ist das Beispiel der vorigen Gruppe (82) auch bereits im doppelten Kontrapunkt gehalten, da jedes Intervall zwischen der ersten und dritten Stimme des Bsp. I als Umkehrungsintervall im Bsp. II auftritt; es kommt, kurz gesagt, eine Oktavversetzung zustande. Dabei ist auf Vermeidung von Quart-Parallelen zu achten, die in der Umkehrung als unerwünschte Quint-Parallelen in Erscheinung treten würden, und auf sorgfältige Überprüfung von Akkord-Quinttönen, die vor allem in den Schlüssen unbrauchbare Quartsext-Akkorde hervorrufen würden. Die Oktavversetzung einer Stimme kommt in der Praxis häufig vor (etwa in der Fuge, bei der das Thema in allen Stimmen gangbar sein muß, oder in Sätzen mit beabsichtigten Stimmverdopplungen wie etwa in Regers Beispiel Anhang I 5). Man muß Sätze mit vertauschbaren Stimmen fleißig kultivieren.

Die hier folgende Gruppe zeigt nun noch eine andere Art des doppelten Kontrapunkts, bei der nämlich eine Gegenstimme so zu erfinden ist, daß diese zum Cantus firmus ebensogut in einem anderen Intervallabstand musizierbar wird, etwa in der Oberquinte (Bsp. 85) oder in der Oberquarte (Bsp. 86) oder der Oberseptime (Bsp. 87) oder—wem solche Dinge Spaß machen—in mehreren Intervallen gleichzeitig, etwa in der verminderten Unterquarte und der verminderten Unterseptime (Bsp. 88), welch letzteres Beispiel, das wohl auch als dreifacher Kontrapunkt bezeichnet wird, diese Technik ad absurdum führt. Des spielerischen Charakters dieser Gaukeleien wegen sind für diese Beispiele jeweils nur einige Takte ausgeführt worden. Die einzige Form, die in diesem Rahmen einen gewissen Sinn hat, ist die des Terzkontrapunktes; dieser gibt die Möglichkeit der Terzverdopplung, die aus Gründen einer fülligen Klangverstärkung bisweilen Anwendung findet. Hierfür ein in mehrfacher Form ausgeführtes Beispiel: (91)

Versetzt man eine der erwähnten Stimmen in die entsprechende tiefere resp. höhere Lage, so bezeichnet man dieses als doppelten Kontrapunkt in der Dezime (Bsp. 93/94) oder der Duodezime (Bsp. 89/90), Namen, die überaus geheimnisvoll und gelehrt klingen.

Im übrigen sind all diese Sonderexperimente des doppelten und dreifachen Kontrapunktes und dazu die ausgefallenen Kanonkünste die Ursache, weswegen dem edlen Kunsthandwerk des Kontrapunktes das Odium der Hexenkunst, des Rätsels, der musikalischen Gehirnakrobatik, zumindestens einer Mystifikation der musikalischen Satzkunst anhaftet. Wir wollen diesen Dingen nicht mehr Wert als den einer nicht allzu zweckdienlichen Experimentiererei mit mathematisch errechenbaren Notenköpfen beimessen und uns besser den wirklich musikalisch brauchbaren Elementen einer gekonnten kontrapunktischen Kompositionstechnik zuwenden.

Bsp. (85)

c.f. Kpt. eine Quinte höher

Kpt. {b.)
(a.) Kpt.

Bsp. (86)

Kpt. eine Quarte höher

Kpt. {b.)
(a.) Kpt.

c.f.

Bsp. (87)

Kpt. eine Septime höher

Kpt. {b.)
(a.) Kpt.

c.f.

Bsp. (88)

Kpt. {a.)
(b.)
(c.)

c.f.

Die erzwungene Enharmonik dieser Aufgabe ist nicht beispielhaft!

Bsp. (89)

I
II
III

c.f.

Dasselbe Beispiel mit Versetzung des Basses in die obere Duodezime:

Bsp. 90

III in Duodezime

I

II

c. f.

Bei der Konstruktion dieser Aufgabe wird man nicht umhin können, sie in folgender Weise, d.h. zugleich mit der Quintkoppel, zu entwerfen:

Für Komponisten,
die auf der Orgel
gern mit scharfer
Quintkoppel spielen!

Dreistimmiger Satz mit zwei terzverdoppelten Stimmen:

Bsp. 91

Kpt. I

Kpt. I in Unterterz

Kpt. II

c. f. in Oberterz

c. f.

Vorstehendes Beispiel birgt in sich einen dreistimmigen Kernsatz, dessen Cantus firmus mit seiner resp. in seiner Oberterzparallele und dessen eine Kontrapunktlinie mit ihrer resp. in ihrer Unterterzparallele musiziert werden kann. Der Kern sieht folgendermaßen aus:

Bsp. (92)

Nehme ich die beiden Kontrapunktstimmen des Kernsatzes und setze den Cantus firmus des Kernsatzes um eine Dezime höher, so würde man von einem doppelten Kontrapunkt in der Dezime sprechen:

Bsp. (93)

Möglich wäre auch, zum dreistimmigen Kernsatz vorstehende Dezimenversetzung des Cantus firmus zum Original-Cantus firmus hinzuzunehmen:

Bsp. (94)

Andere Kombinationen und weitere Umkehrungsmöglichkeiten bleiben findigen Schülern zu entdecken anheimgestellt.

Die kleine Chaconne (Bsp. 81) gehört ebenfalls in diesen Zusammenhang, weil das Beispiel im doppelten Kontrapunkt der Quinte gehalten ist.

XIII. KAPITEL

Der vierstimmige kontrapunktische Satz

Die Beispiele des vierstimmigen Satzes zeigen methodisch dieselbe Linie wie die des dreistimmigen. Zu beachten bleiben immer die melodischen, rhythmischen und harmonischen formbildenden Kräfte der Einzellinie wie der Phasen von Zäsur zu Zäsur.

Es ist versucht worden, die Beispiele in einer für Klavier zweihändig ausführbaren Fassung zu halten. Eine Übertragung für Streicher dürfte klanglich wie linienmäßig von Gewinn sein.

1. Gruppe: In den ersten vier Beispielen wird der Cantus firmus abwechselnd von Tenor, Alt, Baß und Sopran gebracht. Zunächst ein Beispiel (95) im Satz Note gegen Note, dann (96) hier und da eingestreute Achtel, dann (97) eine komplementäre Achtel-Rhythmik und schließlich (98) eine Stimme (Baß) als alleinige Trägerin einer ununterbrochenen Achtelbewegung.

Bsp. 95

Example 95 consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'c.f.' (cantus firmus) in the bass staff. The music is in D major (two sharps) and common time (C). It features block chords and simple harmonic movement, with the cantus firmus line in the bass staff.

Bsp. 96

Example 96 consists of two systems of piano accompaniment. The music is in D major (two sharps) and common time (C). It features eighth notes and sixteenth notes, indicating a more rhythmic texture than Example 95. The notation includes various rhythmic patterns and accidentals.

Bsp. 97 siehe Beispiel 115

Example 97 is a piano piece in D major (two sharps) and common time (C). It consists of 12 measures. The first measure is marked *c.f.* (crescendo). The melody in the right hand is characterized by eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Bsp. 98

Example 98 is a piano piece in D major (two sharps) and common time (C). It consists of 12 measures, divided into two systems of six measures each. The first measure is marked *c.f.* (crescendo). The piece features a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The right hand plays chords and single notes, while the left hand has a more active, moving line. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

2. Gruppe: Komplementär-Rhythmik in Triolen- und Quartolen-Bewegung. Beispiel 99 bringt den Cantus firmus im Tenor, läßt die beiden Oberstimmen in komplementärer Triolen-Rhythmik ablaufen, während der Baß eine trochäische Figur als Ostinato-Motiv durchführt.

In besonders kunstvoll ineinander greifender Komplementär-Rhythmik bewegt sich Beispiel 100. Die drei Rhythmen   und  sind in ostinater Konsequenz durchgeführt, während der Baß den unveränderten Cantus firmus vorträgt. Für Streichquartett besonders reizvoll; für Klavier als praeludierende Akkord-Studie zu werten.

Beispiel 101 bringt eine komplementäre Sechzehntel-Bewegung, die sich in ausgewogener Weise auf drei Stimmen verteilt. Die Stimmen sind stark verselbständigt, die Zäsuren haben eine Betonung erfahren, und der Schluß ist einem Allargando-Höhepunkt mit innerem und äußerem Crescendo zugeführt werden.

Bsp. (99)



Bsp. (100)

The first system of musical notation for Bsp. (100) consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 12/8. The music begins with a piano (p) dynamic. The right hand features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, including a trill in the first measure. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. A forte (f) dynamic marking appears below the first measure of the left hand.

The second system continues the piece. The right hand maintains its intricate melodic pattern. The left hand features a more active accompaniment with eighth notes and some beamed sixteenth notes. A repeat sign is present at the end of the system, followed by a final measure.

The third system shows the continuation of the musical piece. The right hand's melody is highly technical, with frequent beaming and slurs. The left hand's accompaniment includes some sustained notes and moving eighth notes.

The fourth system continues the musical notation. The right hand's melody remains complex and fast-moving. The left hand's accompaniment provides a rhythmic foundation with eighth and sixteenth notes.

The fifth and final system of the piece. The right hand's melody concludes with a series of beamed notes. The left hand's accompaniment also concludes with a final cadence. The piece ends with a double bar line.

Bsp. (101)

c.f.

1. 2.

3 *allargando*

XIV. KAPITEL

Vierstimmige Choral-Vorspiele

Das folgende Beispiel ist ein Choralvorspiel mit imitierenden freien Kontrapunkten, die zwar unter sich, nicht aber mit dem Cantus firmus in motivischem Zusammenhang stehen. Das Ganze trägt den Charakter einer maestosen Marcia funebre in langsam schreitendem Tempo. Beachte Höhepunkt- und Coda-Gestaltung.

Bsp. 102

The musical score is written for a four-voice choral prelude in B-flat major, 8/4 time. It consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'c.f.' (cantus firmus) and the dynamics are marked 'p' (piano). The score features imitating free counterpoints between the voices, with a central section marked 'c.f.' and a final section marked 'p'. The piece concludes with a coda.



Beispiel 103 ist ein Choralvorspiel, dessen drei kontrapunktierende Stimmen die Cantus-firmus-Melodieabschnitte in freier Anordnung imitieren.— Gegen Schluß steht im Satz eine legale Mozart-Quintparallele! Der Cantus firmus liegt im Alt.

Bsp. (103)

The musical score is written for a piano and consists of five systems of two staves each. The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 2/2. The first system begins with a 'c.f.' marking in the bass staff, indicating the cantus firmus. The melody is introduced in the alto voice in the second measure and is then imitated by the soprano and bass voices in subsequent measures. The piece concludes with a 'Mozart-Quint' (Mozart's fifth) in the final system, marked with an asterisk (*).

XV. KAPITEL

Strenge Imitationen im vierstimmigen Satz

Das nächste Beispiel läßt in Alt und Sopran einen Kanon in der Quinte ablaufen, während der Tenor den Cantus firmus vorträgt. Der Baß führt eine emsige Achtelbewegung durch, die im zweiten Teil des Beispiels durch daktylische Rhythmen eine Steigerung erfährt. Der Abgesang ist als ein gewaltiges Crescendo mit Fortissimo-Schluß gedacht.

Bsp. (104)

The musical score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The score is divided into two main sections. The first section consists of three measures. The second section consists of four measures, with the first two measures in common time and the last two measures in 2/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The final measure of the second section is marked with a fortissimo (ff) dynamic and a crescendo line.

Dynamic markings: *p*, *c.f.*, *steigern*, *ff*.

Das nächste Beispiel ist ein Doppelkanon in der Oktave, der gewissermaßen ein Duett im Abstand eines Taktes nachahmt; Rollen und Register werden abschnittsweise gewechselt. Die Cantus-firmus-Linie hat nur als Impuls für die Gestaltung der Kanonlinien gedient.

Bsp. (105)

The musical score is written for piano and consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The score illustrates a double canon in the octave, where two voices enter in the same melodic line but at an octave interval. The roles and registers are alternated in sections. The Cantus-firmus line serves as an impetus for the canon lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.



Das folgende Beispiel zeigt einen zweistimmigen Satz, der mit seinem Spiegelbild zugleich spielbar ist. Als beibehaltener Ton fungiert stets die Terz der jeweils herrschenden Tonart. Da das Beispiel in vier klar gehaltenen Abschnitten verläuft, ergibt sich folgendes Bild: 1.) c-Moll: es=es; 2.) Es-Dur: g=g; 3.) As-Dur: c=c; 4.) c-Moll: es=es.

Bsp. 106



Und nun eine besondere Überraschung: Der zweistimmige Satz vorstehenden Beispiels ist auch als Doppelkanon im Spiegelbild spielbar; er verläuft im Abstand von zwei Vierteln. Der beibehaltene Ton wie vorher! – Weitere Kombinationen, die die beiden Beispiele ergeben, sind nicht weiter versucht worden.

Bsp. 107

c-Moll (es=es)

Es-Dur (g=g)

As-Dur (c=c)

c-Moll (es=es)

Eine sechsteilige Passacaglia (Passamezzo) mit den vier Tönen B-A-C-H als Ostinato-Baß, über dem in imitatorisch freiem Spiel der drei Kontrapunkt-Stimmen die einzelnen Phasen der Cantus-firmus-Melodie durchgeführt werden. Beachte die gehäufte Thematik der letzten drei Takte. Die ungeheuerere Biegsamkeit des B-A-C-H-Themas hat ihre Gefahren!

Bsp. 108

c-Moll (es=es)

Es-Dur (g=g)

As-Dur (c=c)

c-Moll (es=es)



XVI. KAPITEL

Einige fünfstimmige Sätze,
ein Triplex-Kanon und ein Quodlibet

Bsp. 109

1. Sopran
c.f.

2. Sopran

Alt
Tenor

Baß



Bsp. 110

1. Sopr.
2. Sopr.
Alt
Tenor
Baß

Bsp. 111

Violinen
Horn od.
Tromp. od.
Alt-Posaune
Celli

1. 2.

The first system of musical notation consists of four measures. Measures 1 and 2 are marked with a first ending bracket and a '1.' label. Measures 3 and 4 are marked with a second ending bracket and a '2.' label. The system is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The notation includes various chords, eighth notes, and sixteenth notes.

The second system of musical notation consists of four measures. It continues the piece with various chords and melodic lines across the three staves. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and rests.

The third system of musical notation consists of four measures. It features more complex chordal textures and melodic movement. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and rests.

The fourth system of musical notation consists of four measures. It concludes the piece with sustained chords and melodic fragments. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and rests.

Ein Triplex-Kanon über Melodie und Text unseres Cantus firmus.

Bsp. (112)

Erster Chor (Frauenstimmen)

Mein Gmüt ist mir ver- wir-ret, das macht ein Jung-frau zart. Mein Gmüt ist mir ver-
Bin ganz und gar ver- ir-ret, mein Herz, das kränkt sich hart. Bin ganz und gar ver-
Hab Tag und Nacht kein Ru - he. Hab Tag und Nacht kein [kein Ruh.]

Zweiter Chor (Männerstimmen)

Mein Gmüt ist mir ver-wir-ret, das macht ein Jung-frau zart. Mein [ver-wirrt.]
Bin ganz und gar ver-ir-ret, mein Herz, das kränkt sich hart. Bin [ver-ir-ret.]
Hab Tag und Nacht kein Ru - he. Hab Tag und [Ruh.]

Quodlibet

Das nächste Stück bittet um Nachsicht und Verständnis, daß es in diesem Lehrbeispiel einen Platz fand. Es ist nämlich ein kleines, aber ernsthaftes Musikanten-Geschenk zur Silberhochzeit des derzeitigen Direktors der Orchesterabteilung der Dresdner Musikakademie Prof. Carl Hempel. Es will sich als Beispiel eines Quodlibets oder musikalischen Epigrammes legitimieren, indem es die verschiedensten Dinge zu Form und Einheit gefügt hat, als da sind: das Monogramm des Jubilars: C-H resp. C-a-H-e, unseren Cantus firmus als feierliches Motto des festlichen Tages, die Hochzeitsdaten in den Stufenziffern der phrygischen Tonart* (8.7.1922 und 8.7.1947) und auf dem Höhepunkt die Lettern des Symboles aller Musik: B-A-C-H. — Eine Ad-libitum-Instrumentation mag die Verborgenheiten des Stückes ins rechte Licht bringen.

Bsp. (113)

C a H e

in ruhig-ernstem Tone

* die Ziffern im Sinne
der phrygischen Reihe:

9 8 7 6 5 4 3 2 1



XVII. KAPITEL

Beispiele in textiertem Vokalsatz

1. Gruppe: Textierung bisher vorliegender Kontrapunkte.

In den einleitenden Worten dieses Buches war von dem Vorbild eines „intensiven Belcanto-Stiles“ die Rede, in dem die Sätze abzufassen seien. Sofern nicht von vornherein an eine –ihrer Anlage für ein bestimmtes Instrument zufolge erfundene – Formung der Stimmen gedacht war, waren die Melodielinien

für die menschliche Singstimme geschrieben; sie hielten sich im Rahmen des Sangbaren, beobachteten im allgemeinen die Grenzen, die dem Umfang der Stimmgattungen gesteckt sind, enthielten sich einer übertriebenen Chromatik, vermieden betont klavieristische Akkordbrechungen und ungelene Intervallsprünge. So sind die meisten der Beispiele ohne weiteres, viele mit unbedeutenden Abänderungen (Stimmbrechung, Transposition, rhythmische Umformungen, Tonwiederholungen etc.) für Singstimmen allein oder für Singstimmen mit obligaten Instrumenten ausführbar.

Als Text für unsere Beispiele, die samt und sonders dem einen Cantus firmus verhaftet sind, kommt in erster Linie der fünfstrophige Wortlaut Hans Leo Haslers in Frage. Die Anfangsbuchstaben der fünf Strophen verraten uns ihren Namen: MARIA. Die Dichtung hat folgenden Wortlaut:

1. Mein Gmüt ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart;
bin ganz und gar verirret, mein Herz, das kränkt sich hart (sehr).
Hab Tag und Nacht kein Ruh, führ allzeit große Klag,
tu seufzen stets und weinen, in Trauern schier verzag.
2. Ach, daß sie mich tät fragen, was doch die Ursach sei,
wan (warum) ich führ solche Klagen! Ich wollt ihr's sagen frei,
daß sie allein die ist, die mich so sehr verwundet.
Könnt ich ihr Herz erweichen, würd ich bald wieder gsund.
3. Reichlich ist sie gezieret mit schöner Tugend Schein,
höflich, wie sich's gebühret; ihrs Gleichen ist nicht ein;
für (vor) andern Jungfrau zart führt sie allein den Preis.
Wann ich's anschau, vermein ich, ich sei im Paradeis.
4. Ich kann nicht ganz erzählen ihr Schön und Tugend viel,
für all (vor allen) wollt ich's erwählen, wär es nur auch ihr Will,
daß sie ihr Herz und Lieb zu mir gewendt allzeit:
so würd mein Schmerz und Klagen verkehrt in große Freud.
5. Allein ich muß aufgeben und allzeit traurig sein,
sollt's mir gleich kostn das Leben, das ist mir große Pein.
Denn ich bin ihr zu schlecht, darum sie mein nicht acht.
Gott wolls vor Leid bewahren durch seine göttlich Macht.

Daneben erwachsen uns aus bekannten Nachdichtungen auf Haslers Melodie, etwa aus der Feder Paul Gerhardt's („Befiehl du deine Wege“ oder „Ich bin ein Gast auf Erden“ u. a.) oder Chr. Knolls („Herzlich tut mich verlangen“) oder der E. Reuß-Stollberg („Das Jahr geht still zu Ende“), weitere Möglichkeiten der Textierungen, sofern man sich nicht selbst um Neuerfindung einer geeigneten Dichtung bemüht.

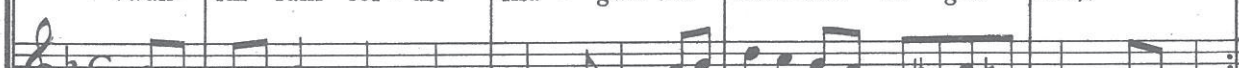
Bei der Textierung achte man auf eine sorgsame, sinngemäße Deklamation. Wort- und Sinnbetonungen gehören im allgemeinen auch auf die taktlichen Schwerpunkte. Ligaturenreiche (koloraturmäßige) Deklamation, im Gegensatz zur syllabischen (rezitativartigen), ist mit Bedacht anzuwenden. Desgleichen sind Silben-, Wort- und Periodenwiederholungen sinngemäß zu behandeln. Besonderer Beachtung bedürfen Auftaktbildungen (z. Beispiel:  statt ). Auch eine korrekte und klare

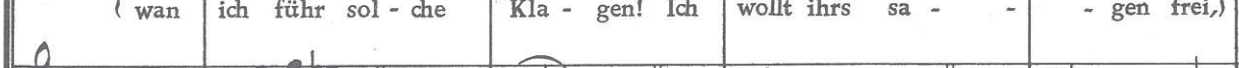
Schreibweise in Bezug auf Fähnchen, Balken und Bindebögen, sowie Silbentrennungs- und Interpunktionszeichen etc. will peinlichst gehandhabt sein.

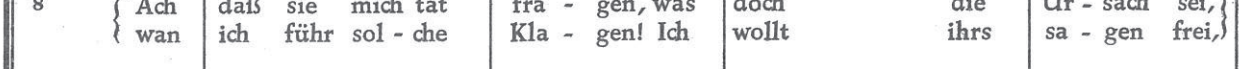
An einigen der musikalisch bereits ausgeführten Beispiele seien nunmehr Textierungen vorgenommen teils zu Sätzen für Singstimmen a cappella: 114, 116, 117, 118 oder für Singstimmen mit einer Ad-libitum-Klavierbegleitung im Sinne einer Generalbaßpraxis: 115 oder für Singstimmen mit obligaten Instrumenten: 119, 120.

Bsp. (114) nach Bsp. 2

Sopr.  { Ach daß sie mich tät fra - gen, was doch die Ur - sach sei, }
 { wan ich führ sol - che Kla - gen! Ich wollt ihrs sa - gen frei, }

Alt  { Ach daß sie mich tät fra - gen, was doch die Ur - - - sach sei, }
 { wan ich führ sol - che Kla - gen! Ich wollt ihrs sa - - - gen frei, }

Ten.  8 { Ach daß sie mich tät fra - gen, was doch die Ur - sach sei, }
 { wan ich führ sol - che Kla - gen! Ich wollt ihrs sa - gen frei, }

Baß  { Ach daß sie mich tät fra - gen, was doch die Ur - sach sei, }
 { wan ich führ sol - che Kla - gen! Ich wollt ihrs sa - gen frei, }

 daß sie al - lein die ist, die mich so sehr ver - wundt. Könnt

 daß sie al - lein die ist, die mich so sehr ver - wundt. Könnt

 8 daß sie al - lein die ist, die mich so sehr ver - wundt. Könnt

 daß sie al - lein die ist, die mich so sehr ver - wundt. Könnt

 ich ihr Herz er - wei - chen, würd ich bald wie - der gsund.

 ich ihr Herz er - wei - chen, würd ich bald wie - - - der gsund.

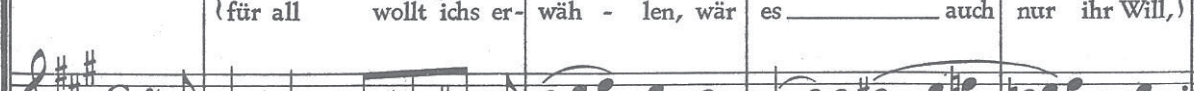
 8 ich ihr Herz er - wei - chen, würd ich bald wie - - - der gsund.

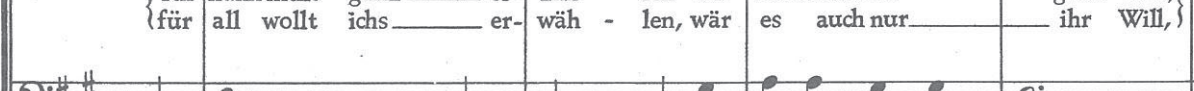
 ich ihr Herz er - wei - chen, würd ich bald wie - der gsund.

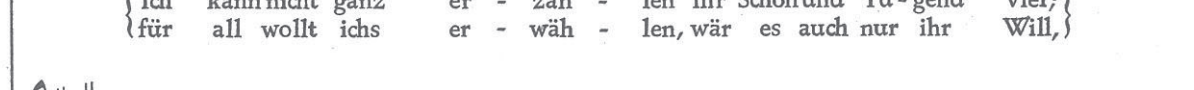
Bsp. (115) nach Bsp. 97

Sopr. 
 { Ich kann nicht ganz er - zäh - len ihr Schön und Tu - - - gend viel; }
 { für all wollt ichs er - wä - len, wär es auch nur - - - ihr Will, }

Alt 
 { Ich kann nicht ganz er - zäh - len ihr Schön und Tu - gend viel; }
 { für all wollt ichs er - wä - len, wär es auch nur ihr Will, }

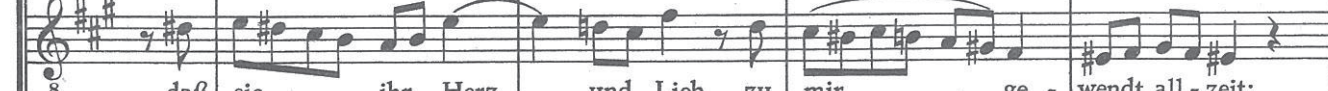
Ten. 
 8 { Ich kann nicht ganz er - zäh - len ihr Schön und Tu - - - gend viel; }
 { für all wollt ichs er - wä - len, wär es auch nur - - - ihr Will, }

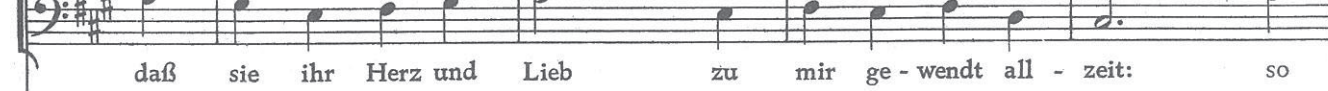
Baß 
 { Ich kann nicht ganz er - zäh - len ihr Schön und Tu - gend viel; }
 { für all wollt ichs er - wä - len, wär es auch nur ihr Will, }

Klavier (Continuo) ad lib. 


 daß sie - - - ihr Herz und Lieb zu mir - - - ge - wendt all - zeit: so


 daß sie ihr Herz und Lieb zu mir - - - ge - wendt all - zeit:


 8 daß sie - - - ihr Herz - - - und Lieb zu mir - - - ge - wendt all - zeit:


 daß sie ihr Herz und Lieb zu mir ge - wendt all - zeit: so



wird mein Schmerz und Kla - - gen verkehrt in gro - - ße Freud.
 so wird mein Schmerz und Kla - - gen ver-kehrt in gro - ße Freud.
 so wird mein Schmerz und Kla - gen ver-kehrt in gro - ße Freud.
 wird mein Schmerz und Kla - - gen ver - kehrt in gro - ße Freud.

Bsp. 116 nach Bsp. 30

Sopran
 Alt

Be-fiehl du dei - ne We - ge und was dein Her - ze kränkt
 der al - ler - treu - sten Pfl - ge des, der den Him - mel

lenkt. Der Wol - ken, Luft und Win - den gibt We - ge,
 Der Wol - ken, Luft und Win - - den gibt We - ge, Lauf und

Lauf und Bahn, der wird auch We - ge fin - den, da dein Fuß ge - hen kann.
 Bahn, der wird auch We - ge fin - den, da dein Fuß ge - hen kann.

Text von Paul Gerhardt.

Bsp. 117 nach Bsp. 80

Sopran

Alt

Tenor

Mein Gmüt ist mir ver - wir - ret, das macht ein Jung-frau
 ganz und gar ver - ir - ret, mein Herz, das kränkt sich

Mein Gmüt ist mir ver - wir - ret, das macht ein Jung-frau
 gar ver - ir - ret, mein Herz, das kränkt sich

Mein Gmüt ist mir ver - wir - ret, das macht ein Jung-frau
 ir - ret, mein Herz, das kränkt sich

1. 2.

macht ein Jung-frau zart. Bin Hab Tag und Nacht kein Ruh,
 Herz, das kränkt sich hart.

Jung-frau zart. Bine ganz und Hab Tag und Nacht kein Ruh,
 kränkt sich hart.

zart. Bin ganz und gar ver - Tag und Nacht kein Ruh, führ
 hart. Hab

führ all-zeit gro-ße Klag, tu seuf-zen stets und wei - nen,
 führ all-zeit gro-ße Klag, tu seuf-zen stets und wei - nen,
 all-zeit gro-ße Klag, tu seuf-zen stets und wei - nen, in

in Trau-ern schier ver - zag, in Trau - - ern schier ver - zag.
 in Trau-ern schier ver - zag, in Trau - - ern schier ver - zag.
 Trau-ern schier ver - zag, in Trau - - ern schier ver - zag.

Bsp. (118) nach Bsp. 141

Mezzo-Sopran
Alt
Bariton

Mein Gmüt ist mir ver-wir - - - ret, mein Herz, das kränkt
Mein Gmüt ist mir ver-wir - ret, das macht ein Jung - frau zart, bin ganz und gar ver -
Mein Gmüt ist mir ver-wir - ret, das macht

sich hart, hab Tag und
wir - - ret, mein Herz, das kränkt sich hart, hab Tag und Nacht
ein Jung - frau zart; hab Tag

Nacht kein Ruh, führ all-zeit gro - ße Klag, tu
kein Ruh, führ all-zeit gro - ße Klag, tu seuf - zen stets und wei -
und Nacht kein Ruh, tu seuf - zen

seuf-zen stets und wei - nen, in Trau - ern schier ver - zag.
nen, in Trau - ern schier ver-zag.
stets und wei - nen, in Trau - ern schier ver - zag.

Bsp. 119 nach Bsp. 73

Oboe
(oder ein
anderes
Melodieinstr.)

Altstimme
(Solo)

Kleiner
Männerchor
oder
auch Cello

Continuo-
stimme
(Klavier)
ad lib.

{ Mich hat auf mei - nen We - - - - - gen
{ Manch Wet - ter kam ent - ge - - - - - gen
{ Was ist mein gan - zes We - - sen von
{ als Müh und Not ge - we - - sen? So

manch har - ter Sturm er - schreckt, Ver - fol - gung, Haß, Ver - fol - gung, Haß und
und hat mir Angst er - weckt. }
mei - ner Ju - gend an, } hab ich so man - chen
lang ich den - ken kann, }

Nei - - den, ob ich's gleich nicht ver - schuldt, hab ich doch müs -
Mor - gen, so man - che, lie - be Nacht mit

- sen lei - den und tra - - - gen mit Ge - duld, mit Ge - duld.
 Kum-mer und mit Sor - gen des Her - zens zu - ge - bracht.

Bsp. 120 nach Bsp. 48

Zwei Stimmen

Nimmt Gott, dem wir ver - trau - - en, nicht un - sers Werks sich
 Nimmt Gott, dem wir ver - trau - - en, nicht un - sers

Klavier

an, ——— will er das Haus nicht — bau - - - en, ver -
 Werks sich an, ——— will er das Haus nicht — bau - - -

ge - bens baun wir dann. Will er die Stadt nicht
en, ver - ge - bens baun wir dann. Will er die

schüt - zen, er, groß durch Rat und Macht, was wird
Stadt nicht schüt - zen, er, groß durch Rat und Macht,

der Wäch - ter nüt - zen? Um-sonst ist's, daß er wacht.
was wird der Wäch - ter nüt - zen? Um-sonst ist's, daß er wacht.

Text von J. A. Cramer

Es ist ohne weiteres möglich, eine Reihe von Kantaten oder Zyklen aus den bisherigen Beispielen zusammenzustellen, die textiert für Singstimmen in der verschiedensten Besetzung, chorisch oder solistisch, mit oder ohne Instrumente, oder als rein instrumentale Vor-, Zwischen- oder Nachspiele Verwendung finden können. Die Allgegenwart des Cantus firmus würde, musikalisch gesehen, die Gewähr für die Einheit solcher Zyklen (Variations-Reihen) geben und ein solches Verfahren rechtfertigen.

2. Gruppe: Kantaten- und Motettensätze.

Die folgenden drei Beispiele sind unmittelbar aus den Impulsen erfunden, die das Textwort gibt. Das Textwort ist reich an Hinweisen in bezug auf Wahl der Melodik und Harmonik, auf formalen Aufbau und Stimmungsgehalt, auf Art der Besetzung und Begleitung.

[AB: Der Haslersche Text läßt, streng genommen – als Aussage einer Mannes-Person – nur eine Darbietung durch die männliche Singstimme zu; wir wollen diesbezüglich um der musikalischen Sache willen keine Puritaner sein.]

Ein erstes Beispiel ist eine dreistimmige A-cappella-Motette für chorisch besetzte Frauen- oder Männerstimmen in drei Teilen, deren jeder ausdrucksmäßig auf die textlichen Impulse der drei Strophen Bezug nimmt: 1. Strophe: verwirrt-kränkt; 2. Strophe: schöner Tugend Schein; 3. Strophe: traurig sein. Zu Grunde liegt wie bisher in wechselnder Einkleidung unser Cantus firmus.

Bsp. (121)

Mein Gmüt ist mir ver- wir - - - ret, das macht ein Jung - frau
Bin ganz und gar ver- ir - - - ret, mein Herz, das kränkt sich

c.f.
Mein Gmüt ist mir ver- wir - ret, das macht ein Jung - frau
Bin ganz und gar ver- ir - ret, mein Herz, das kränkt sich

Mein Gmüt ist mir ver- wir - ret, das macht ein Jung - frau zart. _____
Bin ganz und gar ver- ir - ret, mein Herz, das kränkt sich hart. _____

zart. / hart. / Hab Tag und Nacht kein Ruh, führ all-zeit gro - ße Klag, tu

zart. / hart. / Hab Tag und Nacht kein Ruh, führ all-zeit gro - ße Klag, _____

Hab Tag und Nacht kein Ruh, führ all-zeit gro - ße Klag,

seuf - zen stets und wei - nen, in Trau-ern schier ver - zag.

tu seuf-zen stets und wei - nen, in Trau-ern schier ver - zag.

tu seuf-zen stets und wei - nen, in Trauern schier ver - zag.

c.f.
Reich-lich ist sie ge - zie - ret mit schö - ner Tu - - gend Schein, }
höf-lich, wie sichs ge - büh - ret, ihrs Glei - chen ist nicht ein. }

Reich-lich ist sie ge - zie - ret mit schö - - ner Tu - - gend Schein, }
höf-lich, wie sichs ge - büh - ret, ihrs Glei - - chen ist nicht ein. }

Reich-lich ist sie ge - zie - ret mit schö - - ner Tu - - gend Schein, }
höf-lich, wie sichs ge - büh - ret, ihrs Glei - - chen ist nicht ein. }

Für an-der-n Jung-fraun zart führt sie al-lein den Preis. Wann ich's anschau, ver-
 Sie führt al-lein den Preis, ich ver-mein,
 Für an-der-n Jung-fraun zart führt sie al-lein den Preis, ich ver-mein,

mei-ne ich, ich sei im Pa-ra-deis. *c. f.* { Al-lein, al-
 ich ver-mein, ich sei im Pa-ra-deis. { Sollts mir, sollts
 ich ver-mein, ich sei im Pa-ra-deis. { Al-lein, al-
 { Sollts mir, sollts

lein ich muß auf-ge-ben und all-zeit trau-rig sein. } Denn ich
 mir gleich kostn das Le-ben, das ist mir gro-ße Pein. }
 lein ich muß auf-ge-ben und all-zeit trau-rig sein. }
 mir gleich kostn das Le-ben, das ist mir gro-ße Pein. }
 lein ich muß auf-ge-ben und all-zeit trau-rig sein. } Denn ich, denn
 mir gleich kostn das Le-ben, das ist mir gro-ße Pein. }

bin ihr zu schlecht, dar-um sie mein nicht acht. Gott wolls vor Leid be-
 ich bin ihr zu schlecht, dar-um sie mein nicht acht. Gott wolls vor Leid be-
 ich bin ihr zu schlecht, dar-um sie mein nicht acht. Gott wolls vor Leid be-

wah-ren durch sei-ne gött-lich Macht, durch sei-ne gött-lich Macht.
 wah-ren durch sei-ne gött-lich Macht, durch sei-ne gött-lich Macht.
 wah-ren durch sei-ne gött-lich Macht, durch sei-ne gött-lich Macht.

Ein zweites Beispiel [122] stellt eine kurze Kantate in Form einer dramatischen Szene dar, in der über dem Cantus firmus die Singstimme (nach Worten der 1. und 2. Strophe des Gedichtes) in rezitativischer Weise kontrapunktiert, während die Baßlinie in der Art einer Ostinato-Stimme, Unruhe und Verwirrung andeutend, daherschreitet. Der Höhepunkt des Stückes liegt bei den Worten: daß sie allein es ist, die mich so sehr verwundet.

Die Ausführung ist nicht an eine einzige bestimmte Besetzung gebunden. Die angegebenen Besetzungen lassen den mannigfachsten Ausführungsmöglichkeiten Raum; je nach Befund. Am originellsten wäre wohl zu nehmen: Männerstimme (Bariton), Horn in F (als Sinnbild für einen Jäger als Liebhaber), Gitarre-Chor, Cello und Baß gezupft. Zur Not auch nur für Mezzo-Sopran, kleinen einstimmigen Altisten-Chor (auf den Text der 5. Strophe des Gedichtes) und Klavier (arrangiert) ausführbar.

Bsp. (122)

Unruhig schreitend *rezitativisch*

Singstimme (Bariton od. Mezzo-Sopr.) *f* Mein Gmüt ist mir ver-wir - ret, bin ganz und gar ver-ir -

C. f. (Horn, Viol., Viola oder kleiner Chor)

Gitarre oder Laute, chorisch (arpeggiert) od. Klavier od. Harfe *kurz arpeggiert* [Al -

Cello pizz. Baß pizz. Gitarre oder Klav. oktaviert *f* a - H - e

ret. Hab Tag — und Nacht — kein Ruh, — tu seuf -

lein ich muß auf - - ge - - ben und all - zeit —

C - G - a - e - a - H - e - - D G - e -

- zen stets und wei - - nen. Mein Herz, das kränkt — sich hart. — *p*

trau - rig sein, — solts

H - a - e - - e - -

p

Das macht ein Jung - frau zart, ein Jung - frau

mir gleich kostn das Le - - - ben, das ist mir gro - ße

e - e - a - e - a - a - e - C a - a -

zart. Ach, ach, daß sie mich tät fra - gen, was doch die

Pein. Denn ich bin ihr zu schlecht, dar -

E - - - a - A⁷ - D - G₃ - C - D⁷₅ - G - - C G - - G₃

Ur - - sach sei, ich wollt ihrs sa - - gen frei, daß sie al - lein es ist,

cresc.

um sie mein nicht acht.

C - G₃ - C - a - H - - e H - - -

cresc. *f*

die mich so sehr ver - wundt. Könnt ich ihr Herz er - wei - - chen, würd ich bald

Gott wollts vor Leid be - wah - - ren

a E a - A⁷ - D - D - G - H - e - a - Fis - h -

p

wie - der gsund, würd ich bald wie - der gsund.

durch sei - ne gött - lich Macht.

- - e C - H - a - a - e - - a₅ e - e - a

F - - a e - e - a e - C e - e - e -

Ein drittes Beispiel [123] ist eine Solo-Kantate in drei Strophen (Arietten) mit Vor- und Nachspiel für Solo-Sopran, Klavier-Akkompagnato und Instrumenten von denen die Violine als Obligat-, die Viola als Ad-libitum-, das Cello als verstärkendes Generalbaß-Instrument anzusehen ist. Die 3 Strophen ergeben eine Art Da-capo-Form, deren mittlerer Teil in bezug auf Besetzung und Struktur im Kontrast zu den Eck-Strophen steht.

Bsp. 123

In bewegtem Tempo

Violine *poco forte*

Viola ad lib. *poco forte*

Cello ad lib. *poco forte*

Mezzo-Sopran

Klavier *poco forte*

poco forte

Mein Gmüt ist mir ver - wir - ret, das macht ein Jung-frau

zart; bin ganz und gar ver - ir - - ret, mein Herz, das kränkt sich hart.

Dynamics: *p*, *fp*, *p*

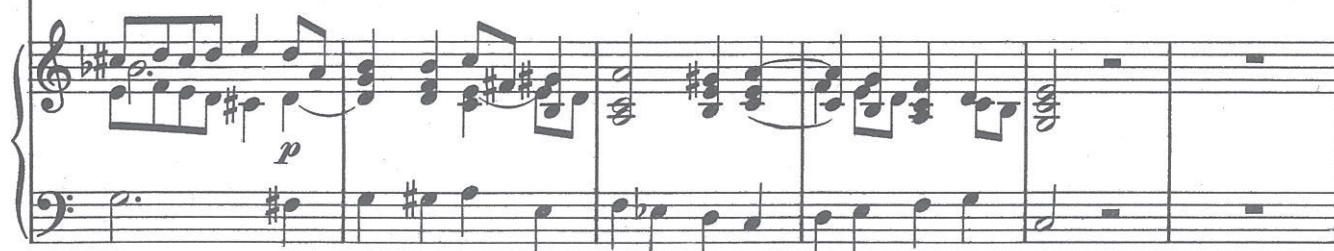
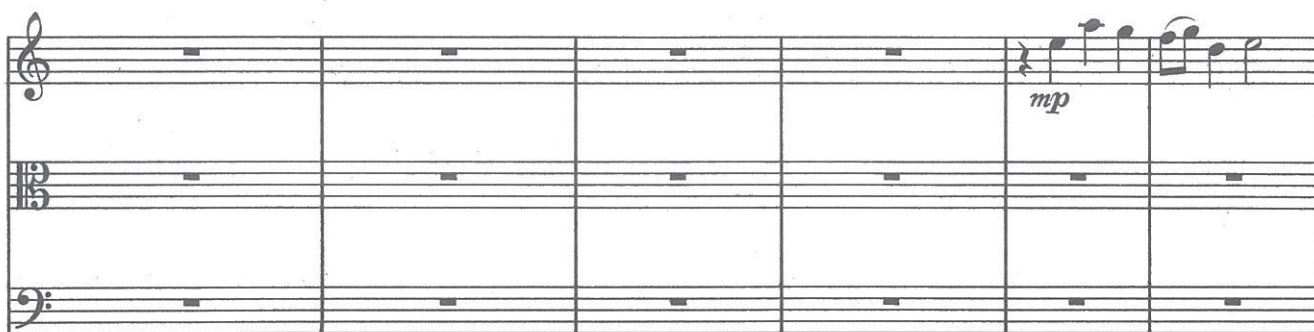
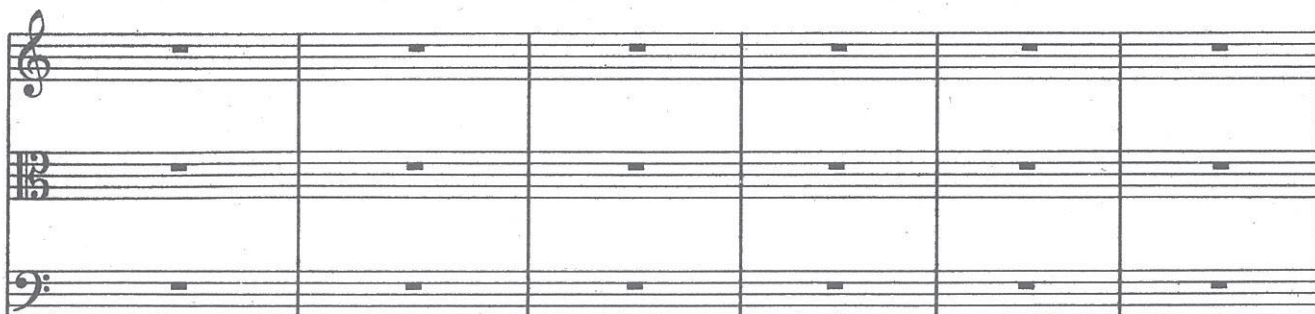
Hab Tag und Nacht kein Ruh, — führ all-zeit gro - ße Klag, tu

seuf-zen stets und wei - - nen, in Trau-ern schier ver-zag.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, featuring a melody with various intervals and rests. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, with chords and moving lines. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, providing a harmonic foundation. The lyrics 'seuf-zen stets und wei - - nen, in Trau-ern schier ver-zag.' are written below the vocal staff.

Ach, daß sie mich tät fra - gen, was doch die Ur - sach sei, wan ich führ sol-che

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, with a melody that includes a piano (*p*) dynamic marking. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, with chords and moving lines. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, providing a harmonic foundation. The lyrics 'Ach, daß sie mich tät fra - gen, was doch die Ur - sach sei, wan ich führ sol-che' are written below the vocal staff.



mp

mp

kann nicht ganz er - zäh - len ihr Schön und Tu - gend viel, für all wolltichs er - wäh - len, wär

mp

cresc.

cresc.

cresc.

f

cresc.

f

es nur auch ihr Will, daß sie ihr Herz und Lieb zu mir ge - wend all - zeit: so

cresc.

f

f
f
 würd mein Schmerz und Kla - - gen ver - kehrt in gro - ße Freud.

dim. *p*
p
dim. *p*
dim. *p*

ANHANG I

Der Cantus firmus des Lehrbeispiels in einigen bekannten Fassungen

1. in der Originalfassung Hans Leo Haslers (1601) aus „Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng.“

Bsp. (124)

Sopr.
Alt
Tenor
1. Baß
2. Baß

Mein Gmüt ist mir ver - wir - ret, das macht ein Jung-frau zart; bin ganz und gar ver - ir - ret, mein

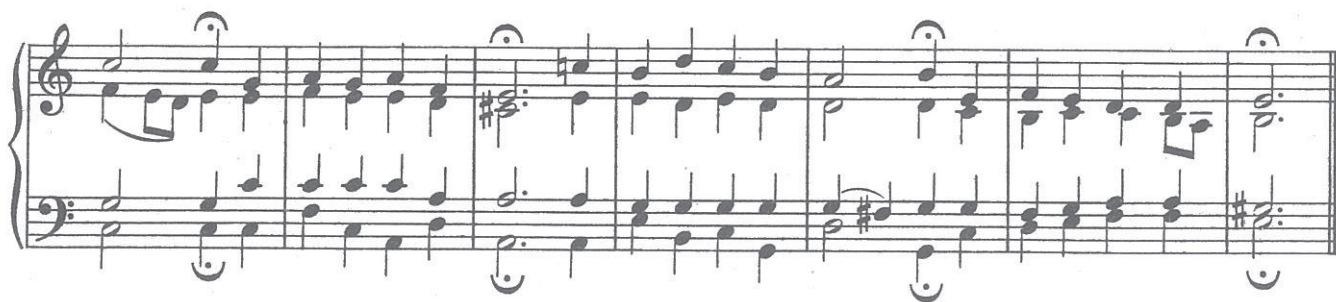
Herz, das kränkt sich hart. Hab Tag und Nacht kein Ruh, führ all-zeit gro-ße Klag, tu seuf-zen stets und

wei-nen, in Trau-ern schier ver - zag; tu seuf-zen stets und wei-nen, in Trau-ern schier ver - zag.

2. in der Fassung des Choralbuches der sächs. evang. Landeskirche (1883).

Bsp. (125)

wei-nen, in Trau-ern schier ver - zag; tu seuf-zen stets und wei-nen, in Trau-ern schier ver - zag.



Herzlich tut mich verlangen nach einem selgen End,
weil ich hier bin umfungen mit Trübsal und Elend.
Ich hab Lust abzuschneiden von dieser argen Welt,
seh'n mich nach ew'gen Freuden; o Jesu, komm nur bald.

⟨Christoph Knoll 1621⟩

3. u. 4. J. S. Bach hat die Melodie in seiner Matthäus-Passion fünfmal verarbeitet (Nr. 21, 23, 53, 63, 72). Die nachfolgenden beiden Fassungen sind gearbeitet gemäß den Texten: „Befiehl du deine Wege“ und „Wenn ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir.“

Bsp. 126



Bsp. 127



5. in der Fassung Max Regers, wie er sie in seinen Vorspielen für die Orgel als op. 67 Nr. 14 (O Haupt voll Blut und Wunden) herausgegeben hat (1903)

Bsp. 128

langsam

Man. *sempre pp*

Ped. *e ben legato*

rit. *ppp*

rit. *ppp*

ANHANG II

Das Thema in Praeludium, Invention, Suite, Fuge und anderen Formgebilden

① Praeludium. Das folgende Beispiel ist ein streng gearbeitetes Praeludium, das in klavieristisch-akkordischer Form den harmonischen Ablauf wiedergibt, wie ihn Bach (siehe Anhang I Nr. 4) vorgezeichnet hat; die Melodietöne des Cantus firmus liegen als dritte Sechzehntel in den Sextolen.

Bsp. 129

Tranquillo

The musical score is written for a Praeludium in 12/2 time, marked 'Tranquillo'. It consists of six systems of grand staves (treble and bass clef). The time signature is 12/2. The melody is composed of eighth notes and chords, with the Cantus firmus tones appearing as the third sixteenth note in the sextuple measures. The key signature has one sharp (F#).

② Sarabande, ein Satz in dreiteiliger Form, der den Cantus firmus im üblichen Sarabanden-Rhythmus (♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩) daherschreiten läßt, sonst sich aber in freiem Klaviersatz bewegt.

Bsp. 130

Grave

f

1. 2.

p

cresc.

dim.

③ Capriccio. Dieses Stück ist aus formalen Gründen hier nochmals aufgenommen, man kann die in diesem Anhang stehenden ersten acht Sätzchen als eine ganze geschlossene Suite (in a-Moll) ansprechen.

Bsp. 131 siehe Bsp. 36

Vivace

3



④ Invention, der die eingekleidete erste Zeile des Cantus firmus zugrunde liegt. Das Stück bewegt sich in der Modulationsordnung a-Moll – C-Dur – e-Moll – a-Moll und schließt, wie die meisten Beispiele, mit dem den Cantus firmus kennzeichnenden phrygischen Schluß.

Bsp. 132

poco allegretto

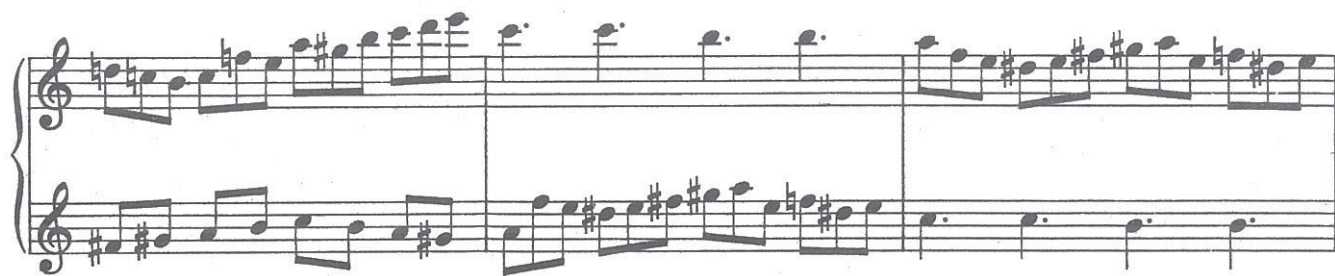
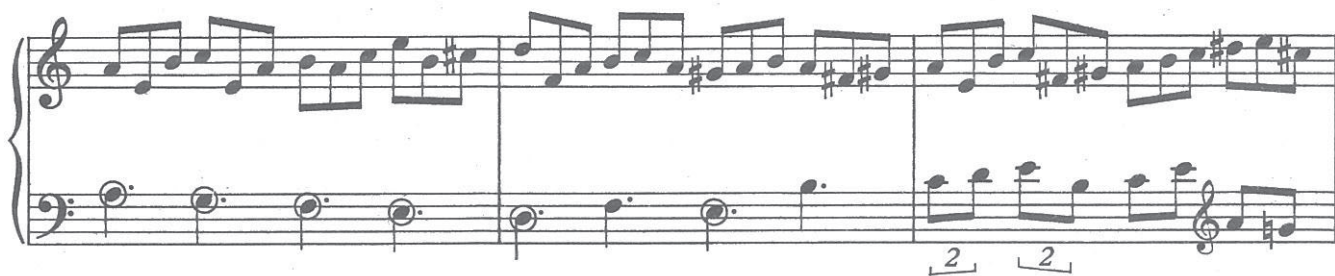
The second system of the piece consists of six staves of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked *poco allegretto*. The music features a complex interplay of eighth and sixteenth notes in the treble staff, with the bass staff providing a steady accompaniment of quarter notes. The piece concludes with a phrygian cadence, characterized by a half note G# in the treble and a half note F# in the bass.

⑤ Gigue. Das nächste Stück hält sich in der zweiteiligen Form einer Gigue, durch deren Triolen reminiszenzhaft der Cantus firmus hindurchschimmert. Das Ganze huldigt dem imitatorischen Prinzip einer Invention.

Bsp. ⑬

Vivace

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 12/8 time. It is marked *Vivace*. The piece is in a two-part form. The first system (measures 1-4) establishes the main rhythmic motif. The second system (measures 5-8) introduces a triplet in the right hand. The third system (measures 9-12) features a triplet in the left hand. The fourth system (measures 13-16) continues the triplet in the left hand. The fifth system (measures 17-20) concludes the piece with a repeat sign and a final cadence.



⑥ Fughette, in der knappest möglichen Form gehalten, die sich in drei einfachen Durchführungen mit nur je zwei Stimmeinsätzen und einer Allargando-Coda begnügt.

Bsp. 134

Allegretto
à 2

The musical score is written for two voices (à 2) in common time (C). It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system shows the initial entry of the two voices. The subsequent systems show the development of the fugue through various contrapuntal textures. The final system includes a 'rit.' (ritardando) marking and a coda. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

⑦ Toccata. Die regelmäßig pochenden Sechzehntel-Figuren enthalten den Cantus firmus und eine obligate Baßstimme. Das ganze Stück ist sehr zart und gleichmäßig und nicht zu schnell zu spielen.

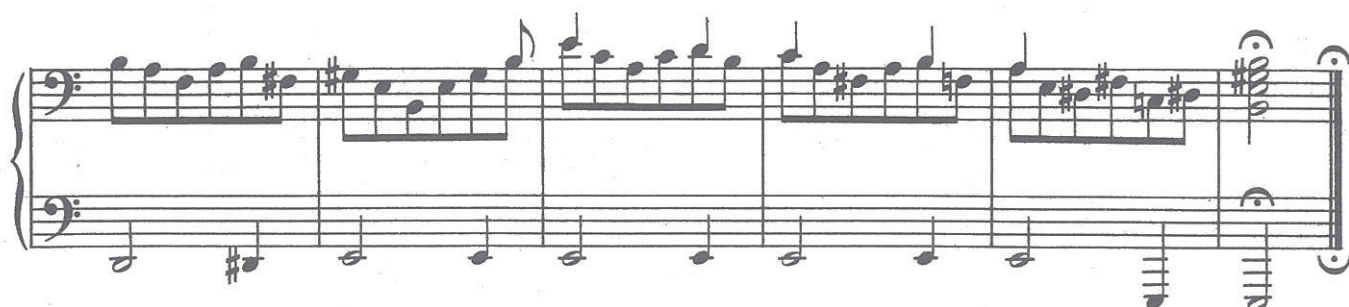
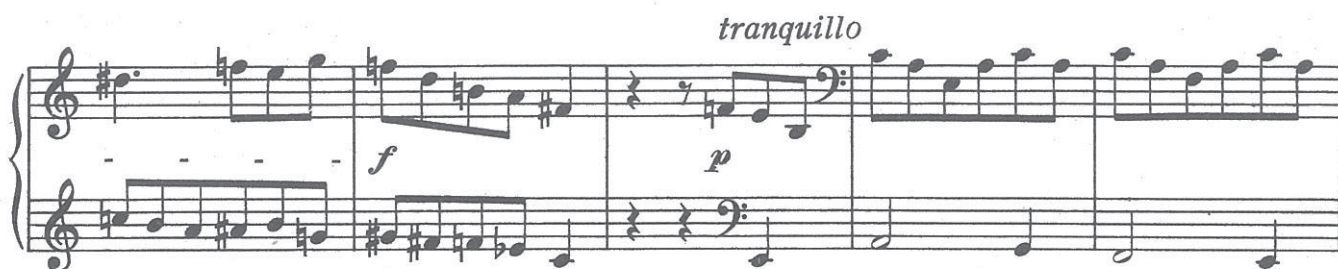
Bsp. 135

The musical score is written for piano in C major, 4/4 time. It consists of six systems of two staves each. The music features a continuous, regular pattern of sixteenth notes in both the treble and bass staves, which form the Cantus firmus and an obbligato bass line. The melody in the treble staff is more complex, with various intervals and accidentals. The piece ends with a final cadence in the bass staff.

⑧ Choral-fuge zu zwei Stimmen mit durchkomponierten Choralzeilen. Das Thema erscheint teils figuriert, teils in seiner Originalgestalt. Das Ganze ist in einer strengen, akademischen, fast steifen Form gehalten und bildet den Abschluß der achtsätzigen Variations-Suite.

Bsp. 136

The musical score is written for two voices (treble and bass clefs) in 3/4 time. It consists of six systems of two staves each. The first system shows the treble staff with a melodic line and the bass staff with a simple accompaniment. The second system continues the melody in the treble and adds a more active bass line. The third system shows the melody moving to the bass staff while the treble provides accompaniment. The fourth system continues with the melody in the bass and accompaniment in the treble. The fifth system introduces a key change to B-flat major, indicated by two flats in the treble staff. The sixth system concludes the piece in B-flat major with a final melodic flourish in the treble and a steady accompaniment in the bass.



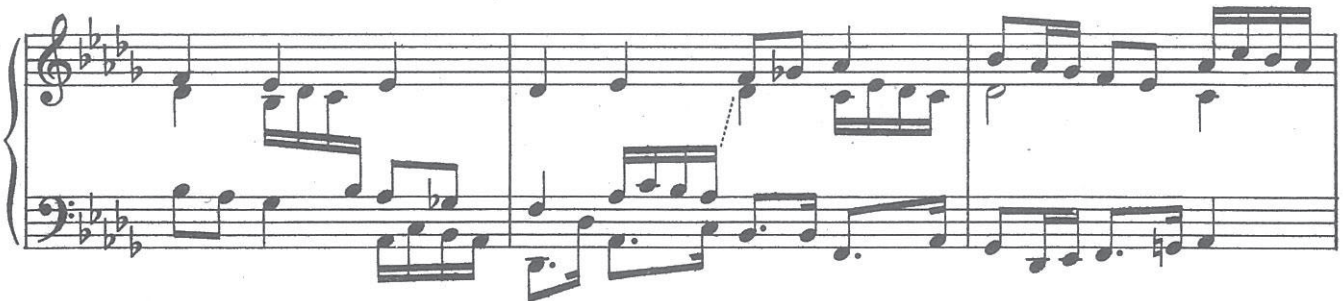
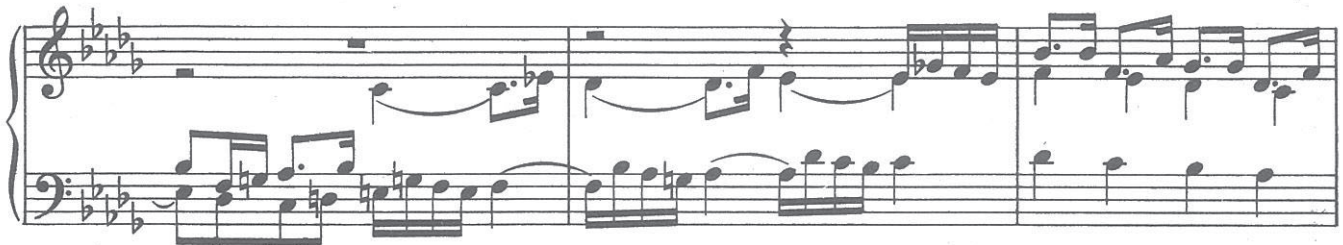
Drei dreistimmige Fugen

Das folgende Beispiel ist eine einfache Fuge in drei Durchführungen. Das Thema dieser Fuge ist aus der ersten Periode des Cantus firmus entwickelt; die punktierten Rhythmen geben dem Ganzen den Ausdruck eines gravitatisch schreitenden Aufzuges.

Bsp. 137

Nr. 1

energisch

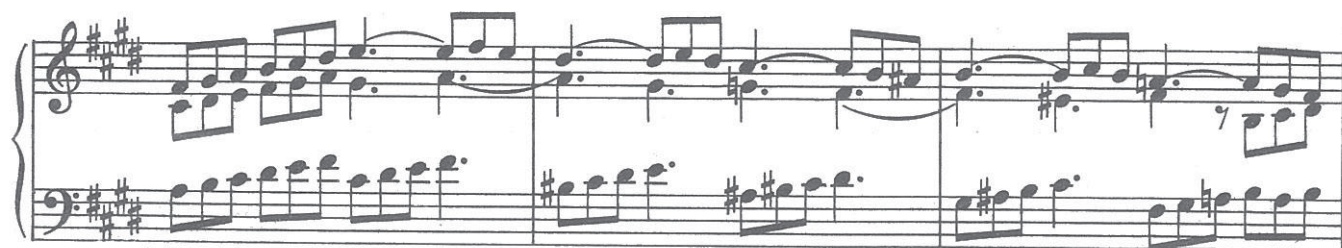




Das Hauptthema der folgenden dreistimmigen Fuge ist ebenfalls aus der ersten Periode des Cantus firmus entwickelt. Durch die Einführung des in unterschiedlichen Notenwerten gehaltenen Cantus firmus (erste Zeile) in der dritten Durchführung wird diese Fuge in gewissem Sinne zur Doppelfuge, erhält zumindestens beim Eintritt der dritten Durchführung ihren Höhepunkt. Im übrigen hält sich dieses Stück beabsichtigt in korrekt symmetrischem Aufbau.

Bsp. (138)

Nr.2



First system of musical notation. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The system consists of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo) and *ff* (fortissimo).

Second system of musical notation. The upper staff continues the intricate melodic pattern. The lower staff features a more active bass line with frequent sixteenth-note runs.

Third system of musical notation. The upper staff shows a melodic line with some rests. The lower staff has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *dim.* (diminuendo) and *p* (piano).

Fourth system of musical notation. The upper staff continues with a melodic line. The lower staff features a consistent eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staff features a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Das nächste Stück ist eine Choralfuge in freier Fantasieform über drei Themen (Tripeelfuge). Im ersten Teil wird ein synkopiertes Achtelthema durchgeführt, dem sich alsbald unser C.f. hinzugesellt (Baß-Sopran), und zwar in Viertelbewegung. Ein zweiter Teil behandelt ein ruhig gehaltenes Thema in freierer Fugato-Form mit zugleich auftretendem C.f. als Kontrasubjekt (im Alt), diesmal in halben Noten. Die Erregung dieses Teils wird nochmals unterdrückt, eine Überleitung führt zum dritten, dem eigentlichen Hauptteil, in dem unter Verwendung der beiden bisher durchgeführten Themen der gesamte Cantus firmus in langen, ganzen Noten intoniert wird, und zwar so, daß die drei Stimmen abwechselnd je zwei Perioden übernehmen und das Ganze in einer kurzgefaßten Coda zu einem abschließenden Höhepunkt führen. Das Stück dient im wesentlichen dazu, Möglichkeiten einer freieren Fugenformbehandlung zu zeigen, dabei die Schwierigkeiten aufzudecken, die in der Konzentration zur Einheit liegen.

Bsp. (139)

Nr. 3 *Nicht zu langsam*
p

cresc. *mf*

dim. *p*



in gleichmäßigem Fluß halten



First system of musical notation. The treble staff contains a series of eighth notes, and the bass staff contains a series of quarter notes. A *cresc.* marking is placed above the bass staff.

Second system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a slur. The bass staff contains a series of eighth notes. A *f* marking is placed above the bass staff. The text "den Baß mit der tieferen Oktave bis zum Schluß; Tempo allmählich verbreitern!" is written above the bass staff.

Third system of musical notation. The treble staff contains a series of eighth notes, and the bass staff contains a series of quarter notes.

Fourth system of musical notation. The treble staff contains a series of eighth notes, and the bass staff contains a series of quarter notes. A *cresc.* marking is placed above the bass staff. A *breit* marking is placed above the treble staff. A *ff* marking is placed above the bass staff.

Fifth system of musical notation. The treble staff contains a series of eighth notes, and the bass staff contains a series of quarter notes. A *rit.* marking is placed above the treble staff. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

ANHANG III

Das Thema als vierteilige Variationssuite für Viola solo,

in freier rezitativischer Gestaltung zu spielen; schreitende Viertel, nicht zu langsam

Bsp. (140)

The musical score is written for Viola solo in 3/4 time. It consists of ten staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The music is characterized by a variety of rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and half notes, often grouped in beams. There are several measures with triplets (indicated by a '3' over the notes). The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The music is presented in a single system, with each staff containing a line of music. The notation is clear and legible, with standard musical symbols for notes, rests, and accidentals.

This page of musical notation is for guitar, written in G minor (one flat). It consists of ten staves of music. The notation includes various melodic lines, arpeggios, and technical markings. The first nine staves are in treble clef, while the tenth staff is in bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The final staff includes the markings "sul G" and "sul D" under specific notes, indicating sustained notes on the G and D strings. The page number 221 is centered at the bottom.

ANHANG IV

Das Thema in der Sphäre anderer Stilarten

A) im Kirchentontyp-Stil der Palästrinazeit

Bsp. 141

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is in the treble staff, and the bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The music is in common time (C), and the tempo is marked "Allegretto". The score is for a single system, and the music is in the key of B-flat major.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a final measure containing a half note. The accompaniment consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a final measure containing a half note. The score is written in a simple, clear style, suitable for a children's songbook.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff contains the melody, which includes a key signature change from one flat to two flats. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the treble staff.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff contains the melody, which includes a series of eighth and sixteenth notes, and a final measure with a whole note. The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

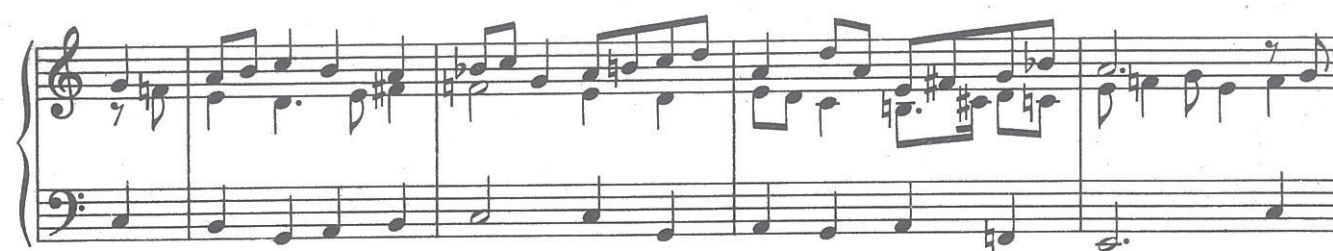
B) im Stile eines pentatonischen Systems (mit Vermeidung des Halbtonschrittes)

Bsp. 142



C) im System der Quart- Quint-Klänge (mit weitgehender Vermeidung des Moll- und Dur-Akkordes)

Bsp. 143



D) das Thema mit zwei Varianten als Duett (etwa für zwei Querflöten) im zwölftönigen Zentralton-System (Zentralton *a*)

Bsp. 144

The musical score is written for two flutes in 4/4 time. It consists of ten staves of music. The key signature is one flat (B-flat), and the central tone is 'a'. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and slurs. Dynamics include *c.f.* (crescendo) and *legato*. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

c.f.

staccato

c.f.

legato

legato

Aufgaben-Sammlung

Die hier folgenden Melodien sind als Cantus firmi gedacht, die als Übungsmaterial im Anschluß an die Lehrbeispiele zu verwenden sind. Man versäume nicht, sie in mehrfacher Form zu bearbeiten, wobei – unter Transposition in gesanglich bequeme liegende Tonarten – der C.f. abwechselnd der Ober-, der Unterstimme oder den Mittelstimmen anzuvertrauen ist.

Melodie von J. Crüger 1649

C.f.1

Mainzer Gesangbuch 1628

Straßburg 1525

C.f.3

Stückberg 1929

M. Vulpinus 1609

M. Vulpes 1907

C.f.4



J. Crüger 1656

C.f.5

J. Walther 1524

C.f.6

Handwritten musical notation for C.f.6, a single staff in treble clef with a common time signature. The melody consists of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. There are two fermatas over the 10th and 14th notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Ph. Nicolai 1599



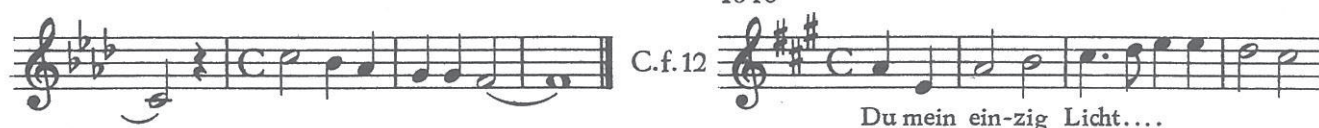
Aus dem Dreißigjährigen Krieg



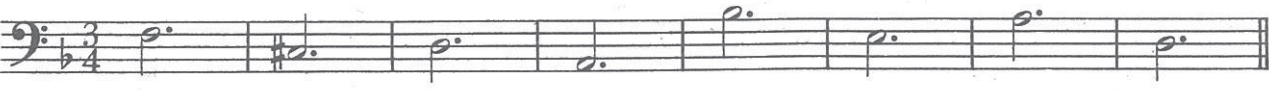
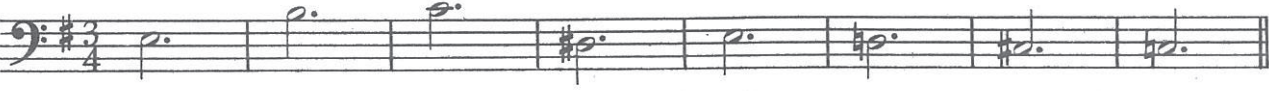
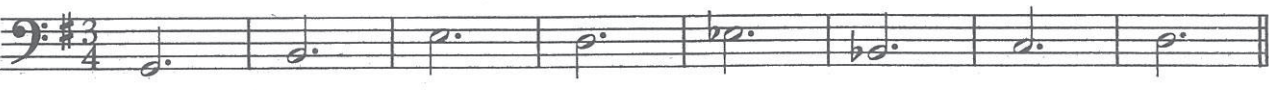
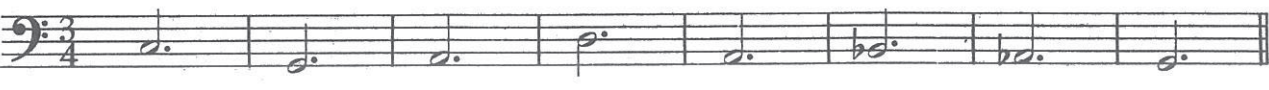
Goethe-Zelter



1640



Einige Chaconne- resp. Passacaglia-Bässe

- 1.) 
- 2.) 
- 3.) 
- 4.) 
- 5.) 
- 6.) 
- 7.) 

Einige Ostinato-Baß-Rhythmen

- $\frac{3}{4}$  || oder  || oder  ||
- $\frac{3}{4}$  || oder  || etc.
- $\frac{4}{4}$  || oder  || oder  || etc.
- $\frac{4}{4}$  || etc.

Einige Beispiele für die Komplementär-Rhythmik im zweistimmigen Satz

2/4 oder: oder:

etc.

etc.

etc.

etc.

3/4 etc.

etc.

etc.

etc.

4/4 etc.

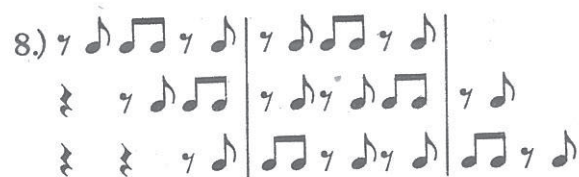
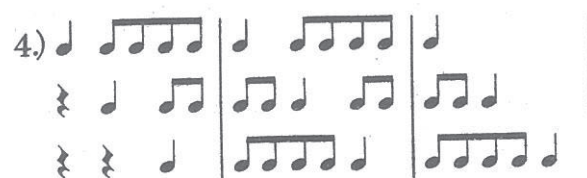
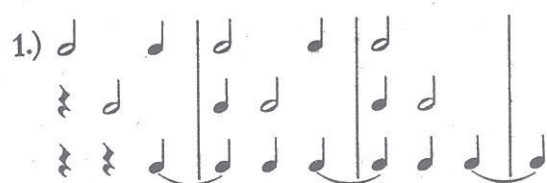
etc.

6/8 etc.

etc.

The image displays ten pairs of musical staves, each representing a different time signature. Each pair illustrates a complementary rhythmic pattern between two voices. The time signatures are: 2/4 (three examples), 3/4 (three examples), 4/4 (two examples), and 6/8 (two examples). The first 2/4 example includes the word 'oder:' above the staves, indicating alternative rhythmic possibilities. The patterns involve various note values (quarter, eighth, sixteenth notes) and rests, often with beams connecting notes in one voice while the other voice has rests or different note values. The examples conclude with a double bar line and the word 'etc.' to indicate that the patterns can be extended.

Einige dreistimmig-kanonische Komplementär-Rhythmen im Dreischlag-Takt



Basit Kontrpuan

Basit Kontrpuan musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a final measure containing a double bar line and a repeat sign.

Çift Kontrpuan

Çift Kontrpuan musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a final measure containing a double bar line and a repeat sign.

Taklit Kontrpuan

Taklit Kontrpuan musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a final measure containing a double bar line and a repeat sign.

Metinle yazılmış manevi (dini) kontrpuan

Metinle yazılmış manevi (dini) kontrpuan musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a final measure containing a double bar line and a repeat sign. The lyrics are written below the notes.

Da Je - - - sus an dem Kreu - - - ze stund

Da Je sus an dem Kreu - ze stund

Da Je - - - - - sus an dem Kreu - - - ze stund

Metinle yazılmış dünyevi kontrpuan

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of a vocal line and a contrapuntal line. The vocal line is in treble clef, and the contrapuntal line is in bass clef. The lyrics are: 'Dürft ich dein be - geh - - ren, du zar - - tes Lieb, du zar - - tes Lieb'. The contrapuntal line is marked 'c.f.' and follows the vocal line with a similar melodic contour but different intervals.

Vocal Line: Dürft ich dein be - geh - - ren, du zar - - tes Lieb, du zar - - tes Lieb

Contrapuntal Line (c.f.): Dürft ich dein be - - geh - ren, du zar - - tes Lieb

Aynı yönde veya zıt yönde taklit ile yazılmış kontrpuan

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of a vocal line and a contrapuntal line. The vocal line is in treble clef, and the contrapuntal line is in bass clef. The lyrics are: 'Da Je - - sus an dem Kreu - - ze stund'. The contrapuntal line is marked 'c.f.' and follows the vocal line with a similar melodic contour but different intervals.

Vocal Line: Da Je - - sus an dem Kreu - - ze stund

Contrapuntal Line (c.f.): Da Je - sus an dem Kreu - ze stund

Karışık nota değerleri

1- Nota değerlerini melodilere anlamlı bir şekilde birleştirmek içiniki sitilistik yaklaşım önermek istiyoruz:

a) bir veya daha fazla motif çekirdeğinden melodi oluşturulması: Motif tekrarı, motif dizilimi, motifin geliştirilmesi, daraltılması ve ters çevrilmesi, serbest taklit v.b. (Aşağıdaki örnek: A'ya bakınız).

b) Palestrina sitilinin koro benzeri dizelerinin ruhuna uygun serbest Melisma olarak kontrpuan: Sakin bir başlangıçtan yoğun harekete ve sakinliğe dönüşe doğru gelişim.



2- Bir ölçüde uzun ve kısa değerli notalar kullanılıyorsa, uzun olanlar doğal olarak ölçünün vurgulu kısmında, kısa olanlar ise vurgusuz kısmında olmalıdır.



Tersi yalnızca

a) daha kısa notaların öncesinde veya sonrasında vurguyu değiştiren bir ses kayması varsa iyidir.



b) daha uzun bir nota takip ettiğinde özel bir vurgulama yapılmalıdır.



3- Sekizlik notalar ara sıra (tercihan vurgusuz ölçülerde) yan nota (belirli bir armoni içinde duyulan, ancak akor yapısına ait olmayan nota) veya geçiş notaları olarak kullanılabilir.



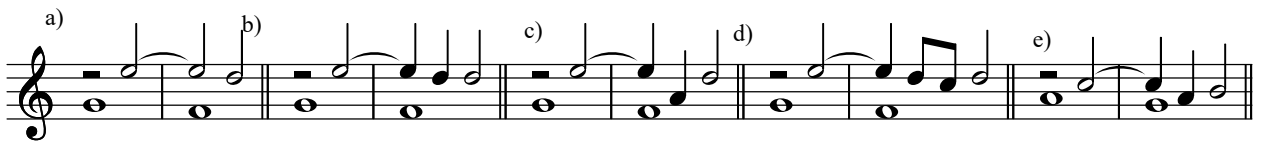
4- Bir bağlantının hazırlanması, alla breve veya 4/4'lük ölçüde yarım nota olarak kalır, ancak bağlı nota dörtlük nota olabilir. Bu uyumsuzluk durumu ,üçüncü ölçüde (vuruşta) çözülmelidir.

Çözülme (a)

bir Portamento (b) ile süslenebilir

bir akor notası ile (gecikmeli çözülme) (c) süslenebilir

bir yan nota (d) veya uyumsuz bir Cambiata ile süslenebilir (e).



Serbest Vokal Kontrpuan

Rhaw'ın teması, fermata üzerinde melismatik şarkı söyleme ile taklit bağlantısı olmayan eşit seslerde serbest vokal kontrpuanına bir örnek sunmaktadır.

Bicinium Georg Rhaw

Herz lich tut mich er freu en die fröh lich Som mer zeit _____

der Mai viel Wol lust geit

all mein Ge blüt er neu en der Mai viel Wol lust geit

Die Lerc tut sich er schwin gen mit ih rem hel len Schall _____

lieb lich die Vög lein sin gen vor aus die Nach ti gall

Enstrümantal Kontrpuan

Enstrümantal kontrpuanda şarkılar tek bir enstrümanla bestelenir; enstrüman seçimine bağlı olarak kontrpuan kısmı vokal kısmının üstüne veya altına yerleştirilir; her durumda, cantus firmus'tan önce başlamalıdır. Enstrümanın daha geniş ses aralığı ve daha fazla esnekliği nedeniyle, ses geçişleri sıklıkla kullanılır.

Bu kontrpuan şeklinde, örneğin J. S. Bach'ın tekniğinde olduğu gibi, uyumsuzluğun serbestçe işlenmesine geçilebilir. Bu tür özellikler şu hususları içerir:

a)Geciktirmenin serbestçe, yani hazırlıksız girmesine izin verilir.

b)Geciktirmeyi uyumluluğa dönüştürmek yerine, yeni bir uyumsuzluğa doğru devam ettirilir.

Vokal enstrümantal eserlerde genellikle enstrümanla başlanılır.

Özel Kanon Türleri

1-Karşıt sesin tüm aralıkları tersten taklit ettiği karşıt hareketli kanon türü vardır. (Sayfa 18)

2-Büyütmeli (Augmentation) kanonda, taklit eden ses genellikle çift nota değerlerinde kullanılır. (Örnek: J. S. Bach, BWV 1080, Kunst der Fuge, Kp. XV).

3-Küçültmeli (Diminution) kanonda, taklit sesi nota değerlerini kısaltır. (Örnek: Joh. Brahms, op. 45, Requiem, II. Satz).

4-Yengeç kanonu, adını notayı ters yönde, son notadan ilk notaya doğru taklit etmesinden alır. (Sayfa 17)

5-Ayna kanonu: (Sayfa 16)

6-Dairesel kanon (Sayfa 19)

Karma Kanon

Genellikle daha özgür bir kompozisyon yapısı içinde iki ses halinde ortaya çıkar ve bu nedenle yüzyıllar boyunca kompozisyonda sıklıkla kullanılmıştır. (Örnek: J.S.Bach, BWV 1067, Suite in h , Sarabande).

Vokal Füg

1-Vokal füge temel teşkil eden metin, mümkünse öncül ve soncul cümlelerinin tema ve kontrpuana karşılık gelmesi için bölünür. (Örnek: W.A.Mozart, KV 427,Missa, c-Moll, Gloria).

2-Çift füg durumu daha da yaygındır: Soncul, kendi temasıyla bir yanıt olarak karşıt düşünceye dönüşür. (Örnek: Joseph Haydn, Die Schöpfung (28)).

Basit Kontrpuan (Simple Counterpoint)

İki veya daha fazla melodik hattın aynı anda uyumlu şekilde ilerlediği kontrpuan türüdür. Bu türdeki hatlar arasında uyumsuz hareketler sınırlı ölçüde kullanılır ve daha çok uyumlu hareketler tercih edilir.

Çift Kontrpuan

Melodik hatlar, gerektiğinde birbirleriyle yer değiştirebilir. Yani üstteki melodik çizgi alta, alttaki melodik çizgi üste geçebilir. Bu türde, melodik çizgiler arasında sıkı bir ilişki vardır ve her iki çizgi de birbirine göre uyumlu bir yapı sergiler.

Karmaşık Kontrpuan (Invertible Counterpoint)

Çift kontrpuanın daha karmaşık bir versiyonudur. Birden fazla melodik çizginin yer değiştirebilmesi mümkündür. Bu tür kontrpuan, özellikle füğ gibi karmaşık polifonik eserlerde sıkça kullanılır.

İmitatif Kontrpuan

Bu türde, bir melodik hat diğer hatlar tarafından belirli bir süre sonra tekrar edilerek taklit edilir. İmitatif kontrpuan, kanon ve füğ gibi formlarda kullanılır. Her bir ses, diğerini belirli bir zaman farkıyla takip ederek ana temayı yineler.

Serbest Kontrpuan

Her bir melodik hat, belirli kurallar çerçevesinde daha serbest bir şekilde ilerler. Klasik kontrpuan kurallarının tamamına sıkı sıkıya bağlı kalmaz. Modern dönemde serbest kontrpuan daha sık kullanılmaktadır.

En önemli kontrpuan kurallarına genel bakış

Aşağıdaki açıklamalar Knud Jeppesen'in "Kontrapunkt" adlı kitabından alınmıştır.

Aralıklar: Tüm artırılmış ve azaltılmış aralıklar yasaktır. Büyük ve küçük ikililer ve üçlüler, tam dörtlüler, beşliler ve oktavlar her iki yönde de kullanılabilir, ancak küçük altılıya yalnızca yukarı doğru izin verilir.

Aralıkların sırası:

Yukarı doğru hareket ederken, büyük aralıklar küçük aralıklardan önce yerleştirilmelidir; aşağı doğru hareket ederken ise küçük aralıklar önce yerleştirilmelidir. (Sayfa: 239).

Bu kural, daha büyük nota değerleri için daha az katıdır, ancak dörtlük notalar için esastır. Dörtlük notalardaki hareketler için, kademeli ilerleme ve sıçramaların dizisi iki olasılıkla sınırlıdır: yukarı doğru bir harekette üçlünün ardından ikilinin gelmesi ve ters yönde ikilinin ardından üçlünün gelmesi . (Sayfa: 240)

Atlamalar: Atlamalar mümkün olduğunca doldurulmalıdır. Vurgulu dörtlük notadan yukarıya doğru atlamak yasaktır. Dörtlük notalarda ilerlerken, aynı yönde iki veya daha fazla ardışık atlamaya izin verilmez. Vurgusuz dörtlük notadan aşağıya doğru atlamalar, her zaman yukarıya doğru ikili bir adımla telafi edilmelidir. (Sayfa: 241)i

Derece derece ilerleme: Aşağıdan yavaş yavaş eklenen vurgusuz dörtlük notalar genellikle yukarı doğru derece derece devam ettirilmelidir. (Sayfa: 242)

Ritim: Sekizlik notalar yalnızca ikili çiftler halinde birleştirilebilir, yalnızca vurgusuz bir dörtlük notanın yerine yerleştirilebilir ve kademeli olarak başlatılıp sürdürülmelidir. (Sayfa: 243)

Ölçüde vurgulu bir yarım notanın yerine iki dörtlük nota tek başına geçemez; bunlardan önce veya sonra bir dörtlük nota gelmeli veya iki dörtlük notanın ilki senkoplu olmalı veya ikinci dörtlük notayı senkoplu bir yarım nota izlemelidir. Aynı büyüklükteki bir nota değeriyle senkoplu olabilen en küçük nota değeri yarım notadır. (Sayfa: 244). Daha küçük nota değerleri yalnızca sonraki daha büyük nota değerlerine sahip finalde senkoplu olabilir. (Sayfa:245)

Uyumlular:Birli, beşli, sekizli, onikili'ler tam uyumlulardır; üçlü, altılı, onlu'lar tam olmayan uyumlulardır.

Paralel beşliler ve oktavlar yasaktır

Gizli beşliler ve oktavlar, iki partili kontrpuanın 1., 2. ve 3. şekillerinde yasaktır. Ancak, iki partili 4. şekilde, aksaklıklarla geciktirildikleri için bunlara izin verilir ve iki partili 5. Şekilde de aynı şekilde kullanılabilirler. Serbest iki partili bestelerde, son derece dikkatli olmak kaydıyla, başka şekillerde de kullanılabilirler. Üç partili kontrpuanda dış ve orta sesler arasında gizli beşliler ve oktavlara izin verilir. Dış sesler arasında gizli beşliler de bulunabilir, ancak bu durumda üst ses tercihen derece derece hareket etmelidir. Öte yandan, mümkünse dış sesler arasında gizli oktavlardan kaçınılmalıdır. Dörtlü ve çok sesli kontrpuanda dış sesler arasında gizli oktavlar kullanılabilir, ama burada bile giderek artan bir üst ses kullanmak en iyisidir. (Sayfa: 246).

Vurgulu beşliler ve oktavlar:

a)2. şekilde dikkatli kullanılmalıdır ; b) 3. şekilde yalnızca iki ardışık vurgulu sekizlik arasındaki istisnai durumlarda tolere edilebilir; bu tür oktavlar özellikle daha az uygundur ; c) bağlı notalarda izin verilir (4. Şekil); d) yukarıdaki kurallar 5. şekil ve serbest kontrpuan için de geçerlidir.

Paralel üçlü ve altılılar:

Tam notalarda paralel üçlüler ve altılıların hemen ardışık olarak dört defadan fazla bulunması gerekir ; yarım notalarda bile bu sayı çok aşılmamalıdır., oysa sekizlik notalarda bunlar daha sınırsız bir şekilde kullanılabilir.

Unison:

a)İki partili 1. şekilde yalnızca ilk ve son ölçüde ortaya çıkabilir ; b) İki partili 2. şekilde yalnızca vurgusuz zamanda ortaya çıkabilir (ilk ve son ölçü hariç) ve zorunlu olarak ortaya çıkması gereken sıçrama, mümkün olduğunca ters yönde kademeli bir ilerlemeyle telafi edilmelidir;(Sayfa: 247). c) İki partili 3. şekilde ilk sekizlik notada yasaktır (ilk ve son ölçü hariç), ancak başka türlü serbestçe kullanılabilir (Sayfa:248). ; d) İki partili 4. şekilde serbestçe kullanılabilir (Sayfa: 249) ; e) İki partili serbest kompozisyonda kullanılabilir, ancak dikkatli kullanılmalıdır ; f) İki veya daha fazla ses arasında üç ve çok partili kompozisyonlarda serbestçe kullanılabilir, ancak tüm sesler yalnızca başlan-gıç veya son notada birleşebilir.

Başlangıç:

a) İki partili 1., 2. ve 4. şekillerde, tam uyumla başlamalıdır; ancak kontrpuan pes sese girdiği anda beşli hariç tutulur ; b) iki partili 3. şekilde, kontrpuan eksik ölçü ile (Auftakt) başlıyorsa, tam uyumlu olmayan bir şekilde ortaya çıkabilir ; c) üçlü ve çoksesli kontrpuan tam bir üçlüyle başlayabilir, bu durumda her zaman büyük üçlüyle başlar. Üçlü eksik ölçüde ortaya çıkarsa, küçük üçlü de olabilir; eksik bir üçlüyle başlanabilir.

Final:

a) İki partili bestelerde, her zaman tam bir uyumla oluşturulmalıdır; kontrpuan pes seste ise, sadece ünison ve oktav dikkate alınır ; b) Üçsesli ve çoksesli bestelerde, "tam 3/5 akoru" veya "üçlü veya beşlisi eksik bir 3/5 akoru" ile oluşturulabilir; üçlü ancak majör olabilir.

Uyumsuzluklar:

Tüm eş zamanlı artırılmış ve azaltılmış aralıklar, ayrıca tam dörtlüler, büyük ve küçük ikililer, yedililer, dokuzlular vb.

Uyumsuzluklar birinci şekilde kullanılamaz , ancak üç veya çok sesli birinci şekilde, tam veya artırılmış (artık) dörtlü, azaltılmış (eksik) beşli ve (istisnai durumlarda) azaltılmış dörtlü, üst ve orta sesler arasında veya iki orta ses arasında uyumlu olabilir. Bu, aşağıdaki şekiller için de geçerlidir.

İkinci şekilde, uyumsuzluklar meydana gelebilir, ancak yalnızca geçiş notaları olarak.

Üçüncü şekilde, uyumsuzluklar hem geçiş notaları hem de alçalan dönüş notaları olarak kullanılabilir, ancak her zaman kademeli olarak eklenmeli ve devam ettirilmelidir. Bu kuralın tek istisnası, vurgusuz, uyumsuz bir dörtlük notanın yukarıdan kademeli olarak eklendiği ve üçlünün bir adım aşağı doğru çıktığı ve ardından ikilinin bir adım yukarı doğru çıktığı cambiata'dır.

Dördüncü şekilde, uyumsuzluk vurgulu bir ölçüde olabilir, ancak böyle bir durumda, önceki vurgusuz ölçüden (burada uyumlu olmalıdır) bağlanmalı ve ardından kademeli olarak bir sonraki vurgusuz ölçüdeki bir uyumsuzluğa doğru devam etmelidir. (Sayfa: 250). Buradaki tek istisna, "uyumlu" dörtlü olarak adlandırılan, bir bas notasının üzerindeki vurgusuz yarım notaya eklenen, ardından bir sonraki Arsis'e (müzikte mezürdeki hafif, vurgusuz kısım) bağlanan ve burada daha güçlü bir uyumsuzluğa dönüşen ve son olarak bir sonraki vurgusuz ölçüde düz-gün bir şekilde çözülen dörtlüdür. (Sayfa: 250). İki partili bir bestedeki kontrpuan üst sesteyse, yalnızca tam dörtlü ve büyük veya küçük yedili, bağlanma uyumsuzluğu olarak kullanılabilir; eğer kontrpuan alt sesteyse, (yine iki bölümlü bir bestede) yalnızca büyük ve küçük ikililer bağlan-ma uyumsuzluğu olarak kullanılabilir. Artırılmış ve azaltılmış aralıklar burada kullanılamaz. (Sayfa: 250).Ancak üçlü veya çok sesli bir kompozisyonda, "iyi" seslendirmelerle aynı anda ortaya çıkarsa diğer uyumsuzluklar da kullanılabilir.

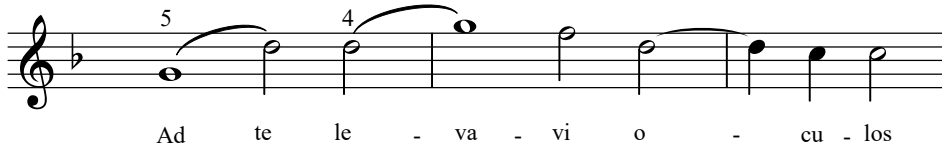
5. şekilde, bir bağlantı sonrası tam notayı takip eden vurgusuz yarım nota, 2. şekil kurallarına göre ele alınırsa uyumsuzluk yaratabilir, ancak bir önceki dörtlük notadan sonra uyumsuzluk

yaratamaz. Dörtlük notalar, bağlı veya noktalı yarım notalardan sonra da uyumsuzluk yaratabilir. Önceki vurgusuz yarım notadan bağlanan dörtlük notalar yalnızca istisnai durumlarda uyumsuzluk yaratabilir. (Sayfa: 251).Ancak senkoplu dörtlük notalar, vurgusuz bir yarım notanın yerini alırlarsa uyumsuzluk yaratabilir. Vurgulu bir yarım notayı kademeli olarak alçalan iki tane dörtlük nota takip ederse, iki tane dörtlük notadan ilki uyumsuzluk yaratabilir; ancak bu tür düzensiz uyumsuzluklara yalnızca aşağı doğru bir hareketle izin verilir. (Sayfa: 252).Yukarı doğru olan uyumsuz geçiş notaları dörtlük notalar olarak kabul edilebilir, ancak vurgusuz (muhtemelen noktalı) yarım veya tam (senkoplu) bir notadan önce geldiklerinde en iyisidir. Cambiata'nın ilk notası noktalı yarım nota olabilir ve üçüncü nota daha sonra sekizlik nota veya yarım nota olarak yerleştirilebilir. Öte yandan, cambiata'nın ilk notası dörtlük nota ise, üçüncü notası da zorunlu olarak dörtlük nota olmalıdır. Uyumsuz notanın kendisi (cambiata'nın ikinci notası) her durumda yalnızca bir dörtlük nota sürebilir. Portamento uyumsuzlukları kullanılabilir, ancak yalnızca dörtlük notalar olarak ve vurgusuz yarım nota veya tam notadan önce kademeli olarak aşağı doğru yerleştirilebilir. Sekizlik notalar, genel olarak ritmik-melodik ilkelere göre doğru şekilde işlenirlerse uyumsuz olabilirler. (Sayfa : 253).

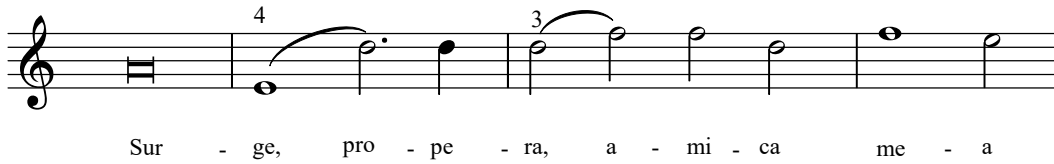
Serbest kompozisyonda:

a) İki parçalı kompozisyonda, her bir ses uyumsuzluğu doğru bir şekilde ele aldığı sürece dörtlük notalar dörtlük notalarla (notaya karşı nota) uyumsuzlaşabilir; bu aynı zamanda tüm seslerin dörtlük notalara karşı dörtlük notalar halinde hareket ettiği üç veya çok partili kompozisyonlar için de geçerlidir; ancak, üç veya çok partili kompozisyonlarda, uzatılmış notalar bir veya daha fazla seste meydana gelirken, aynı anda iki veya daha fazla ses dörtlük notalara karşı dörtlük notalar halinde ilerlerse, bu daha canlı sesler, her bir sesin uzatılmış sesle ilişkisi doğru olduğu sürece birbirleriyle serbestçe uyumsuzlaşabilir; b) dört tane dörtlük notanın üçüncüsü, birincisi tam vurguluysa, dört tane dörtlük notanın hepsi kademeli olarak aşağı doğru bir ilerlemeyle birbirini izliyorsa ve 4. dörtlük nota üst ikilisiyle değiştirilirken, karşı ses dörtlük nota hareketine doğru bir senkoplu uyumsuzluk oluşturuyorsa uyumsuzluğa neden olabilir; c) bağlantılı uyumsuzluk çözüm notasına ilerlerken, karşı ses aynı anda perde değişiklikleri yapabilir; bu gibi durumlarda, örneğin üst sesteki dokuzlu gibi "kötü" bağlantılar bile yararlıdır, çünkü bunlar tam olmayan uyumlulara dönüştürülebilir; d) Karşı ses, yalnızca bu sesteki ilk (vurgulu) dörtlük notayı ikili bir aralıkla takip ederse, dörtlük notanın süresinden sonra senkoplu uyumsuzluklarda ilerleyebilir; e)dörtlük notalardaki ilerlemeler başka bir seste aynı anda meydana gelirse, yarım notalardaki sürekli uyumsuzluklar hiç kullanılamaz.

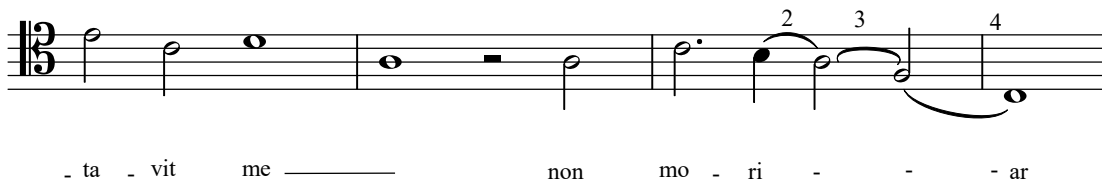
Yükselen hareketlerde daha büyük aralıklar eğrinin başına yerleştirilmelidir; daha büyük adımlar (hareketler) küçük olanlardan önce gelmelidir, tıpkı Palestrina'nın dört bölümlük Motet'i "Ad te levavi" nin giriş temasında olduğu gibi.



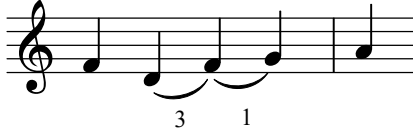
veya "Surge prope" Motet'inde olduğu gibi



Ancak alçalan (aşağı) bölümlerde, daha küçük aralıkların daha büyük aralıklardan önce yerleştirilmesi tercih edilir, örneğin, Palestrina'nın Offertory (Katolik ayinlerinde sunu) "Dextera Domini" adlı eseri.



Küçük ve büyük aralıkların sıralaması dikkate alındığında, dörtlük notalardaki hareket olasılıkları, daha büyük nota değerlerine kıyasla çok daha sınırlıdır. Aslında burada yalnızca iki uygulanabilir kombinasyon mevcuttur, yükselen (yukarı hareket eden) üçlü ve ardından gelen ikili, örneğin:



ve alçalan (aşağı doğru hareket) ikili ve ardından gelen üçlü sıçrama. Örneğin:



Bir üçlünün sıçramasını bir dörtlüyle değiştirmek istenseydi, bu zaten bu stilde alışılmış olanın sınırlarını aşırdı. Örneğin, aşağıdaki gibi bir figür, Palestrina stiline en nadir örneklerden biridir ve bir dörtlünün aşağıya doğru sıçramasıyla hiç karşılaşılmaz.



...

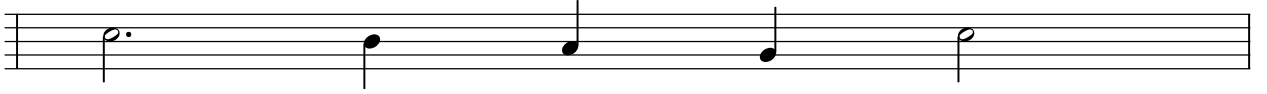
Dörtlülerin ilerlemesinde aynı yönde iki veya daha fazla sıçrama birbirini takip edemez, örneğin:



Öte yandan, iki zıt sıçrama yan yana yerleştirilebilir (dörtlük nota hareketlerinde bile) örneğin aşağıdaki final beraberliği en popüler figürlerden biridir (çünkü nadiren iyi dengelenmiştir):



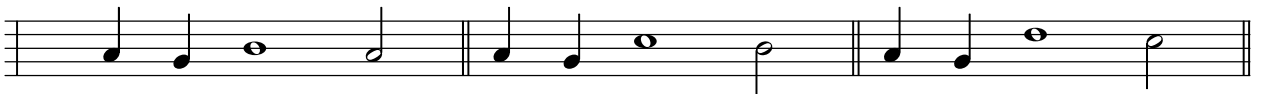
Derece derece aşağı doğru dörtlük hareketleri takip eden yukarı doğru yapılan sıçramalar genellikle kullanılabilir, ancak en fazla üç ardışık dörtlükten sonra vurgusuz bir yarım notaya atlandığında en iyi sonucu verirler:



Karşılaştırıldığında daha az etkilidir:



Bu gibi durumlarda, daha bağlı bir yarım notaya sıçramak en iyisidir:



Vurgulu dörtlük notadan yukarı doğru sıçramaları yasaklayan kurala burada da dikkatle uyulmalıdır; bu nedenle aşağıdaki gibi hareketler yasaktır:



Ters figürler ise tamamen kabul edilebilir;



Ayrıca, sıçramaların mümkün olduğunca çabuk tamamlandığından emin olunmalıdır. Örneğin şu şekilde bir figür:



Böyle bir figür, en iyi şu şekilde devam ettirilir:



Ancak, yukarı doğru sıçramalarla da devam ettirilebilir: Ancak hiçbir koşulda hareket aşağı doğru devam ettirilmemelidir.



16. yüzyılda sekizlik notalar normalde sadece ikişer ikişer kullanılıyordu ve derece derece devam ettirildi:



Böylece dörtlü bir aralık, hem yükselen hem de alçalan bölümlerde iki sekizlik notayla doldurulabilir; önceki notanın noktalı yarım nota olması gerekmez. Dörtlük notalara da izin verilir ve diğer aralıklarda bu şekilde "doldurulabilir" veya çalınabilir, örneğin :



Kural olarak, ilerleyen dörtlükler dizisi vurgulanan bir yarım notaya devam ettiğinde en iyi şekilde görünür, bu nedenle daha iyidir.



Daha iyi



Ancak, 16. yüzyılın en iyi bestecileri bile bu tür şekillerle karşılaşmıştır; fakat bu gibi durumlarda, dörtlük notaların ilerleyici dizisinin durduğu vurgusuz yarım nota, çoğu zaman senkopludur (bağlıdır), örneğin:



Veya



Tam veya yarım notalardan daha fazla ardışık dörtlük notaya tolerans gösterilse de, doğal olarak ritmik çeşitlilik arzusunun ortaya çıktığı bir zaman gelir.

Burada kesin bir çizgi çekmek zordur; aşağıdaki pasaj (Palestrina baskısının 24. cildi "Missa sine titub"nın Credo'sundan), ardışık dörtlük notaların maksimum sayısını temsil ediyor olabir:



Ölçü içerisinde vurgulu yarım notaların yerine iki izole edilmiş dörtlük nota bulunmasından kaçınılmalıdır.

Böyle bir dönüş, öncesinde veya sonrasında üçüncü bir dörtlük nota yoksa çok kısa süreli görünür. Yani hayır.



Fakat daha çok bu şekilde



Veya



Aşağıdaki yarım nota senkopluysa, iki "vurgulu" dörtlük nota da kabul edilebilir:



Veya iki tane dörtlüğün ilki bir önceki yarım notadan bağlı kalmışsa:



Senkopla ilgili olarak aşağıdaki hususlar geçerlidir:

a) Aynı değerdeki başka bir notayla senkoplaşabilen en küçük nota değeri yarım notadır. Bu nedenle, dörtlük notalar asla dörtlük notalarla bağlanmamalıdır. Örneğin :



b) Daha küçük notaların sonra gelen daha büyük notalarla senkoplaşması yasaktır, örneğin:



Tam tersi ise tamamen kabul edilebilir, ancak yalnızca 2:1 oranında birbiriyle ilişkili nota değerlerinin birbirine bağlı olduğundan emin olunmalıdır. Başka bir deyişle, Breve, tam notalar, yarım notalar ve dörtlük notalar noktalanabilir, ancak aşağıdaki ritimleri ölçü çizgisi olmadan notalamak istenildiğinde gerekli olan çift notalar kullanılamaz (16. yüzyıl uygulamasına uygun olarak).



Dört Sesli Kompozisyon

1. Şekil

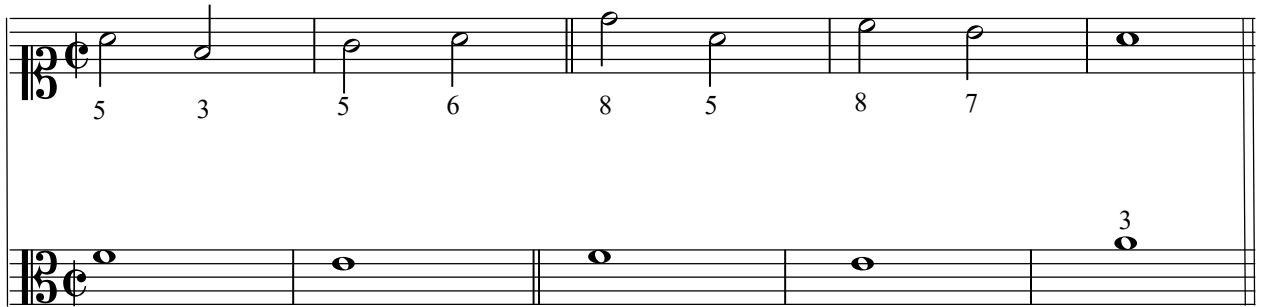
Daha önce belirtilen kurallara, gizli oktavlara da izin verildiği, ancak üst sesin kademeli hareketiyle kullanılmasının daha iyi olduğu eklenmelidir. Örneğin :

The image displays a musical score for a four-part composition in Dorian mode. The score is written on four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three staves are in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The music consists of a single melodic line in the upper voice, which ascends stepwise from the tonic (D) to the octave (D). The other three staves are empty, indicating that the other parts are not shown. The word "Doryen" is written above the second staff. The dynamic marking "c. f." is written to the left of the third staff.

Doryen

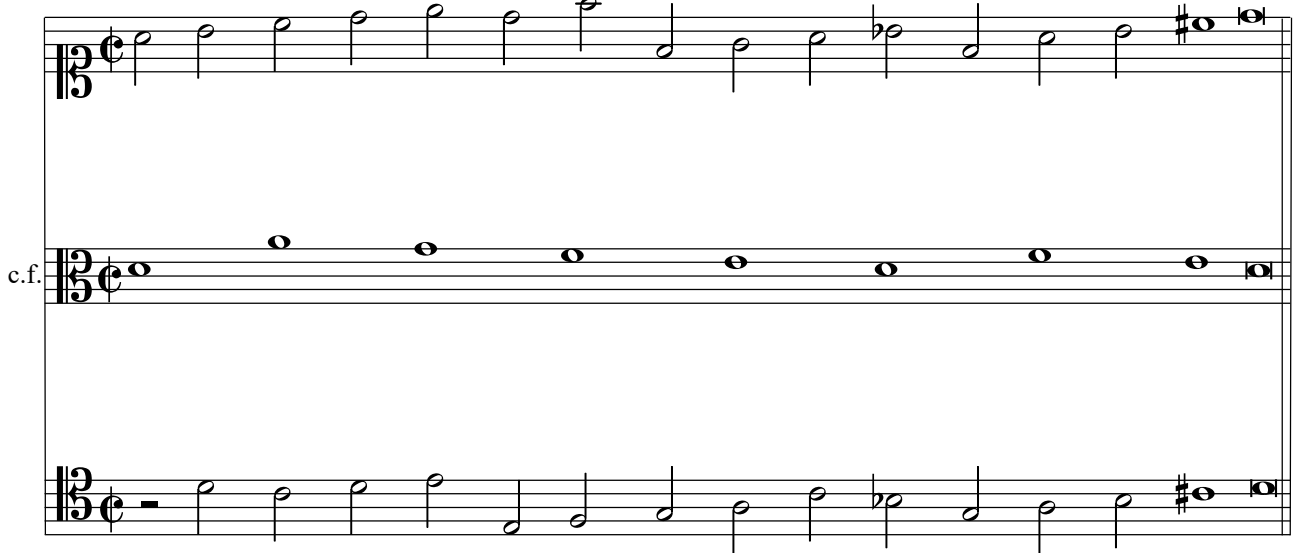
c. f.

Vurgulu beşliler veya oktavlar (yani ardışık, vurgulu vuruşlarda oluşan beşliler ve oktavlar) tamamen kaçınılmasa bile dikkatli kullanılmalıdır:

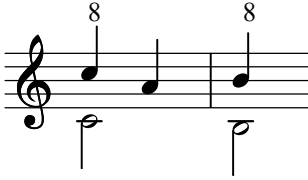


Örnek

Doryen



İki ardışık dörtlük notalarda, vurgulu beşli veya oktavlara yalnızca istisnai durumlarda izin verilebilir. Özellikle oktavlar için. Örneğin:



Özellikle oktavlar o kadar ince ve donuk duyulur ki, en azından iksesli bestelerde bunlardan kaçınılmalıdır.

Ancak iki oktav arasında dörtlük notalık bir boşluk varsa, özellikle bitişlerde kullanılabilir. Örneğin :



...

4. şekilde Unison'ların kullanımı herhangi bir kuralla kısıtlanmamıştır ve bu nedenle hem Arsis (vurgusuz kısım) hem de Thesis (aksanlı) için mümkündür. Bağ dizisi kesintiyi uğrarsa, 2. şekil için geçerli olan kurallar Unisonlar içinde geçerlidir.

Cantus firmus ile mükemmel bir uyum oluşturmaları halinde eksik ölçülere izin verilir.

4. şekildeki kadanslar, kontrpuan üst seste olduğunda yediliyle en iyi şekilde oluşturulur. Ancak kontrpuan Cantus firmusun altındaysa, genellikle ikili aralıklı bir bağlantı kullanılır. Örneğin:

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of two staves. The top staff is labeled 'c.f.' (Cantus firmus) and the bottom staff is labeled 'c.p.' (Contrapuntus). The first system shows a Cantus firmus line with notes 8, 7, 6 and a Contrapuntus line with notes 8, 7, 6. The second system shows a Cantus firmus line with notes 3, 2, 3, 1 and a Contrapuntus line with notes 3, 2, 3, 1. The notation is in 12/8 time and uses a key signature of one sharp (F#).

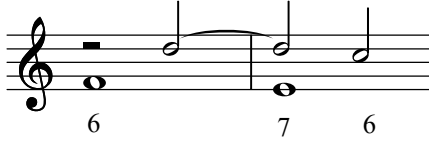
Ancak Cantus firmus'un gerektirdiği durumlarda, kontrpuanın sondan bir önceki ölçüsüne bir tam nota yerleştirilebilir.

Örnek

Doryen

The image displays a musical notation example for the Doryen mode. It consists of two staves. The top staff is labeled 'c.f.' (Cantus firmus) and the bottom staff is labeled 'c.p.' (Contrapuntus). The Cantus firmus line has a series of eighth notes, and the Contrapuntus line has a series of eighth notes. The notation is in 12/8 time and uses a key signature of one sharp (F#).

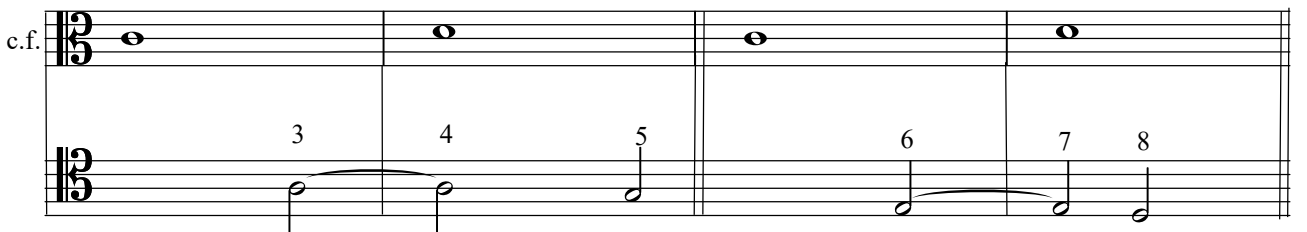
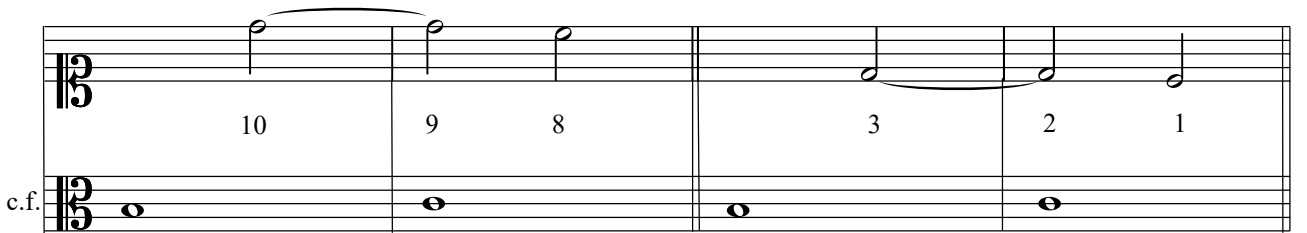
Uyumsuzluklar yalnızca vurgulu yarım vuruşlarda kullanılabilir; örneğin uyumsuz ton, önceki vurgusuz ölçüden (bu ölçüde Cantus firmus ile uyumlu olmalıdır) bağlanmış olmalı ve daha sonra adım adım aşağıya doğru bir sonraki vurgusuz ölçüdeki uyuma doğru hareket etmelidir.



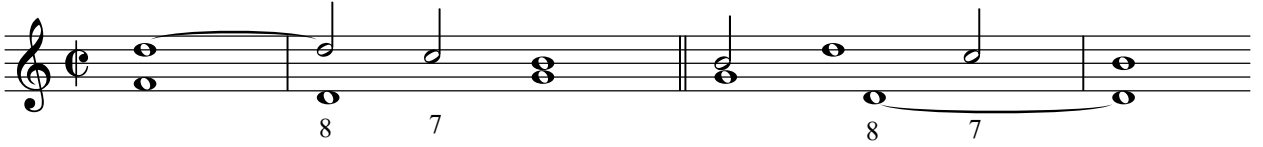
Burada "uyumlu dörtlü" hakkında biraz bilgiye ihtiyaç duyulmaktadır. Bu terim, zayıf bir ölçüde Bas notasının üzerine kademeli olarak eklenen ve ardından gelen Arsis'e bağlanan, ardından daha keskin bir uyumsuzluğa dönüşen ve ardından gelen Thesis'e tamamen çözülen bir dörtlüyü ifade eder, örneğin :



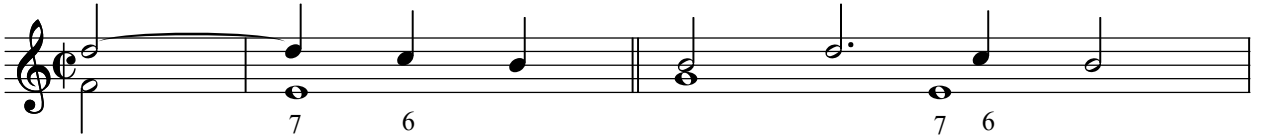
İki sesli kompozisyonda, üst sesteki ikili ve dokuzlu notalar, Cantus firmus'un altındaki dörtlü ve yedili notalar kullanılamaz; çünkü bunların tam uyumlulara dönüşmesi gerekir.



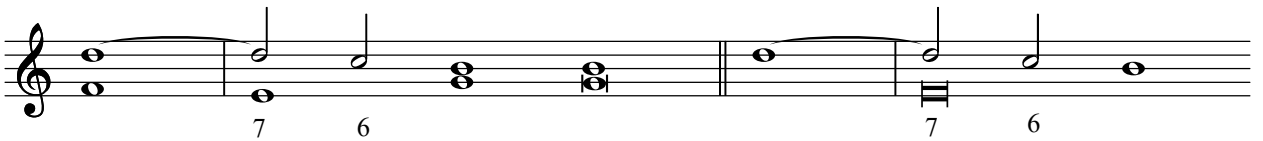
Kontrpuan: Uyumsuzluğun ele alınması konusunda, önceki dört sekildeki kurallar doğal olarak 5. şekil içinde geçerlidir. Ancak, bu şekilde noktalı notaların kullanımıyla ortaya çıkan yeni olanaklar, daha önce verilen kuralların yetersiz kaldığı durumlara da yol açmaktadır. Örneğin, bir bağlantıyı veya tam notayı takip eden yarım notanın uyumsuz olabileceği unutulmamalıdır (ancak uyumsuzluk 2. şekildeki kurallara göre ele alınır). Örneğin:



Aynı durum, bağlantılardan veya noktalı yarım notalardan sonraki dörtlük notalar içinde geçerlidir. Ayrıca, vurgusuz yarım notadan bağlanan dörtlük notaların yalnızca istisnai durumlarda uyumsuz olabileceğinin farkında olunmalıdır. Bu nedenle, mümkünse aşağıdaki örnekteki ifadelerden kaçınılması gerekir:



Böyle bir ifade daha iyidir:



5. ekil (hareketleri yalnızca dörtlük notalarla ilerleyen 3. şekil gibi) 3. dörtlük notanın uyumsuzluğunu yasaklarken, vurgulu yarım notadan sonra (dörtlük nota yerine) böyle uyumsuz bir dörtlük nota ortaya çıktığı ve melodik ilerlemenin sürekli ve kademeli olarak alçaldığı anda durum değişir. Aşağıdakiler yasak olmaya devam eder.:



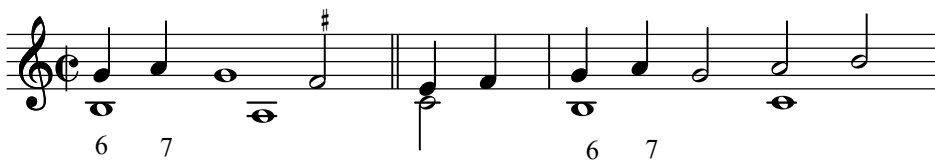
Bu form ise mükemmeldir:



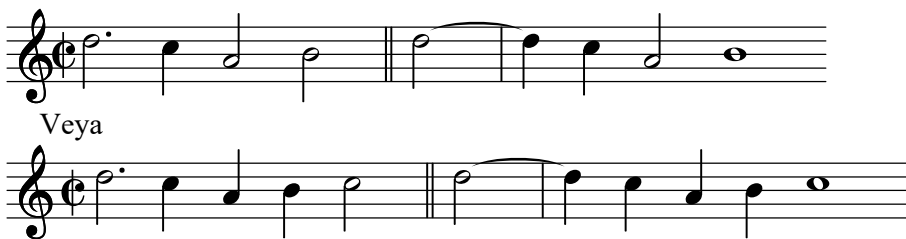
Başka bir deyişle : Eğer kademeli bir aşağı doğru harekette, iki tane dörtlük nota vurgulu bir yarım notayı takip ediyorsa, bu iki tane dörtlük notanın ilki (veya ikincisi) uyumsuz olabilir. Ancak, hareket kademeli olarak yukarı doğru ilerlerse, örneğin:



Bu dörtlüklerden yalnızca ikincisi uyumsuz olarak kullanılabilir. Geçişle (geçiş notası) ilgili uyumsuzluğun kullanıldığı 3. şeklin aksına, vurgusuz (muhtemelen noktalı) yarım veya tam (senkoplu) bir notanın öncesinde kullanıldığında, en iyi sonucu verir, örneğin:



Cambiata daha önceleri yalnızca tamamen dörtlük notalardan oluşan hareketler için (3. şeklin kurallarına göre) düşünülebilirken, artık serbest kompozisyonda daha önce tartışılardan daha yaygın olan bazı ritmik formlarda kullanılmaktadır, örneğin:



KAYNAKÇA

ALTAY, Gökçe, *Kontrpuan Yatay Çokseslendirme*.

ALTMANN , Günter, *Musikalische Formenlehre*.

CANGAL, Nurhan, *Müzik Formları*.

HEMPEL, Christoph, *Neue Allgemeine Musiklehre*.

KÖSE, Yücel, *Uygulamalı Kontrapunt Öğretimi*.

JEPPESEN, Knud, *Kontrapunkt*.

KRAEMER, Thomas, DINGS, Manfred, *Lexikon Musiktheorie*.

LEMACHER, Heinrich, SCHROEDER, Hermann, *Lehrbuch des Kontrapunktes*.

RENNER, Hans, *Grundlagen der Musik*.

WIECENZ, Herbert, *Die Kunst der Kontrapunktierens*.

WOLF, Erich, *Die Musik Ausbildung Band III Die Lehre vom Kontrapunkt*.

ZIEGENRÜCKER, Wieland, *ABC Musik, Allgemeine Musiklehre*.