

Rudolf Rasch

Nootzaken

Basisbegrippen uit de Theorie van de Westerse Muziek

Hoofdstuk Negen: Contrapunt

Verwijzingen naar deze tekst graag op de volgende manier:

Rudolf Rasch, Nootzaken: Hoofdstuk Negen: Contrapunt

<https://nootzaken.sites.uu.nl/>

Voor opmerkingen, suggesties, aanvullingen en correcties: [r.a.rasch@uu.nl](mailto:r.a.rasch@uu.nl)

© Rudolf Rasch, Utrecht/Houten, 2018

12 juli 2018

## HOOFDSTUK NEGEN

### CONTRAPUNT

#### 9.1 Inleiding

#### 9.2 Noot-tegen-Noot-Contrapunt

#### 9.3 Twee-tegen-Één- en Veel-tegen-Één-Contrapunt

#### 9.4 Syncopencontrapunt

#### 9.5 Contrapunctus Floridus

#### 9.1 INLEIDING

*Contrapunt* is de theorievorming rond de schrijfwijze van meerstemmige muziek of *polyfonie*, dat wil zeggen muziek die bestaat uit meerdere tegelijk klinkende muzikale of melodische lijnen. De regels in deze theorievorming stammen voor een groot deel uit de veertiende, vijftiende of zestiende eeuw en zijn sindsdien van kracht gebleven tot in de twintigste eeuw (of langer), dikwijls met weinig modificatie. Het woord contrapunt is afkomstig uit de uitdrukking *punctus-contrapunctum*, wat letterlijk punt-tegen-punt betekent, maar waarin het woord *punctus* als “noot” of “toon” moet worden opgevat, dus: “noot-tegen-noot” of “toon-tegen-toon”, hetgeen verwijst naar eenvoudige meerstemmigheid waarin elke noot van een muzikale lijn of melodie klinkt tegen een noot in een andere muzikale lijn of melodie. In het vervolg zullen we een muzikale lijn of melodie in een meerstemmig weefsel kortweg een *stem* noemen. Een stem kan zowel vocaal als instrumentaal zijn, en ook deel uitmaken van een geheel dat door één persoon wordt gespeeld op een piano of ander klavierinstrument.

In het contrapunt hebben we dus te maken met meerdere stemmen, achtereenvolgens aan te duiden als tweestemmigheid, driestemmigheid, vierstemmigheid, enz. De *vierstemmigheid* kan min of meer als standaard fungeren, hetgeen bijvoorbeeld tot uitdrukking komt in de standaard vocale bezetting met *sopraan*, *alt*, *tenor* en *bas*. *Tweestemmigheid* en *driestemmigheid* betekent een reductie van het stemmental, waarbij tenminste één of twee stemliggingen ongebruikt blijven. *Vijfstemmigheid*, met twee sopraan- of twee tenorpartijen, is relatief algemeen in de zestiende en zeventiende eeuw, daarvoor en daarna zeldzamer. Grote bezettingen komen voor, maar duidelijk minder, hebben altijd speciale betekenis en vragen altijd om een speciale behandeling, bijvoorbeeld *dubbelkorigheid*.

De regels van het contrapunt beslaan verschillende aspecten van de compositie van meerstemmigheid. In deze syllabus zullen we ons beperken tot de stemvoering in tweestemmigheid.

*Stemvoering* heeft te maken met de manier waarop twee stemmen zich ten opzichte van elkaar bewegen. In een meerstemmigheid met meer dan twee stemmen betreft de stemvoering alle paren van stemmen die mogelijk zijn. Bij driestemmigheid zijn dat drie paren ( $3=3 \times 2/2$ ), bij vierstemmigheid zes paren ( $6=4 \times 3/2$ ), bij vijfstemmigheid tien ( $10=5 \times 4/2$ ), bij zesstemmigheid vijftien ( $15=6 \times 5/2$ ). De praktijk wijst uit dat vijf stemmen het maximum is waarbij op soepele wijze aan alle regels kan worden voldaan: vierstemmigheid is probleemloos zolang de randvoorwaarden niet te ingewikkeld zijn (zoals van te voren gegeven melodieën die moeten worden verwerkt), zesstemmigheid vereist de toepassing van bijzondere kunstgrepen.

De regels voor de stemvoering worden sinds de zestiende eeuw doorgaans uitgelegd aan de hand van de zogenaamde *species* of soorten van contrapunt. (*Species* is het Latijnse woord voor “soort” en wordt als meervoud ook *species* geschreven.) Traditioneel zijn er vijf soorten contrapunt:

Eerste soort: *Noot-tegen-noot-contrapunt*: tegen elke noot in de ene stem staat één noot in de andere.

Tweede soort: *Twee-tegen-één-contrapunt*: tegen één noot in de ene stem staan er twee in de andere.

Derde soort: *Veel-tegen-één-contrapunt*: tegen één noot in de ene stem staan meer dan twee noten in de andere.

Vierde soort: *Vertragingscontrapunt*. Tussen de twee stemmen komen vertragingsdissonanten voor.

Vijfde soort: *Contrapunctus floridus*: tussen de twee stemmen komen alle voorgaande soorten contrapunt in afwisseling voor.

Deze vijf soorten van contrapunt kunnen worden bestudeerd, respectievelijk geoefend in achtereenvolgens tweestemmigheid, driestemmigheid, vierstemmigheid, enzovoort. De oefening gebeurt vaak door uit te gaan van één opgegeven stem, *cantus firmus* (vast gezang) of *cantus prius factus* (van te voren gemaakt gezang) genoemd, waarbij de leerling een tweede stem moet vervaardigen, of twee, drie of meer toegevoegde stemmen, met inachtneming van de regels.

---

## 9.2 NOOT-TEGEN-NOOT-CONTRAPUNT

Het begin van alle contrapunt is de tweestemmigheid in noot-tegen-noot-contrapunt. In deze kale vorm van meerstemmigheid is de noodzaak om aan de regels te voldoen maximaal. Alles wat er gebeurt is direct hoorbaar. Voor tweestemmig noot-tegen-noot-contrapunt gelden de volgende basisregels:

1. Tussen de twee stemmen kunnen in beginsel slechts consonante intervallen voorkomen, met name de priem, de kleine en de grote terts, de kwint, de kleine en grote sext en het octaaf. Merk op dat de kwart hier ontbreekt.
2. De verminderde kwint is mogelijk als interval tussen de twee stemmen indien deze krimpend oplost naar een grote of kleine terts. De overmatige kwart hoeft niet bij voorbaat categorisch te worden uitgesloten, maar moet wel met de grootste terughoudendheid worden toegepast. Spreidende oplossing naar kleine of grote sext is noodzakelijk.

Er gelden niet alleen regels voor de intervallen tussen stemmen, er zijn ook regels voor de vorming van stemmen afzonderlijk, dat wil zeggen, aanbevelingen voor de melodievorming. Deze regels zijn niet zo eenvoudig onder woorden te brengen en variëren niet alleen sterk al naar gelang de *stijl* van de compositie die men nastreeft (gebaseerd op zestiende- of achttiende-eeuwse principes, of anderszins), maar ook al naar gelang de functie van de stem. Wat betreft dat laatste aspect kan men een onderscheid maken in:

- (1) Een tenor in de zestiende-eeuwse zin van het woord, dat wil zeggen, de melodie waar de compositie zich op baseert. Zo'n melodie moet een modus representeren, dat wil zeggen bepaalde tonen centraal stellen voor begin en einde en ook voor tussentijdse afsluitingen. Verder moet zo'n melodie aan bepaalde eisen van zingbaarheid voldoen, welke vooral tot stand komt door het veelvuldig gebruik van kleine intervallen, met name kleine en grote secunden, een melodieverloop binnen bepaalde modi of toonladders, het vermijden van sprongen achter elkaar en het vermijden van verminderde en overmatige intervallen tussen tonen in elkaars buurt. (Uiteraard kunnen er op al deze regels uitzonderingen worden gemaakt, die zorgvuldig moeten worden uitgewerkt en dikwijls ook een speciale betekenis hebben.)
- (2) Een melodie die als hoogste stem van meerstemmigheid fungeert. Hiervoor gelden *grosso modo* dezelfde eisen als voor een tenormelodie.
- (3) Een baslijn. In baslijnen komen sprongen veel vaker voor dan in hoger gelegen lijn en kunnen ook opeenvolgende sprongen voorkomen.
- (4) Middenstemmen. Deze worden dikwijls als laatste geschreven en dienen vaak slechts om de samenklanken volledig te maken. Het melodisch verloop is dus weinig boeiend.

Voor de afsluiting van melodische lijnen gelden de volgende adviezen:

- (1) Een melodie als tenor zal vrijwel altijd eindigen op de grondtoon van modus of toonladder, voorafgegaan door de bovensecunde. Deze gang naar het einde van een melodische lijn noemt men *clausula tenorizans* ("afsluiting zoals een tenor dat doet").
- (2) Ook een melodie die in de hoogste stem ligt, zal op de grondtoon eindigen, maar daar zijn wel varianten mogelijk, zeker vanaf de zeventiende eeuw, zoals een einde op de derde toon van de toonladder (doorgaans volgend op de tweede toon) of een slot op de grondtoon voorafgegaan door de kleine ondersecunde (de zevende toon van de toonladder ofwel de *leidtoon*). Een afsluiting met leidtoon gevolgd door grondtoon noemt men *clausula cantizans* ("afsluiting zoals een sopraan dat doet").
- (3) De baslijn zal altijd afsluiten op de grondtoon van modus of toonladder, doorgaans voorafgegaan door de vijfde toon van de toonladder. Deze afsluiting noemt men *clausula basizans* ("afsluiting zoals een bas dat doet").
- (4) Voor middenstemmen gelden weinig regels. Als in klassieke meerstemmigheid een middenstem eindigt op de vijfde toon van de toonladder na voorafgaand diezelfde toon, spreekt men van *clausula altizans* ("afsluiting zoals een alt dat doet").

In noot-tegen-noot-tweestemmigheid is het niet voldoende alleen maar te letten op de intervallen tussen de twee stemmen. Van fundamenteel belang is de vergelijking van de beweging van de twee stemmen van de

ene noot naar de volgende. Er zijn drie basisvormen van beweging, die elk worden onderverdeeld in verschillende ondervormen. Het zijn:

(1) *Gelijke beweging*: beide stemmen dalen of beide stemmen stijgen. Een speciale vorm van gelijke beweging is *parallele beweging*: beide stemmen dalen of stijgen met hetzelfde soort interval (secunde, terts, enz.). Parallele beweging wordt verdeeld in strikte en niet strikte parallele beweging. Bij *strikte parallele beweging* blijft ook de kwaliteit van het interval gelijk en die gelijkheid betreft dan zowel de beweging binnen elke stem als de opeenvolgende intervallen tussen de stemmen. Bij *niet-strikte parallele beweging* stijgt bijvoorbeeld één stem met een kleine secunde, de andere met een grote secunde. Het interval tussen de stemmen is dan wat betreft soort hetzelfde, maar de kwaliteit verschilt. Bij de beoordeling van parallele beweging let men vooral op het interval tussen de twee stemmen. Men spreekt van bijvoorbeeld *parallele tertsen*, *parallele kwinten*, enz. of van *tertsparallellen* en *kwintparallellen*, hoewel eigenlijk deze intervallen niet parallel zijn maar de stemmen waartussen deze intervallen voorkomen. Men spreekt zelfs wel zeer verkortend over “tertsen” en “kwinten” wanneer men parallele tertsen of kwinten wil benoemen.

(2) Bij *zijdelingse beweging* blijft één van de twee stemmen liggen, de andere stijgt of daalt.

(3) Bij *tegenbeweging* stijgt de ene stem en daalt de andere. Tegenbeweging kan dus *krimpend* zijn (de hoogste stem daalt, de laagste stijgt) of *spreidend* (de hoogste stem stijgt, de laagste daalt).

In tweestemmig noot-tegen-noot-contrapunt zijn niet alle bewegingsvormen met alle intervallen toegestaan. De volgende regels moeten in acht worden genomen:

(1) Parallellen van reine kwinten en octaven zijn niet toegestaan. Een parallelgang van een reine naar een verminderde kwint of andersom kan alleen maar bij uitzondering en goed gecomponeerd worden toegepast.

(2) Parallellen van grote tertsen en kleine sexten kunnen beter worden vermeden, omdat ze gauw de mogelijkheid van een *dwardsstand* met zich meebrengen, een overmatig of verminderd interval tussen twee tonen in verschillende stemmen of korte afstand van elkaar.

(3) Gelijke beweging die niet parallel is, is doorgaans mogelijk. Men lette er echter op om bij gelijke beweging bij voorkeur de laagste stem de grootste beweging (sprong) te laten hebben, met name wanneer het interval waar men heen gaat een kwint of een octaaf is. De situatie waarbij gelijke beweging met een groter interval in de hoogste stem uitmondt in een kwint of octaaf noemt wel een *bedekte parallel* (*bedekte kwint* of *bedekt octaaf*), omdat men een echte parallel zou krijgen wanneer de hoogste stem stapsgewijs zou worden uitgeschreven. Dat laatste argument lijkt vergezocht, maar is het niet, vanwege de observatie dat de hoogste stem van twee als melodiedrager zoveel mogelijk stapsgewijs moet verlopen. Vanuit dat uitgangspunt kan een melodiesprong dus als het ware worden gezien als de samenvatting van een stapsgewijze oplossing en dat creëert bij gelijke beweging met een kleiner interval in de bas altijd een parallel. In eerste instantie zou men denken dat deze regel ook zou moeten opgaan bij een groter interval in de bas en een kleiner interval in de melodie. Maar omdat de

spronggewijze voortgang van een baslijn een basisgegeven is, wordt een sprong in de bas nooit als een samenvatting van een stapsgewijs verloop gezien.

(4) Zijdelingse beweging is altijd mogelijk, maar kan de voortgang van de melodie belemmeren.

(5) Tegenbeweging is nagenoeg altijd mogelijk en wordt *sowieso* als de meest typerende beweging voor meerstemmigheid beschouwd omdat het de zelfstandigheid van de stemmen het sterkst maakt. Terughoudendheid is alleen maar vereist wanneer door tegenbeweging twee reine intervallen met elkaar worden verbonden of wanneer dwarsstanden ontstaan.

Met de gegeven regels kan een tweestemmige compositie volgens het noot-tegen-noot-principe worden geanalyseerd en geëvalueerd. Als voorbeeld de noot-tegen-nootzetting die in Fux' *Gradus ad Parnassum* (p. 47) is te vinden:

mv09-01

De harmonische intervallen tussen de cantus firmus en de contrapunctus en de stemvoering van de melodische intervallen in de cantus firmus en de contrapunctus voldoen geheel aan de gegeven regels.

---

### 9.3 TWEE-TEGEN-ÉÉN- EN VEEL-TEGEN-ÉÉN-CONTRAPUNT

Voor twee-tegen-één-contrapunt gelden wat betreft de sterke maatdelen in grote lijnen dezelfde regels als voor het noot-tegen-noot-contrapunt. Op de zwakke maatdelen kunnen doorgangstonen voorkomen (die consonant of dissonant kunnen zijn tegenover de liggende toon in de andere stem) of tonen die hetzij komen hetzij gaan via een sprong: deze laatste moeten consonant zijn. Aan Fux ontleen we weer het volgende voorbeeld:

mv09-02

Op p. 66 in de *Gradus ad Parnassum* vinden we het volgende voorbeeld van veel-tegen-één-contrapunt:

---

The image shows a musical score for two parts: 'Contrapunctus' and 'Cantus firmus'. The 'Cantus firmus' is written in the bass clef with whole notes, while the 'Contrapunctus' is in the treble clef with eighth notes. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 11. Measure 11 ends with a double bar line.

mv09-03

#### 9.4 SYNCOPENCONTRAPUNT

Het syncopencontrapunt vraagt in verschillende opzichten een nieuwe aanpak. Fux maakt een onderscheid tussen een consonante syncope en een dissonante syncope. Bij een consonante syncope vormen beide helften een consonant interval met de andere stem, bij de dissonante syncope vormt de eerste helft een consonant interval met de andere stem, de tweede helft een dissonant interval. Een consonante syncope vraagt niet om een specifieke voortzetting, een dissonante syncope wel. De dissonante tweede helft van de syncope moet namelijk worden voortgezet met een dalende secunde die leidt naar een consonant interval. In het contrapunt wordt het consonante interval dat volgt op de syncope gezien als de *oplossing* van de dissonante tweede helft van de syncope. Die dissonante tweede helft wordt op zijn beurt gezien als de *vertraging* (ook wel *voorhouding*) van de oplossing. De consonante eerste helft van de syncope wordt dan gezien als de *voorbereiding* van de (dissonante) vertraging. Merk op dat de dissonante vertraging voorkomt op een sterk maatdeel, de consonante voorbereiding en oplossing op een zwak maatdeel. Deze drie componenten (voorbereiding, vertraging, oplossing) worden samen met de toon waarmee de vertraging een dissonant vormt (die geen eigen benaming heeft) een *vertragingsconstructie* of vertraging in ruimere zin.

Vertragingen worden ingedeeld naar aanleiding van het interval dat de vertragingstoon heeft met de bastoon van het moment. In tweestemmigheid kunnen vier vormen van vertragingen optreden, te weten de secunde-, de kwart-, de septiem- en de noonvertraging. De kwart-, septiem- en noonvertraging hebben als gemeenschappelijk kenmerk dat de vertragingstoon altijd de hoogste toon van het dissonante interval vormt. De kwart- en septiemvertragingen worden gedemonstreerd in de volgende voorbeeldjes van Fux:

The image shows two musical examples of syncopation. The first example, labeled 'Septiemvertragingen', shows measures 1-5. The second example, labeled 'Kwartvertragingen', shows measures 6-9. Both examples feature a 'Cantus firmus' in the bass clef and a 'Contrapunctus' in the treble clef. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. Measure 10 is a whole rest, and measure 11 is a double bar line.

mv09-04

In deze voorbeeldjes wordt de oplossing van de ene vertraging gebruikt als de voorbereiding van de volgende. Dat is een veel voorkomende procedure.

De noon lost als vertraging op naar het octaaf. Hier kan de oplossing niet gebruikt worden als voorbereiding van een volgende vertraging omdat dit een reeks van vertraagde octaven oplevert. Ze worden dus altijd gescheiden door een andere bewegingsvorm (al of niet met vertragingen):

Noonvertragingen mv09-05

Een eenvoudig voorbeeldje van de toepassing van de kwartvoorhouding is de volgende openingsmaat van een Praeludium van Johann Sebastian Bach:

mv09-06

[De eenvoud is eigenlijk schijn. De voorbereiding op de tweede helft van de derde tel (zwak maatdeel) is het septieminterval B-a, een dissonant interval. Deze dissonant bestond al op de derde tel zelf (sterk maatdeel), en was daar correct voorbereid op de tweede helft van de tweede tel, waar de a deel is van de consonante samenklank cis-a. In feite is dus de kwartvertraging op de vierde tel een voortzetting van de septiemvertraging op de derde tel. De oplossing gis lost tegelijk de septiem- en de kwartvertraging op.]

Een reeks van septiemvertragingen zien we in de volgende maten uit een Praeludium van Bach:

mv09-07

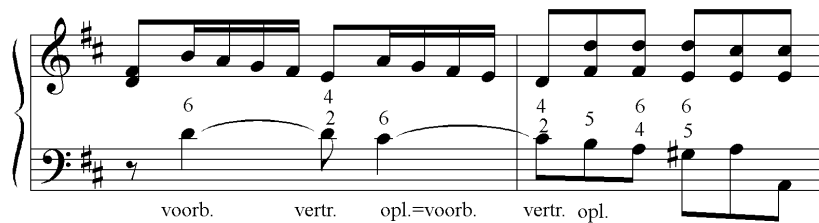
De secundevertaling heeft een structuur die afwijkt van de tot nog toe behandelde vertragingen. Bij een secundevertaling geldt namelijk de laagste noot van het secunde-interval als dissonante toon en daarom moet die laagste noot worden voorbereid en opgelost. Als voorbeeld de eerste maat uit een sonate van Arcangelo Corelli (1653-1713):





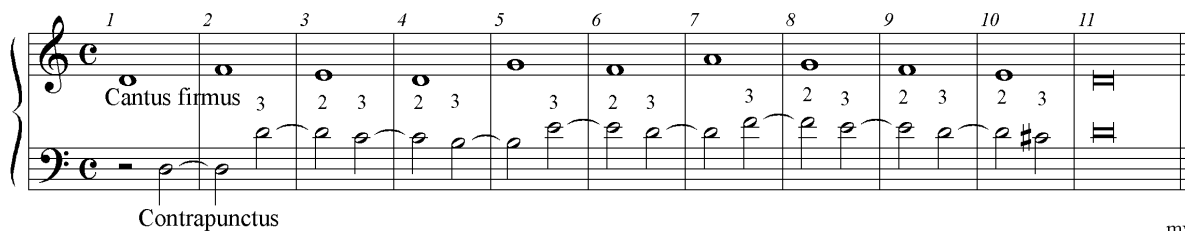
mv09-08

De dissonant treedt hier op op de derde tel, een sterk maatdeel. De dissonante toon is de *e1* in de bas. Deze wordt voorbereid op de tweede tel, in een consonante context, en wordt dalend opgelost naar de *d1*, weer in een consonante context. Dat daarbij de *fis1* in de melodie wegspringt naar de even consonante *b1*, maakt geen verschil in contrapuntisch opzicht. Nog een voorbeeld uit de vioolsonates van Corelli met secundevertagingen:



mv09-09

Uit het voorbeelden blijkt dat de syncope die betrokken is bij de secundevertaging beneden de stem ligt waartegen de vertaging voorkomt. Dat betekent dat het onmogelijk is een secundevertaging te construeren in een tweestemmige contrapuntoefening met een uit hele noten bestaande cantus firmus in de laagste stem. Om een dergelijke contrapuntoefening met secundevertagingen te construeren moet de cantus firmus in de hoogste stem worden gelegd, zoals in het volgende voorbeeld naar Fux:

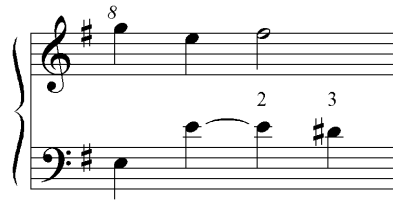


mv09-10

In de meeste toepassingen in zowel harmonie als contrapunt hebben octaafverwijdingen van intervallen dezelfde functie als de enkelvoudige intervallen (kleiner dan een octaaf). Zo gelden de regels voor tertsen voor deciem, die voor kwarten voor undeciem, die voor kwinten voor duodeciem, enzovoorts. Alleen de secunde en noot verschillen van elkaar in de toepassing van vertagingen. Daarbij gelden de volgende regels:

Een noot kan wel worden vergroot tot een octaaf plus noot enzovoorts, maar een noot wat betreft een vertaging nooit worden verkleind tot een secunde.

Een secunde kan worden vergroot tot een octaaf plus secunde, hetgeen in afstand een noot oplevert, maar als de laagste toon als dissonant optreedt en daarom wordt voorbereid en opgelost, blijft men van een secundevertaging spreken. Dit blijkt onder meer uit maat 8 van het Allegro van Corelli:



mv09-11

De tot nog toe gegeven voorbeelden van vertragingen zijn kaal en onversierd. In de muziekpraktijk komen vertragingen zeer vaak voor met versieringen. In het volgende voorbeeld is een eenvoudige septiemvertraging op verschillende manieren versierd:



mv09-12

De vijf uitwerkingen laten de volgende versieringstonen zien:

- (1) De anticipatie van de oplossing, als kwartnoot;
- (2) Idem, maar dan korter, als achtste;
- (3) De anticipatie van de oplossing, gevolgd door een wisseltoon;
- (4) Tussen vertraging en oplossing een consonante toon die via een sprong bereikt en verlaten wordt;
- (5) De oplossing wordt voorafgegaan door een afspringende wisselnoot.

Hieruit blijken de volgende regels:

- (1) Ook al wordt de oplossing door een anticipatie voorafgegaan, de eigenlijke oplossing wordt er niet door vooruitgeschoven: die blijft liggen op de tweede helft van de maat.
- (2) Versieringen gaan altijd af van de vertraging, niet van de oplossing.
- (3) De voorbereiding wordt nimmer versierd.
- (4) Omdat een vertragingenconstructie eigenlijk een syncopische constructie is en de voorbereiding niet, maar de vertraging wel kan worden verkort, is de voorbereiding nooit korter dan de vertraging.

Als aanvulling op de voorbeelden kan nog worden gesteld dat:

- (5) De voorbereiding kan als toon al liggen vóódat deze op het zwakke maatdeel voor de vertraging voorbereiding wordt; en
- (6) De oplossing kan willekeurig korter worden genomen en worden gevolgd door andere korte noten.
- (7) Wanneer bij een compositie becijfering aanwezig is, worden de vertragingen met hun voorbereidingen en oplossingen in de becijfering verwerkt.
- (8) Versierde vertragingenformules zijn buitengewoon gangbaar in contrapuntische muziek, met name in de instrumentale muziek van de zeventiende en de achttiende eeuw.

9.5 CONTRAPUNCTUS FLORIDUS

Als vijfde en laatste soort van contrapunt geeft Fux het zogenaamde *contrapunctus floridus*, waarbij de cantus firmus een tegenstem heeft die gebruik maakt van halve noten, kwartnoten, syncopen en eventueel achtste noten in een voortdurende afwisseling. De volgende voorbeelden uit Fux illustreren deze werkwijze:

Musical notation for example mv09-13, measures 1-5. The top staff is labeled "Contrapunctus" and the bottom staff is labeled "Cantus firmus". The cantus firmus consists of five whole notes: G4, A4, B4, C5, B4. The contrapunctus consists of five measures of rhythmic patterns: 1. quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4; 2. quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; 3. quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; 4. quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; 5. quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

Musical notation for example mv09-13, measures 6-11. The cantus firmus continues with: 6. whole note G4, 7. whole note A4, 8. whole note B4, 9. whole note C5, 10. whole note B4, 11. whole note A4. The contrapunctus continues with: 6. quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; 7. quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; 8. quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; 9. quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; 10. quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; 11. quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

mv09-13

Musical notation for example mv09-14, measures 1-5. The top staff is labeled "Cantus firmus" and the bottom staff is labeled "Contrapunctus". The cantus firmus consists of five whole notes: G4, A4, B4, C5, B4. The contrapunctus consists of five measures of rhythmic patterns: 1. quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4; 2. quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; 3. quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; 4. quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; 5. quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

Musical notation for example mv09-14, measures 6-11. The cantus firmus continues with: 6. whole note G4, 7. whole note A4, 8. whole note B4, 9. whole note C5, 10. whole note B4, 11. whole note A4. The contrapunctus continues with: 6. quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; 7. quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; 8. quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; 9. quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; 10. quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; 11. quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

mv09-14