



EESTI
MUUSIKA- JA TEATRIAKADEEMIA

Töid muusikateooria alalt IV
KERRI KOTTA

Tonaal- struktuurid

Harmonia-
õpik
edasijõudnutele



Euroopa Liit
Euroopa
Regionaalarengu Fond



Eesti tuleviku heaks



Primus



EESTI
MUUSIKA- JA TEATRIAKADEEMIA

Töid muusikateooria alalt IV

Kerri Kotta

Tonaalstruktuurid

Harmoniaõpik edasijõudnutele

Tallinn 2012



Euroopa Liit
Euroopa Sotsiaalfond



Eesti tuleviku heaks

Väljaanne ilmub Eesti Teadusfondi poolt finantseeritud projekti
„Muusika funktsionaalsed aspektid“ (ETF8497) raames.

Väljaande trükkimist on toetanud Euroopa Liit Euroopa Sotsiaalfondist (programm „Primus“).

Retsensent: Margus Pärtlas

Noodigraafika: Kerri Kotta

Kujundus ja küljendus: Maite-Margit Kotta

© Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia ning Kerri Kotta, 2012

ISBN 978-9949-9034-9-8

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia

Rävala pst 16

Tallinn 10143

Eesti

Sisukord

Saateks	4
1. Harmoonia ja kontrapunkt I.	
Renessanssharmoniaast.	7
2. Harmoonia ja kontrapunkt II.	
Barokkharmoniaast.	19
3. Harmoonia ja kontrapunkt III.	
Akordide kontrapunktilisest funktsioonist.	38
4. Harmoonia ja vorm I.	
Muusikalise lause harmoonilisest struktuurist.	
Klassikalise teema harmoonilisest struktuurist.	60
5. Harmoonia ja vorm II.	
Muusikalisest lausest vormilise arendus- ja sideosana,	
selle harmoonilis-kontrapunktilisest struktuurist.	83
6. Harmoonia ja vorm III.	
Klassikalise muusika tüüpvormide harmoonilisest struktuurist.	121
7. Harmoonia, kontrapunkt ja vorm.	
Postklassikaliste teoste tonaalstruktuurist Chopini, Skrjabini ja Šostakoviči näitel.	149
Kirjandus.....	169
Aineregister	170

Saateks

Käesolev raamat ilmub sarja „Töid muusikateooria alalt“ neljanda väljaandena. Oma vormilt erineb see olulisel määral sarja eelmistest köidetest, millest kaks on olnud artiklikogumikud¹ ja üks täiemahuline monograafia.² Kuigi ka käesolev raamat sisaldab algpäraseid uurimusi, on selle näol tegemist eelkõige kõrgkooliõpikuga, mille peamiseks adressaadiks on kõrgemat muusikalist haridust omandav tudeng või end täiendada sooviv muusikaõpetaja. See omakorda piiritleb nii raamatu formaadi – iga uue teema käsitlemisele järgneb rida teemat kinnistavaid ülesandeid – kui ka teksti spetsiifilisuse määra.

Raamatu pealkiri „Tonaalstruktuurid“ viitab tonaalse heliteose harmoonilis-kontrapunktilisele struktuurile, mille sügavamaid tasandeid mõjutab olulisel määral ka vorm. Täpsemalt öeldes ei keskendu väljaanne spetsiifiliselt funktsionaalharmooniale, vaid on pigem katse vaadelda selle avaldumist seoses kontrapunkti ja vormiga. Seega eeldab raamatuga töötamine eelteadmisi nii muusika elementaarteoorias kui ka klassikalises harmoonias, mille põhialustel siin enam eraldi ei peatuta. Kindlasti tuleb raamatu lugejale kasuks ka tonaalse muusika interpreteerimise ja kuulamise kogemus, mille käigus on tehtud esmane tutvus muusikateose vormiga. Kuna raamatus käsitletavad teemad on omavahel tihedalt seotud ning üldreeglina valmistab iga teema otseselt ette järgnevat, tuleks peatükke lugeda nii, nagu need raamatus on järjestatud.

Metodoloogiliselt põhineb raamat esmajoones Heinrich Schenkeri ideedel muusikateose struktuurist ja vormist.³ Schenkerilt on laenatud arusaam tonaalse helitöö struktuuri rangelt hierarhilisest ja teleoloogilisest loomusest ning samuti graafiline analüüsitehnika struktuuri eri tasandite väljatoomiseks. Raamatu teiseks oluliseks lähtepunktiks on William Caplini käsitus klassikalisest vormist ja selle seosest harmooniaga.⁴ Caplinist lähtuvalt eristatakse käesolevas raamatus kadentsiharmooniat kadentsieelsest harmooniast, mille moodustumist erinevalt kadentsiharmooniast mõjutab suurel määral kontrapunkt. Sama autori ideedest lähtuvalt on käesolevas raamatus välja arendatud ka kadentsieelsete harmooniajärgnevuste klassifikatsioon. Lisaks eelpool nimetatud autoritele võlgneb väljaanne palju ka Mart Humala käsitlemisele tonaalse teose struktuurist kui kolmeastmelisest püramiidist.⁵ Samuti on antud raamatu kirjutamisele avaldanud mõju Mart Humala harmoonilise kontrapunkti teooria⁶, mida siin küll otseselt ja järjekindlalt rakendatud ei ole.

¹ Vt Humal 2000 ja Humal 2007.

² Vt Humal 2005.

³ Vt Schenker 1979.

⁴ Vt Caplin 1998.

⁵ „Klassikalise muusika struktuuri võib kujutada kolmeastmelise püramiidina. Selle alguse moodustab kontrapunkt, keskel on harmoonia ja tipus vorm. Selles püramiidis tuginevad kõrgemad astmed madalamale ja tulenevad neist. Samal ajal on madalamad astmed funktsionaalselt allutatud kõrgemaile ja juhitud neist.“ Vt Humal 2007: 12.

⁶ Vt Humal 2011.

Raamatu temaatika seab käsitletavate heliloojate ja teoste valikule ka teatavad ajaloolised piirid. Suurem osa raamatu teoreetilisi põhiteemasid on avatud eelkõige Mozarti ja Beethoveni loomingu põhjal. Kahes sissejuhatavas peatükis on põgusalt käsitletud ka renessanss- ja barokkharmooniat ning viimases peatükis postklassikalist harmooniat. Lisaks üldteadmiste andmisele renessanss- ja barokkharmooniast on sissejuhatavate peatükkide eesmärgiks lugeja kurssiviimine raamatu põhipeatükkide teoreetilise mõteteviisi ning seal kasutatavate analüütiliste „tööriistadega“. Viimase peatüki eesmärgiks on asetada aga raamatu peamine uurimisobjekt – klassikalise helitöö tonaalstruktuur – laiemasse konteksti ning demonstreerida klassikalises muusikas kirjeldatud printsiipide avaldumist ka 19. ja 20. sajandi teostes.

Tallinn, 2012

Kerri Kotta

1. Harmonia ja kontrapunkt I. Renessanssharmoniast.

Konsoneerivatest harmooniast.¹ Muusikalooliselt varaseima praktikana tekivad harmooniad mitmehäälses muusikas üksikhäälte kontrapunktilisel ühendamisel. Konsoneerivad harmooniad tekivad omakorda siis, kui üheaegselt kõlavate häälte vahel moodustuvad ainult konsoneerivad intervallid. Üldreeglina põhinesid varasemad mitmehäälsed teosed juba olemasoleval meloodial (Gregooriuse koraal), millest tavaliselt moodustus teose tenorihääl (*vox principalis, cantus firmus*). Viimasele lisati omakorda teised hääled. Konsoneerivate harmooniate moodustumist ülalkirjeldatud viisil demonstreerib näide 1.1.

Näites 1.1a on toodud katkend Gregooriuse koraalist. Näites 1.1b moodustub sellest tenorihääl, millele on omakorda lisatud sopran, alt ja bass. Hääled on lisatud nii, et nende vahel moodustuksid ainult konsoneerivad intervallid – priimid, oktavid, kvindid, kvardid², tertsid ja sekstid. Nagu näitest 1.1b ilmneb, tekivad tenorihääle seesugusel harmoniseerimisel ainult kahte tüüpi harmooniad – kolmkõlad ja sekstakordid. Nimeetatud harmooniad ongi teatavasti ainsad võimalikud konsoneerivad harmooniad, kõik ülejäänud harmooniad on dissoneerivad.³

Näide 1.1

The image displays two musical examples. Example 1.1a is a single melodic line in treble clef, starting on a G4 and moving stepwise up to a B4, then down to an A4, and finally to a G4. The lyrics are 'Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o'. Example 1.1b shows a four-part setting of the same melody. The top part is the original melody in treble clef. The bottom three parts are a soprano, alto, and bass line, all in treble clef. The bass line is written on a bass clef staff. The harmony consists of triads and dyads, illustrating the concept of consonant intervals.

¹ Muusikaanalüüsis kasutatakse mõistet „harmonia“ kahes tähenduses. Esimeses tähenduses viitab see teoreetilisele õpetusele akordidest (kui spetsiifilistest kooskõladest) ja nende järgnevusest. Teises tähenduses viitab see kooskõlale või akordile. Näiteks mõistes „renessanssharmonia“ viitab „harmonia“ teoreetilisele distsipliinile, mis selgitab kooskõlade tekkimist renessanssmuusikas, mõistes „dominant-harmonia“ aga dominantfunktsiooni esindava(te)le akordi(de)le. Kui mõistet „harmonia“ kasutatakse mitmuses (harmooniad), viitab see peaaegu alati akordidele või kooskõladele.

² Kvart ei tohi aga moodustuda seoses bassiga.

³ Üksikasjalikuma ülevaate sellest, kuidas nelja- või enamahäälsel harmooniajärgnevuse komponeerimist renessanssmuusikas mõisteti vt Schubert 2002: 525–527.

Modaalsest harmooniast. Näites 1.1b toodud harmooniajärgnevust nimetatakse modaalseks. Modaalne harmoonia on laadidel põhinev harmoonia. Renessanssharmoonia kui modaalse harmoonia üks liike põhineb vanadel kirikulaadidel. Kuna modaalne harmoonia tekib pigem häälte kui harmooniate ühendamise tulemusena, on see olemuselt resultatiivne. See tähendab, et erinevalt funktsionaalharmooniast pole modaalne harmoonia helitöö tonaalstruktuuri kujundamisel aktiivne ning sisaldab võrreldes funktsionaalharmooniaga oluliselt suuremal määral funktsionaalselt n.ö neutraalseid harmooniajärgnevusi.

Neutraalsete järgnevuste all peetakse üldreeglina silmas järgnevusi, mis ei tungle selgelt harmoonilise dominandi ja selle lahenduse – toonika – suunas. Konkreetselt avaldub see näiteks minoorkolmkõla ja sellest kvint madalamal kõlava kolmkõla ühendamisel (vt näide 1.2a). Selline järgnevus jätab mulje tonaalsele harmooniale omase harmoonilise dominandi vältimisest ja mõjub seetõttu modaalsena. Analoogilise efekti põhjustab ka mažoorse kolmkõla ühendamine sellest kvint kõrgemal või kvart madalamal kõlava minoorse kolmkõlaga (vt näide 1.2b). Lisaks sellele annavad muusikale sageli modaalse värvingu laskuvad sekundisuhtelised ja tõusvad tertsisuhtelised⁴ harmooniajärgnevused, mis tonaalses harmoonias esinevad suhteliselt harva (vt näide 1.2c ja 1.2d).

Sekundisuhtelisteks nimetatakse harmooniaid, mille priimide vahel tekib sekund, tertsisuhtelisteks harmooniaid, mille priimide vahel tekib terts ja kvindisuhtelisteks harmooniaid, mille priimide vahel tekib kvint. Seda demonstreerib näide 1.3, kus akordide priimid on tähistatud mustade noodipeadega. Kui sekund on tõusvasuunaline, on tegemist tõusva sekundisuhtelise harmooniajärgnevusega (vt näide 1.3a ja 1.3b), kui sekund on laskuvasuunaline, on tegemist laskuva sekundisuhtelise harmooniajärgnevusega (vt näide 1.3c ja 1.3d). Tõusev sekund võib mõnikord väljenduda ka laskuva septimina (vt näide 1.3e) ning laskuv sekund tõusva septimina (vt näide 1.3f). Eelpool öeldu kehtib analoogiliselt ka tertsi- ja kvindisuhteliste järgnevuste kohta.

Kirjeldataud harmooniajärgnevusi renessanssmuusikas demonstreerib näide 1.4. Näite ülemises süsteemis (a) on toodud Johannes Ockeghemi missa „L'homme armé“ *Kyrie* algus, alumises süsteemis (b) aga vastavas kohtades kõlavate harmooniate priimid. Nagu näitest ilmneb, kõlavad Ockeghemi teose alguses peaaegu eranditult ainult laskuvad sekundi- ja tõusvad tertsisuhtelised järgnevused – need on tähistatud alumises süsteemis (b) noote ühendavate noolte kohale kirjutatud numbritega –, mis suuresti annavadki teose harmooniale iseloomuliku modaalse värvingu.

Dissoneeriv heli harmooniasse mittekuuluva helina. Dissoneerivaks nimetatakse heli, mis moodustab mõne teise samaaegselt kõlava heliga dissonantsi. Dissoneeriv heli võib moodustuda neljal erineval moel – abihelina, läbimineva helina, pidehelina või ennakhelina. **Abiheli** tekib mingi suhteliselt püsiva heli kaunistamisel sellest sekundi ehk astme kaugusel oleva heliga. Abiheli võib esineda nii kahe- kui ka ühepoolseks, millest viimasel on omakorda palju erinevaid avaldumisvorme. Kahepoolne abiheli külgneb kaunistatava heliga mõlemalt poolt (vt näide 1.5a ja 1.5b; ülemine süsteem x), ühepoolne abiheli aga ainult ühelt poolt (vt näide 1.5c ja 1.5d; ülemine süsteem x). Nagu näha, kaasneb abiheli kasutamisega alati kaunistatava hääle suunamuutus (antud näites viitavad liikumisele noote ühendavad jooned). **Läbiminev heli** ühendab astmeliselt kahte

⁴ Antud mõisteid selgitatakse järgmises lõigus.

Näide 1.2

Näide 1.3

Näide 1.4

akordiheli. Ühendamine võib toimuda nii tõusvalt kui ka laskuvalt (vt näide 1.5e ja 1.5f; ülemine süsteem x). **Pideheli** tekib harmooniasse kuuluva konsoneeriva heli üleviimisel järgnevasse harmooniasse, kus see muutub dissoneerivaks (vt näide 1.5g; ülemine süsteem x). **Ennakheli** tekib aga järgneva harmoonia heli ennetamisel (vt näide 1.5h; ülemine süsteem x).

Analüütilisest notatsioonist (I). Eelpool mainitud näites on tavanotatsiooni kõrval läbivalt kasutatud ka nn analüütilist notatsiooni (vt näide 1.5; alumine süsteem y). Analüütilises notatsioonis kasutatakse sümboleid – noodid ja neid ühendavad kaared – viitavad nootide vahel tekkivale struktuuriale hierarhiale. Nootide vahel tekkivate hierarhiliste seoste kõige täpsemateks määratlejateks on noote ühendavad kaared. Noodid, millelt kaar algab ja millele see lõpeb, esindavad kõrgemat struktuuritasandit kui noodid, mis

Näide 1.5

a) b) c) d)

x) y)

e) f) g) h)

x) y)

Labels: A, L, P, E

Näide 1.6

a) b)

jäävad kaare alla. Kui kaari on mitu, esindavad kõrgemad ja ühtlasi ka pikemad kaared kõrgemaid tasandeid ning nende alla jäävad ja lühemad kaared madalamaid tasandeid. Tavakaar viitab liikumisele, samas kui punktiirkaar viitab paigalseisule. Lisaks kaartele kasutatakse nootide struktuuraalse kuuluvuse tähistamiseks ka erinevaid noodisümboleid. Näiteks pool- või veerandnoodiga tähistatud heli esindab üldreeglina kõrgemat struktuuritasandit kui noodipeaga tähistatud heli.

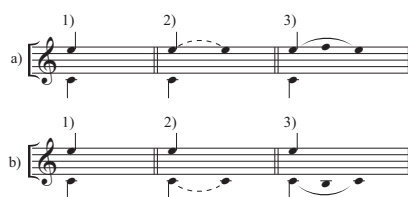
Vastavalt eelpool öeldule moodustub näite 1.5a ülahääl heli *e* kaunistamisel abihelikäiguga *e-f-e*, kusjuures kõige kõrgemale tasandile kuulub seda abihelikäiku alustav *e* (mainitud heli tähistavalt noodilt algab kaar ning heli on tähistatud veerandnoodiga), kesktasandile seda lõpetav *e* (mainitud heli tähistaval noodil lõpeb kaar, kuid heli ise on tähistatud vaid noodipeaga) ning madalaimale tasandile abiheli *f* (mainitud heli jääb kaare alla ning on tähistatud vaid noodipeaga; vt näite 1.5 a, alumine süsteem y). Analoogiliselt näite 1.5a ülahääle moodustub ka näite 1.5b alahääl, kus heli *c* on kaunistatud abihelikäiguga *c-h-c*.⁵

Näite 1.5c ülahääle sügavama struktuuritasandi moodustab liikumine helilt *e* helile *d* (veerandnoodiga tähistatud helid, mida ühendab kõrgem kaar). Madalamal struktuuritasandil on heli *e* aga enne liikumist helile *d* kaunistatud ühepoolse abihelikäiguga *e-f* (sellele viitab helisid *e* ja *f* ühendav madalam kaar). Näite 1.5d puhul on olukord aga vastupidine: siin pole ühepoolse abiheliga (*f*) kaunistatud mitte esimene veerandnoodiga tähistatud heli *c*, vaid teine heli *e* (taas viitab sellele kaar, mis seob helisid *f* ja *e*).

Näidetes 1.5e ja 1.5f kuulub kõige kõrgemale struktuuritasandile kaart alustav veerandnoodiga tähistatud heli, järgmisele struktuuritasandile kaart lõpetav noodipeaga tähistatud heli ning madalaimale tasandile kaare alla jääv läbiminev heli. Sellest tulevalt tuleks näidet 1.5e mõista järgnevalt: selle kõige sügavamal tasandil valitseb heli *c*, mida järgmisel tasandil kaunistab arpedžokäik *c-e* ning kõige madalamal tasandil arpedžokäigu astmelisel täitmisel moodustuv *d*. Analoogiliselt tuleks tõlgendada ka näidet 1.5f. Näited 1.5g ja 1.5h sisaldavad kahte tasandit: kõrgemale tasandile kuuluvad kõrgemate kaartega ühendatud veerandnootidega tähistatud helid ja madalamale tasandile madalamate kaartega ühendatud noodipeadega tähistatud helid.

Kontrapunktilisest analüüsist. Näite 1.6 ülemine süsteem (a) kordab täpselt näites 1.4 esmakordselt ära toodud Ockeghemi missa „L'homme armé“ *Kyrie* avatakte. Näite 1.6 alumine süsteem (b) on nimetatud taktide dissoneerivate helide moodustumist selgitav kontrapunktiline analüüs. Kõik konsoneerivad helid – tinglikult võiks neid nimetada ka n.ö harmooniasse kuuluvateks helideks – on tähistatud antud näites veerandnootide ning dissoneerivad helid noodipeadega. Analoogiliselt näite 1.5 alumise süsteemiga (y),

⁵ Seega võib näidete 1.5a ja 1.5b puhul rääkida kolmest struktuuritasandist, mida analüütilises notatsioonis illustreerib kõrval toodud näide. Vastavalt sellele esindavad mõlema näite sügavamat tasandit helid *e* ja *c*. (vt kõrval toodud näiteid a1 ja b1). Järgmisel tasandil on näites a pikendatud ülahääl heli *e* ja näites b alahääl heli *c*; sellele viitavad punktiirkaared vastavate helide vahel. Kuna aga esimene ja teine tasand (näited a1 ja a2 ning b1 ja b2) on sisuliselt samatähenduslikud, s.t sisaldavad samu helisid, siis pole tasandite 1 ja 2 eristamine praktilises mõttes tavaliselt vajalik.



kasutatakse ka siin noote ühendavaid kaari demonstreerimaks dissoneerivate helide seost konsoneerivate helidega.

Nagu näite 1.6 alumisest süsteemist ilmneb, moodustub suur osa selle näite dissonantse läbiminevate helidena. Sellisteks helideks on sopranihääles kõlav *a* (takt 1, teine löök), nii soprani- kui ka aldhääles kõlav *f* (takt 2, teise löögi viimane kaheksandik) ja tenorist kõrgemal asetsevas bassihääles kõlav *h* (takt 3, kolmanda löögi teine veerand; vrd siin mainitud näiteid näidetega 1.5e ja 1.5f pöörates tähelepanu mõlema näite analüütilisele notatsioonile). Sopraniheli *a* ning soprani- ja aldheli *f* muudab dissoneerivaks nende seos bassiga (esimesel puhul tekib sekund, teisel kvart) ja bassiheli *h* selle seos nii temast hetkel madalamal kõlava tenori kui ka sopraniga (noon). Samuti tekib sopranis esimese takti kolmanda löögi viimasel kaheksandikul dissoneeriv ühepoolne abiheli *c* (vrd seda näitega 1.5c) ja aldis kolmanda takti teisel löögil pideheli *g* (vrd seda näitega 1.5g).


Mõnevõrra raskemini tõlgendatav on dissoneeriv heli *e*, mis tekib bassis teise takti esimese löögi viimasel kaheksandikul. Ühelt poolt võiks heli *e* vaadelda heli *f* ühepoolse abihelina. Sellise tõlgenduse vastu räägib aga bassihääle jätkuvalt laskuv liikumine, sest ootuspäraselt peaks abihelikäik tooma kaasa hääle suunamuutuse, nagu see juhtub näiteks juba mainitud soprani ühepoolse abiheli *c* puhul. Teiselt poolt võib heli *e* tõlgendada ennakhelina, kuid heli, mida see ennetab, ei kõla mitte samas hääles, s.o bassis, vaid aldis (vt punktiirjoont kahe erineva oktavi heli *e* vahel). Selline tõlgendus eeldab aga hääle kui puhtteoreetilise konstruktsiooni lahutamist häälest kui partiist. Teiste sõnadega, tõlgendades heli *e* ennakhelina väidetakse sisuliselt ka seda, et bassihääles alguse saanud liikumine jätkub alates teise takti teisest löögist mõtteliselt juba aldis. Renessanssmuusikas kasutatakse ühesuunalisel liikumisel dissoneerivalt helilt tekkiva hüppe tähistamiseks ka mõistet *nota cambiata*.


Modaalse harmoonia kadentsidest. Kadentsiks nimetatakse kas tervikteose või arendatuma vormiosa lõpus kõlavat meloodilist või harmoonilist üksust, mis loob mulje ajutisest või täielikust lõpetatusest.⁶ Ajalooliselt varaseim on **meloodiline kadents**, mis väljendub tavaliselt meloodia või mõne selle fraasi lõpus laadi püsivale astmele liikuva iseloomuliku helijärgnevusena. Üldreeglina liigutakse meloodilises kadentsis laadi püsivale astmele astmeliselt laskuvalt (vt näide 1.7a) või tõusuvalt (vt näide 1.7b) ning mõnikord – see sõltub kasutatavast laadist – ka laskuva tertsikäigu abil (vt näide 1.7c).


Meloodilistele kadentsidele omase astmelise liikumise samaaegse kõlamise tagajärjel erinevates hääldes moodustub ajalooliselt esimene mitmehäälnene ehk **polüfooniline kadents**. Häälte ühendamisel laheneb ebapüsiv harmoonia püsivasse harmooniasse. Polüfoonilise kadentsi varaseimaks näiteks on Guido Arrezost kirjeldatud kahest harmoonilisest intervallist koosnev üksus, milles äärmiste häälte vahel kõlav sekst – keskaegse muusikateooria arusaamade järgi dissoneeriv intervall – laheneb oktavi (vt näide 1.8a). Selle kadentsi kolmehäälsel variandil on nimetatud ka kahekordse juhtheliga kadentsiks

⁶ Näiteks Grove Music Online toob järgmise definitsiooni: *The conclusion to a phrase, movement or piece based on a recognizable melodic formula, harmonic progression or dissonance resolution; the formula on which such a conclusion is based. The cadence is the most effective way of establishing or affirming the tonality – or, in its broadest sense, modality – of an entire work or the smallest section thereof; it may be said to contain the essence of the melodic (including rhythmic) and harmonic movement, hence of the musical language, that characterizes the style to which it belongs* (Vt Rockstro, et al. 2012).

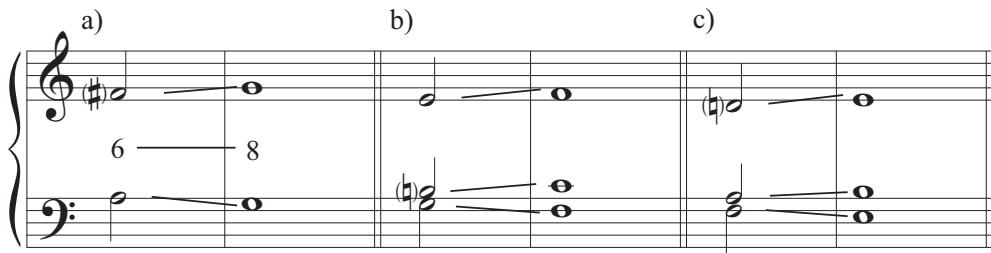
Näide 1.7

a) 
 Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

b) 
 Quo - ni - am tu so - lus sanc - tus.

c) 
 Ky - ri - e e - le - i - son.

Näide 1.8

a) 
 6 — 8

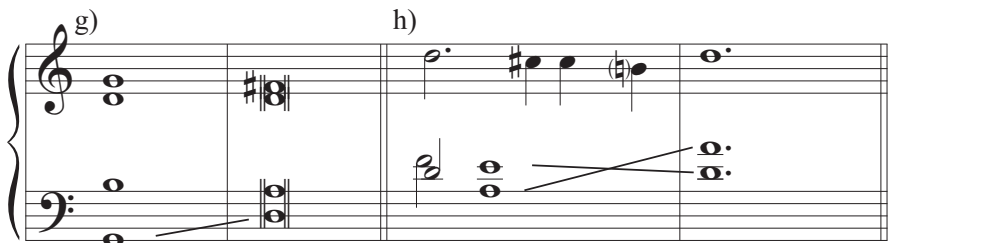
b) 
 6 — 8

c) 
 6 — 8

d) 
 6 — 5 — 8

e) 
 6 — 5 — 8

f) 
 6 — 5 — 8

g) 
 6 — 5 — 8

h) 
 6 — 5 — 8

(*double leading tone*), 14. sajandi või Ars Nova kadentsiks (vt näide 1.8b). Kui toonikaheleks oli *e*, kasutati sama kadentsivormeli altereerimata varianti, mida nimetatakse **früügia kadentsiks** (vt näide 1.8c). Mõnikord liigub kadentsis sekst enne oktavisse lahene-mist kvinti: sellist kadentsi on nimetatud ka nn Landini kadentsiks (vt näide 1.8d).

Alates 15. sajandist võib früügia kadentsi erinevaid vorme leida nelja- ja enamahälsetes seadetes (üks võimalik variant on toodud näites 1.8e). Samuti leiab selle aja muusikas aina enam kasutamist **harmooniline kadents**, mille erinevuseks polüfoonilisest kadentsist on laskuv või tõusev kvindi- või kvardikäik bassis. Kvindisuhteliste harmooniate laskuval ühendamisel moodustub **autentne kadents** (vt näide 1.8f), tõusval ühendamisel aga **plagaalne kadents** (vt näide 1.8g). Polüfoonilise kadentsi järk-järgulist asendamist harmoonilise kadentsiga markeerib selle aja muusikas ka nn üleminekuvariant, milles autentse kadentsi efekt on saavutatud bassihääle registrilise ümberpaigutamisega, mis aitab vältida ka paralleelseid kvinte bassi ja tenori vahel (vt näide 1.8h).

Ülesanne I-1.

Määrata allpool tootud näidetes kadentsid ja nende tüübid – polüfooniline kadents (14. sajandi kadents, früügia kadents), harmooniline kadents (autentne kadents, plagaalne kadents; harmooniline kadents, mis tekib kahe alumise hääle ristumisel) – ja kirjutada need süsteemi kohal punktiirjoontele. Tuua välja modaalsele harmooniale omased harmooniajärgnevused tähistades need näite 1.4 eeskujul.

Dufay – „Flos florum“

The first system of music consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The upper staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, and a dotted line above it. The lower staff contains a bass line with quarter notes. Below the grand staff is a single treble clef staff, which is currently empty.

Josquin - Missa „Pange lingua“ (*Et incarnatus est*)

The second system of music consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The upper staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, and a dotted line above it. The lower staff contains a bass line with quarter notes. Below the grand staff is a single treble clef staff, which is currently empty.

The third system of music consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The upper staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, and a dotted line above it. The lower staff contains a bass line with quarter notes. Below the grand staff is a single treble clef staff, which is currently empty.

Ülesanne I-2.

Analüüsida järgnevas näites dissoneerivaid helisid kirjutades näite 1.6 eeskujul alumisele süsteemile näite kõik helid ning tähistades konsoneerivad helid veerandnootide ja dissoneerivad helid noodipeadega. Lisada näidete 1.5 ja 1.6 eeskujul noote ühendavad kaard. Tähistada dissoneerivad helid ülemises süsteemis tähtedega A (abiheli), L (läbiminev heli), P (pideheli) ja E (ennakheli).


Josquin – Missa „Pange lingua“ (*Sanctus*)

Ülesanne I-3.

Harmoniseerida allpool toodud Gregooriuse koraali meloodia. Harmoniseerimisprotsessi kirjeldavad allpool toodud näited a, b ja c. Näites a on toodud meloodia esimene fraas, millest moodustub tenorihääl. Põhivältusena kasutatakse täisnooti, v.a lõpunoot, mille puhul kasutatakse brevist. Näites b on lisatud sopran, alt ja bass nii, et tekivad ainult konsoneerivad harmooniad – kolmkõlad ja sekstakordid; harmooniate ühendamisel funktsionaalharmoonia printsiipe järgima ei pea. Samas tuleks vältida keelatud paralleelsusi: s.o puhaste intervallide paralleelsusi kõikide häälte ja nn varjatud paralleelsusi (ühesuunalist liikumist puhtale intervallile) äärmiste häälte vahel. Fraasi lõpp tuleks harmoniseerida mõne renessanssmuusikale omase kadentsiga vajadusel lõpunooti pikendades (vt näide b). Lõpuks lisada figuratsioonihelid (näide c). Eelistanult võiks kasutada läbiminevat heli ja pideheli. Abiheli ja ennaheli kasutamise puhul tuleks eelistada suhteliselt lühemaid vältusi (veerandnoot või sellest lühem vältus). Tenorihäält (*cantus firmus*) kaunistada ei tohiks (vt näide c).

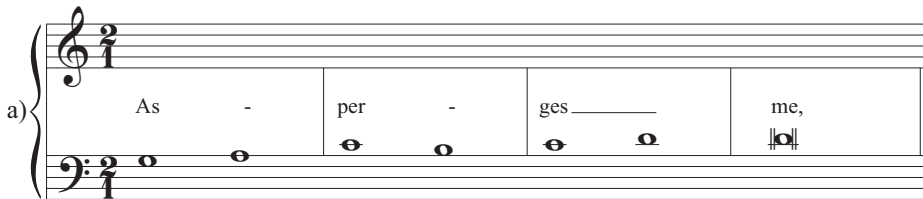


As - per - ges___ me, Do - mi - ne, hys - so - po, et___ mun - da - bor:



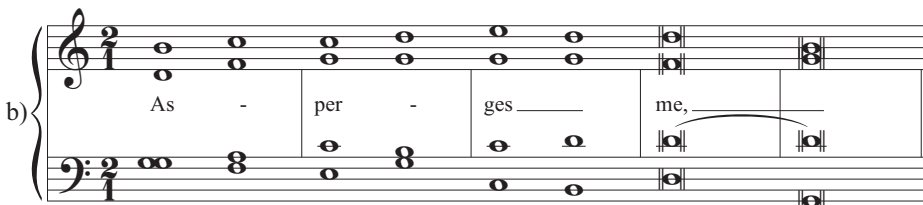
la - va - bis___ me, et___ su - per - ni - vem de - al - ba - bor.

a)



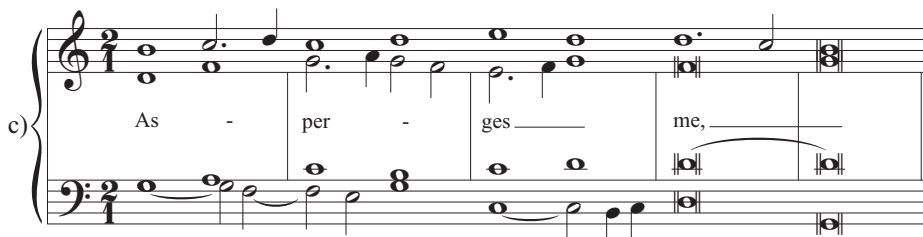
As - per - ges___ me,

b)



As - per - ges___ me,

c)



As - per - ges___ me,

