

THE LOST CHORD

HARMONISEREN
OP
TOETSINSTRUMENTEN

II

STEPHEN TAYLOR

The Lost Chord

*Seated one day at the organ,
I was weary and ill at ease,
And my fingers wander'd idly
Over the noisy keys;*

*I know not what I was playing,
Or what I was dreaming then,
But I struck one chord of music,
Like the sound of a great Amen.*

*It flooded the crimson twilight,
Like the close of an Angel's Psalm,
And it lay on my fever'd spirit
With a touch of infinite calm.*

*It quieted pain and sorrow,
Like love overcoming strife,
It seem'd the harmonious echo
From our discordant life.*

(Gedicht van Adelaide Proctor, in 1877 getoonzet door Arthur Sullivan)

INHOUDSOPGAVE

blz.

1	Toonladders en intervallen	7
2	Dissonant en consonant	11
3	De syncope	16
4	Modulatie	24
5	Het harmoniseren van een bestaande bas (i)	31
6	Het harmoniseren van een bestaande bas (ii)	37
7	De sext	42
8	Het sextakkoord (i)	44
9	Het sextakkoord (ii)	47
10	Het sextakkoord (iii)	53
11	Het harmoniseren van een bestaande bas (iii)	60
12	De verminderde drieklank	67
13	Het sextakkoord (iv)	76
14	Herhalingsoefeningen	88

Gebruiksaanwijzing

Lezers wordt aangeraden de Inleiding tot *The Lost Chord* elders op deze site te raadplegen.

De trappen van de toonladder worden aangeduid met de Romeinse cijfers I, II, III, IV, V, VI en VII.

Drieklanken met de grondtoon in de laagste stem kunnen in drie liggingen worden gespeeld, genoemd naar het interval tussen de laagste en de hoogste stem.



Deze akkoorden zijn in de nauwe ligging: de afstand tussen de sopraan en de tenor is minder dan één octaaf; tussen de drie bovenstemmen is er geen ruimte om een toon behorend bij het akkoord toe te voegen. Tenzij anders wordt vermeld, worden alle oefeningen in Deel II van *The Lost Chord* in de nauwe ligging gespeeld, met de bovenste drie stemmen in de rechterhand (r.h.) en de laagste stem in de linkerhand (l.h.). Zie verder Deel I hoofdstuk 12, Deel II p.45 en Deel III hoofdstuk 13).

In Deel II komt een aantal nieuwe technieken aan bod. Om een bestaande melodie te leren harmoniseren, is het belangrijk om ook een gegeven bas te kunnen harmoniseren. Uiteindelijk hebben allerlei aspecten van het harmoniseren met elkaar te maken. Vanaf hoofdstuk 5 wordt er tweestemmig geïmproviseerd vanuit een gegeven bas; vanaf hoofdstuk 6 wordt er vierstemmig geharmoniseerd vanuit een becijferde bas. Transpositie vormt eveneens een belangrijk onderdeel van wat in de Engelse taal bekend staan als *keyboard skills*.

De eerste omkering van de drieklank wordt het sextakkoord genoemd vanwege het interval van een sext dat deze omkering onderscheidt van de drieklank met de grondtoon in de laagste stem. Het sextakkoord mag niet worden verward met het Romeinse cijfer VI dat verwijst naar de zesde trap van de toonladder. Vanaf hoofdstuk 8 wordt het sextakkoord ook in de gemengde ligging gespeeld - zie p.45.

Waar er vierstemmig moet worden gespeeld, is het in principe niet de bedoeling alle stemmen uit te schrijven. Bij gelegenheid kan dit echter een manier zijn om akkoordverbindingen en stemvoeringen overzichtelijk te maken. Met dat oogmerk is er in letterlijke zin wel ruimte geboden door de inrichting van notenstokken en becijferde bassen.

Veel liedmelodieën, met name van vóór de 19e eeuw, zijn via diverse geschreven en mondelinge tradities overgeleverd. Zodoende zijn vaak verschillende versies ontstaan, in diverse toonsoorten en zelfs met afwijkende titels. Veel van de melodieën in *The Lost Chord* stammen uit een tijd waarin maatstrepen niet consequent werden toegepast; tot en met de 17e eeuw is het zelfs zo dat afwisseling van twee- en driedelige 'maten' de muzikale werking vergroot. In zulke gevallen wordt het notenbeeld al snel troebel wanneer we proberen onze 'moderne' maatstrepen en maatsoorten door te voeren. Waar enige verduidelijking gewenst is, heb ik verticale lijnen tussen de notenbalken geplaatst.

Om praktische redenen worden alle liedmelodieën genoemd naar de melodie zelf in plaats van naar de eerste tekstregel (al is dit vaak een en hetzelfde, met name in Duitse koralen). Om het historische bewustzijn te bevorderen, heb ik jaartallen bij de melodieën en zettingen gegeven voor zover ze bekend zijn. Enige voorzichtigheid is hierbij geboden omdat deze in sommige gevallen eerder een datum van publicatie betreffen dan een datum van compositie. De liedmelodieën die als oefenmateriaal in de drie delen van *The Lost Chord* voorkomen, zijn opgenomen in een index elders op deze site.

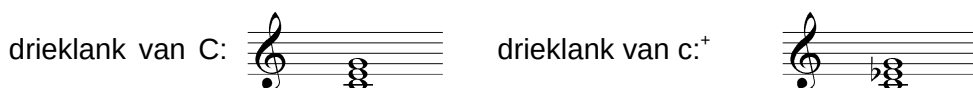
Dé angst van de schrijver van een methode is een al te methodisch gebruik van zijn ontboezemingen! Omdat leren harmoniseren een proces is van jaren, kan er nooit genoeg oefenmateriaal zijn. Het gevaar is wel, dat sommige lezers ontmoedigd kunnen raken door de veelheid of de moeilijkheidsgraad van de oefeningen, terwijl anderen juist worden afgeremd door de methodische neigingen van de schrijver. In hoofdstuk 5, bijvoorbeeld, zal een leerling bij wie het gehoor en wellicht de speelvaardigheid nog niet ver is ontwikkeld, heel bewust moeten redeneren vanuit de drieklank, terwijl een gevorderde leerling (onder de juiste begeleiding) meer met deze tweestemmige oefeningen zal kunnen (eventueel met doorgangs- en wisselnoten, die pas in Deel III worden besproken) dan datgene waarin de opdrachten in aanzet voorzien. Het is aan de docent voor iedere leerling apart te beoordelen wat verstandig is en eventueel aanvullende materiaal aan te bieden.

1

TOONLADDERS EN INTERVALLEN

De intervallen sext, kwart en none
Groot, klein, rein, overmatig en verminderd

In deel I van *The Lost Chord* maakten we ons een harmonisch 'vocabulaire' eigen dat bestond uit de drieklank met de grondtoon in de bas:



Door de grondtoon te verdubbelen, beschikten we over een vierstemmig akkoord. Dit akkoord gebruikten we in drie verschillende liggingen:



In deel II van *The Lost Chord* zal ons vocabulaire worden uitgebreid. Daarvoor is het nodig dat we onze kennis van de intervallen aanvullen.

We keren terug naar de toonladder van C, gecombineerd met de drieklank van C:



Wanneer we deze dalende toonladder in een duidelijke cadans spelen (d.w.z. met de klemtoon op de eerste en de derde tel), horen we dat de a 'valt' naar de g, de f naar de e, en de d naar de c. Als naar een magneet wordt de toonladder naar de tonen van de drieklank toe getrokken: de zesde toon (de a: we tellen altijd van onder naar boven) naar de vijfde, de vierde naar de derde en de tweede naar de eerste.

Laten we deze zesde, vierde en tweede tonen eens nader onderzoeken.

De sext, de kwart en de none



In de toonladder van C is de a de zesde toon. Het Latijnse woord voor 'zesde' is *sextus*. We noemen de afstand c-a een interval van een **sext**, en wel een **grote sext**.

De sext kan groot, overmatig, klein en verminderd zijn:

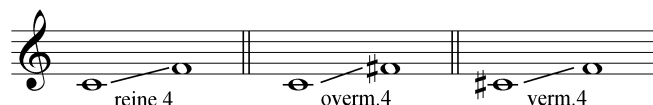


* Een hoofdletter duidt op een grote-tertsdrieklank, of op de grote-tertstoonsoort. Een kleine letter duidt op een kleine-tertsdrieklank, of op de kleine-tertstoonsoort.



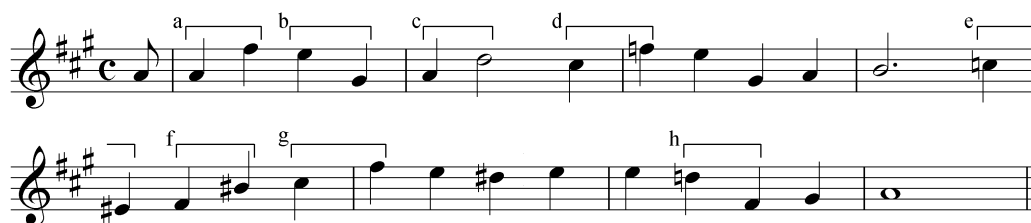
In de toonladder van C is de f de vierde toon. Naar het Latijnse woord *quartus* (vierde) wordt het interval c-f een **kwart** genoemd, en wel een **reine kwart**.

De kwart kan rein, overmatig en verminderd zijn:



OPDRACHT:

1. Onderscheid de kwart- en sext-intervallen in de volgende melodietjes (gebruik de afkortingen gr.6, kl.6, overm.6, verm.6, enz.). Bij het identificeren van de verschillende soorten sexten en kwarten kunnen we ons oriënteren op de reine kwint. De grote sext is één toon groter dan de reine kwint, de reine kwart één toon kleiner, enz. Voor een tweede ezelsbruggetje, zie deel I blz. 15.



a = b = c = d =
e = f = g = h =



a = b = c = d =
e = f = g = h =

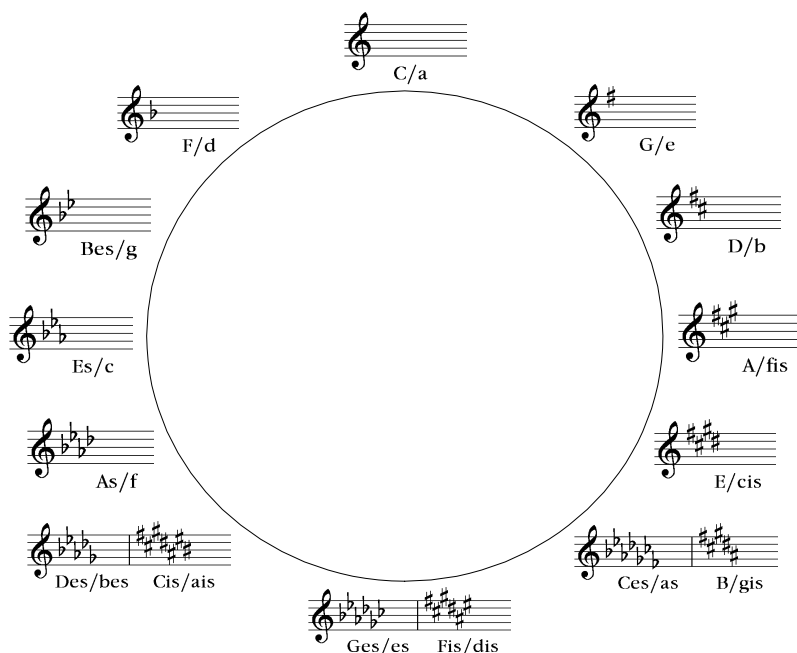
Speel nogmaals de dalende toonladder van C in de r.h., boven de drieklank van C in de l.h.; luister hoe de sext boven de bas naar de kwint valt, de kwart naar de terts, en de seconde naar het octaaf. Al deze intervallen kunnen worden aangegeven met behulp van een becijferde bas (zie deel I hoofdstuk 14). In de gegeven situatie wordt de seconde vaak aangeduid als **none** (*nonus* = negende), waarmee wordt verwezen naar de letterlijke hoogte boven de bas:



OPDRACHTEN:

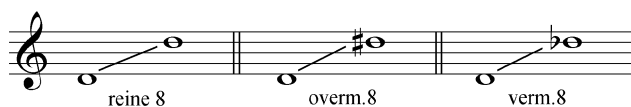
2. Speel alle dalende gr.3-toonladders, met in de l.h. de desbetreffende drieklank op de grondtoon. Let op de cadans, en luister naar de muzikale werking van de dalende intervallen. De hieronder afgebeelde kwintencirkel geeft de juiste volgorde aan: we beginnen bij C en gaan vervolgens naar G, enz. (Deze opdracht is tevens bedoeld om onze kennis van de toonladders op te halen.)

3. Speel alle dalende melodische kl.3-toonladders, met in de l.h. de desbetreffende kl.3-drieklank op de grondtoon.



Groot, klein, rein, overmatig en verminderd

Waarom spreken we enerzijds van een grote of kleine terts en anderzijds van een reine kwint? Dat is een kwestie van gradatie, van de karakteristieke spanning van elk interval. Het is deze spanning die we tot uiting brengen in de benaming. Het octaaf is het duidelijkste voorbeeld:



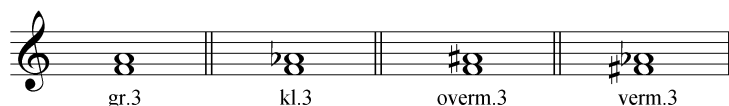
We zijn geneigd te zeggen dat het octaaf (en de **prime**) maar op één manier goed klinkt, omdat de overmatige en verminderde varianten zo gespannen, zo anders zijn. Zo ook de kwint en de kwart. Belangrijk hierbij is, dat de kwart als de omkering van de kwint kan worden beschouwd en het octaaf als 'omkering' van de prime (*primus* = eerste):



De intervallen kwint, kwart, prime en octaaf kunnen zijn:

rein - overmatig - verminderd

Bij de terts zijn de verschillen in spanning minder uitgesproken: zowel de kleine als de grote terts klinkt ons 'goed' in de oren:



Hetzelfde geldt voor de omkeringen, de grote en kleine sext. Bij de seconde en de **septime** (*septimus* = zevende) is het eveneens niet mogelijk één 'goede' en meerdere 'slechte' varianten aan te duiden. De benaming van deze intervallen is daarom genuanceerder dan bij de 'reine' intervallen.

Seconde, terts, sext en septime kunnen zijn:

groot - klein - overmatig - verminderd

Ten slotte een compositie gebaseerd op reine octaven en kwinten. Het betreft een *Felix namque* uit het *Robertsbridge Codex*, een manuscript samengesteld in het tweede kwart van de 14e eeuw.⁺ Luister naar het open, heldere geluid van de reine intervallen.



⁺ Onduidelijk is of deze *Felix namque* (de titel duidt op de gregoriaanse melodie in de l.h.) werkelijk voor klavier is geschreven. Zo ja, dan is het de oudst bekende klaviercompositie. Zie *Corpus of Early Keyboard Music I* (1963) p.10.

2

DISSONANT EN CONSONANT

9-8- en 4-3-voorhoudingen
Sequensoefeningen

Als twee stemmen met elkaar in aanvaring komen, spreken we van een **dissonant** (*dissonus* = niet-samenklinkend). Wanneer de stemmen hun geschil weer oplossen, spreken we van een **consonant** (*consonus* = samenklinkend).

In hoofdstuk 1 zagen we aan het einde van de dalende toonladder de verbinding van 9 naar 8:

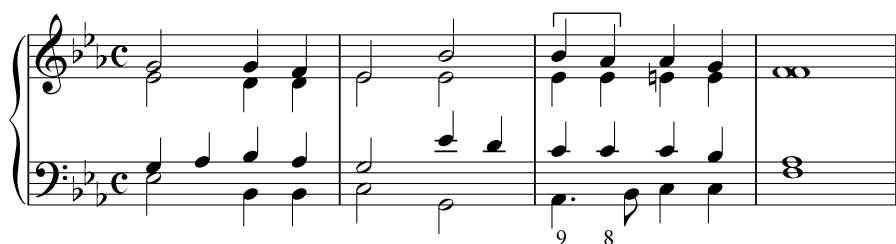


De d in de sopraan dissonneert met de c in de bas. De overgang in de sopraan van d naar c (9-8), van dissonant naar consonant, is tevens een overgang van spanning naar ontspanning en, in termen van dynamiek, van krachtig naar minder krachtig (*diminuendo*). Deze c wordt dan ook de **oplossing** genoemd - de dissonant wordt immers opgelost in een consonant. De dissonant wordt nog sterker wanneer we in de l.h. de hele drieklank van C spelen:

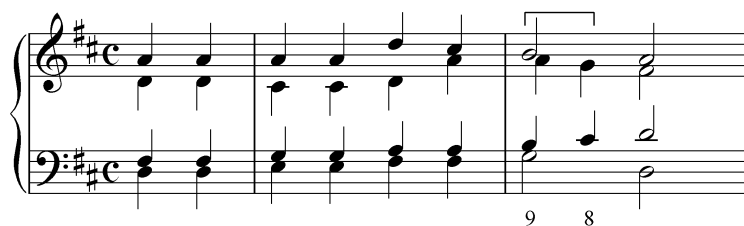


De none d botst niet alleen met de grondtoon c, maar ook met de terts e.

Een markant voorbeeld van de 9-8-verbinding vinden we in de derde regel van Monks *Abide with me*:



Aan het begin van Goss' *Praise my soul* bevindt de 9-8-verbinding zich in de alt:



Het zijn krachtige dissonanten. Door de componisten van de Renaissance werden zulke dissonanten met omzichtigheid behandeld. In plaats van de dissonerende toon opnieuw aan te slaan zoals in deze zettingen, werd het gebonden aan de voorafgaande tel, waar dezelfde toon eerst als consonant klinkt. Dit overbinden van consonant naar dissonant noemen we een **voorhouding**. Deze wordt hieronder verder besproken.

OPDRACHTEN:

Tenzij anders wordt vermeld, worden alle oefeningen in Deel II van *The Lost Chord* in de nauwe ligging gespeeld, met de bovenste drie stemmen in de rechterhand (r.h.) en de laagste stem in de linkerhand (l.h.).

Een aantal oefeningen is gebaseerd op sequensen, waarbij een motief of frase (en de akkoordverbinding) exact wordt herhaald op een andere toonhoogte (zie ook Deel I p. 71).

1. Speel de volgende oefening vierstemmig in de toonsoorten van C, G, D, A, F, Bes en Es. Aan het begin van elke maat horen we in de sopraan een verdubbeling van de grondtoon.



2. In de volgende oefening is in de sopraan de verdubbeling van de grondtoon uitgesteld, waardoor een 9-8-verbinding ontstaat. Alleen de sopraan is anders: de alt en de tenor kennen dezelfde stemvoering als hierboven. Speel vierstemmig in de toonsoorten van C, G, D, A, F, Bes en Es.



3. In de volgende twee oefeningen zijn de 9-8-verbindingen verplaatst naar de alt, respectievelijk de tenor. Speel vierstemmig in de toonsoorten van C, G, D, A, F, Bes en Es.



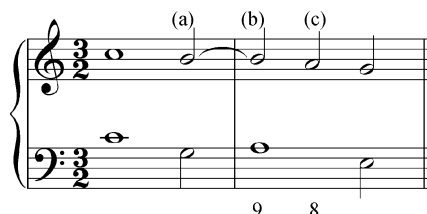
- 4*. Herhaal alle oefeningen met uitkomende stem.*

[5.] Speel alle oefeningen in de toonsoorten van E, B, Fis, As en Des.**

* De met een sterretje aangeduide opdrachten zijn herhalingsoefeningen voor organisten die het pedaalspel beheersen.

** De opdrachten tussen haakjes omvatten oefeningen in moeilijker toonsoorten, die kunnen worden overgeslagen of bewaard voor een 'tweede ronde'. Sommige toonsoorten komen weliswaar zelden voor in liedzettingen, becijferde bassen en dergelijke, maar zijn nuttig voor het klavierspel in het algemeen.

In de oefeningen 2 en 3 is de verdubbeling van de grondtoon steeds uitgesteld, vertraagd door het gebruik van de none. De dissonant die zo ontstaat - in dit geval een none - is een voorhouding - d.w.z. een 'vertraging'. De none komt niet zomaar uit de lucht vallen: het is al aanwezig in het voorafgaande akkoord, en wel in dezelfde stem als de daaropvolgende voorhouding. Bovendien is het niet zo dat de none zomaar weer verdwijnt: de voorhouding wordt gevolgd door de oplossing, waarbij de sopraan stapsgewijs daalt:



(a) = voorbereiding: de toon die een dissonant zal veroorzaken (de b), wordt eerst als consonant gehoord;

(b) = dissonant: de voorhouding zorgt ervoor dat de sopraan dissonneert met de bas;

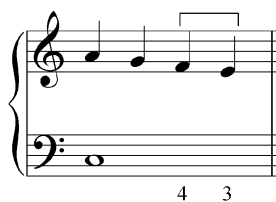
(c) = oplossing: de dissonant wordt opgelost in een consonant doordat de sopraan stapsgewijs daalt.

Vanuit een verfijnd besef van de nuances van spanning en ontspanning werden dissonanten in de 'klassieke' polyfonie met buitengewoon veel zorg behandeld. Zelden werd daarbij afgeweken van de volgende drie - alledrie door eenzelfde stem af te leggen - etappes:

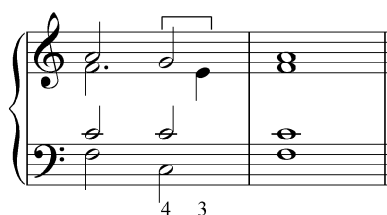
voorbereiding	-	voorhouding	-	oplossing
=		=		=
consonant	-	dissonant	-	consonant

De polyfone compositietechniek, waarin elke stem schijnbaar haar eigen weg gaat, bereikte haar hoogtepunt in de 16e eeuw in de vocale werken van componisten als Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca.1525-1594). Luister naar een mis of motet van deze componist en ervaar hoe de vele dissonanten bijdragen aan de expressiviteit!

In de 16e-eeuwse polyfonie werd ook de reine kwart, wanneer deze tussen de bas en een bovenstem voorkwam, beschouwd als een dissonant, die zowel voorbereid als opgelost diende te worden. De 'trekkracht' van de kwart naar de terts is ons al opgevallen:



Wanneer we een voorhouding creëren, waarbij de kwart gebruikt wordt om de terts uit te stellen, horen we meteen een vertrouwde cadensformule:



Door de voorhouding ontstaat er op de derde tel spanning tussen de alt en de bas, een spanning die verder wordt opgevoerd door de botsing van de alt met de sopraan.

OPDRACHTEN:

6. Speel de volgende zetting van *Ik wil mi gaen vertroesten* (Antwerpen 1539, zetting door Jan van Biezen) en luister naar de werking van de 4-3-voorhoudingen bij de cadensen:

The image displays three systems of a four-part musical setting in C major, 4/4 time. The first system shows a 4-3 suspension in the bass. The second system shows a 4-3 suspension in the bass. The third system shows a 4-3 suspension in the bass.

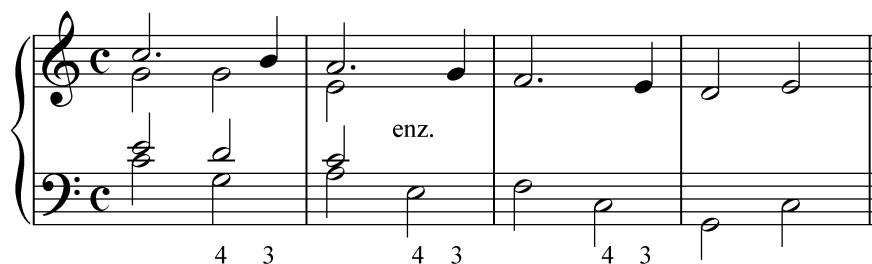
7. Speel oefening (i) vierstemmig in de toonsoort van C en vervolgens oefening (ii) in de toonsoorten van C, G, D, A, F, Bes en Es.

The image displays two systems of a four-part musical exercise in C major, 4/4 time. The first system is labeled 'i' and the second system is labeled 'ii'. Both systems show a 4-3 suspension in the bass.

8. In de volgende oefening zijn de voorhoudingen naar de tenor verplaatst. Speel vierstemmig in de toonsoorten van C, G, D, A, F, Bes en Es.



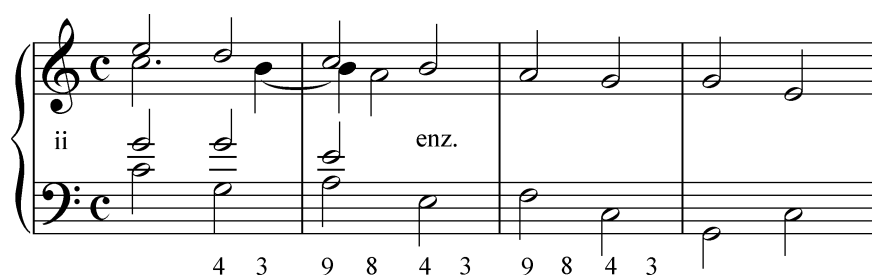
9. In de volgende oefening zijn de voorhoudingen naar de sopraan verplaatst. Speel vierstemmig in de toonsoorten van C, G, D, A, F, Bes en Es.



10.* Herhaal de opdrachten 7 t/m 9 met uitkomende stem in de toonsoorten van C, G, D, A, F, Bes en Es.

[11.] Oefen de opdrachten 7 t/m 9 in de toonsoorten van E, B, Fis, As en Des.

12. Speel de volgende oefeningen in de toonsoorten van C, G, D, A, F, Bes en Es.



13.* Herhaal opdracht 12 met uitkomende stem.

[14.] Oefen opdracht 12 in de toonsoorten van E, B, Fis, As en Des.

3

DE SYNCOPE

Ritmische en harmonische accenten
5- en 8-parallellellen

Harmonie en ritmiek vormen de ingrediënten van onze zettingen. De 9-8- en 4-3-voorhoudingen verlenen de harmonie extra kleur. Accentverschuivingen in de individuele stemmen verlenen de ritmiek extra levendigheid.

Luister naar de opening van Crügers uit 1653 daterende melodie *O Welt, sieh hier dein Leben*:

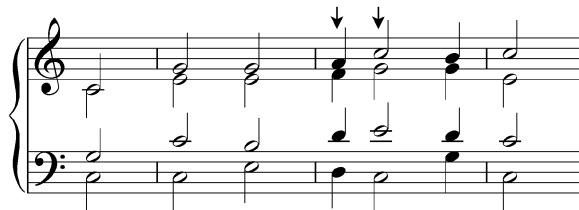


De cadans beweegt zich in halve noten. Op het woord “uw” gaat de melodie tegen deze cadans in: door de a kort te houden, is het accent op “uw” naar voren verplaatst, van een sterk naar een zwak maatdeel. Hierdoor is de klemtoon op “uw” nog krachtiger dan wanneer dit woord op het ‘sterke’ maatdeel was gevallen:

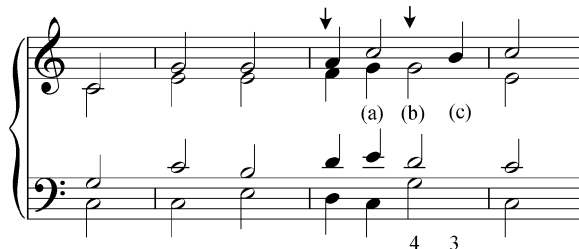


Een dergelijk accent, waarbij een toon als het ware naar voren schuift ten koste van de voorafgaande toon, noemen we een **syncope**. Taalkundigen gebruiken dezelfde term voor het weglaten van een onbeklemtoonde klinker tussen medeklinkers, waardoor de tweede medeklinker naar voren schuift: bijvoorbeeld het latijnse *dextra* in plaats van *dextra*.

De syncope op “uw”, die een sterke ritmische werking heeft, zouden we harmonisch kunnen ondersteunen door de overige stemmen volledig in de pas te laten lopen:

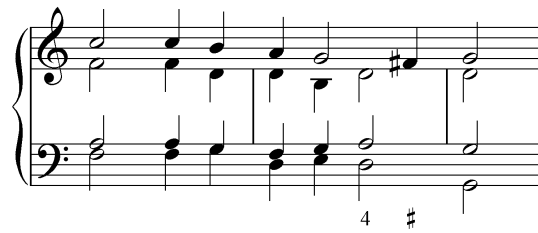


Maar in de zetting van Jan van Biezen horen we een andere oplossing:

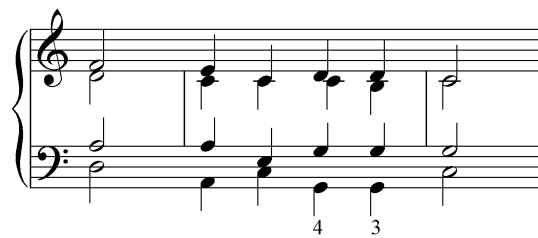


De harmonische spanning op het sterke maatdeel (b) is dusdanig krachtig dat wij de werking van het ritmische en melodische accent in de sopraan (a) bijna uit het oog verliezen. Want deze sopraan, met een syncope gevolgd door een dalende seconde, blijkt precies te passen in het klassieke patroon: (a) voorbereiding, (b) dissonant, (c) oplossing. Doordat de dissonant op het sterke maatdeel valt, wint nu de oorspronkelijke cadans het van de syncope. Hier speelt zich een fascinerende strijd af tussen ritmische en harmonische krachten. Het is deze strijd die uiteindelijk heeft bijgedragen aan de teloorgang van de klassieke renaissance-polyfonie en de geboorte van de barokstijl.

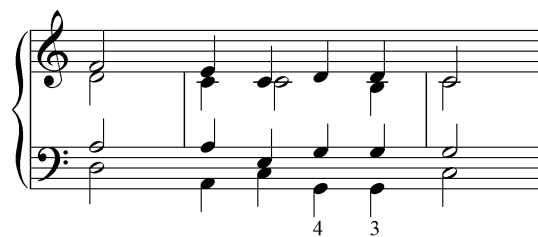
De tweede regel van Crügers melodie laat een soortgelijke situatie zien, in de context van een modulatie naar G:



Deze combinatie van syncope (ritmiek) en voorhouding (harmonie) is niet altijd afhankelijk van het verloop van de sopraan. De derde regel van dezelfde zetting luidt als volgt:



Wanneer de alt niet hoeft te worden gezongen (met andere woorden, wanneer het aantal tonen niet gelijk hoeft te zijn aan het aantal lettergrepen), kunnen we een syncope in de alt spelen:



Ten slotte de laatste twee frasen van *Hier lieg ich armes Würmelein*, waarvan melodie en zetting door Bartholomäus Gesius in 1605 zijn geschreven:

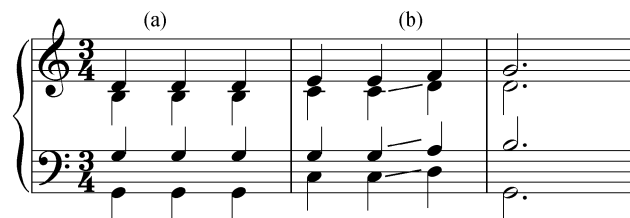


In de laatste frase horen we in de sopraan twee achtereenvolgende syncopen, die worden geharmoniseerd met de veelvoorkomende combinatie van de 9-8- en de 4-3-voorhouding. De oplossing (c) van de eerste voorhouding is tegelijk de voorbereiding (a) van de tweede.

Aan ons de taak de specifieke eigenschappen en mogelijkheden van een gegeven stem te onderscheiden en op een passende manier te harmoniseren!

5- en 8-parallellellen

Om te harmoniseren maken we nog steeds uitsluitend gebruik van de drieklank met de grondtoon in de bas. In deel I hoofdstuk 18 hebben we gezien hoe 8- en 5-parallellellen ontstaan wanneer we in een stijgende of dalende beweging twee achtereenvolgende 3-, 5- of 8-liggingen spelen:



Bij (b) stijgen de alt en de bas in 8-parallellellen, de tenor en de bas in 5-parallellellen. Bij (a) zien we geen stijgende of dalende beweging: bij herhaling van hetzelfde akkoord is er nooit sprake van 8- of 5-parallellellen. Bij (b) worden de 8- en 5-parallellellen veroorzaakt door achtereenvolgende 3-liggingen van twee stijgende drieklanken, een probleem dat zich eveneens voordoet bij achtereenvolgende 5- of 8-liggingen van stijgende of dalende drieklanken. Deze parallelle bewegingen verzwakken onze harmonisatie en dienen derhalve vermeden te worden; sterker nog: reine 8- en reine 5-parallellellen tussen twee zelfde stemmen zijn in de klassieke harmonieleer verboden.

Ten aanzien van twee specifieke situaties moet er extra gewaarschuwd worden tegen 8- en 5-parallellellen. Onze oplettendheid is vereist omdat het situaties betreft waarin we de akkoordliggingen makkelijk uit het oog verliezen.

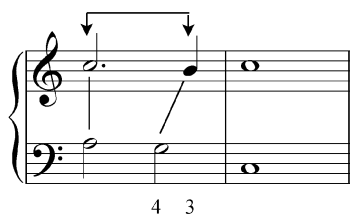
De eerste situatie betreft het gebruik van voorhoudingen. De volgende cadens in C:



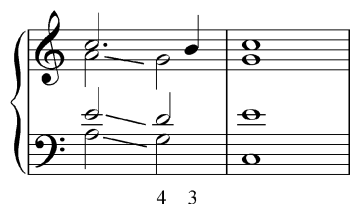
veronderstelt de volgende bas:



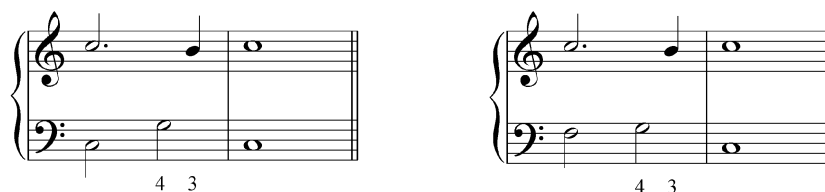
De 4-3-voorhouding verdoezelt enigszins dat we een 3-ligging op V spelen. Wanneer we de bas als volgt aanvullen, spelen we achtereenvolgende 3-liggingen:



die 8- en 5-parallellellen tot gevolg hebben:



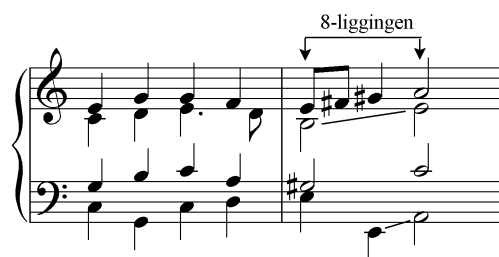
Binnen ons huidige 'vocabulaire' kan deze sopraan maar op twee manieren worden geharmoniseerd:



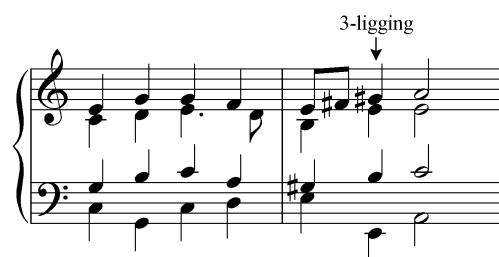
Een tweede geval waarbij extra oplettendheid wordt gevraagd, betreft situaties waarin de sopraan zich voortbeweegt boven eenzelfde akkoord. In oefening (iv) van de eerstvolgende opdracht geeft de horizontale streep aan dat eenzelfde akkoord geldig blijft voor de eerste helft van de tweede maat:



Volgen we deze aanwijzing iets te letterlijk op, dan blijven de alt en de tenor twee tellen liggen zonder rekening te houden met de stijgende sopraan. Hierdoor ontstaan er 5-parallellen tussen de alt en de bas:

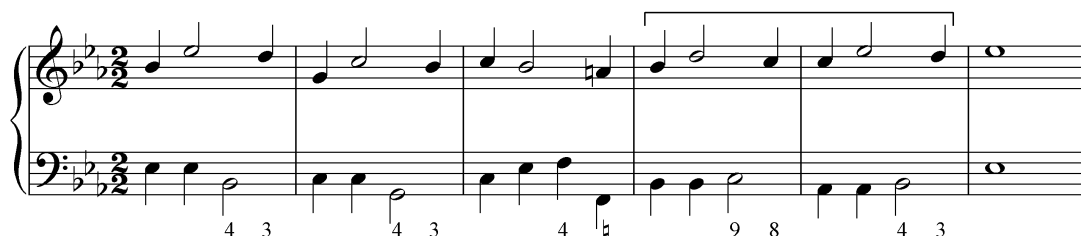


Het feit dat de harmonie niet verandert, betekent niet dat de akkoordligging niet kan worden aangepast. Wanneer we in de nauwe ligging blijven, waardoor de alt en de tenor met de sopraan mee omhoog gaan, worden de twee 8-liggingen onderbroken door een 3-ligging, waardoor de parallellen verdwijnen:

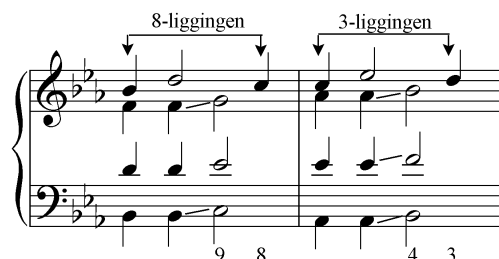


Een horizontale streep geeft aan dat hetzelfde akkoord geldig blijft. Niettemin zal het in vele gevallen wenselijk of noodzakelijk zijn de ligging van dit akkoord tussentijds aan te passen.

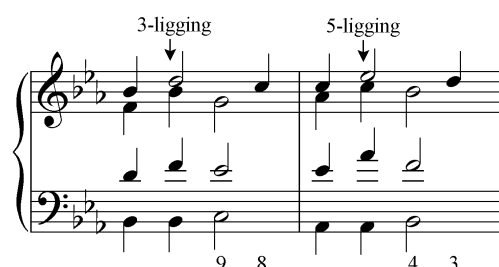
In oefening (viii) van de eerstvolgende opdracht kunnen vanaf m.4 soortgelijke fouten ontstaan:



Wanneer we verzuimen de alt en de tenor met de sopraan mee omhoog te laten bewegen, gedragen deze middenstemmen zich alsof er twee 8-liggingen staan, gevolgd door twee 3-liggingen:



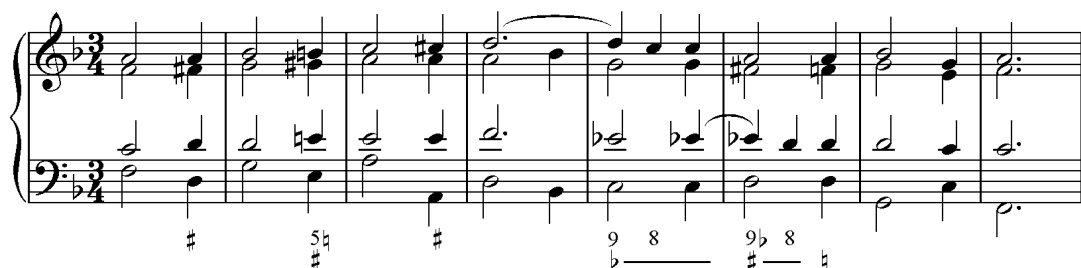
De alt en de tenor gaan met de bas mee omhoog en veroorzaken 8- en 5-parallellellen. Dit probleem wordt verholpen door de alt en de tenor met de sopraan mee omhoog te laten bewegen:



De twee 8-liggingen zijn nu door een 3-ligging gescheiden, de twee 3-liggingen door een 5-ligging. Het onjuiste parallelle beweging met de bas tussen de tweede en derde tellen van de beide maten is vervangen door tegenbeweging, waardoor de drie bovenstemmen juist tegen de bas in gaan (zie ook Deel I hoofdstuk 18). Speel de beide versies en ervaar hoeveel sterker de tegenbeweging klinkt!

De becijferde bas

De principes van de becijferde bas zijn uitgelegd in deel I hoofdstuk 14. Daar leerden we dat een kruis, mol of herstellingsteken altijd betrekking heeft op de terts boven de bas, tenzij een ander interval wordt vermeld naast het accident (we tellen naar boven, inclusief de bas):



De becijfering in *The Lost Chord* poogt compleet te zijn; daarom kan het voorkomen dat deze al uitgewerkt is in een gegeven sopraan (zie hieronder, opdracht 1:ii, m.2 tel 1).

OPDRACHTEN:

Binnen elke opdracht zijn de oefeningen genummerd. Het nummer wordt gevolgd door een dubbele punt. Maak er een gewoonte van om eerst achter de dubbele punt de toonsoort van de oefening te schrijven, alvorens vierstemmig te spelen. (Goede lezers hebben de ongelukkige gewoonte om te beginnen met spelen voordat ze de toonsoort hebben gezien!). In het algemeen spelen we de sopraan, de alt en de tenor met de r.h. In sommige situaties echter kan het makkelijker zijn om de tenor met de l.h. over te nemen: bijvoorbeeld in opdracht 1:iv, waar de gis in de tenor aan het begin van m.2 zou met de l.h. kunnen worden gespeeld.

1. Noteer eerst de toonsoort en speel vervolgens vierstemmig.

i:

4 3 9 8 # 4 # #

iii:

4 # 4 3 9 8 4 # 9 8 #

v:

9 8 9 8 9 8 9 8 9 8 4 3

vi:

9 8 4 # 4 3

vii:

4 # 4 3 4 #

viii:

4 3 4 3 4 9 8 4 3

ix:

9 8 4 # 9 8 4 #

x:

xi:

xii:

2.* Herhaal de bovenstaande oefeningen met uitkomende stem.

[3.] Speel de volgende oefeningen vierstemmig.

i:

ii:

iii:

iv:

4 3 4 # 4 b 9 8 4 3 4 3

v:

4 # b 9 8 4 3 # 9 8 9 8 # 4 3

vi:

4 3 9 8 4 3 9 8 4 3 4 b 9 8 4 3 9 8 4 3 9 8 4 3

vii:

4 b 9 8 5 b 4 b 9 8 4 3 9 8 b 4 b

viii:

9 8 9 8 9 8 4 3

9 8 9 8 4 3

[4.*] Herhaal de bovenstaande oefeningen met uitkomende stem.

4

MODULATIE

Moduleren wel of niet verplicht
Transpositie

De kwaliteit van een zelfgemaakte harmonisatie hangt direct samen met ons vermogen om de mogelijkheden van een gegeven stem te doorgronden.

Onze eerste vraag met betrekking tot een gegeven stem betreft de toonsoort. Het gaat daarbij niet alleen om de toonsoort van begin en einde, maar ook om de bestemming van eventuele modulaties. Veranderingen van toonsoort verlenen onze harmonisaties spanning en contrast.

In deel I hoofdstuk 19 hebben we onze eerste modulaties gemaakt. Bij het harmoniseren van het Vlaamse lied *'k Hef, vol verlangst, van dag tot dag mijn ogen* moduleerden we van de toonsoort van F naar de toonsoort van C en terug:



Om de modulatie naar de toonsoort van C te verwezenlijken, werd de b als nieuwe leidtoon geïntroduceerd. Omdat de b niet in de gegeven melodie voorkomt, is de modulatie naar C niet verplicht, maar een keuze uit meerdere mogelijkheden. Met andere woorden: toevallige voortekens (accidentia) in een gegeven stem kunnen betekenen dat moduleren gewenst, zo niet verplicht is; als een gegeven stem geen accidentia bevat (zie bovenstaand voorbeeld), kan het toch zijn dat specifieke wendingen aanleiding geven voor een modulatie.

Wanneer we Jakob Hintzes melodie bij het lied *Alle Menschen müssen sterben* harmoniseren, kunnen we als volgt te werk gaan.

Aan de begin- en slotregel en aan de voortekens (géén) is te zien dat we met de toonsoort van C te maken hebben. Het begin van de bas, en de cadens in m.4, kunnen alvast worden ingevuld:



(De achtstenoot c is een zogenaamde **anticipatie** - een *vooraankondiging* van de slottoon; een anticipatie behoeft niet geharmoniseerd te worden: ons gehoor accepteert de dissonant tegen de drieklank op de dominant.)

De derde en de vierde regel zijn herhalingen van de eerste twee regels. We behelpen ons met herhalingstekens (tijd is wel eens schaars op de zondagochtend) en gaan vervolgens naar de vijfde regel. De fis kondigt zich als nieuwe leidtoon aan: in de kwintencirkel doen we een stap naar rechts met een modulatie van C naar G, waarbij de 4-3-voorhouding ook goed van pas komt:



Wanneer we de fis in onze harmonisatie handhaven, kan de nieuwe toonsoort van G worden voortgezet, met bijvoorbeeld een halfslot aan het einde van de regel:



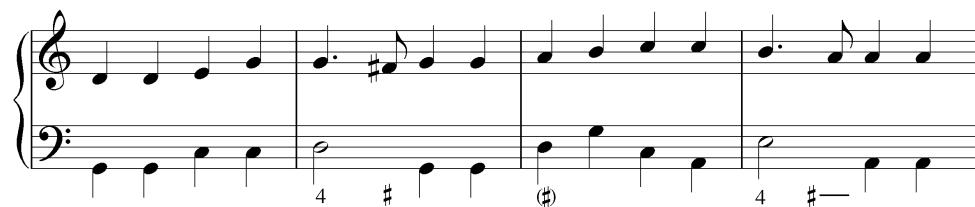
Overtuigend klinkt dit echter niet: wellicht zijn er alternatieven. We kunnen de fis laten vallen en terugkeren naar de toonsoort van C:



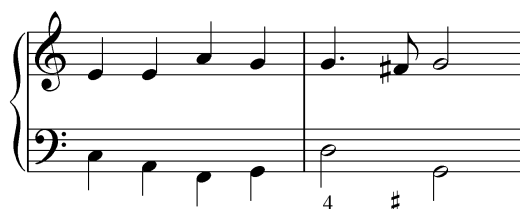
Overtuigender echter is een afsluiting op a in de bas:



De melodie lijkt tot rust te komen op een nieuwe tonica. Een modulatie naar de toonsoort van a, de paralleltoonsoort van C, blijkt dan ook zonder meer mogelijk te zijn:



Deze modulatie naar de paralleltoonsoort belet ons niet de volgende regel simpelweg in de toonsoort van C te beginnen, met vervolgens opnieuw een modulatie naar G:



Door de fis te laten vallen, keren we tenslotte terug naar de toonsoort van C:



Onze zetting ziet er nu als volgt uit:



De twee modulaties naar de toonsoort van G worden afgedwongen door de fis in de melodie. De modulatie naar a is minder dwingend, maar door de melodische wending wel overtuigend.

In deel I hoofdstuk 20 hebben we Vulpus' melodie *Christus der ist mein Leben* zonder modulaties geharmoniseerd:



Deze melodie verplicht ons niet tot moduleren; ertoe uitgenodigd worden we echter wel:



Door te zingen, te spelen en te luisteren, leren we de mogelijkheden en onmogelijkheden van een gegeven stem onderkennen. Dit is uiteraard ook een kwestie van ervaring. En door onze luisterervaring ontwikkelen we onze smaak. Niet alle oplossingen die aan de regels voldoen, vinden we 'mooi'. En wat de één 'mooi' vindt, ervaart de ander wellicht als minder geslaagd ...

Transpositie

Wanneer we muziek **transponeren**, spelen we in een andere toonsoort dan de genoteerde. Een lied dat te hoog ligt voor de zangers, bijvoorbeeld, wordt misschien een halve of een hele toon lager gespeeld. In sommige landen is transpositie een vast onderdeel van organistenexamens. In de praktijk zal een koordirigent of een zanger erg blij zijn met een begeleider die met enig gemak van de ene naar de andere toonsoort kan switchen! Het ontwikkelen van deze vaardigheid heeft echter meer voordelen, die dicht bij ons onderwerp liggen: door te transponeren worden we ons bewuster van de harmonische verbindingen en wordt ons gehoor verder ontwikkeld.

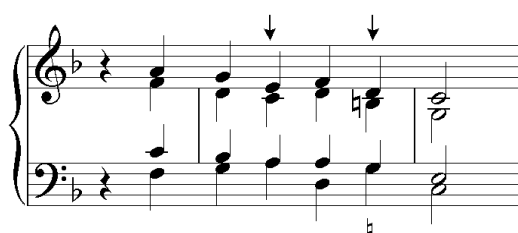
Wanneer we een vierstemmige zetting een toon omhoog willen transponeren, is het erg omslachtig om elke noot van elk akkoord heel bewust een toon hoger te spelen. Bovendien, bij transponeren over een grotere afstand wordt deze manier van werken ondoenlijk. Veel gezonder is het wanneer we een 'gedachtesprong' kunnen maken, waarbij de akkoordverbindingen (trappen) vanuit de gegeven toonsoort naar de nieuwe toonsoort kunnen worden verplaatst. In dit geval is transponeren vanuit een gegeven sopraan en bas wellicht makkelijker dan vanuit een zetting die vierstemmig is uitgeschreven: we letten vooral op de bas, terwijl de sopraan ons houvast biedt bij het invullen van de bovenstemmen. Maar transponeren is niet louter redeneren: onze vingers worden meegestuurd door ons inwendige gehoor, zoals we al gauw merken bij het transponeren van een bekende zetting.

OPDRACHTEN:

1. Speel *Es ist ein Ros entsprungen* vierstemmig. Let op de wijze waarop de eerste van de twee opeenvolgende 4-3-voorhoudingen in de voorlaatste maat zich in een nieuw akkoord oplost.



Bij de modulatie naar de toonsoort van C ligt de sopraan betrekkelijk laag; boven de gegeven bas blijft er weinig ruimte over om vierstemmig te spelen. Dit probleem wordt opgelost met unisono-verdubbelingen tussen de tenor en de bas:



2. Transponeer de zetting van *Es ist ein Ros entsprungen* naar de toonsoort van G.

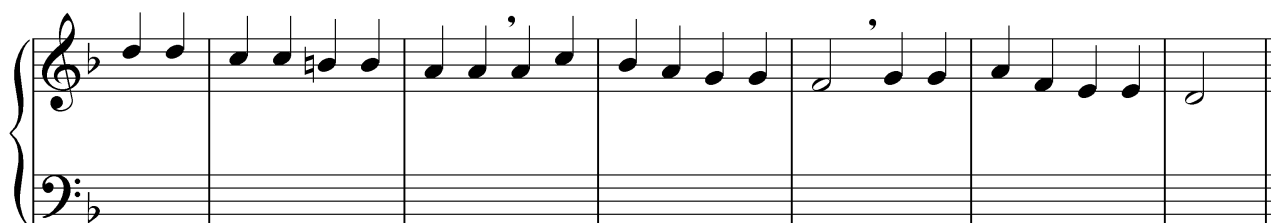
Zoals in zoveel liederen bevat *Es ist ein Ros entsprungen* een regelherhaling in de melodie. In zijn zetting, uitgegeven in 1609, herhaalt Praetorius simpelweg zijn harmonisatie. Dit was kennelijk geen noodgreep op de zondagochtend, want bij nader inzien blijkt dat regelherhalingen met 'alternatieve' zettingen zeer zeldzaam waren. In *The Lost Chord* zijn herhalingstekens, anders dan in ons voorbeeld van Praetorius, meestal vermeden. Het uitschrijven van de herhalingen biedt de lezer de ruimte om meer dan één oplossing te noteren.

3. De melodie van *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit* werd door Claude de Sermisy geschreven in 1529, ruim voor de komst van ons 'moderne' toonsoortstelsel. Voor een verklaring van de afwijkende voortekens, zie deel I blz. 45. Speel eerst de melodie alleen en luister naar de afwisseling van de toonsoorten C, a en G; oefen vervolgens vierstemmig.

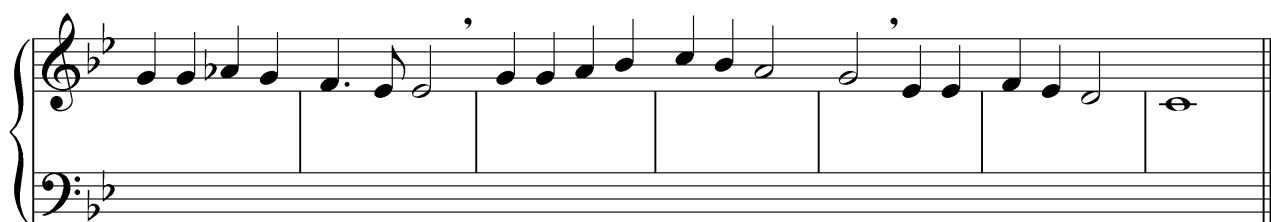
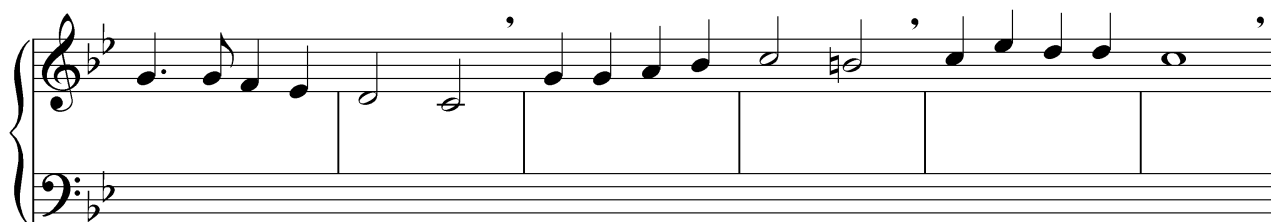
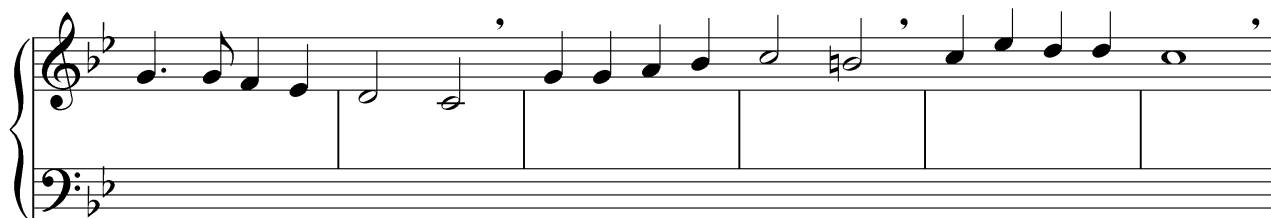
The image displays four systems of musical notation for the piece 'Was mein Gott will, das g'scheh allzeit'. Each system is written for a grand staff, featuring a treble clef and a bass clef. The key signature is G major, indicated by one sharp (F#). The time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system shows a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second system shows a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The third system shows a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The fourth system shows a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system shows a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second system shows a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The third system shows a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The fourth system shows a key signature of one sharp (F#) and a common time signature.

4. Schrijf zelf een bas onder de volgende gezangmelodieën. Speel eerst de melodie alleen en luister naar mogelijkheden voor modulaties. De grondtoon van de gewenste drieklank klinkt altijd in de bas en elke toon van de melodie heeft zijn eigen akkoord (hetzij een akkoordherhaling, hetzij een nieuw akkoord: d.w.z. een noot-tegen-noot zetting). Controleer de sopraan en de bas op twee achtereenvolgende 3-, 5- of 8-liggingen. Het gebruik van voorhoudingen geeft extra kleur aan de verbindingen! Speel de zettingen vierstemmig.

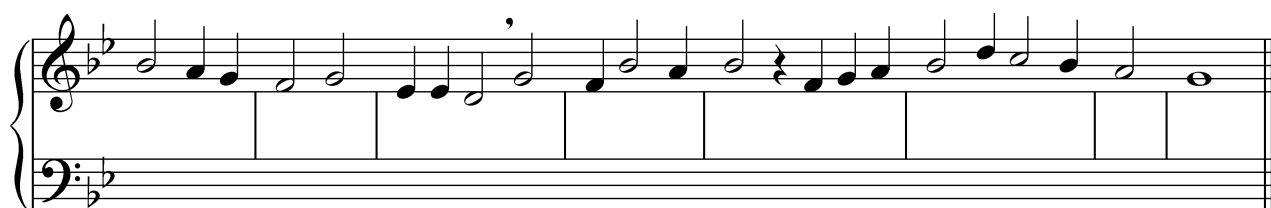
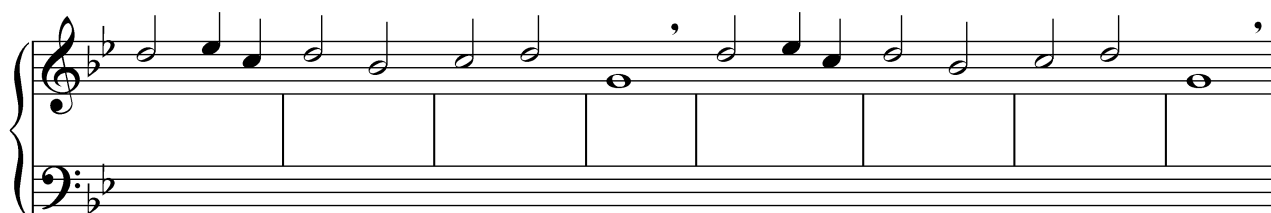
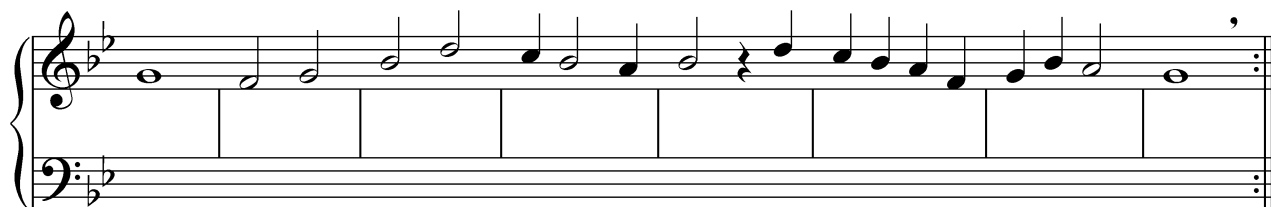
Ach, was soll ich Sünder machen



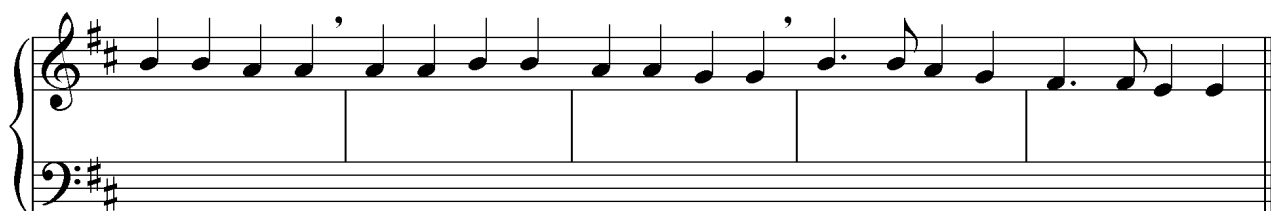
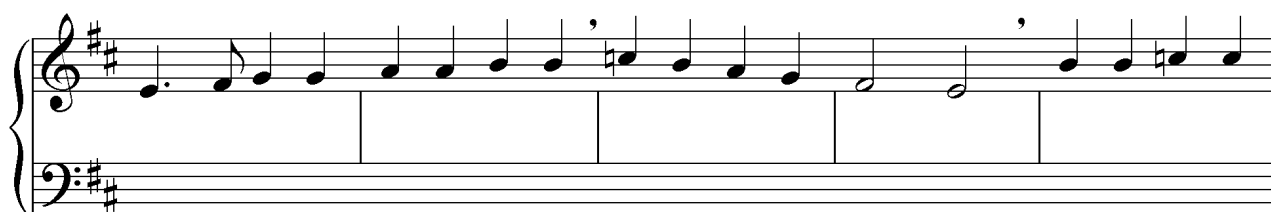
Jesu, meine Freude (de toonsoort is c; sommige drieklanken vragen om een A, andere om As)



Allein zu dir, Herr Jesu Christ: 8- en 5-parallellen tussen het laatste akkoord van een frase en het eerste akkoord van de volgende kunnen niet altijd worden vermeden. Gezien zijn eigen zetting van dit lied (uit 1594) dacht Calvisius er ook zo over. Wanneer wij het eerste systeem beëindigen op een g-akkoord, om vervolgens het tweede te beginnen op een Bes-akkoord, is het erg belangrijk om in elk geval de sopraan en de bas in tegenbeweging te schrijven, anders klinkt deze verbinding wel erg zwak in de nauwe ligging.



Ach wie flüchtig, ach wie nichtig (de toonsoort is e; sommige drieklanken vragen om C, andere om Cis)



5.* Herhaal alle zettingen met uitkomende stem.

6. Oefen de volgende transposities:

- *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit* een hele toon lager
- *Ach, was soll ich Sünder machen* in e en c
- *Jesu, meine Freude* in d
- *Allein zu dir Herr Jesu Christ* een hele toon hoger
- *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* in d

5

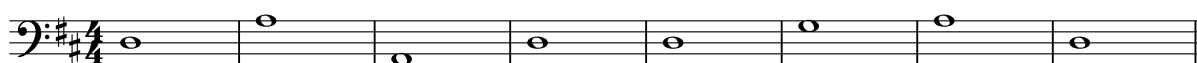
HET HARMONISEREN VAN EEN BESTAANDE BAS (i)

Het improviseren van een bovenstem

Tot nu toe hebben we ons erop gericht een bestaande bovenstem te harmoniseren. We schreven een bas onder een gegeven sopraan, waardoor ook de alt en de tenor werden vastgelegd. Door goede voorbeelden te spelen en te beluisteren, en door veel te oefenen, kunnen we onze vaardigheden verder ontwikkelen. De kunst is, op den duur bij het lezen van een melodie meteen een bijpassende bas te horen.

Om dit auditieve voorstellingsvermogen te ontwikkelen, waarbij de relatie tussen de sopraan en de bas centraal staat, is het bijzonder nuttig om zelf melodieën te verzinnen bij bestaande bassen.

Boven de volgende bas:

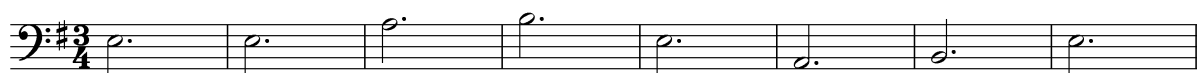


zouden we deze melodie kunnen spelen:

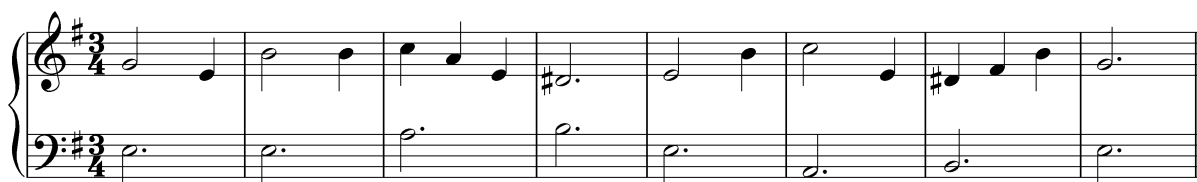


We doen er verstandig aan om eenvoudige oplossingen te zoeken, al mogen we op bescheiden wijze de noot-tegen-noottechniek loslaten zoals in dit voorbeeld. Onze melodieën bestaan uitsluitend uit de tonen van de drieklank, zoals aangegeven door de bas. Niet van de drieklank afdwalen vereist enige alertheid (en enig gevoel voor de schoonheid van eenvoud!). Let op de afwisseling van 8-, 3- en 5-liggingen op elke nieuwe maat.

Een tweede voorbeeld:



zou als volgt kunnen klinken:



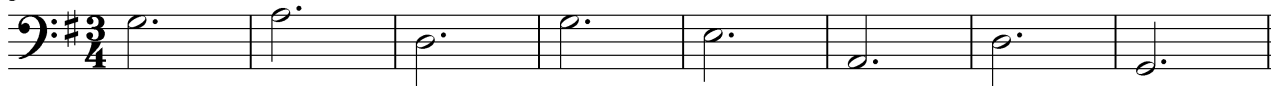
Boven zulke bassen kunnen onnoemlijk veel melodieën verzonnen worden. De vele mogelijkheden ontdekken we alleen door ons ertoe te dwingen steeds andere bovenstemmen te improviseren. Bij de volgende opdrachten is het instuderen van één oplossing daarom uit den boze! Dit zijn de spelregels:

- Gebruik uitsluitend de tonen van de drieklank, aangegeven door de bas.
- Wissel 8-, 3- en 5-liggingen af.
- Vermijd herhaling van een gevonden oplossing: zoek altijd naar iets nieuws! (Alleen de vijfde opdracht wordt schriftelijk uitgewerkt.)

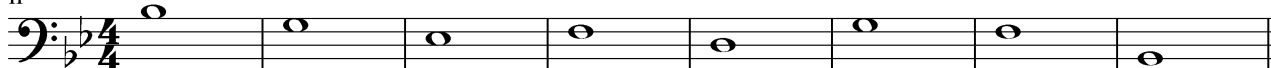
OPDRACHTEN:

1. Improviseer melodieën boven de volgende bassen. Let op de 'tussencadens' op I of op V in de vierde maat.

i



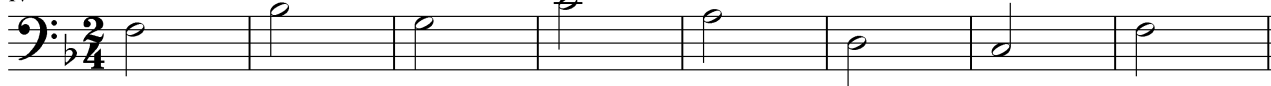
ii



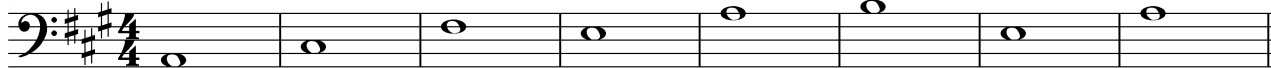
iii



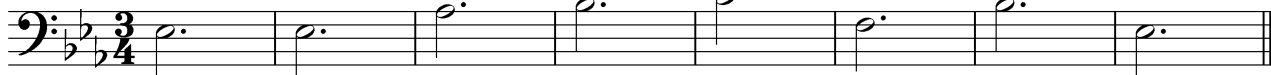
iv



v



vi

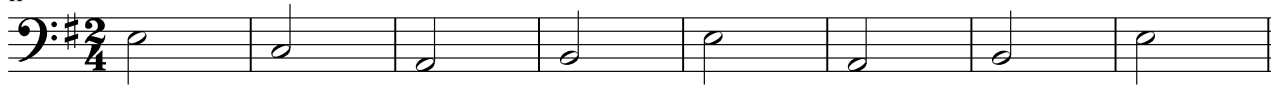


2. Improviseer melodieën boven de volgende bassen. Denk aan de leidtoon in de kl.3-toonsoort - deze staat niet bij de voortekens aangegeven!

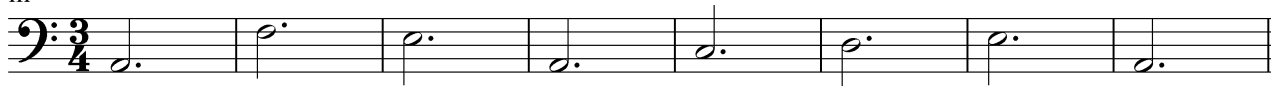
i



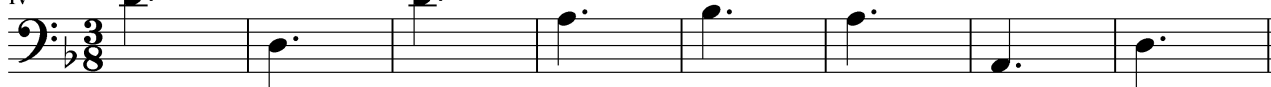
ii



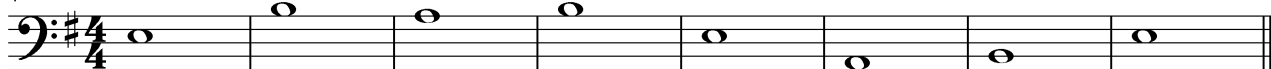
iii



iv



v



3. De volgende bassen zijn beweeglijker; noot-tegen-nootspel zal al voldoende beweging opleveren in onze melodieën.

i

ii

iii

iv

v

vi

vii

4. In de volgende oefeningen worden modulaties aangegeven. Laat de nieuwe leidtoon in de melodie klinken, en improviseer overwegend noot tegen noot.

i

ii

iii

iv

v

vi

vii

5. In de volgende oefeningen zijn de gegeven stemmen incompleet. Probeer je bij het invullen van de lege plekken in te leven in het karakter van het geheel; concreet gezegd: lees eerst elke oefening door en zoek aansluiting bij de gegeven ritmes en motieven, zoals in het volgende voorbeeld:

Gegeven stemmen:

Eén van de vele oplossingen, waarbij we ons wederom beperken tot de tonen van de drieklank:

Wanneer er om een vierstemmige uitwerking was gevraagd, waren we vrij geweest om de aangegeven voorhouding naar eigen keuze te plaatsen in de sopraan, de alt of de tenor. Bij tweestemmig spel is het zinvol om de voorhoudingen in de bovenstem te verwerken, omdat zulke spannende details anders verloren gaan. Denk eraan dat het wel zo elegant is om de dissonant in te luiden met een voorbereiding!

iii:

iv:

v:

vi:

vii:

viii:

ix:

x:

xi:

xii:

xiii:

xiv:

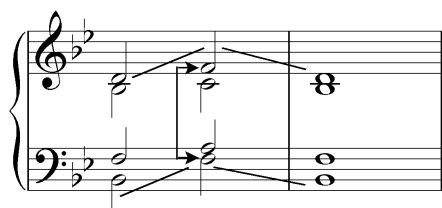
6

HET HARMONISEREN VAN EEN BESTAANDE BAS (ii)

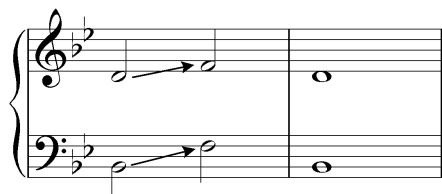
Het vierstemmig harmoniseren van een gegeven bas
Bedekte octaven en kwinten

Wanneer we een gegeven bas vierstemmig harmoniseren, is de stemvoering van sopraan, alt en tenor van groot belang. We weten inmiddels dat 8- en 5-parallellelen leiden tot zwakke verbindingen. Voorlopig kunnen we deze parallellelen vermijden door de verschillende liggingen van de drieklank met elkaar af te wisselen. Hiermee zijn echter niet alle zwakke plekken vermeden.

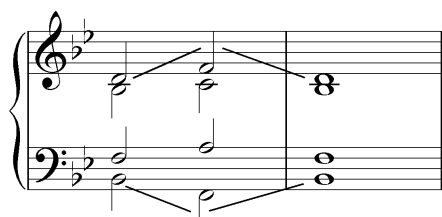
Luister naar deze I-V-I-verbinding:



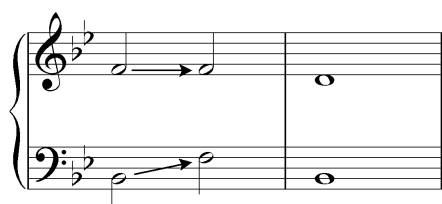
Sterk klinkt deze verbinding niet. Alle stemmen voeren in dezelfde richting, of in gelijke beweging. Samen met de bas springt de sopraan omhoog naar een octaaf op V, dat daarom vrij opvallend en kaal klinkt:



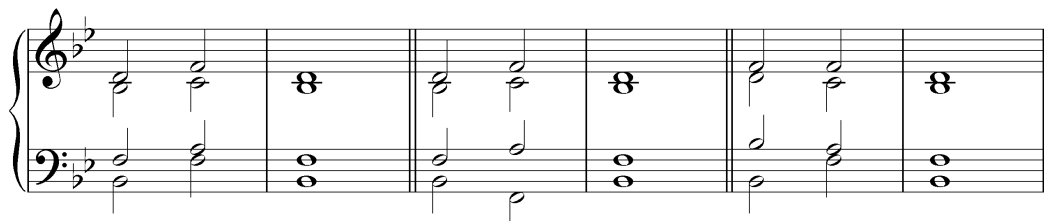
Er is sprake van een **bedekte octaaf** omdat (a) het octaaf wordt benaderd in gelijke beweging, (b) het komt voor tussen de buitenstemmen, en (c) beide stemmen springen. In het geval van een gegeven sopraan, is de meest voor de hand liggende verbetering het creëren van tegenbeweging tussen de drie bovenstemmen enerzijds en de bas anderzijds, door de bas in omgekeerde richting te laten bewegen:



Hoeveel sterker klinkt deze tegenbeweging, in vergelijking met de bovenstaande gelijke beweging! Als de bas een gegeven stem zou zijn, zouden de gelijke beweging en het bedekte octaaf als volgt kunnen worden vermeden:



Deze ogenschijnlijk kleine aanpassingen hebben vérstrekkende consequenties. De muzikale werking van de intervallen blijkt sterk af te hangen van de context en niet alleen van de spanning binnen elk interval op zich. Beluister deze drie versies van dezelfde I-V-I-verbinding nogmaals aandachtig, en merk dat de werking van de 8-ligging op V afhankelijk is van de context:

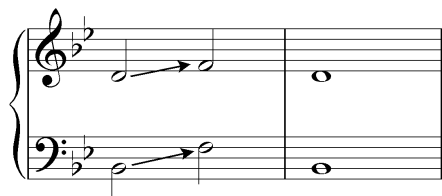


Wanneer de bovenstem springt naar het octaaf of naar de kwint in gelijke beweging met de bas, spreken we van **bedekte octaven** en **bedekte kwinten**.

In deel I hebben we de I-V-I-verbinding onder meer als volgt gespeeld:



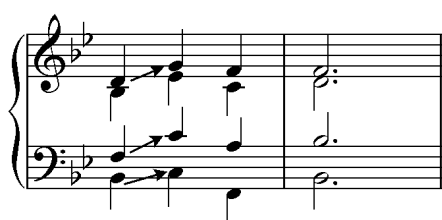
De gelijke beweging naar de 8-ligging op I stoort ons niet omdat de sopraan stapsgewijs beweegt, waardoor het octaaf minder opvalt in vergelijking met het eerste voorbeeld van dit hoofdstuk:



In het volgende voorbeeld, terwijl de bas stapsgewijs beweegt, springt de sopraan in gelijke beweging naar de kwint:



De bedekte kwint op de tweede tel is erg opvallend, bijna zo opvallend als een 5-parallel. Wanneer ons uitgangspunt (de sopraan en de bas) zwak is, zal het niet meevallen om de alt en de tenor toe te voegen, want de ene fout leidt gauw naar de andere:



Alle stemmen gaan in gelijke beweging van de eerste naar de tweede tel. Tussen de tenor en de sopraan komt een bedekte kwint voor en tussen de tenor en de bas een bedekt octaaf. Dit betreft dus ook de binnenstemmen, terwijl we eerst alleen spraken over bedekte octaven en kwinten tussen de buitenstemmen. Desondanks blijkt, zoals vaker, dat een fout in de buitenstemmen nadelige gevolgen heeft ook voor de binnenstemmen. Het is niet zonder reden dat sommige theoristen bedekte octaven en kwinten verbieden tussen alle stemmen.

Ons doel is gezonde, sterke verbindingen te maken. De keuze tussen de volgende vierstemmige zettingen van de bovenstaande bas is daarom niet moeilijk:



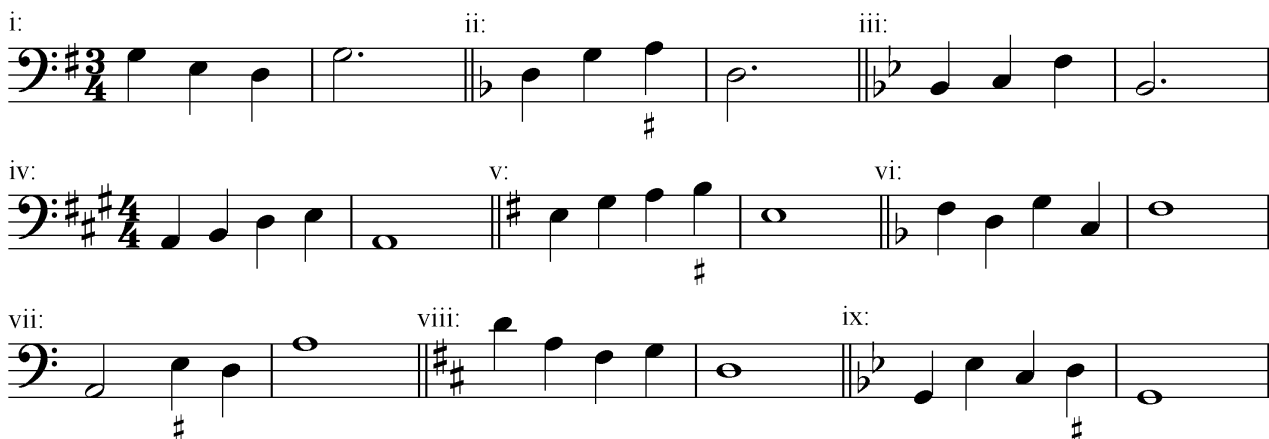
Opvallend is dat, terwijl de I-II-verbinding gecorrigeerd is door tegenbeweging te creëren tussen de drie bovenstemmen en de bas, de verbinding II-V toont gelijke beweging tussen alle stemmen. Het verschil is echter dit: de sopraan beweegt stapsgewijs terwijl de bas springt, en precies hierin zit zo vaak de clue als het gaat om gezonde verbindingen. Zonder gelijke beweging zou de 'klassieke' harmonisatie een onmogelijkheid zijn!

Parallele kwinten en parallele octaven dienen vermeden te worden. Welke andere gelijke bewegingen, inclusief bedekte kwinten en octaven, wel of niet mogen, kan niet altijd in regels worden gevat. Smaak en stijlbesef spelen hierbij een belangrijke rol. Wanneer we ons stijlbesef ontwikkelen, mede door goede voorbeelden te spelen en te beluisteren, zullen we merken dat hierover in verschillende periodes van de geschiedenis uiteenlopend werd gedacht.

OPDRACHTEN:

In de volgende oefeningen worden vierstemmige cadensen gespeeld zonder de sopraan te noteren. Naast de authentieke cadens (V-I) komt de plagale cadens voor (IV-I: zie deel I blz. 21).

1. Speel de volgende cadensformules vierstemmig. Probeer voor elke formule verschillende oplossingen te vinden, door de ligging van de sopraan te variëren.



x:
 xi:
 xii:

xiii:
 xiv:
 xv:

xvi:
 xvii:
 xviii:

xix:
 xx:
 xxi:

[2.] Speel de volgende cadensen vierstemmig op dezelfde wijze.

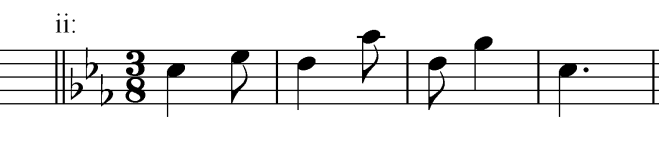
The image displays a musical score for 'The Twelve Apostles' by Franz Schubert. It consists of twelve numbered staves, each representing an apostle. The staves are arranged in four rows of three. Each staff begins with a Roman numeral indicating the apostle (i: to xii:). The music is written in bass clef. The key signatures and time signatures vary across the staves: i: is in C major (one sharp) and common time (C); ii: is in B-flat major (two flats) and common time; iii: is in D major (two sharps) and common time; iv: is in E-flat major (three flats) and common time; v: is in F major (one flat) and common time; vi: is in G-flat major (three flats) and common time; vii: is in A major (three sharps) and common time; viii: is in B major (two sharps) and common time; ix: is in C major (one sharp) and common time; x: is in D-flat major (three flats) and common time; xi: is in E major (four sharps) and common time; xii: is in F major (one flat) and common time; xiii: is in G major (two sharps) and common time; xiv: is in A-flat major (three flats) and common time; xv: is in B major (two sharps) and common time. The time signature for all staves is common time (C). The music is written in a simple, melodic style, typical of Schubert's early work.

3. Door eenzelfde oefening achtereenvolgens in verschillende liggingen te spelen, maken we een kleine compositie op een ostinato bas:⁺

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 sharp (F#) and the time signature is common time (C). The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score consists of six measures. The first measure has a treble staff with a whole note chord (F#4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F#2, A2, C3). The second measure has a treble staff with a whole note chord (F#4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F#2, A2, C3). The third measure has a treble staff with a whole note chord (F#4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F#2, A2, C3). The fourth measure has a treble staff with a whole note chord (F#4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F#2, A2, C3). The fifth measure has a treble staff with a whole note chord (F#4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F#2, A2, C3). The sixth measure has a treble staff with a whole note chord (F#4, A4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F#2, A2, C3). The score ends with a double bar line.

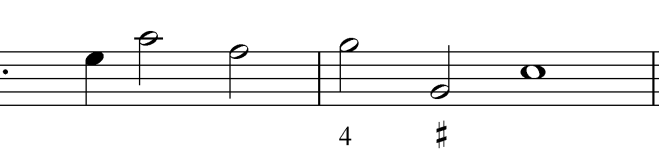
⁺ Een ostinato (Italiaans *obstinare* = obstinaat, met vasthoudendheid) is een patroon dat steeds wordt herhaald, zoals de bas in een ciaccona of passacaglia.

Speel de volgende vierstemmige oefeningen op eenzelfde wijze met herhalingen van de bas.

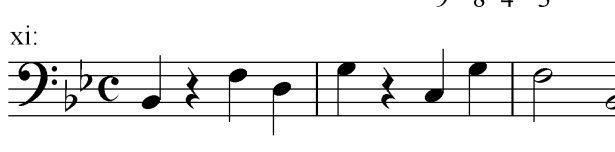
i:  ii: 

iii:  iv: 

v:  vi: 

vii:  viii: 

ix:  x: 

xi:  xii: 

xiii: 

[4.] Speel de volgende oefeningen vierstemmig op dezelfde wijze.

i:  ii: 

iii:  iv: 

v:  vi: 

vii:  viii: 

5.* Herhaal de opdrachten 1 t/m 3 [en 4] met uitkomende stem.

7

DE SEXT

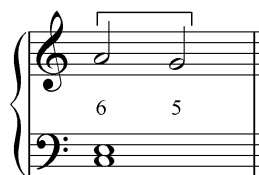
De sext als voorhouding
De 6-5-verbinding

Het moment is aangebroken om ons harmonisch vocabulaire uit te breiden. Hoe groter onze akkoordschat, hoe gevarieerder ons taalgebruik kan zijn.

In hoofdstuk 1 hebben we geluisterd naar de spanning en ontspanning van de dalende toonladder:



Boven de grondtoon c bewegen zich de 4-3- en 9-8-verbindingen van spanning naar ontspanning. De 9-8-verbinding ervaren we als een beweging van dissonant naar consonant. Bij de 4-3-verbinding is dit minder het geval. Nog minder is dit het geval bij de 6-5-verbinding: de sext dissonneert niet; spanning is er echter wel, helemaal wanneer we boven de bas de terts eraan toevoegen:



De sext is een voorhouding geworden, de kwint de oplossing. Dit opvallend expressieve gebruik van de sext, namelijk als een versiering van de kwint, is terug te vinden in veel muziek uit de renaissance en de vroege barok, bijvoorbeeld in het slot van Heinrich Schütz' zetting van *Aus meines Herzens Grunde*:



en eveneens in het slot van John Dowlands *Now, O now I needs must part*:



In deze fraaie voorbeelden, waarin we de spanning van de sext duidelijk kunnen horen, klinkt de renaissance-polyfonie, met haar lineaire stemmenweefsel, nog na. Logisch dan ook dat de renaissance-componist Claude Goudimel in 1565 dezelfde cadensformule in zijn psalmzettingen gebruikte, zoals aan het slot van psalm 1 (de melodie ligt in de tenor):

1565

Luister ook naar het volgende fragment uit de eerste variatie van Sweelincks *Allein Gott in der Höh sei ehr*:

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of four measures. The second system consists of five measures. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The melody features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing beamed eighth notes. The accompaniment is primarily composed of chords and single notes, providing a harmonic foundation for the melody. The score is written on a grand staff with a brace on the left side of each system.

Kennelijk heeft Sweelinck met opzet het hoogste punt van de melodie willen benadrukken. Wij ervaren de sext als voorhouding, de daaropvolgende kwint als oplossing. Er is echter geen twijfel over mogelijk dat de bastoon c, niet alleen onder de kwint maar ook onder de sext, functioneert als grondtoon.

Drie eeuwen later, in Monks *Abide with me*, ervaren we dat een dergelijke muzikale spanning van alle tijden is:

In alle voorbeelden behalve het laatste wordt de voorhouding niet voorbereid; immers, in deze gevallen klinkt de dissonant niet eerst als consonant. Duidelijk is dat de 6-5-verbinding van een andere orde is dan de 9-8-verbinding. De sext klinkt milder en behoeft daarom geen voorbereiding; tegelijkertijd wordt de spanning juist verhoogd doordat de voorbereiding ontbreekt.

In het volgende hoofdstuk zullen we merken dat in de loop van de 17e eeuw het sextakkoord met de bijbehorende bas een heel andere functie krijgt.

OPDRACHT:

Oefen de volgende cadensen in de gr.3-toonsoorten van C, G, D, A, F, Bes en Es:

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is shown. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4, and a whole note F#4. The bass staff contains a bass line of quarter notes: E3, D3, C3, B2, A2, and a whole note G2. Below the bass staff, the numbers 6, 5, 4, 3 are written under the first four notes, indicating a descending finger pattern for the left hand.

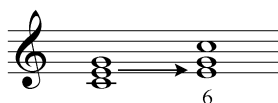
8

HET SEXTAKKOORD (i)

Het sextakkoord als omkering van de drieklank
Het sextakkoord vierstemmig

In het vorige hoofdstuk hebben we de sext leren kennen als een versiering van de kwint boven de grondtoon van de drieklank. Naarmate de 17e eeuw vorderde was er echter steeds minder ruimte voor deze lineaire benadering van de sext: de basso continuo-stijl, met verticale, in de bas verankerde akkoordverbindingen, was volop in ontwikkeling.

Eveneens in ontwikkeling was onze moderne tonaliteit, waarin het sextakkoord steeds meer werd beschouwd als een omkering van de drieklank. Als een drieklank wordt omgekeerd, klinkt de grondtoon niet meer in de bas; in de **eerste omkering** klinkt de terts van de drieklank in de bas. De verplaatste grondtoon vormt nu het interval van een sext boven de nieuwe bas:



Deze eerste omkering wordt vaker als **sextligging** aangeduid. De sextligging kan op alle trappen van de toonladder voorkomen; de benaming refereert dus niet aan de zesde trap!

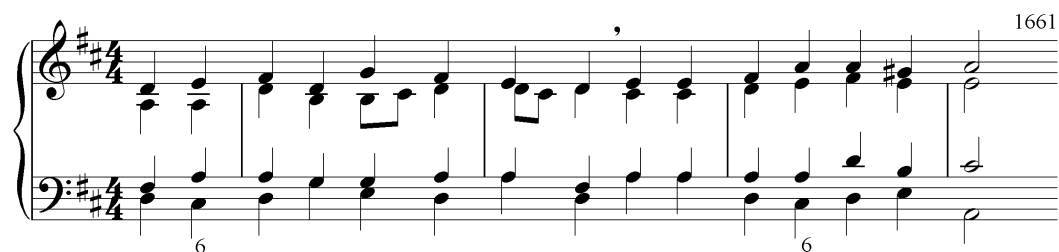
Luister naar het begin van Johan Schops *Sollt ich meinem Gott nicht singen*:



In de twee sextliggingen klinkt de grondtoon van de drieklank in één of meer bovenstemmen; de terts van de drieklank is in de bas.

In het vorige hoofdstuk concentreerde de spanning zich in een bovenstem, waar de sext boven de grondtoon leek om een oplossing te vragen. Nu verplaatst de spanning zich naar de bas zelf, die zijn stabiliteit - de grondtoon - is kwijtgeraakt. Een akkoord zonder grondtoon in de bas is een akkoord dat 'onderweg' is, zoals we ervaren bij het beluisteren van Schops zetting. Geen wonder dat een 'klassieke' compositie uit de 'common practice period' altijd zal eindigen met een drieklank in de grondligging op de tonica!

Een tweede voorbeeld komt uit Wolfgang Wessnitzers *Jesu, meines Lebens Leben*:



Op twee plaatsen gebruikt de componist de sextligging van de drieklank op V. Op beide momenten was de grondligging ook mogelijk geweest, en we doen er goed aan het verschil tussen deze twee opties te beluisteren. Het sextakkoord zorgt voor een doorgaande beweging; bovendien wordt hierdoor in de voorlaatste maat de toon a vermeden in de bas, waardoor de daaropvolgende modulatie naar A des te beter werkt.

Voordat we meer voorbeelden bestuderen, is het van belang dat het sextakkoord goed 'voor de hand' ligt. Ons vocabulaire moet gebruiksklaar zijn, daarom is het essentieel dat we elk nieuw akkoord meteen leren 'grijpen'.

OPDRACHTEN:

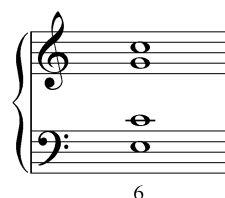
1. Speel achtereenvolgens de grondligging en de sextligging van de drieklank van C; ga zo verder de kwintencirkel rond:



2. Herhaal deze oefening met de kl.3-drieklanken:



Door de grondtoon te verdubbelen, kunnen we het sextakkoord vierstemmig spelen:

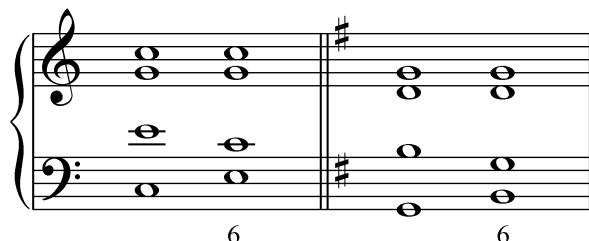


We spelen in de **gemengde ligging**, een combinatie van de nauwe ligging en de wijde ligging (zie deel I hoofdstuk 12). Tussen bepaalde stemmen (hier de sopraan en de alt) is geen ruimte om een toon behorend bij het akkoord toe te voegen; tussen de alt en tenor is er ruimte waar een bij het akkoord behorende toon is 'overgeslagen'. De afstand tussen de sopraan en de tenor is bijgevolg een octaaf of meer.

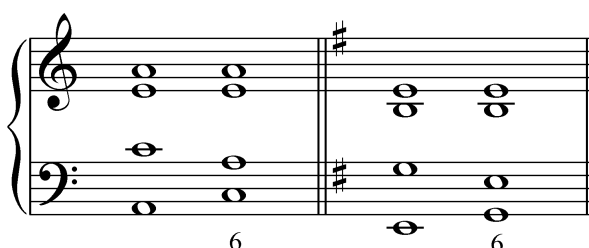
De grondtoon van de drieklank is c; de bastoon van het sextakkoord is e. In de omkering klinkt de grondtoon c in een of meerdere van de bovenstemmen, afhankelijk van de stemverdeling. Dit onderscheid tussen de grondtoon en de bas van een akkoord is essentieel, al is het vaak een bron van verwarring!

OPDRACHTEN:

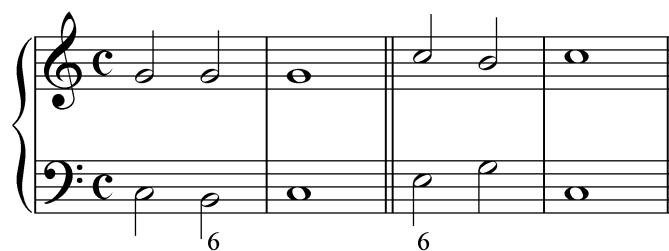
3. Speel achtereenvolgens de grondligging en de sextligging van de drieklank van C vierstemmig; ga zo verder de kwintencirkel rond. Oefen nog altijd met de sopraan, alt en tenor in de r.h., de bas in de l.h.



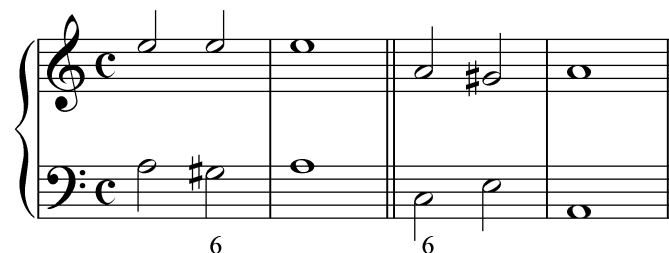
4. Herhaal deze vierstemmige oefeningen met de kl.3-drieklanken:



5. Speel de volgende I-V-I-cadensen vierstemmig in alle gr.3-toonsoorten:



6. Speel de volgende I-V-I-cadensen vierstemmig in alle kl.3-toonsoorten:



7. Speel de volgende oefeningen vierstemmig in de toonsoorten van C, G, D, A, F, Bes en Es:

The image displays three systems of piano accompaniment for guitar, labeled i, ii, and iii. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is written in common time (C) for systems i and ii, and 3/4 time for system iii. The key signature is one flat (B-flat) for all systems. Fingerings are indicated by numbers 1-5 on the staff and 6-9 on the guitar strings.

System i: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5) in the first measure, followed by a half note (F4) in the second measure, and a whole note (F4, A4, C5) in the third measure. Bass clef has a whole note chord (F2, A2, C3) in the first measure, followed by a half note (F2) in the second measure, and a whole note (F2, A2, C3) in the third measure. Fingerings: Treble (1, 2, 3), Bass (6, 7, 8).

System ii: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5) in the first measure, followed by a half note (F4) in the second measure, and a whole note (F4, A4, C5) in the third measure. Bass clef has a whole note chord (F2, A2, C3) in the first measure, followed by a half note (F2) in the second measure, and a whole note (F2, A2, C3) in the third measure. Fingerings: Treble (1, 2, 3), Bass (6, 7, 8).

System iii: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5) in the first measure, followed by a half note (F4) in the second measure, and a whole note (F4, A4, C5) in the third measure. Bass clef has a whole note chord (F2, A2, C3) in the first measure, followed by a half note (F2) in the second measure, and a whole note (F2, A2, C3) in the third measure. Fingerings: Treble (1, 2, 3), Bass (6, 7, 8).

8.* Herhaal de opdrachten 3 t/m 7 met uitkomende stem.

[9.] Oefen opdracht 7 in de toonsoorten van E, B, Fis, As en Des.

[10.*] Herhaal opdracht 9 met uitkomende stem.

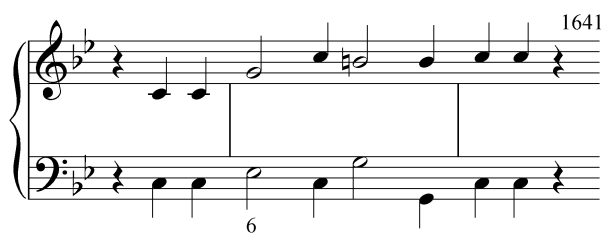
9

HET SEXTAKKOORD (ii)

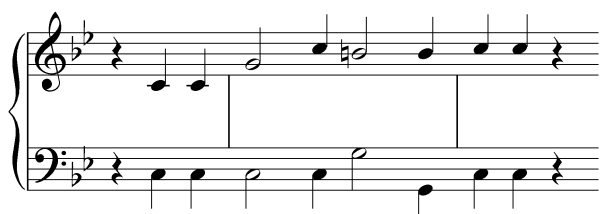
Toepassing van het sextakkoord

Met het sextakkoord voegen we een nieuwe kleur toe aan ons palet. Elk nieuw akkoord brengt nieuwe mogelijkheden om de wendingen van een melodie op een overtuigende manier te harmoniseren. In dit hoofdstuk kijken we verder naar de muzikale toepassingen van ons nieuwe vocabulaire.

We keren terug naar Schops *Sollt ich meinem Gott nicht singen*:



en vergelijken deze zetting met dezelfde zetting zonder sextakkoord:



De sextligging zorgt voor afwisseling en - nog belangrijker - een zekere spanning op de sterke tel van de maat.

In *O Jesu Christe, wahres Licht* worden op twee plaatsen sextliggingen gebruikt om de spanningsboog van de melodie te onderstrepen:

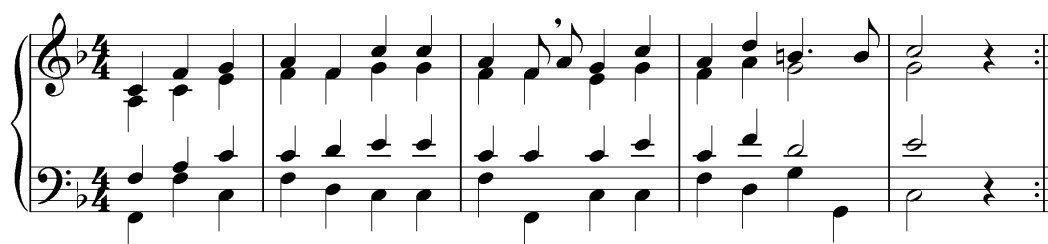


Doordat de grondtoon ontbreekt in de bas, geeft het doorgaande karakter van deze sextakkoorden een sterk voorwaartse beweging aan de zetting. (Vergelijk de statische werking van grondliggingen op de plaats van de sextakkoorden.) Juist doordat wij de sextligging als 'onaf' ervaren, is deze ligging bij uitstek geschikt om de beweging gaande te houden.

De onbekende componist van *Die Tugend wird durchs Kreuz geübet* doet zijn voordeel met sextliggingen om zowel doorgaande beweging als afwisseling te creëren:



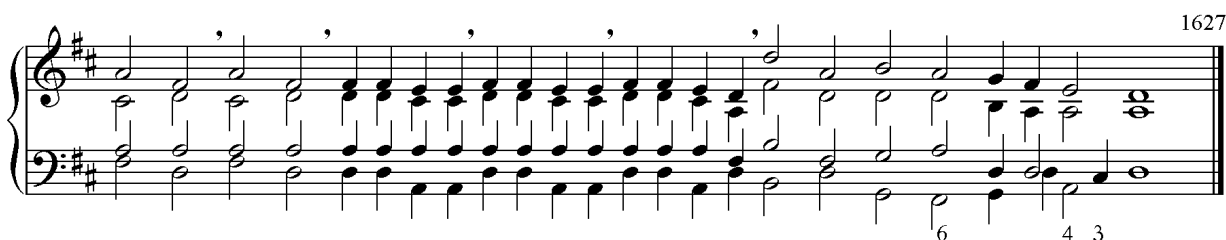
Tot aan de modulatie naar de toonsoort van C wordt de melodie uitsluitend geharmoniseerd met I, V en VI in de toonsoort van F. Door het sextakkoord te gebruiken, vermijdt de componist dat de toon c al te vaak in de bas klinkt. Tegelijk werkt de modulatie naar C er beter door. Vergelijk dezelfde zetting zonder sextakkoorden:



Waar het in deze voorbeelden om gaat is een weloverwogen gebruik van het sextakkoord, overeenkomstig zijn muzikale werking. Eenvoud is een schone zaak, zoals de grote meesters ons leren. Melchior Vulpus schreef zijn harmonisatie van *Es ist das Heil uns kommen her* in 1609. Dat zijn zetting maar één sextakkoord bevat, is daarom nauwelijks verassend. Zoals vele van zijn tijdgenoten, heeft Vulpus in zijn koraalzettingen een sterke voorkeur voor grondliggingen en bovendien voor herhaalde tonica-akkoorden:



In 1627 schreef Johann Hermann Schein een zetting van *Wie schön leuchtet der Morgenstern* waarin herhalingen van eenvoudige melodische-ritmische figuren op even eenvoudige wijze harmonisch worden ondersteund:



De anonieme zetting van *Macht hoch die Tür, die Tor macht weit* is van een vergelijkbare eenvoud:

Tegelijkertijd illustreert dit laatste voorbeeld de wijze waarop het sextakkoord kan worden gebruikt om 8- en 5-parallellellen te vermijden. Wanneer het sextakkoord als opmaat in de laatste twee frasen wordt vervangen door de grondligging, klinken er in de nauwe ligging parallellellen tussen maar liefst drie van de vier stemmen:

Het sextakkoord in de eerste regel van Michael Praetorius' zetting van *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* is niet uitsluitend bedoeld om een doorgaande beweging te creëren:

Een grondligging op deze plaats zou 8-parallellellen tussen de sopraan en de bas veroorzaken en in de nauwe ligging 5-parallellellen tussen de alt en de bas.

De besproken voorbeelden geven inzicht in de wijze waarop het sextakkoord kan worden toegepast. In hoeverre we sextliggingen mogen gebruiken bij het harmoniseren van een bestaande melodie heeft niet alleen te maken met persoonlijke voorkeuren, maar ook met stijlbesef: wanneer is de melodie geschreven, en met welke soorten akkoorden kunnen we deze volledig tot haar recht laten komen? Vanaf de 17e eeuw werd het harmonisch vocabulaire van ons tonale systeem geleidelijk uitgebreid. Bepaalde akkoordwendingen raken uit de mode, terwijl er andere voor in de plaats komen. Het is dus niet zo dat de verschillende soorten akkoorden, omkeringen en harmonische verbindingen steeds in gelijke mate door de eeuwen heen zijn toegepast. Op de volgende twee bladzijden staan voorbeelden van originele zettingen uit de 16e en 17e eeuw, waarvan tenminste twee zijn geschreven door vooraanstaande componisten. Dit waren geen primitieve tijden - en geen tweederangs componisten: achter de schijnbare eenvoud van sommige zettingen ligt een combinatie van raffinement en diversiteit waar de moderne luisteraar niet aan gewend is.

Ten eerste, de melodie van Louis Bourgeois bij de berijmde tekst van Psalm 25 (1551); de zetting is naar Claude Goudimel (1565). Speel vierstemmig.

The image shows three systems of musical notation for a four-part setting. Each system has a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The first system ends with a double bar line and the numbers '5 4 3' below the lute line. The second system ends with a double bar line. The third system ends with a double bar line and the numbers '4 3' below the lute line.

Zulke zettingen, met uitsluitend drieklanken in de grondligging, kwamen tot ver in de 17e eeuw en zelfs later voor. (In sommige gevallen is dit te verklaren uit het feit dat de melodie nog oudere papieren heeft, bijvoorbeeld afgeleid van gregoriaanse gezangen).

Het kerstkoraal *Gelobet seist du Jesu Christ* (1524), kennen we o.a. in de volgende zetting uit 1661:

The image shows two systems of musical notation for a 1661 setting of the Christmas carol 'Gelobet seist du Jesu Christ'. Each system has a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The first system ends with a double bar line and the numbers '4 3' below the lute line. The second system ends with a double bar line and the numbers '4 #' below the lute line.

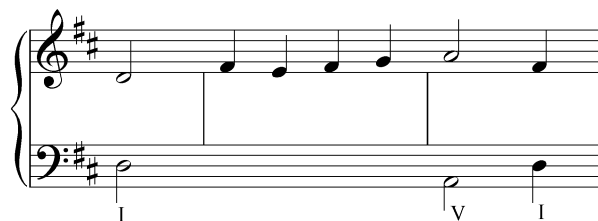
Logischerwijs is een modernere stijl voelbaar in veel liederen uit de 17e eeuw. Het 16e-eeuwse koraal *Von Gott will ich nicht lassen* werd in 1609 door Michaël Praetorius als volgt geharmoniseerd. Sommige akkoorden hebben we nog niet besproken. Waar het sextakkoord voorkomt, schrijf een 6 onder de bas:



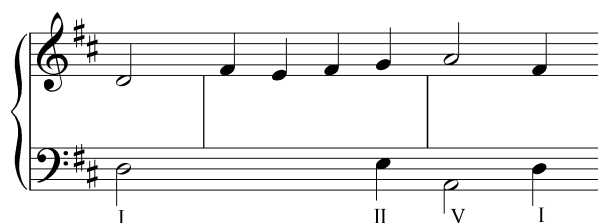
Tenslotte, *Tallis's canon*, geschreven in 1567 en uitgegeven in 1621 (Ravencroft's Psalter) in de volgende avontuurlijke harmonisatie (de canon bevindt zich in de sopraan en tenor):



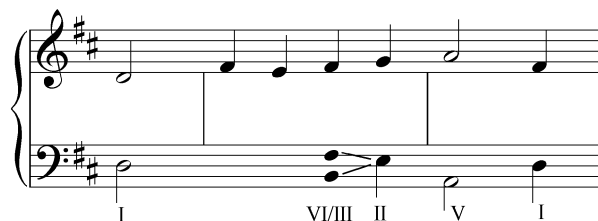
Doordat het sextakkoord in de late 16e en vroege 17e eeuw steeds meer voorkomt, kan het gebeuren dat een melodie uit die tijd zich niet laat harmoniseren met uitsluitend grondliggingen. In deel I hoofdstuk 20 zullen lezers hebben gemerkt dat het begin van Melchior Vulpus' *Christus der ist mein Leben*, daterend uit 1609, zich moeilijk laat harmoniseren zonder sextakkoorden, zeker wanneer we de spanning van de melodietoon a willen ondersteunen met V:



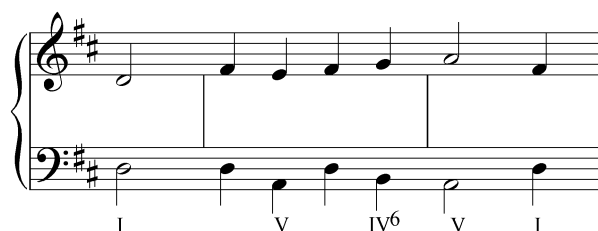
We werken van achteren naar voren, zoals vaker bij het harmoniseren. Uitgaande van grondliggingen, kan V alleen worden voorafgegaan door II:



Vóór II zijn alleen VI of III mogelijk:



Vóór VI of III zijn de keuzes weer beperkt, en het lijkt alsof we een beetje vastlopen. Wanneer we de meester raadplegen (Vulpus componeerde zowel de melodie als de zetting van *Christus der ist mein Leben*), zien we dat V wordt voorafgegaan door IV in de eerste omkering:



Het sextakkoord stelt ons niet alleen in staat om de grondligging op V makkelijker te bereiken, maar geeft de frase een natuurlijk verloop naar de cadens. Vulpus geeft ons een fraai voorbeeld van eenheid van melodie en zetting:

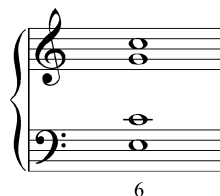
Bij het harmoniseren is het van belang de stijl van een melodie aan te voelen. Welke akkoorden heeft de componist in zijn hoofd gehoord toen hij zijn melodie schreef? Wat was zijn muzikale vocabulaire?

10

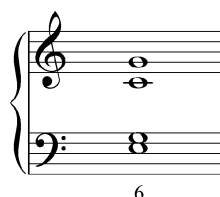
HET SEXTAKKOORD (iii)

Verdubbeling van de kwint van de drieklank
3-parallellen tussen de buitenstemmen

In de hoofdstukken 8 en 9 hebben we het sextakkoord vierstemmig gespeeld door de grondtoon van de drieklank te verdubbelen:

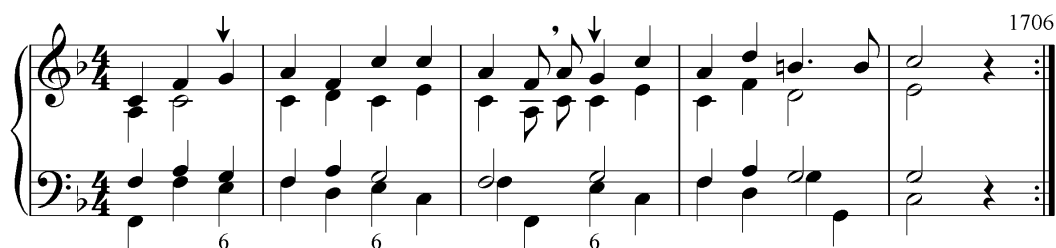


Deze gemengde ligging (zie blz. 45) geeft ons ook de mogelijkheid om de kwint van de drieklank te verdubbelen:



De oplettende lezer zal deze verdubbeling in het vorige hoofdstuk al zijn opgevallen:

(a) *Die Tugend wird durchs Kreuz geübet:*



(b) *Macht hoch die Tür, die Tor macht weit:*

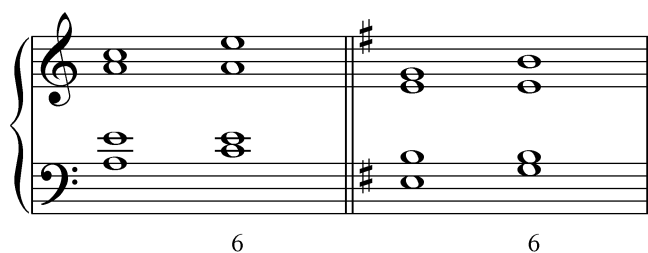


OPDRACHTEN:

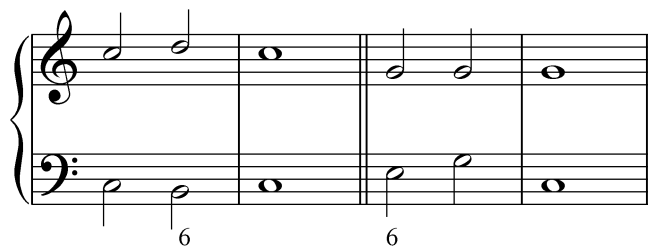
1. Speel achtereenvolgens de volgende grondligging en eerste omkering van de drieklank van C; ga zo verder de kwintencirkel rond:



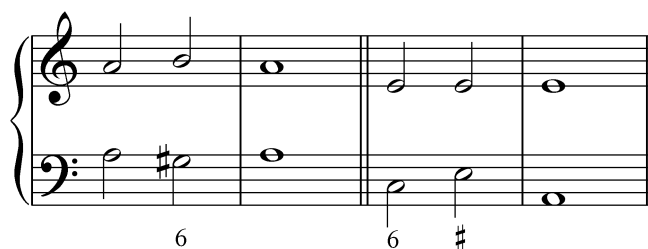
2. Herhaal deze oefening met alle kl.3-drieklanken:



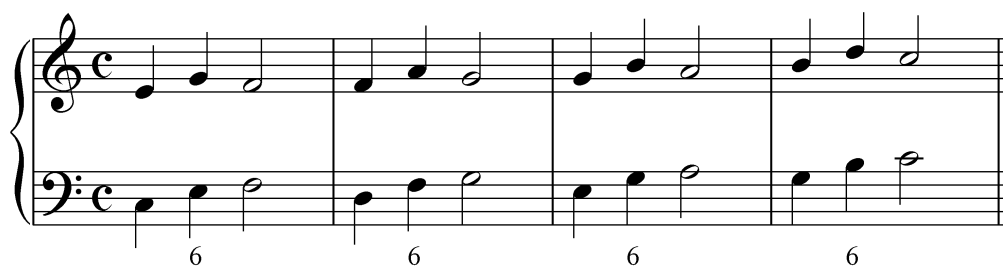
3. Speel de volgende I-V-I-cadensen vierstemmig in alle gr.3-toonsoorten:



4. Speel de volgende I-V-I-cadensen vierstemmig in alle kl.3-toonsoorten:



5. Speel de volgende sequens vierstemmig in de toonsoorten van C, G, D, A, F, Bes en Es:



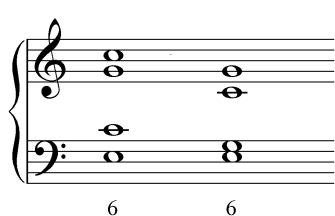
6.* Herhaal de opdrachten 1 t/m 5 met uitkomende stem.

[7.] Oefen opdracht 5 in de toonsoorten van E, B, Fis, As en Des.

[8.*] Herhaal opdracht 7 met uitkomende stem.

Parallellen

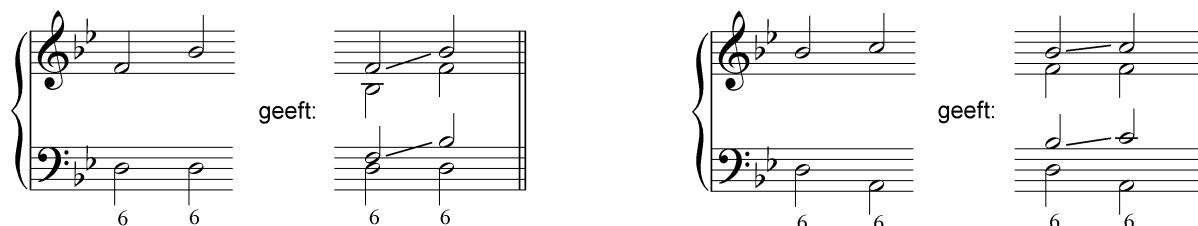
Nu beschikken we over twee vierstemmige liggingen van het sextakkoord, met verdubbelde grondtoon, respectievelijk kwint:



Binnenkort kunnen we over nog meer liggingen beschikken. Voorlopig echter mogen we niet twee sextakkoorden achter elkaar spelen, behalve wanneer er een toonherhaling voorkomt in de sopraan:



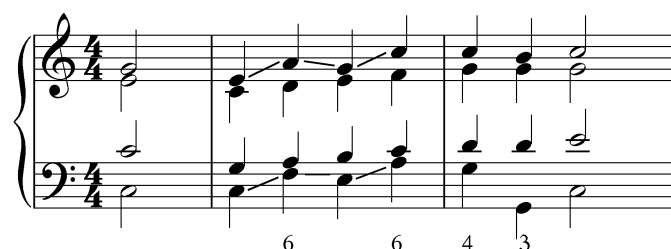
In andere situaties zijn 8-parallellen onvermijdelijk vanwege het octaaf tussen de sopraan en de tenor in de gemengde ligging:



Bij het gebruik van grondliggingen hebben we gemerkt dat 3-parallellen tussen de buitenstemmen aanleiding geven tot 8- en 5-parallellen (zie blz. 18). Op zichzelf zijn 3-parallellen niet verkeerd, en het sextakkoord geeft ons nu voor het eerst de mogelijkheid 3-parallellen tussen de buitenstemmen te spelen zónder 8- en 5-parallellen te veroorzaken:



Vergelijk de eerste regel van *St. Anne* in de zetting van 1708:



OPDRACHTEN:

9. Speel de volgende oefeningen vierstemmig:

i:
 6 — 9 8 6 4 3 — 6 # — 6 9 8 #

iii:
 6 6 — 4 3 6 6 4 # — #

v:
 6 4 3 6 9 8 6 — 4 3 — 6

vii:
 6 4 # 6 4 3 6 6 6 — 4 #

viii:
 — 6 — — 6 — — 6 — —

ix:
 6 6 6 9(b) 8 b 6 6

x:
 6 6 6 6 4 3

xi:

6 6 6 6 9 8 6

xii:

6 6 6 6

10.* Herhaal opdracht 9 met uitkomende stem.

[11.] Speel de volgende oefeningen vierstemmig:

i:

6 9 8 6 6 4 3

ii:

6 6 6 9 8

iii:

6 6 9 8 6 6

iv:

9 8 4 6 6 6 6 4 3

— 6 — — 6 — — 6 6 # # 6 6 — —

6 4 4 6 9 8 6b 5 4 4 2b 4 9 8

6 6 6 4 3 6 — 6 — 6 6

6 4 3 2 3 6 4 — 9 8 7b 8 6 9 8 6 9 8 6

[12.*] Herhaal deze oefeningen met uitkomende stem.

13. Schrijf een becijferde bas onder de volgende liederen en oefen vierstemmig.

Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ

Jesu, meines Lebens Leben

Four systems of musical notation for the piece 'Jesu, meines Lebens Leben'. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains the melody, which is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes, with a final half note. The bass staff is empty.

O Jesu Christe, wahres Licht

Two systems of musical notation for the piece 'O Jesu Christe, wahres Licht'. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains the melody, which is written in G major (one sharp) and 6/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes, with a final half note. The bass staff is empty.

14.* Herhaal deze liederen met uitkomende stem.

15. Oefen de volgende transposities:

- Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ in G
- Jesu, meines Lebens Leben in C
- O Jesu Christe, wahres Licht in F en A

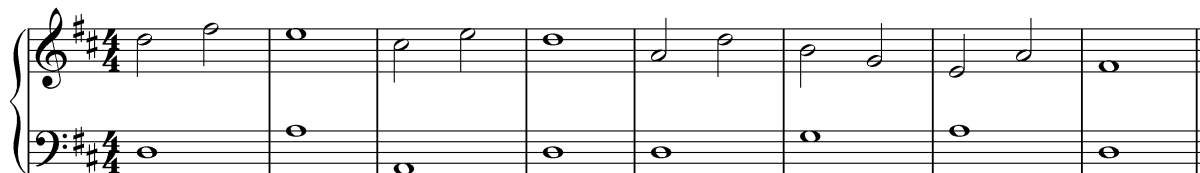
11

HET HARMONISEREN VAN EEN BESTAANDE BAS (iii)

Tweestemmige inventies

Vierstemmige harmonisatie van een gegeven bas

In hoofdstuk 5 hebben we eigen melodieën geïmproviseerd boven een gegeven bas. In elke maat stond een enkele bastoon; onze melodieën, die zich beperkten tot de tonen van de drieklank, waren beweeglijker dan de bassen:



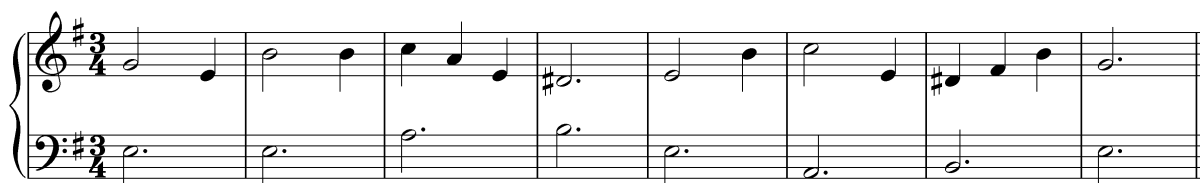
Deze bescheiden werkwijze benadrukt de melodische functie van de sopraan en de harmonische functie van de bas. Zo bezien vormen liedzettingen klassieke voorbeelden van de **homofone** compositietechniek (*homofoon* = Grieks voor: gelijk-klinkend): één stem heeft een melodisch profiel, terwijl de overige stemmen dienen ter harmonische ondersteuning. Dit in tegenstelling tot de **polyfone** compositietechniek (*polyfoon* = Grieks voor: in veelvoud klinkend): in hun melodische en ritmische vrijheid lijken alle stemmen elkaar de loef te willen afsteken.

Wanneer wij de bas levendiger maken, wordt onze improvisatie al iets minder homofoon:



De bas voert een dialoog met de sopraan zonder zijn harmonische functie te verliezen.

Het tweede voorbeeld in hoofdstuk 5 was het volgende:



Zonder ook maar één toon aan de bas toe te voegen, kunnen we met louter ritmische middelen deze stem meer van zich laten spreken:



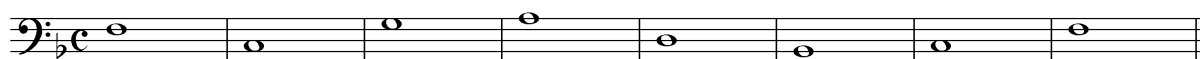
Karakter en omvang van beide stemmen duiden op een instrumentale *inventie*: onze inventiviteit hoeft hier geen rekening te houden met tekstplaatsing of stemomvang zoals bij vocale muziek, maar kan zich onbelemmerd uitleven in typisch instrumentale figuraties waarbij grote sprongen, scherpe ritmes en onverwachte rusten niet vermeden hoeven te worden. Dit

idiomatisch onderscheid tussen instrumentale en vocale muziek is van wezenlijk belang. Wanneer we een eigen liedzetting vierstemmig willen laten zingen, zullen onze zangers een prettige stemvoering op prijs stellen. In de klassieke harmonieleer, die haar oorsprong heeft in de vocale muziek, worden bijvoorbeeld sprongen van een overmatige seconde en een overmatige kwart meestal vermeden, omdat deze intervallen moeilijk te treffen zijn; een sprong van een octaaf mag dan wel groter zijn, maar ze laat zich makkelijker zingen. Met een opeenvolging van octaafsprongen zullen onze zangers echter minder blij zijn. Hierin ligt een verschil met instrumentale muziek, een verschil dat duidelijk wordt wanneer we koraal-zettingen van J.S. Bach vergelijken met zijn tweestemmige *Inventionen*.

OPDRACHT:

1. Improviseer melodieën boven de volgende bassen. De gegeven grondtoon bepaalt het harmonische schema; wijk niet van dit schema af door tonen buiten de drieklank toe te voegen of door sextakkoorden te spelen. Gebruik wél je eigen inventiviteit voor het verzinnen van octaaf-sprongen, toonherhalingen, ritmische figuren en rusten. Houd rekening met mogelijkheden tot moduleren en met de leidtoon in de kl.3-toonsoort.

Het volgende basschema:

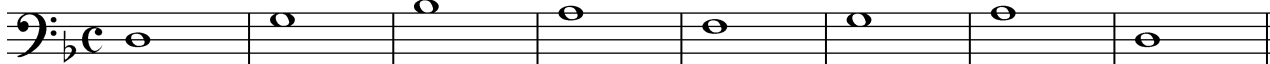


kan leiden tot de volgende 'inventie':

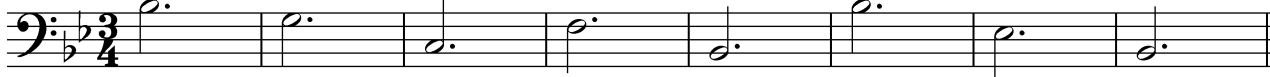


Ga zo verder:

i:



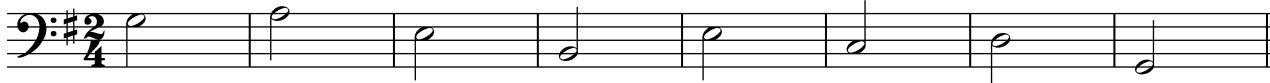
ii:



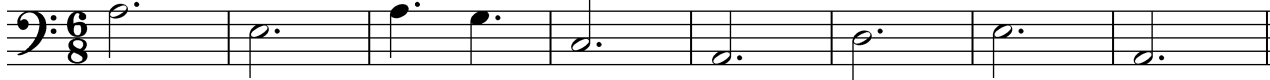
iii:



iv:



v:





De mogelijkheden van onze baspartijen worden aanzienlijk verruimd wanneer we ook het sextakkoord gebruiken. Met de terts van de drieklank kunnen we de bas beweeglijker maken, al moeten we oppassen voor 8- en 5-parallellelen. We keren terug naar ons eerste voorbeeld:



en voegen figuren toe aan de bas:



en vervolgens aan de sopraan:



Wat uiteraard niet kan, is:



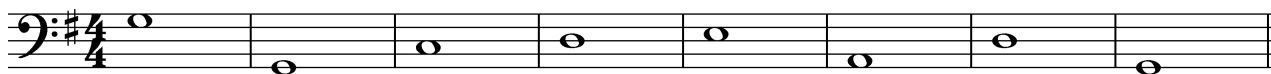
Maar wat wel kan, wanneer onze improvisatie tweestemmig blijft, is:



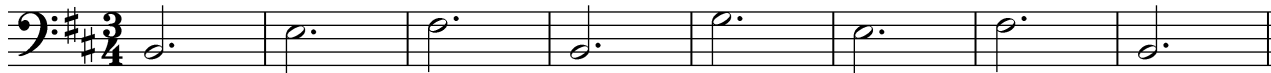
OPDRACHT:

2. Improviseer eigen tweestemmige inventies aan de hand van de volgende harmonische schema's (waarin modulaties kunnen voorkomen). De grondtoon in de bas mag naar eigen inzicht worden afgewisseld met de terts. Nogmaals: maak in beide stemmen volop gebruik van octaafsprongen, toonherhalingen, ritmische figuren en rusten, en speel nooit twee keer hetzelfde!

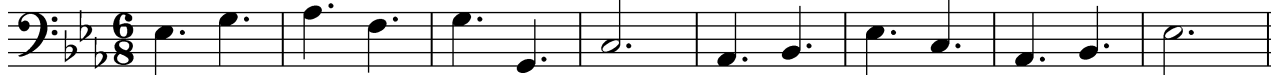
i:



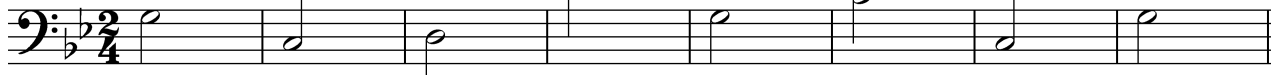
ii:



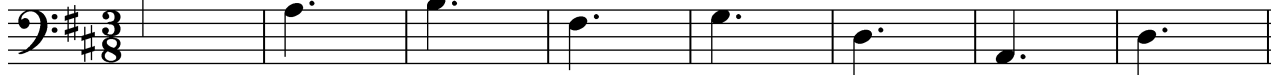
iii:



iv:



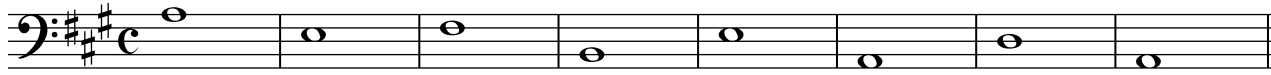
v:



vi:



vii:



viii:

ix:

x:

xi:

xii:

Deze oefeningen helpen ons om bewust te worden van de 'klassieke' frase-structuur van acht maten (eventueel met een modulatie en een 'tussencadens' in maat 4), zoals die gebedigd werd door o.a. Haydn en Mozart. Zij geven ook de gelegenheid om figuraties te improviseren zonder de harmonische basis uit het oog te verliezen. In dit verband kan het spelen van eenvoudige tweestemmige literatuurstukken ons op allerlei ideeën brengen - raadpleeg je docent!

In de volgende opdrachten keren we terug naar de vierstemmigheid. De stemvoeringen zijn minder beweeglijk, meer homofoon van karakter, dan bij tweestemmige inventies. Dit is helemaal niet erg; erger is het wanneer we geen onderscheid maken tussen de verschillende stijlen en technieken, waardoor alles hetzelfde gaat klinken.

OPDRACHTEN:

3. Speel de volgende oefeningen vierstemmig. Probeer voor elke oefening verschillende oplossingen te vinden door de ligging van de bovenstemmen te variëren.

i:

ii:

iii:

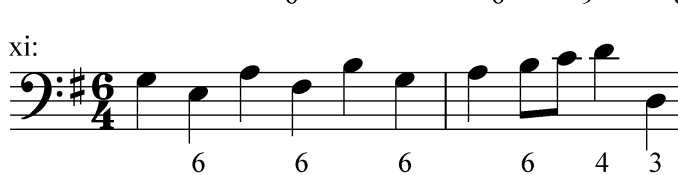
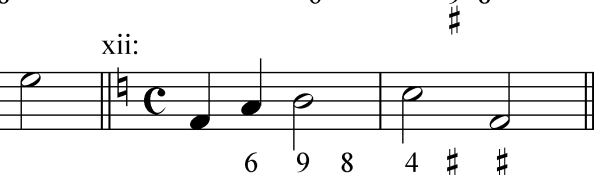
iv:

v:

vi:

vii:  

ix:  

xi:  

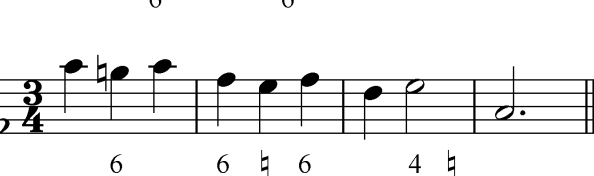
4.* Herhaal opdracht 3 met uitkomende stem.

[5.] Speel de volgende oefeningen vierstemmig, met variaties zoals in opdracht 3.

i:  

iii:  

v:  

vii:  

[6.*] Herhaal opdracht 5 met uitkomende stem.

7. Improviseer eigen vierstemmige 'koralen' boven de volgende bassen. Door elke keer een andere ligging van de bovenstemmen te kiezen of tussentijds van ligging te veranderen, creëer je steeds andere melodieën.

i: 

ii: 



iii:

iv:

v:

vi:

vii:

viii:

8. Transponeer de 'koralen' in opdracht 7 als volgt:

- i in D en Bes
- ii in G en Es
- iii in d
- iv in A en C
- v in g en b
- vi in D en F
- vii in a
- viii in Bes en G

12

DE VERMINDERDE DRIEKLANK

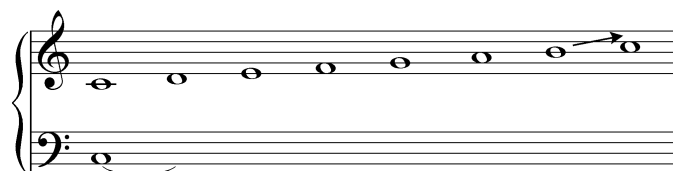
De verminderde kwint

De verminderde drieklank in de grond- en sextligging

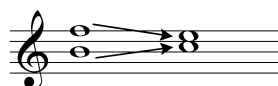
Aan het begin van deel I van *The Lost Chord* hebben we stilgestaan bij de spanning die wordt opgeroepen door de stijgende gr.3-toonladder van C. We constateerden dat, vooral wanneer de tonica c onder de toonladder klinkt, de f de neiging toont terug te keren naar de e:



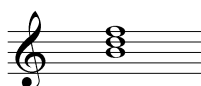
terwijl de leidtoon b zijn naam eer aandoet door te willen leiden naar de c:



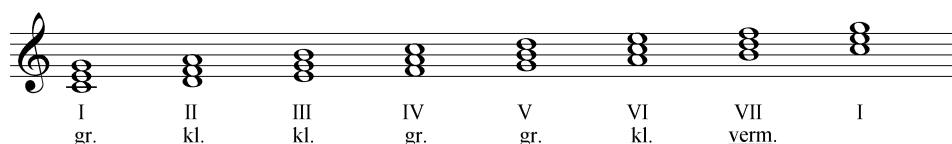
Wanneer we de f en de b samen spelen, horen we de elkaar versterkende spanningen van de neerwaarts-drukkende f en de opwaarts-trekkende b. Deze spanning vraagt om een vervolg, en wel om een oplossing in de terts c-e:



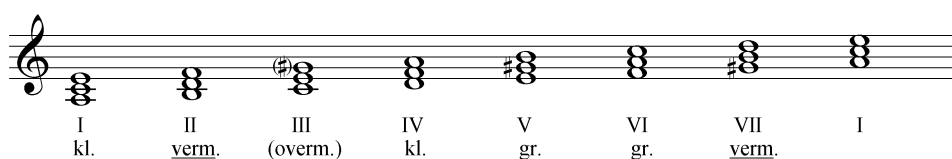
Door de terts toe te voegen aan deze **verminderde kwint** (zie deel I blz. 12), kunnen we de **verminderde drieklank** spelen:



In deel I hoofdstuk 17 noteerden we de verminderde drieklank op VII in de gr.3-toonladder:



en op II en VII in de harmonische kl.3-toonladder:



De verminderde drieklank in de grondligging

Onder de 'klassieke' zettingen in het Liedboek voor de Kerken heb ik maar twee voorbeelden gevonden van de verminderde drieklank in de grondligging, waaronder Hans Leo Hasslers zetting van *Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst*:



Het voorbeeld is uitzonderlijk, want de verminderde drieklank wordt maar zelden in de grondligging gebruikt. Sterker nog, in veel situaties waar ons 'tonale' gehoor het zou verwachten, wordt de verminderde drieklank in zijn geheel vermeden. Wederom Hassler, in *Ein feste Burg*:



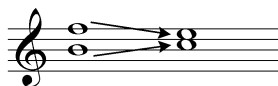
Waar we wellicht de leidtoon b zouden verwachten, heeft Hassler een bes geschreven. Een vergelijkbaar voorbeeld vinden we in een anonieme zetting van *An Wasserflüssen Babylon*:



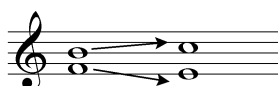
Waar we een e zouden verwachten, heeft de componist gekozen voor een es.

De verminderde drieklank in de eerste omkering

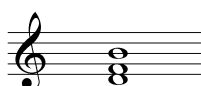
We hebben geconstateerd dat de verminderde kwint bestaat uit tonen die naar elkaar toe trekken:



Wanneer we de verminderde kwint omkeren, horen we de overmatige kwart, waarbij deze zelfde tonen nu van elkaar worden afgestoten:



Wanneer we onder de overmatige kwart een d spelen:

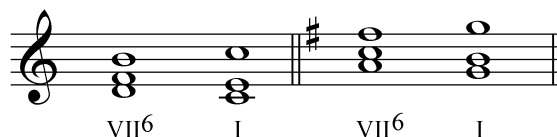


horen we de eerste omkering (of sextligging) van de verminderde drieklank:



OPDRACHTEN:

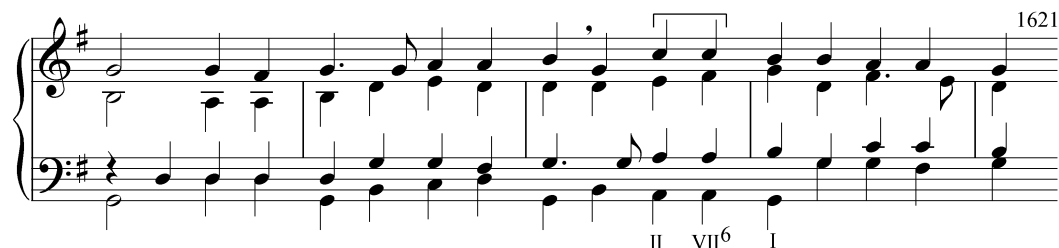
1. Speel de sextligging van de verm. drieklank op VII, gevolgd door I, in alle gr.3-toonsoorten:



2. Speel de sextligging van de verm. drieklank op VII, gevolgd door I, in de kl.3-toonsoorten van a, e, b, fis, d, g, c en f:



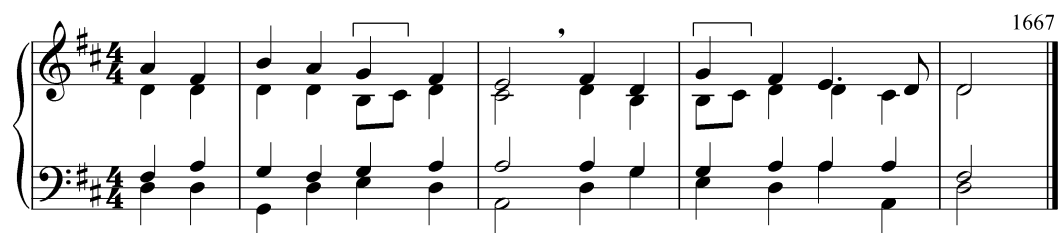
Wanneer we in liedbundels zoeken naar de verminderde drieklank in de sextligging, wordt onze speurtocht rijkelijk beloond. Wederom *Tallis' canon*:



In trappen redenerend, op de aangewezen plaats wordt II gevolgd door VII. Maar omdat drie van de vier stemmen zich niet bewegen, zijn we er vooral van bewust dat de alt doorloopt van de kwint naar de sext boven de bas, waardoor de leidtoon naar de tonica g klinkt.

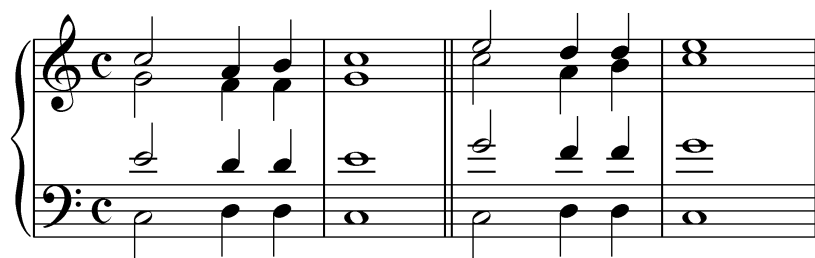
Bij onze eerste kennismaking met de sext in hoofdstuk 7 had deze de gedaante van een versiering, waarbij de sext voorafging aan de kwint. In het bovenstaande voorbeeld heeft de sext, nu ná de kwint, eveneens het karakter van een versiering, met tegelijkertijd een sterk opwaartse beweging naar de tonica toe.

Deze muzikale werking is nog duidelijker te horen aan het slot van Wessnitzers *Jesu, meines Lebens Leben*, waar de sext klinkt in een achtste motief tussen de homofone beweging van de andere stemmen:



OPDRACHT:

3. Oefen de volgende verbindingen in alle gr.3-toonsoorten:



Wanneer we onze zoektocht naar de verminderde drieklank voortzetten, ontdekken we situaties waarin de sextligging zich een wat zelfstandiger rol toeëigent. In zijn zetting van *In dir ist Freude* maakt Gastoldi een modulatie van F naar Bes:



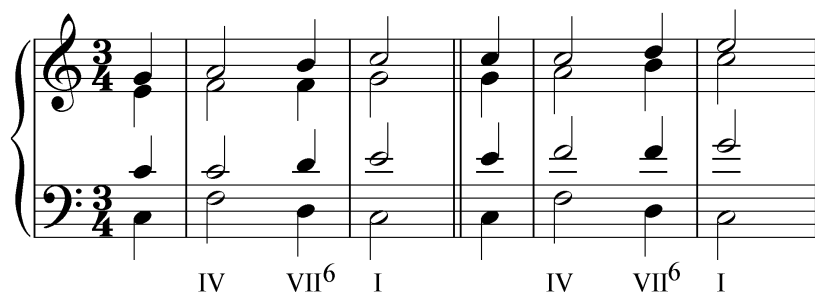
In *Gij die mijn liefste kleinood zijt* schrijft Calvisius:



De eerste omkering van VII is niet langer een versiering, maar staat als het ware op eigen benen als doorgangsakkoord tussen IV en I.

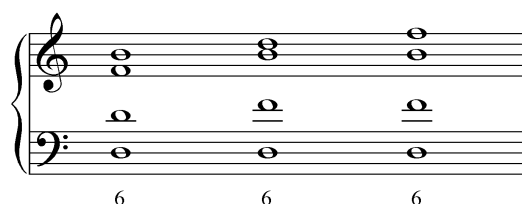
OPDRACHT:

4. Oefen de volgende verbindingen in alle gr.3-toonsoorten:



In alle bovenstaande voorbeelden in de gr.3-toonsoort, komt de verminderde drieklank voor op VII. In de kl.3-toonsoort treffen we het ook aan op II - zie blz. 67 en 75.

Vanwege zijn veelvoorkomende positie op de leidtoon en zijn uitzonderlijke spanning, kent de verminderde drieklank specifieke gebruiksaanwijzingen. Een algemene regel van de harmonieleer luidt dat verdubbeling van de leidtoon afgeraden zo niet verboden is, daar het gauw erg opvallend en onaangenaam klinkt. Bij de verminderde drieklank op VII wordt de grondtoon derhalve niet verdubbeld: dit in tegenstelling tot de gr.3- en de kl.3-drieklanken, waarbij de grondtoon meestal als eerste in aanmerking komt om te worden verdubbeld. Een tweede verschil is dat de terts van de verminderde drieklank volop mag worden verdubbeld. Overeenkomstig de gr.3- en kl.3-drieklanken, mag de kwint eveneens worden verdubbeld. Vertaald van de grondligging naar de sextligging:



Het akkoord is de eerste omkering van VII in de toonsoort van C, de verminderde drieklank b-d-f. De grondtoon b, tevens de leidtoon van de toonsoort, mogen we niet verdubbelen; de d (de bas van het sextakkoord) en de f daarentegen wél.

OPDRACHTEN:

5. Speel de volgende VII-I-verbinding in alle gr.3-toonsoorten:



6. Speel de volgende VII-I-verbinding in de kl.3-toonsoorten van a, e, b, fis, d, g, c en f:



7.* Herhaal deze oefeningen met uitkomende stem.

8. In de volgende oefeningen wordt de verminderde drieklank op VII voorafgegaan door I of II en gevolgd door I. In de kl.3-toonsoorten wordt de verhoogde sext (de leidtoon) aangegeven met δ in plaats van een 6 met een kruis ernaast, zoals gebruikelijk bij becijferde bassen. Speel de oefeningen vierstemmig.

i:

ii:

6 6 4 3 5 6 6 4 3

iii:

iv:

6 4 5 6 6 4 3

v:

vi:

6 6 4 5 6 4 3

vii:

viii:

6 6 6 4 3

ix:

x:

6 6 6 4 3

xi:

xii:

6 6 6 4 3

xiii: xiv:

5 6 6— 9 8 7 8 4 3 6 6 6 4 3

[9.]

i: ii:

6 6 4— 3 6 6 6 4— 3

iii: iv:

6 6 4— 4 6 6 6— 4— 3

v: vi:

6 6 6 4— 4 6 6 6 4— 3

vii: viii:

6 6 #— 6— 4 # 6 4— 3

ix: x:

6 6 — 4 3 6 6 — 4 4— 4

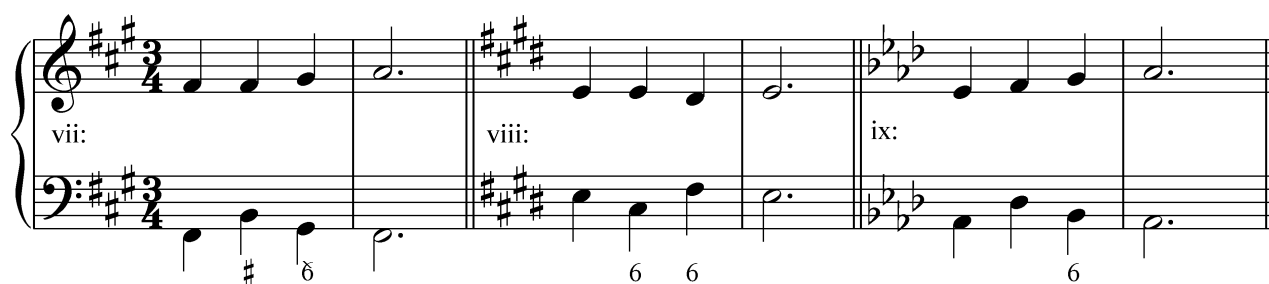
In de volgende cadensen wordt de verminderde drieklank op VII voorafgegaan door IV en opgevolgd door I. Speel de oefeningen vierstemmig.

10.

Exercise 10 consists of 12 chords in 4/4 time, arranged in four systems of three. The chords are labeled i, ii, iii, iv, v, vi, vii, viii, ix, x, xi, and xii. The key signature changes from B-flat major to B major, then to A major, and finally to A-flat major. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and symbols like # and ø.

[11.]

Exercise 11 consists of 6 chords in 3/4 and 4/4 time, arranged in two systems of three. The chords are labeled i, ii, iii, iv, v, and vi. The key signature changes from D major to D-flat major, then to C major, and finally to C-flat major. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and symbols like # and ø.



12. Op blz. 43 hebben we een cadens geoefend waarbij de sext als 'voorhouding' van de kwint klonk. Nu kunnen we deze cadens in de kl.3-toonsoort oefenen, met de verminderde drieklank op II. Speel vierstemmig in de toonsoorten a, e, b, fis, d, g, c en f.



13. In de volgende cadensen in de kl.3-toonsoorten komt eveneens de verminderde drieklank voor op II:



[14.]



15.* Herhaal de opdrachten 8 t/m 14 met uitkomende stem.

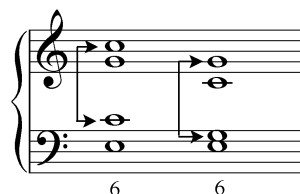
13

HET SEXTAKKOORD (iv)

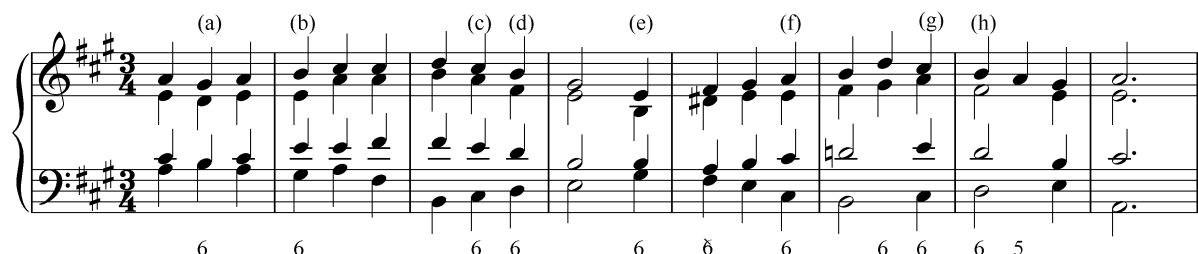
Nieuwe vierstemmige liggingen
Aaneensluitende sextakkoorden

Het sextakkoord kan in veel verschillende liggingen worden gespeeld. Deze liggingen hebben we nodig om in allerlei situaties een soepele stemvoering te creëren.

Twee liggingen zijn al behandeld, één met verdubbeling van de grondtoon en één met verdubbeling van de kwint:



Het volgende fragment geeft een aantal nieuwe mogelijkheden:



ad (a): unisono-verdubbeling (*unisonus* = Latijn: éénklank) van de terts van de verminderde drieklank op VII, afgedwongen door de beperkte ruimte tussen de sopraan en de bas. Unisonoverdubbeling van de kwint was ook mogelijk geweest:



Op een toetsinstrument drukken we maar drie toetsen in; desondanks spelen we vier stemmen.

ad (b): unisono-verdubbeling van de grondtoon van de drieklank. De keuze voor de e in de tenor is een keuze voor een rustige stemvoering. Verdubbeling van de kwint was ook mogelijk geweest - een keuze voor beweeglijkheid en een iets vollere klank:



ad (c): verdubbeling van de terts van de gr.3-drieklank. In de sextligging komt deze verdubbeling betrekkelijk vaak voor, behalve bij de terts op V (de leidtoon). De sopraan en de bas bewegen zich stapsgewijs in tegenbeweging, waardoor ons gehoor opvallend weinig moeite heeft met deze 'afwijkende' verdubbeling.

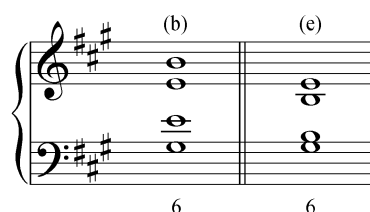
ad (d): verdubbeling van de terts van de kl.3-drieklank. De stemmen bewegen zich over zo klein mogelijke afstanden in tegenbeweging.

ad (e): unisono-verdubbeling van de kwint.
 ad (f): verdubbeling van de terts.
 ad (g): idem.
 ad (h): idem.

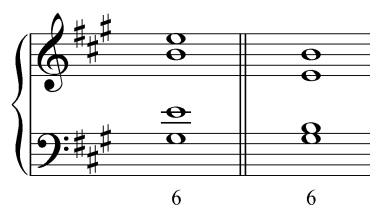
De verdubbeling van de terts van de drieklank (c,d,f,g,h) moet beslist binnen de gegeven context worden gezien, waarbij tegenbeweging tussen de drie bovenstemmen en de bas van groot belang is. Wanneer we de tertsverdubbeling bij (f) in een heel andere context toepassen en daarbij de tegenbeweging verwaarlozen, kunnen er grove fouten ontstaan:



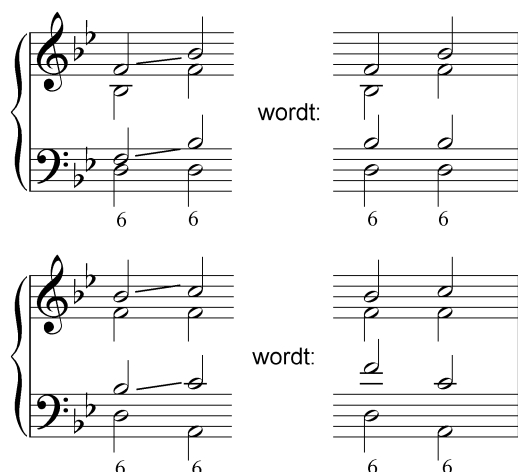
De sextakkoorden bij (b) en (e) geven ons de beschikking over twee belangrijke nieuwe liggingen:



Het zijn natuurlijk varianten op eerdere sextliggingen, met verdubbeling van de grondtoon, respectievelijk de kwint:



De liggingen (b) en (e) komen ons goed van pas in twee situaties. Ten eerste, wanneer de afstand tussen de buitenstemmen te weinig ruimte biedt voor een wijdere ligging. Ten tweede, om 8-parallellen te vermijden wanneer we meerdere sextakkoorden achter elkaar spelen. Eerder, op blz. 55, werd de lezer gewaarschuwd tegen achtereenvolgende sextakkoorden, omdat we toen nog onvoldoende middelen hadden om 8-parallellen te vermijden. Met de nieuwe liggingen kunnen we dit probleem als volgt oplossen:



OPDRACHTEN:

1. Speel de volgende sequens vierstemmig in alle gr.3-toonsoorten. In de alt en de tenor spelen we op de tweede tel een unisono-verdubbeling van de grondtoon - we denken aan vier zangers in plaats van aan drie toetsen!



2. Speel de volgende sequens vierstemmig in alle gr.3-toonsoorten. In de alt en de tenor spelen we op de tweede tel een unisono-verdubbeling van de kwint.



Met deze liggingen erbij zijn we nu beter in staat achtereenvolgende sextakkoorden te spelen. In dit verband kijken we naar twee liedzettingen met originele becijferde bassen.*

In een zetting uit 1741 luidt de slotzin van *Lobe den Herren*:

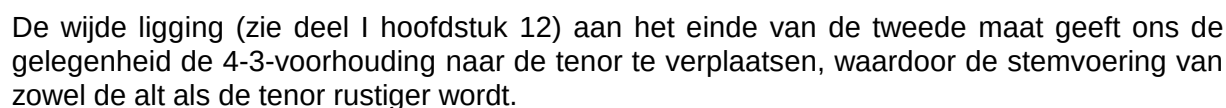
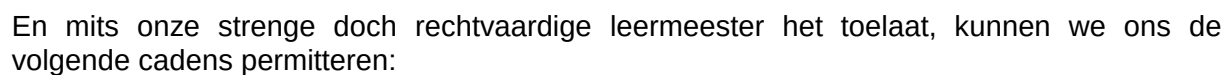
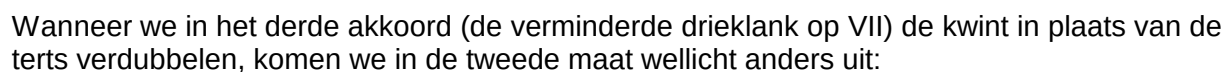
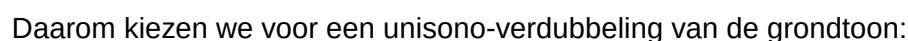
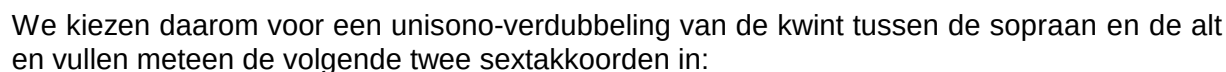


De middenstemmen kunnen op verschillende manieren worden uitgewerkt. We vullen eerst de grondligging op IV (maat 1) en de cadens in:

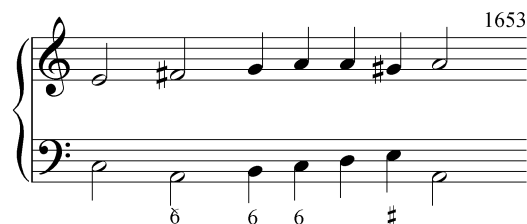


Nu kunnen we de ligging van het eerste sextakkoord bepalen. Een gemengde ligging met verdubbelde kwint betekent dat de alt en de tenor betrekkelijk grote sprongen maken, terwijl de tenor ook vrij laag moet beginnen:

* Veel 17e- en 18e-eeuwse componisten noteerden alleen de melodie en een becijferde bas. De akkoordverbandingen liggen vast, maar de speler mag op zijn eigen manier de middenstemmen invullen.



In verschillende becijferde liedzettingen van Johann Crüger uit 1653 komen we opeenvolgingen van sextakkoorden tegen. Ons tweede voorbeeld betreft een fragment uit zijn zetting van *Jesus, meine Zuversicht*:



'Kop' en 'staart' kunnen we alvast invullen:



Enige voorzichtigheid is echter geboden: de buitenstemmen verplaatsen zich in gelijke beweging, waardoor een gelijksoortige beweging in de alt en de tenor riskant kan zijn. De volgende optie voor het derde sextakkoord valt daarom af:



Een andere optie, met tegenbeweging tussen de tenor en de bas, vereist een grote sprong in de tenor:



Daarom kiezen we voor de verdubbeling van de grondtoon in de sopraan en de tenor, waarbij de alt, tenor en bas stijgen:



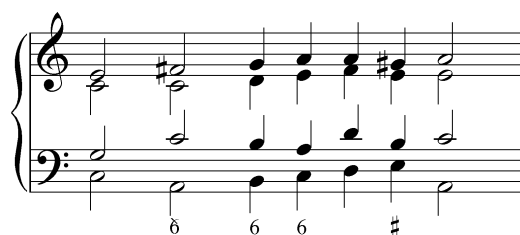
Voor het resterende sextakkoord zijn twee liggingen nu onmogelijk geworden:



Waardoor er maar één optie overblijft:



De tenoren hoeven zich niet te vervelen! Achteraf gezien was het misschien gunstiger geweest als we in de verminderde drieklank de tenor hoger hadden geplaatst, met vervolgens een dalende beweging tegen de stijgende bas in:



OPDRACHTEN:

3. Speel de volgende oefeningen vierstemmig.



iii:

6 6 6 6 # 6 6 # 6 6 6 6 5 4 3

iv:

6 # 6— 6 6 6 # — 6— 6— # 6 6 #

v:

6— 6 6 4 3 6 6 6 4— 3

vi:

6 6 6 6 6 4 # 6 6 6 4 # #

vii:

— 6 6 6 6— 4 3 6 6 6 6— 6

viii:

6 6 6 6 # 6 6 6 6 4 # #

ix:

6 4 3 6 6 6— 9 8 4 3 6 6 6 6 6— 6— 4 3

x:

xi:

xii:

4.* Herhaal deze oefeningen met uitkomende stem.

[5.] Speel de volgende oefeningen vierstemmig.

i:

ii:

iii:

iv:

vi:

vi:

vii:

viii:

6 6 4 3 6 # 6 6 6 6 6 6

6 4 3 6 6 6 9 8 6 4 3

6 6 6 9 8 6 6 6 4 3

[6.*] Herhaal deze oefeningen met uitkomende stem.

7. Speel de volgende gezangen vierstemmig.

Alléluja! louange à Dieu

6 6 6 6 9 8 6 6 6 6 4 3

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

Wer nur den lieben Gott lässt walten

6 # 6 6 # 6 6 4 #

6 # 6 6 6 # 6 6 4 #

6 6 6 6 5 # 6 6 4 # (b)

Straf mich nicht in deinem Zorn

6 6 6 6

6 # 6 6 6

6 6 # 6 6 # 6 4 3

8.* Herhaal bovenstaande gezangen met uitkomende stem.

9. Oefen de volgende transposities:

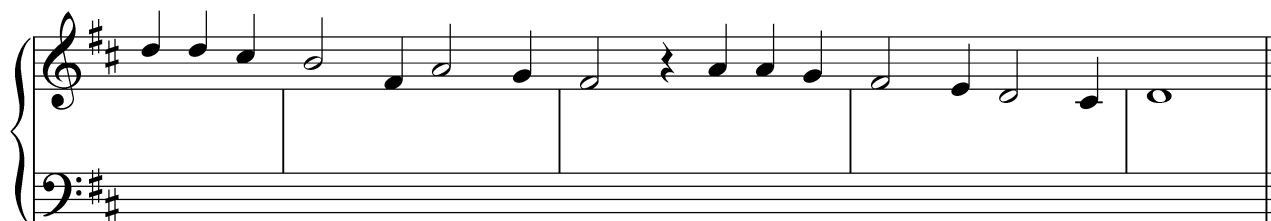
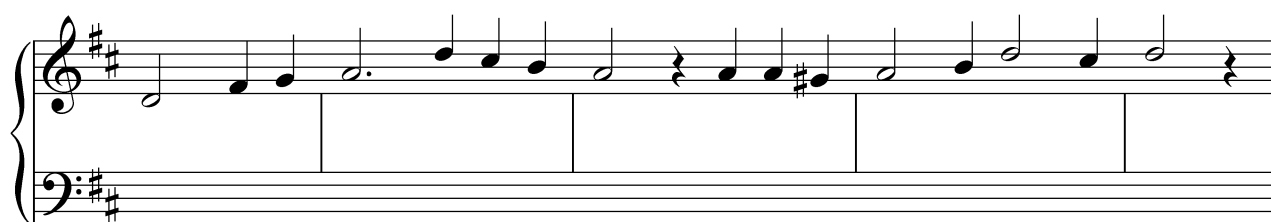
- *Alléluja! louange à Dieu* in C en A
- *Wer nur den lieben Gott lässt walten* in a
- *Straf mich nicht in deinem Zorn* in C en Es

10. Schrijf een bas onder de volgende gezangen en oefen vierstemmig.

Lobe den Herren, o meine Seele



Die helle Sonn leucht' jetzt herfür



11.* Herhaal deze gezangen met uitkomende stem.

12. In de volgende oefeningen bevinden de liedmelodieën zich niet meer in de sopraan, maar in de bas, hetgeen uiteraard een totaal andere zetting oplevert. Door steeds andere liggingen als uitgangspunt te nemen (of tussentijds te wisselen), kunnen we verschillende vierstemmige zettingen improviseren.

Nun freut euch lieben Christen gmein



14

HERHALINGSOEFENINGEN

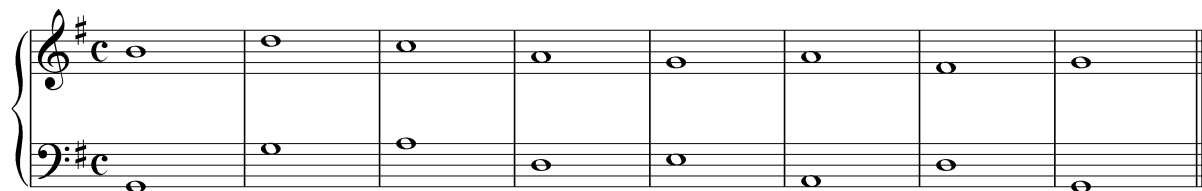
Tweestemmige inventies
Vierstemmige oefeningen en liedzettingen

De lezer die al zo ver op weg is, mag zich de beoefenaar van verschillende *keyboard skills* noemen. Een uitstapje naar de directe omgeving is wel geboden: een verkenning van becijferde bassen uit de literatuur zal voor muzikale afwisseling zorgen. 17e-eeuwse motetten, bijvoorbeeld van Heinrich Schütz, bevatten doorgaans veel grondliggingen. Eenvoudige sonates voor solo-instrument en basso continuo geven de gelegenheid meer sextliggingen te oefenen (en tevens de sociale vaardigheden te stimuleren). Immers, oefeningen blijven oefeningen, en schrijver dezes heeft uiteraard de vervelende neiging om voorhoudingen en sextakkoorden in overvloed langs de weg te strooien!

Met de hier volgende herhalingsoefeningen wordt de weg geplaveid naar deel III van *The Lost Chord*, waarin het gelijknamige gedicht van Adelaide Proctor zijn apotheose bereikt.

OPDRACHTEN:

1. Het volgende schema:

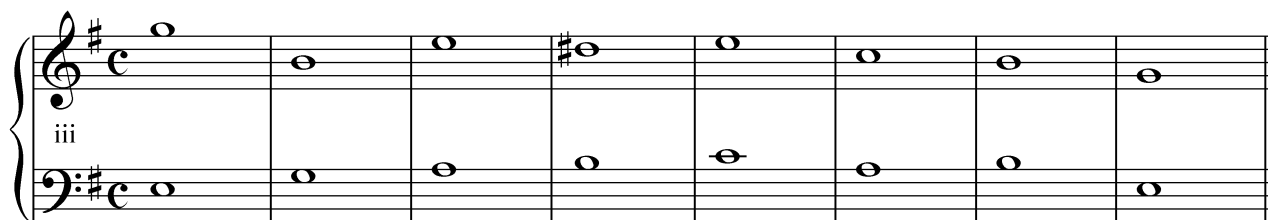


biedt ons de mogelijkheid tientallen inventies te improviseren, waaronder deze:



Improviseer steeds verschillende tweestemmige inventies aan de hand van de schema's hierna. De aangegeven grondliggingen kunnen volop worden afgewisseld met sextliggingen.





2. Speel de volgende oefeningen vierstemmig in alle gr.3-toonsoorten. De ligging van het eerste akkoord (8-, 3- of 5-ligging) bepaalt het verloop van de rechterhand; neem steeds een andere ligging als beginpunt. Let op de sequens in de eerste drie maten.



3.* Herhaal opdracht 2 met uitkomende stem.

4. Speel de volgende gezangen vierstemmig.

Nun jauchzet, all ihr frommen



Jésus, au nom saint et doux

6 # 6 # 6 6 6 6 4 #

6 6 6 6 9 8 6 6 6 5 # 4 #

Du Lebensbrot, Herr Jesu Christ

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 4 3

6 6 6 9 8 6 6 6 # 6 6 6 6 6

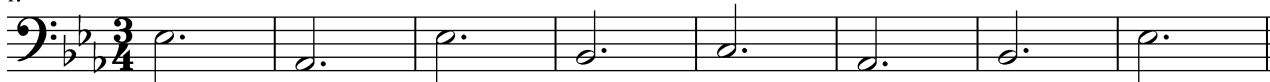
5.* Herhaal deze liederen met uitkomende stem.

6. Oefen de volgende transposities:

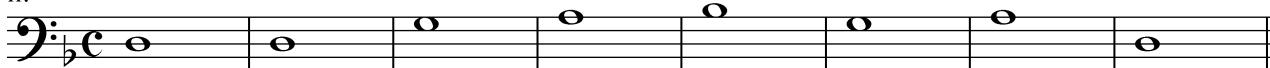
- *Nun jauchzet, all ihr frommen* in G en Es
- *Jésus, au nom saint et doux* in d
- *Du Lebensbrot, Herr Jesu Christ* in G en Bes

7. Improviseer tweestemmige inventies zoals in opdracht 1. De afwezigheid van een schema voor de rechterhand biedt meer vrijheid om de eigen fantasie te gebruiken.

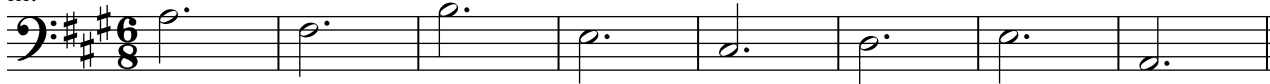
i:



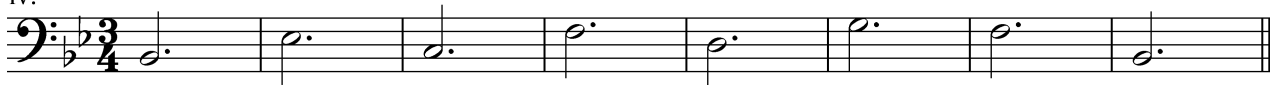
ii:



iii:

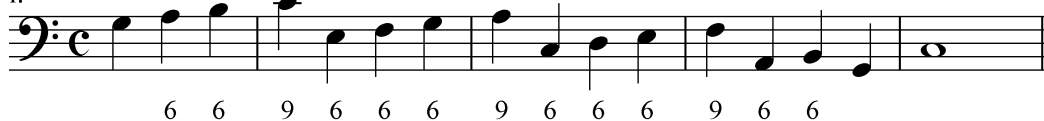


iv:

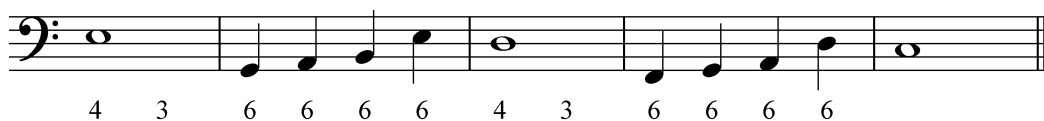


8. Speel de volgende oefeningen vierstemmig in alle gr.3-toonsoorten. De rechterhand begint in de 8-, 3- of 5-ligging. Kenmerk van een sequens is het consequent herhalen van de stemvoering, zelfs wanneer er leidtoonverdubbelingen of verminderde drieklanken in de grondligging ontstaan.

i:



ii:



9.* Herhaal opdracht 8 met uitkomende stem.

10. De volgende gecijferde bassen zijn bestaande liedmelodieën. Ook hier geldt dat er veel verschillende vierstemmige uitwerkingen mogelijk zijn. Een flexibele r.h. is een eerste vereiste voor continuospelers!

Was Gott tut, das ist wohlgetan



Valet will ich dir geben

gr.3-toonsoorten:

I	IV	V	I	II	VI	V	I
I	IV	I	V	VI	II	V	I

kl.3-toonsoorten:

I	VI	IV	V	I	IV	V	I
I	I	IV	I	VI	IV	V	I

Macht hoch die Tür, die Tor macht weit

Wie soll ich dich empfangen - vergelijk deel 1 blz. 79

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It is written for a piano accompaniment, featuring a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The melody is primarily in the treble staff, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. The first system shows the beginning of the piece, with a key signature change from B-flat major to E-flat major (three flats) in the second system. The melody is characterized by a simple, folk-like tune. The bass line includes several measures with a "6" below the note, indicating a specific fingering or a particular harmonic quality. The score concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

O Traurigheid, o Herzeleid - vergelijk deel 1 blz. 82

13.* Herhaal deze liederen met uitkomende stem.

14. Oefen de volgende transposities:

- Macht hoch die Tür, die Tor macht weit in G en Es
- Wie soll ich dich empfangen in D en F
- O Traurigkeit, o Herzeleid in d

15. Improviseer eigen vierstemmige 'koralen' boven de volgende bassen. Door de positie van de r.h. te variëren, ontstaan er veel verschillende melodieën.

i:

6 6 6 4 3 6 6 #

6 6 6 4 # 6 6 6 6 5 4 3

ii:

6 6 6 6 6 6 4 b

5 6 6 6 6 4 3

iii:

6 6 4 # 6 6 6 5 4 #

6 9 8 6 9 8 6 6 5 4 #

iv:

6 6 6 6 6 6 4 b

6 6 5b 4 # 6 6 6 b

6 6 6 b 6 6 4 3

v:

6 9 8 # 6 4 #

6 9 8 6 9 8 6

vi:

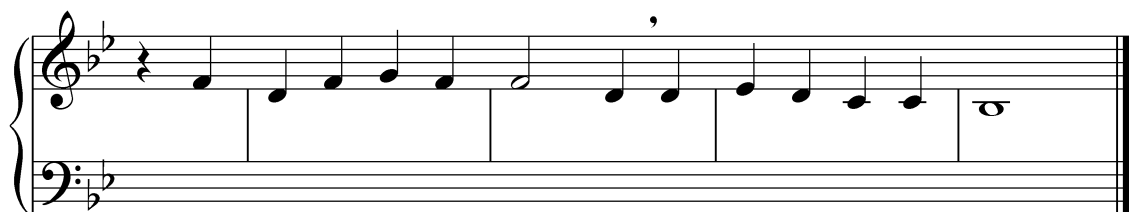
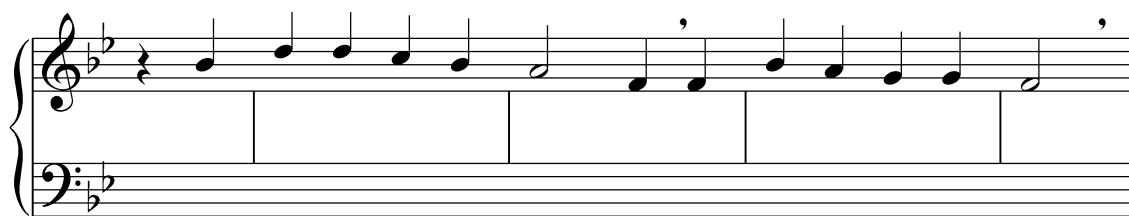
6 6 6 6 6 6 6

6 6 9 8 6 6 4

16. Schrijf een bas onder de volgende gezangen en oefen vierstemmig:

Mit Freuden zart

Valet will ich dir geben



Cantico de le creature

