

THE LOST CHORD

HARMONISEREN
OP
TOETSINSTRUMENTEN

III

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.*

*It link'd all perplexed meanings
Into one perfect peace,
And trembled away into silence,
As if it were loth to cease.*

*I have sought, but I seek it vainly,
That one lost chord divine,
Which came from the soul of the organ,
And enter'd into mine.*

*It may be that death's bright angel
Will speak in that chord again;
It may be that only in heav'n
I shall hear that grand Amen.*

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

INHOUDSOPGAVE

	blz.
1 Vooruitzichten	7
2 De septiem (i)	10
3 De septiem (ii)	16
4 Het kwint-sextakkoord	29
5 Figuratie (i)	42
6 Figuratie (ii)	59
7 Het kwart-sextakkoord (i)	70
8 Het secondeakkoord	84
9 Modulatie	98
10 Het terts-kwartakkoord	111
11 Het kwart-sextakkoord (ii)	120
12 Figuratie (iii)	137
13 De theorie en de praktijk	150

Gebruiksaanwijzing

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

In dit derde en tevens laatste deel worden het kwart-sextakkoord en het septiemakkoord behandeld; daarnaast komen onderwerpen als modulatie, doorgangs- en wisseltonen aan de orde en wordt er geïmproviseerd. Een belangrijk element blijft de becijferde bas. Wie zich in deze onderwerpen verdiept, zal zich bekwamen in het harmoniseren van melodieën uit de achttiende en negentiende eeuw.

Evenals in de overige delen van deze methode heb ik getracht bij elk nieuw onderwerp de muzikale betekenis van de theorie onder woorden te brengen. De volgorde van de onderwerpen wijkt enigszins af van die in vergelijkbare uitgaven. Zo worden de omkeringen van het septiemakkoord en het kwart-sextakkoord niet zomaar op rij besproken, maar is de volgorde bepaald door de praktische toepasbaarheid van het materiaal.

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. Zoals eerder aangegeven, worden alle oefeningen in *The Lost Chord* in de nauwe en gemengde ligging gespeeld, met de bovenste drie stemmen in de rechterhand (r.h.) en de laagste stem in de linkerhand (l.h.). Voor de reden waarom de wijde ligging nauwelijks wordt gebruikt, zie hoofdstuk 13 van dit deel.

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. Hetzelfde geldt voor het septiemakkoord en het kwart-sextakkoord. Een toon behorend bij een bepaald akkoord is een akkoord-eigen toon.

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 akkoordverbanden 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.

Zoals eerder werd aangegeven, zijn om praktische redenen 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 in zover ze bekend zijn, al is enige voorzichtigheid 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.

Diegenen die de delen I en II van *The Lost Chord* hebben doorgewerkt, hebben inmiddels ontdekt dat de studie van de praktische harmonisatie minstens zoveel tijd vergt als het instuderen van muziekstukken. Alleen door jaar na jaar intensief te studeren - liefst begeleid door een docent - kan een speler voldoende techniek, ervaring en smaak vergaren om kundig te harmoniseren, hetzij aan de hand van een gegeven melodie, hetzij aan de hand van een (becijferde) bas. Zo wordt ook de basis gelegd voor het volgens de regels van de kunst improviseren.

Ik hoop van harte dat deze methode tot steun zal zijn op de lange weg - om de woorden van de dichteres van *The Lost Chord* te gebruiken - van *all perplexed meanings* naar *one perfect peace*.

1

VOORUITZICHTEN

De doorbraak van het tonale systeem
Verticale en horizontale benaderingen

De doorbraak van het tonale systeem

De klassieke tonaliteit, met haar systeem van majeur/mineur-toonsoorten en akkoord-functies, vormt het fundament van alle westeuropese muziek van de 18e en de 19e eeuw.⁺ De tonaliteit verving de middeleeuwse modaliteit, met haar systeem van modi (kerktoonladders). De overgang van modaliteit naar tonaliteit was een geleidelijk proces, dat zijn beslag kreeg in de 16e en de 17e eeuw. Uit deze twee eeuwen stammen veel van onze kerkliederen. Daarom is het niet altijd makkelijk om zulke melodieën - en de bijbehorende zettingen - zomaar in te delen in de categorieën 'modaal' of 'tonaal'. Deze liederen zijn juist rijk aan spanningen tussen de twee systemen.

Een sprekend voorbeeld vormen de 16e-eeuwse Geneefse psalmmelodieën, verschenen tussen 1539-1562 bij de nieuwe psalmberijmingen van Johannes Calvijn en tijdgenoten. Deze melodieën zijn nog in de middeleeuwse modi geschreven. De zettingen echter, voornamelijk van de hand van Louis Bourgeois (1547) en Claude Goudimel (1564), verraden tonale tendensen, met name in de cadensen.

Liedzettingen uit de 17e eeuw, waarin het tonale systeem nog sterker naar voren komt, vertonen een grotere verscheidenheid aan harmonische middelen. In 1609 harmoniseerde Michael Praetorius de 16e-eeuwse melodie *Von Gott will ich nicht lassen* met ruim gebruik van de 'moderne' middelen die in dit derde deel van *The Lost Chord* aan bod komen: het sextakkoord, het septiemakkoord en het kwart-sextakkoord:

The image displays three staves of musical notation for a 16th-century Genevan psalm melody. The notation is written in a modern staff with a key signature of one flat (B-flat). The melody is presented in a single line, with the accompaniment provided in two staves (treble and bass clef). The accompaniment features various chords and figured bass, including 6, 6, #, 6, 7, 8, 6, 6, 6, 4, #, 6, #, 6, 4, #. These figures indicate the use of modern harmonic structures like the sextachord, septimachord, and quart-sextachord.

Veertig jaar later, in zijn zetting uit 1649 van de eveneens 16e-eeuwse melodie *Nun lasst uns Gott dem Herren*, beperkte Johann Crüger zich nog steeds tot de drieklank in de grond- en de sextligging:

⁺ De term 'tonaliteit' werd pas in 1821 voor het eerst gebruikt, toen François Henri Joseph Castil-Blaze (1784-1857) onderscheid maakte tussen *cordes tonales* (I, IV en V) en *cordes mélodiques*.



Het zou verleidelijk zijn om hier conservatieve en progressieve krachten bezig te willen zien. Het materiaal is echter verraderlijk. Er is bijvoorbeeld alle reden om een eenvoudige melodie te voorzien van een even eenvoudige zetting. Bovendien kan een melodie van oudere oorsprong - wellicht in een middeleeuwse *modus* geschreven - haar stempel drukken op een latere harmonisatie. In andere zettingen blijkt Crüger, net als Michael Praetorius, een liefhebber te zijn van het septiemakkoord, zoals in *Jesus, meine Zuversicht* uit 1653:



en in *Wie soll ich dich empfangen* uit hetzelfde jaar:



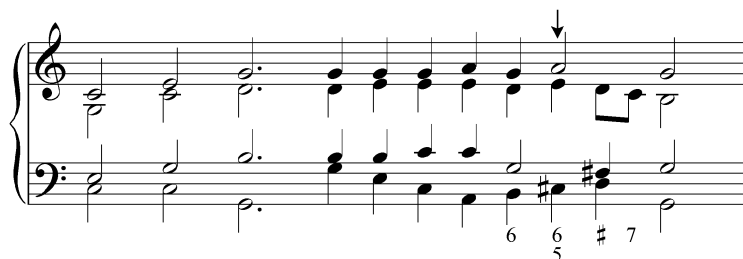
In tegenstelling tot de hierboven geciteerde 16e-eeuwse melodie *Nun lasst uns Gott dem Herren*, harmoniseerde Crüger in *Jesus, meine Zuversicht* vrijwel zeker een eigen versie van een bestaande melodie, en in *Wie soll ich dich empfangen* een door hemzelf geschreven melodie. Nieuw materiaal dat toegesneden was op de nieuwste ontwikkelingen!

Verticale en horizontale benaderingen

In de bovenstaande voorbeelden wordt gebruikgemaakt van het septiemakkoord in de 'grondligging' (aangegeven met het cijfer 7). Het septiemakkoord in zowel de 'grondligging' als de eerste 'omkering' (het kwint-sextakkoord, zie hoofdstuk 4) was sterk in opmars in de eerste helft van de 17e eeuw. In Georg Neumarks melodie en zetting van *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (1657) is de eerste 'omkering' van het septiemakkoord zelfs een kenmerk van de harmonisatie:



Ruim vijftig jaar eerder, in 1604, had Jakob Praetorius het begin van Philipp Nicolai's *Wachet auf, ruft uns die Stimme* uit 1599 kracht bijgezet door de bas van deze eerste 'omkering' een halve toon te verhogen:



In hoofdstuk 4 komen we terug op deze en andere voorbeelden.

De woorden 'grondligging' en 'omkering' staan niet zonder reden tussen aanhalingstekens. Bij de bespreking van het sextakkoord (deel II hoofdstuk 7 en 8) merkten we dat het gebruik van de sext boven de bas voortkomt uit een horizontale gedachte (de sext als 'voorhouding', voorafgaande aan de kwint) eerder dan uit een verticale gedachte (het verplaatsen van de grondtoon van de bas naar een bovenstem).

Horizontaal bezien, kunnen veel samenklanken worden verklaard vanuit de lineaire beweging; verticaal bezien, met de doorbraak van het tonale systeem, staat in toenemende mate de grondtoon van het akkoord centraal, ongeacht in welke stem deze ligt.*

Vanuit de historische perspectief, de akkoorden die besproken worden in Deel III van *The Lost Chord* voeren ons naar de 18e en de 19e eeuw (hetgeen niet wil zeggen dat deze akkoorden niet eerder werden gebruikt). We breiden ons harmonisch vocabulaire uit met het septiemakkoord en zijn drie omkeringen en met de tweede omkering van de drieklank. Of we hierbij redeneren vanuit (horizontale) stemvoeringen of vanuit (verticale) akkoorden, zal telkens afhangen van de context en van de voorbeelden van de meesters. Een taal laat zich op vele manieren leren; hoe dan ook, deze muzikale taal stelt ons in staat niet alleen vrijwel alle liederen te harmoniseren, maar tevens de soms ingewikkeld ogende becijferde bassen van de 18e eeuw te realiseren.

* Alhoewel Jean-Philippe Rameau (1683-1764) meestal wordt beschouwd als grondlegger van de theorie volgens welke de grondtoon als referentiepunt (*centre harmonique*) geldt, kwam het concept van akkoordomkering al voor in het werk van theoretici als Johannes Lippius (1612), diens volgelinge Henricus Baryphonus (1630), Thomas Campion (ca. 1613) en anderen.

2

DE SEPTIEM (i)

Het interval septiem
De septiem als voorhouding van de sext

Het interval septiem

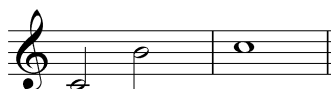
Op de allereerste bladzijde van deel I van *The Lost Chord* werd de lezer aangespoord om nauwlettend te luisteren naar de gradaties van spanning wanneer de stijgende gr.3-toonladder klinkt tegen de liggende tonica:



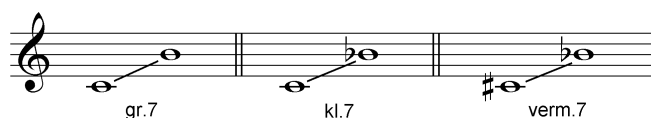
Deze spanning is op haar hoogst bij de zevende toon, de b boven de c, ofwel de **grote septiem** (naar het Latijnse woord *septimus*, zevende). De doorgaande beweging in stijgende seconden, met name de verbinding van de leidtoon b naar de tonica, creëert echter 'verzachtende omstandigheden'. De volle hevigheid van de dissonant is pas merkbaar als we de grote septiem als tweeklank aanslaan:



Wanneer we de tussenliggende tonen van de toonladder weglaten en springen van c naar b, merken we dat de grote septiem erg 'hoekig' is (in grote tegenstelling tot het complementerende interval, de seconde):



Als melodisch interval is de septiem daarom enigszins een buitenbeentje. Ze heeft zich echter gerevancheerd als harmonisch interval; dit geldt niet alleen voor de grote septiem, maar ook voor de **kleine septiem** en de **verminderde septiem**:



De septiem als voorhouding van de sext

In hoofdstuk 7 van deel II is de sext besproken als voorhouding van de kwint:



Ervan uitgaand dat de sopraan een gegeven stem is, zou de tweede stem kunnen aflopen in parallelle sexten:



Het effect is minder spannend, mede doordat de c in de bovenstem minder overtuigend werkt als syncope. Maar nu biedt zich een nieuw middel aan om dit verlies aan zeggingskracht te compenseren:



Door de d in de tweede stem te vervroegen, ontstaat de septiem als voorhouding van de sext. Hier hebben we in een notendop het meest gangbare gebruik van de septiem in de 17e eeuw: in plaats van keurig samen - maar betrekkelijk spanningloos - af te dalen:



schuiven de stemmen langs elkaar in een harmonisch en ritmisch spel waarin de septiem niet meer en niet minder is dan een spannend ornament:

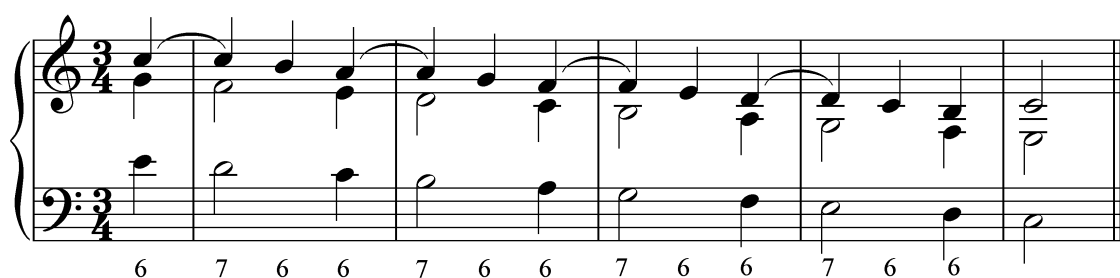


OPDRACHTEN:

Onze eerste opdracht is gebaseerd op de volgende sequens:



Wanneer we in de sopraan de sext op de derde tel overbinden naar de volgende maat, ontstaat een septiem op het sterke maatdeel; vervolgens daalt de septiem stapsgewijs naar de sext op de tweede tel en kan dit patroon zich herhalen:



Zo ontstaat het klassieke patroon van spanning en ontspanning (zie deel II hoofdstuk 2):

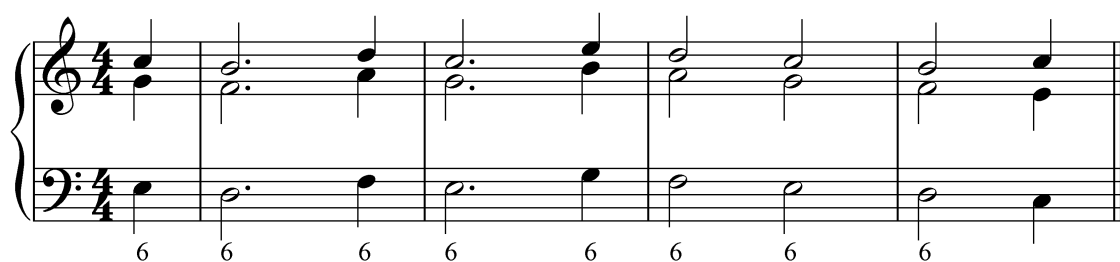
voorbereiding - voorhouding - oplossing
=
consonant - dissonant - consonant

Let op: de onderste twee stemmen worden niet beïnvloed door de 'versieringen' in de sopraan.

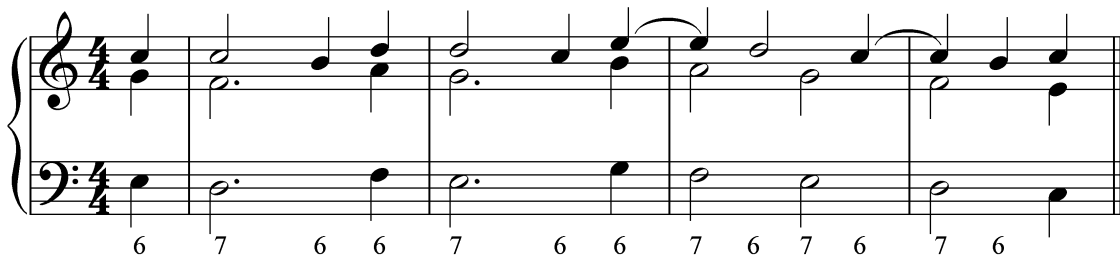
1. Speel de twee bovenstaande sequensen achter elkaar in de toonsoort C en vervolgens in alle gr.3-tonsoorten.*

* Bij het transponeren naar andere toonsoorten dient de volgorde van de kwintencirkel te worden aangehouden (zie deel II blz. 9).

De volgende oefening is eveneens gebaseerd op een reeks sextakkoorden:



de sopraan wordt wederom versierd, maar de overige stemmen bewegen zich opnieuw in 3-parallellen:



2. Speel deze twee frasen in de toonsoort C en vervolgens in alle gr.3-tonsoorten.

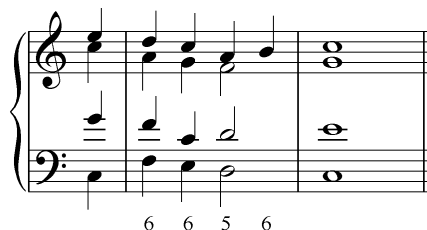
De driestemmigheid waarmee we begonnen:



kan nu worden uitgebreid naar vierstemmigheid:

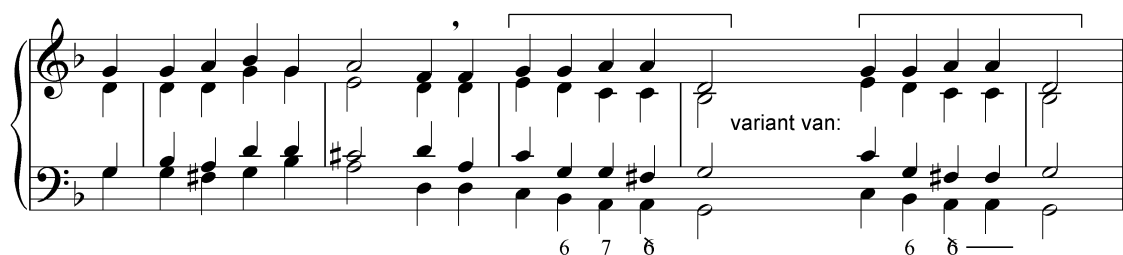


Vóór het slotakkoord op de tonica I ontbreekt de dominant V. Desondanks ervaren we wel degelijk een cadens in de toonsoort C. Dit is te danken aan de stapsgewijze daling van d naar c in de bas, waarboven de sopraan stijgt van de leidtoon b naar de tonica c. Verticaal bezien, is het akkoord op de vierde tel de eerste omkering van de verminderde drieklank op VII (met grondtoon b). Horizontaal bezien, werkt de b meer als een 'oprekking' van de drieklank op II, zoals duidelijker wordt uit het volgende voorbeeld:



Deze verbinding is al besproken en geoefend in deel II hoofdstuk 12. Een aantal voorbeelden uit bekende koralen volgen, allemaal daterend uit ca. 1600:

Michael Praetorius (1609) in *Von Gott will ich nicht lassen*:



Jakob Praetorius (1604) in *Wachet auf, ruft uns die Stimme*:



Bartholomäus Gesius (1605) in *O Welt ich muss dich lassen*:



Seth Calvisius (1594) in *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*:



Uit deze en andere voorbeelden kunnen we de volgende conclusies trekken over het gebruik van de septiem in de vroege 17e eeuw:

- De septiem is een versiering van de sext. De basis is dus het sextakkoord, daarom ontbreekt de kwint in het septiemakkoord:



- Onder de septiem ligt de grondtoon met daarop de terts. In vierstemmigheid kunnen we de grondtoon verdubbelen (zoals in Michael Praetorius en Calvisius) of de terts (zoals in Jakob Praetorius en Gesius).

OPDRACHTEN:

Uitzonderingen daargelaten, spelen we alle oefeningen in *The Lost Chord* in de nauwe ligging met de drie bovenstemmen in de r.h. en de bas in de l.h. (zie deel I hoofdstuk 12).

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



Let op: in (i) is de sprong in de tenor van f naar c (de gemengde ligging) noodzakelijk: stapsgewijze beweging van f naar e en vervolgens naar d zou tot twee keer toe 8-parallellen veroorzaken tussen de tenor en de bas.

4. Speel de volgende oefeningen vierstemmig in alle gr.3-toonsoorten:



5.* Herhaal de opdrachten 3 en 4 met uitkomende stem.*

Johann Crügers *Zeuch ein zu deinen Toren* (1653) heeft de volgende slot-cadens:



* De met een sterretje aangeduide opdrachten zijn herhalingsoefeningen voor organisten die het pedaalspel beheersen - zie Deel I hoofdstuk 5 opdracht 5.

In dit geval is de 7-6-voorhouding een aanloop tot de V-I-cadens. De sext is zowel de oplossing van de 7-dissonant als de voorbereiding voor de 4-dissonant. Crüger sloot zijn *Nun danket all und bringet Ehr* (eveneens in 1653 gepubliceerd) op identieke wijze af:



Is de gepunteerde a in de bas de grondtoon van het septiemakkoord op III? Of horen we de eerste omkering van de tonica-drieklank van F, waarbij de grondtoon in de alt wordt voorafgegaan door de voorhouding g? Hoe het ook zij, deze ambivalentie heeft geen gevolgen voor de becijferde bas, want een becijfering is niets anders dan een optelsom vanuit de onderste stem, of het de grondtoon is of niet.

OPDRACHTEN:

6. Oefen de volgende cadensen in alle gr.3-toonsoorten:



7. Oefen de volgende cadensen in de kl.3-toonsoorten g, d, a, e, b, fis, f en c:*



8.* Herhaal de opdrachten 6 en 7 met uitkomende stem.

* De grondtoon van de kl.3-toonladder of -toonsoort wordt in *The Lost Chord* met een kleine letter geschreven: de toonsoort c, tegenover de toonsoort C.

3

DE SEPTIEM (ii)

Het septiemakkoord als zelfstandige drie- en vierklank
 Het dominant-septiemakkoord
 Tweestemmige inventies

Het septiemakkoord als zelfstandige drie- en vierklank

In de loop van de 17e eeuw werd het septiemakkoord een zekere zelfstandigheid toebedeeld. In zoverre de septiem voorkwam in vroeg-17e-eeuwse liedzettingen, was het meestal een voorhouding voorafgaand de sext, boven een stapsgewijs bewegende bas.⁺ Ruim een halve eeuw later, in 1660, schreef Georg Ebeling zijn *Du meine Seele, singe*, waarvan de slotregel luidt:



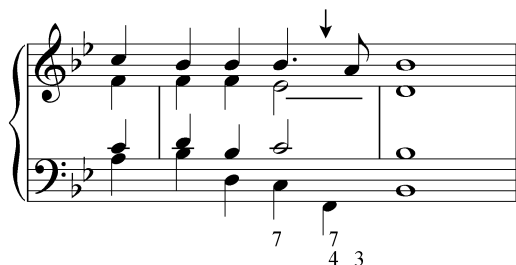
Ebeling harmoniseerde het slot van zijn eigen melodie als volgt:



Na het septiemakkoord op II springt de bas naar V, waardoor er een 4-3-voorhouding wordt bewerkstelligd in de sopraan; de oplossing van de septiem (de achtste noot a) is niet langer een sext, maar de terts van de drieklank op V. Misschien kunnen we stellen dat deze cadens, anno 1660, het moderne, tonale alternatief was voor:



Hoe dan ook, Ebelings II-V-I-cadens, waarin de bas springt naar de dominant (met de kwart- en kwintsprongen zo typerend voor tonale baspartijen), laat geen twijfel bestaan over de toonsoort van Bes. Opvallend is tevens Eberlings laatste kwartnoot f in de alt, wellicht bedoeld om het volgende te vermijden:

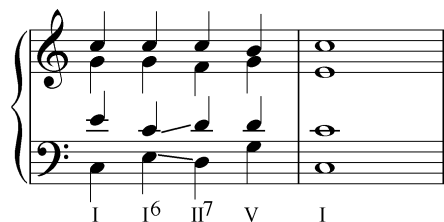


Ging de septiem op V - het zogenaamde **dominant-septiemakkoord** - een stap te ver voor de mid-17e-eeuwse esthetiek van Ebeling?

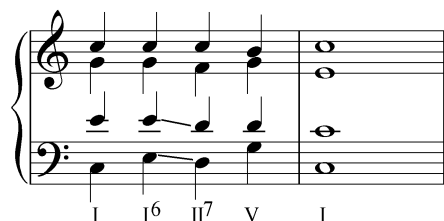
⁺ In de 16e-eeuwse psalmzettingen van Goudimel komt het septiemakkoord in de grondligging uitsluitend voor (in 12 van de 150 zettingen) als voorhouding van de sext.

Verdubbeling en parallelbeweging

Schematisch weergegeven in de toonsoort C, is Ebelings cadens als volgt:

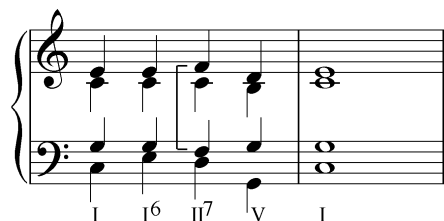


Het septiemakkoord op II is opgebouwd uit de verdubbelde grondtoon, de terts en de septiem: zonder de kwint, dus. Let ook hier op de gemengde ligging van het sextakkoord: de tenor daalt naar de grondtoon c, waardoor de volgende 8-parallellellen tussen de tenor en de bas worden vermeden:



De septiem wordt niet verdubbeld; onderzoek achter het klavier maakt snel duidelijk dat bij verdubbeling de septiem op een onaangename manier zou overheersen. (Het verdubbelen van andere dissonanten moet eveneens vermeden worden, ook omdat we niet in twee stemmen tegelijk de dissonant kunnen oplossen.)

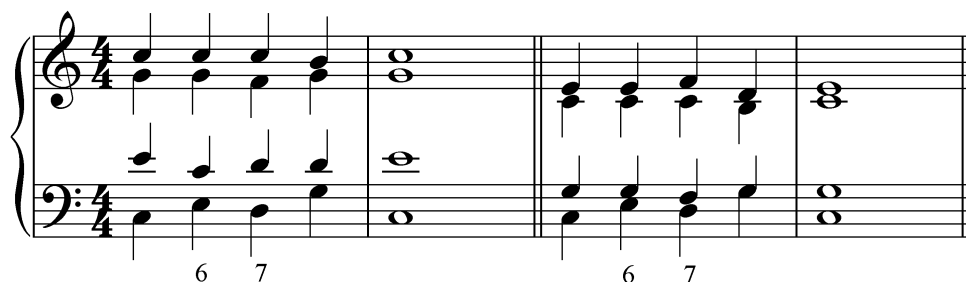
Zoals we in hoofdstuk 2 hebben gezien, is het in sommige omstandigheden toegestaan de terts van het septiemakkoord te verdubbelen:



Opvallend is echter dat het hier de verdubbeling van de kleine terts betreft. Desondanks laat het voorafgaande sextakkoord een verdubbeling van de grote terts zien.⁺

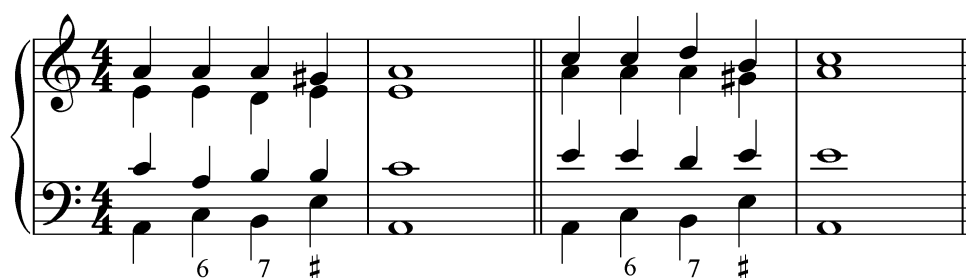
OPDRACHTEN:

1. Speel de volgende cadensen in alle gr.3-toonsoorten:



⁺ Dat men in de 17e eeuw weinig moeite had met de verdubbeling van de grote terts, had te maken met het gebruik van de middentoonstemming, waarin acht van de twaalf grote tertsen 'rein' werden gestemd (en bijzonder fraai klonken!) ten koste van de vier overige grote tertsen, die zo vals klonken dat ze onbruikbaar waren. Later werden andere stemmingen toegepast om deze ongelijkheid weg te werken en alle grote tertsen beschikbaar te maken; helemaal 'rein' waren ze echter niet meer, en daarom werd het minder gebruikelijk om de grote terts te verdubbelen.

2. Speel dezelfde cadensen in de kl.3-toonsoorten a, e, b, fis, d, g en c:



3.* Herhaal de opdrachten 1 en 2 met uitkomende stem.

Als we in de tweede gr.3-cadens de gr.3-verdubbeling in het sextakkoord willen vermijden, biedt zich een nieuwe en interessante akkoordverbinding aan. Tot nu toe hebben we 3-parallellen tussen de sopraan en bas zorgvuldig vermeden:



Deze 3-parallel leidt onherroepelijk tot 5- en 8-parallellen wanneer we harmoniseren in de nauwe ligging:



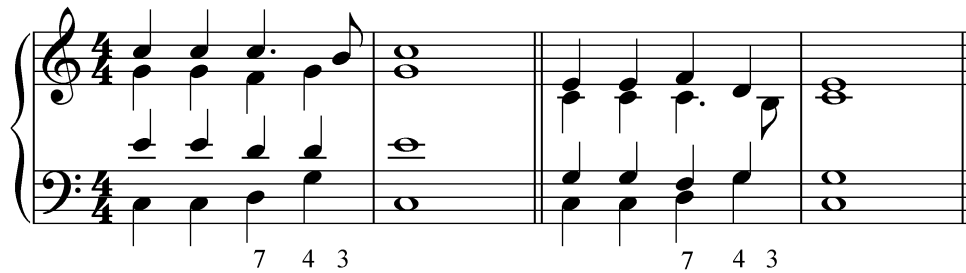
Maar 3-parallellen tussen de buitenstemmen zijn niet verboden; integendeel, zij kunnen juist zorgen voor bijzonder spannende verbindingen. In ons voorbeeld geeft de toepassing van het septiemakkoord op II de mogelijkheid 3-parallellen te spelen zonder 5- en 8-parallellen te veroorzaken (vergelijk hoofdstuk 2 opdracht 3.iii):



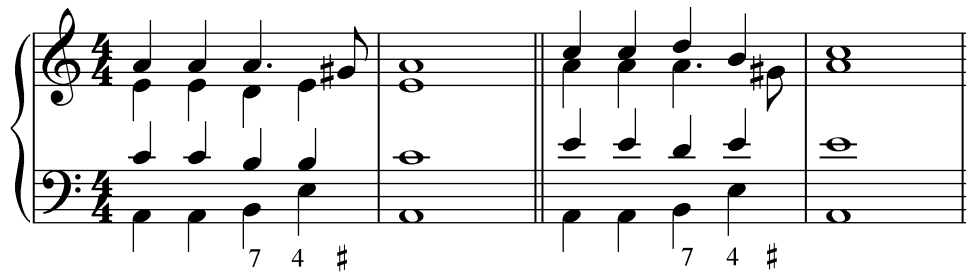
In alle gevallen geldt, dat de dissonerende septiem zowel wordt voorbereid als opgelost. Vertaald naar het bovenstaande voorbeeld: in de alt is de c op de derde tel de septiem boven de bas. Omdat deze c een dissonant is, vindt eerst de voorbereiding plaats op de tweede tel, waar de c als consonant klinkt in dezelfde stem. Na de dissonante septiem daalt de alt naar b, want de klassieke regels vereisen een oplossing door middel van de dalende gr.2 of kl.2 (zie deel II hoofdstuk 2.)

OPDRACHTEN:

4. Speel de volgende cadensen in alle gr.3-toonsoorten:



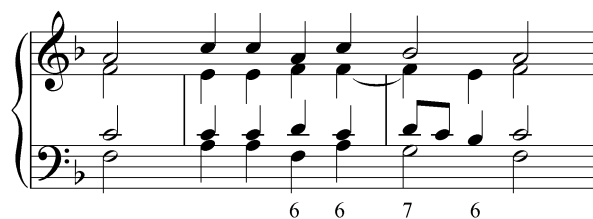
5. Speel dezelfde cadensen in de kl.3-toonsoorten a, e, b, fis, d, g en c:



6.* Herhaal deze cadensen met uitkomende stem.

Het dominant-septiemakkoord

Waar de septiem functioneert als voorhouding van de sext, wordt de kwint vaak weggelaten uit het septiemakkoord. Zo niet Hassler in zijn zetting van *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* uit 1608:



maar hij zorgt ervoor dat de kwint in de tenor snel het veld ruimt om de sext in de alt niet in de wielen te rijden. Soortgelijke situaties zien we in de zettingen van Crüger en Neumark op blz. 8-9. (Trouwens: wie van ons zou het vierde akkoord van het citaat van Hassler hebben kunnen verzinnen? Wat een expressiviteit ligt er in de sext in de tenor!)

Ebelings meer zelfstandig gebruik van het septiemakkoord op II voorafgaande aan de V-I-cadens (blz. 16) krijgt vaak navolging in 17e-eeuwse zettingen. De slotcadens van Samuel Scheidts *Von Gott will ich nicht lassen*, uit 1650, is als volgt:



De septiem op II lost zich op in de terts van het septiemakkoord op V; de septiem op V lost zich op in de terts van de tonica-drieklank. De bas springt (met de kwart en kwint!) via een segment van de kwintencirkel. Omdat de septiemakkoorden niet meer opgelost worden naar de sext, is er alle ruimte voor de kwint, zoals hier in het tweede septiemakkoord.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The piece consists of 12 measures. The first measure has a treble staff with a quarter note G4 and a half note F#4, and a bass staff with a quarter note G3 and a half note F#3. The second measure has a treble staff with a quarter note A4 and a half note G4, and a bass staff with a quarter note A3 and a half note G3. The third measure has a treble staff with a quarter note B4 and a half note A4, and a bass staff with a quarter note B3 and a half note A3. The fourth measure has a treble staff with a quarter note C5 and a half note B4, and a bass staff with a quarter note C4 and a half note B3. The fifth measure has a treble staff with a quarter note D5 and a half note C5, and a bass staff with a quarter note D4 and a half note C4. The sixth measure has a treble staff with a quarter note E5 and a half note D5, and a bass staff with a quarter note E4 and a half note D4. The seventh measure has a treble staff with a quarter note F#5 and a half note E5, and a bass staff with a quarter note F#4 and a half note E4. The eighth measure has a treble staff with a quarter note G5 and a half note F#5, and a bass staff with a quarter note G4 and a half note F#4. The ninth measure has a treble staff with a quarter note A5 and a half note G5, and a bass staff with a quarter note A4 and a half note G4. The tenth measure has a treble staff with a quarter note B5 and a half note A5, and a bass staff with a quarter note B4 and a half note A4. The eleventh measure has a treble staff with a quarter note C6 and a half note B5, and a bass staff with a quarter note C5 and a half note B5. The twelfth measure has a treble staff with a quarter note D6 and a half note C6, and a bass staff with a quarter note D5 and a half note C5. The piece ends with a double bar line.

Met het toenemende gebruik van het septiemakkoord en met name het dominant-septiemakkoord in de loop van de 17e eeuw, werd het tonale systeem van de westerse wereld voor eens en altijd bevestigd - dat wil zeggen, tot omstreeks 1900! Uiteindelijk borg het septiemakkoord ook nog de ondergang van dit systeem in zich - but that's another story...

7. Oefen de volgende liggingen van het dominant-septiemakkoord in alle gr.3-toonsoorten. In tegenstelling tot hetgeen zojuist beschreven is, is het in vierstemmigheid vaak zo dat de leidtoon in het dominant-septiemakkoord daalt naar de kwint van de tonica-drieklank.

8. Speel het septiemakkoord op elke trap van de toonladder van C. Noteer de akkoorden en schrijf onder elk akkoord de aard van de 3-, 5- en 7-intervallen zoals aangegeven:

enz.

I II III IV V VI VII I

gr.7 kl.7

r.5 r.5

gr.3 kl.3

9. Geef antwoord op de volgende vragen:

a. Op welke trappen is de septiem tussen de buitenstemmen groot?

.....

b. Op welke trappen is de terts tussen de bas en de tenor groot?

.....

c. Op welke trappen is de septiem tussen de buitenstemmen klein?

.....

d. Op welke trappen is de terts tussen de bas en de tenor klein?

.....

e. Op welke trappen is de kwint tussen de bas en de alt verminderd?

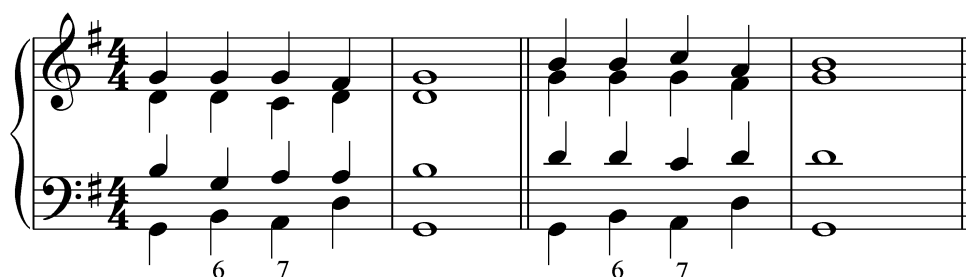
.....

f. Op welke trappen is de kwint tussen de tenor en de sopraan verminderd?

.....

10. Speel de septiemakkoorden opnieuw en luister naar het effect van de verschillende 3-, 5- en 7-intervallen.

De cadensformule van opdracht 1 van dit hoofdstuk:



kan nu worden gespeeld met de septiem op II als vierklank, d.w.z. met de kwint erbij; het wordt nu opgevolgd door het dominant-septiemakkoord (waarin de kwint ontbreekt ter wille van een soepele stemvoering):



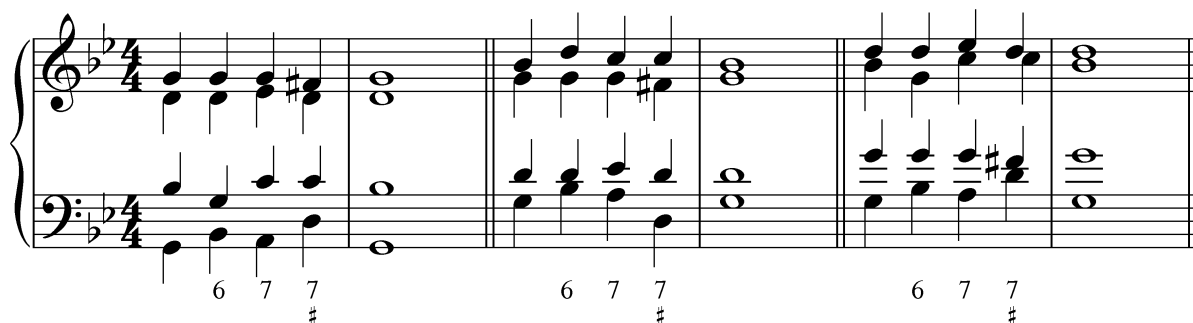
In plaats van de terts, kunnen we ook de grondtoon van het sextakkoord verdubbelen:



OPDRACHTEN:

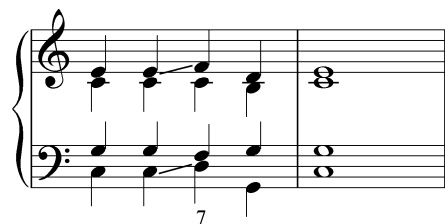
11. Speel bovenstaande cadensen in alle gr.3-toonsoorten.

12. Speel de volgende cadensen in de kl.3-toonsoorten g, d, a, e, b, fis, f en c:

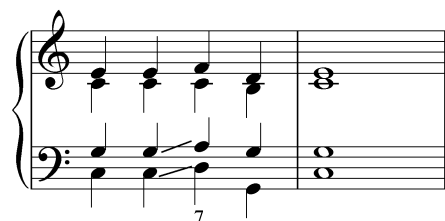


13.* Herhaal de opdrachten 11 en 12 met uitkomende stem.

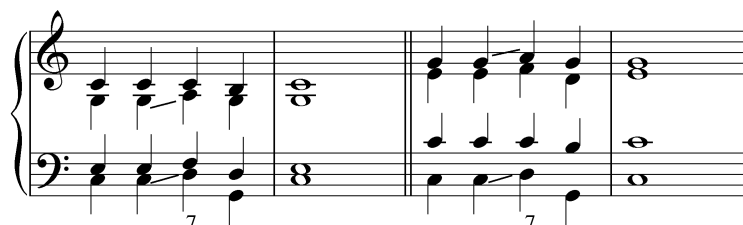
In de bovenstaande cadensen is het sextakkoord voorafgaand aan het septiemakkoord op II noodzakelijk. Op blz. 18 lieten we de bas stijgen vanaf de grondligging in 3-parallellellen:



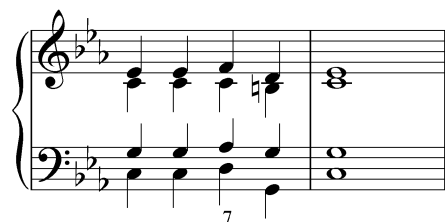
Maar toevoeging van de kwint aan het septiemakkoord veroorzaakt 5-parallellellen:



waartegen een andere ligging van de bovenstemmen niet helpt:



In de kl.3-toonsoort daarentegen is deze verbinding wel mogelijk, want de kwint in het septiemakkoord is dan verminderd:*



OPDRACHTEN:

14. Speel de volgende cadensen in de kl.3-toonsoorten g, d, a, e, b, fis, f en c:

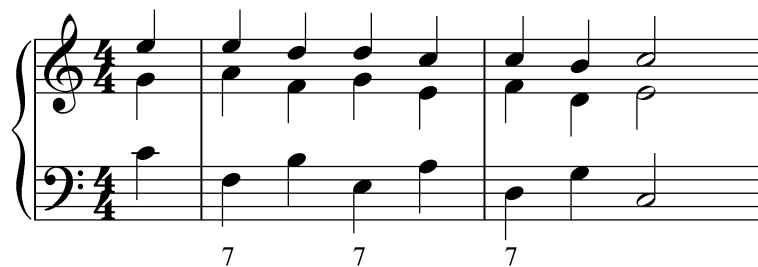


15.* Herhaal deze cadensen met uitkomende stem.

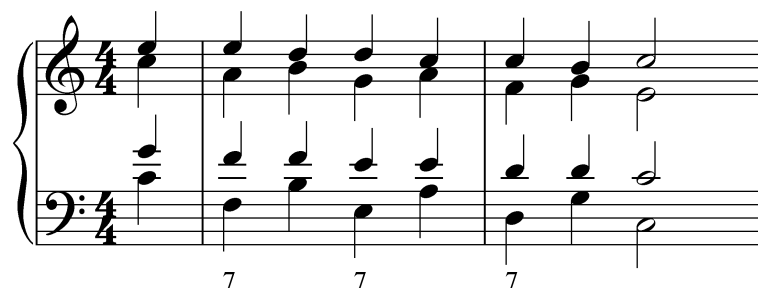
* Het devies luidt: "Rein naar verminderd kan ongehinderd, verminderd naar rein geeft venijn" (Lourens Stuifbergen).

16. Speel de volgende sequensen in alle gr.3-toonsoorten:*

(i) driestemmig:



(ii) vierstemmig zonder de kwint in het septiemakkoord:



(iii) vierstemmig met de kwint in het septiemakkoord:



(iv) driestemmig:



(v) vierstemmig:



* Al wordt de verminderde drieklank in de grondliggig zelden aangetroffen in liedzettingen (zie deel II hoofdstuk 12), in sequensen komt hij wel voor vanwege het consequent herhalen van een akkoordschema (zelfs wanneer dit resulteert in verdubbeling van de leidtoon).

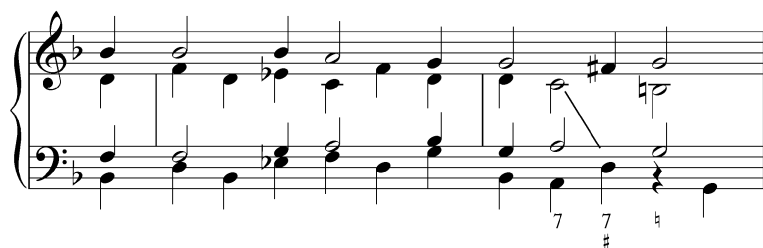
In deze laatste sequens (v) hebben de septiemakkoorden op de oneven tellen geen kwint, op de even tellen wel. Op deze wijze dalen alle septiemes naar de terts van het volgende akkoord.

17.* Herhaal deze sequensen met uitkomende stem. Voor avontuurlijk ingestelde organisten: speel de driestemmige sequensen als trio op twee klavieren en pedaal.

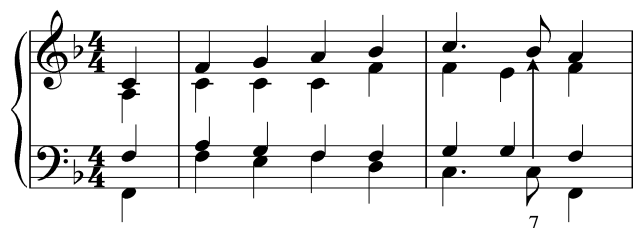
Aan het begin van dit hoofdstuk zagen we hoe Ebeling, in 1660, moeite leek te doen om het dominant-septiemakkoord te vermijden. Tien jaar eerder deed Scheidt precies hetzelfde aan het slot van zijn zetting van *Puer natus in Bethlehem*:



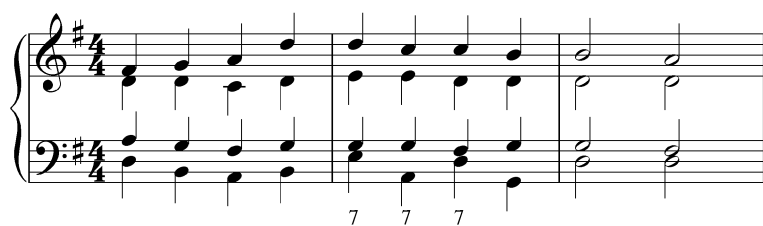
Toch was het dominant-septiemakkoord al geruime tijd in gebruik. De toepassing van de verschillende akkoorden en akkoordverbindingen was, en is, ook een kwestie van smaak. Er is een verschil, bijvoorbeeld, tussen de septiem in een binnenstem, zoals Scheidt die aanwendde in de eerder geciteerde derde frase van *Puer natus in Bethlehem*:



en de septiem als melodisch element, zoals in het latere *Was Gott tut, das ist wohlgetan*, uit 1690:



Nog honderd jaar later schreef Christian Gregor in 1784 de volgende in zijn zetting van *Herr und Ältster deiner Kreuzgemeine*:



De wijze waarop het septiemakkoord in de 17e en 18e eeuw in liedzettingen werd toegepast, laat een grote verscheidenheid zien. Ons eigen (organisten)gehoor is sterk bepaald door 19e- en 20e-eeuwse zettingen, waarbinnen het gebruik van het septiemakkoord een grote vlucht nam. Enige voorzichtigheid - en nog meer smaak - is daarom geboden om niet alle eigen zettingen met dezelfde kwast te schilderen. Laten we in elk geval geen voorbeeld nemen aan sequensoefeningen in septiemgangen...

OPDRACHTEN:

18. Speel de volgende gezangen vierstemmig:

(a) *Herr Jesu, Licht der Heiden*

Three systems of musical notation for the song 'Herr Jesu, Licht der Heiden'. Each system consists of a grand staff (treble and bass clef) with a key signature of one flat (B-flat). Fingerings are indicated by numbers 1-7 and accidentals. The first system has fingerings 6 7 4 3 2 3 and 6 7 6. The second system has fingerings 6 5 7 6 # and 6 7 6. The third system has fingerings 6 5 7 6 # and 6 7 6.

(b) *Gen Himmel aufgefahren ist*

Two systems of musical notation for the song 'Gen Himmel aufgefahren ist'. Each system consists of a grand staff (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F-sharp). Fingerings are indicated by numbers 1-7 and accidentals. The first system has fingerings 6 6 6 7 7 8 and 6 7 7 8. The second system has fingerings 6 7 9 8 6 4 3 and 6 7 7 8.

19.* Herhaal deze liederen met uitkomende stem.

20. Oefen de volgende transposities: *Herr Jesu, Licht der Heiden* in G en Es; *Gen Himmel aufgefahren ist* in F en A.

Tweestemmige inventies

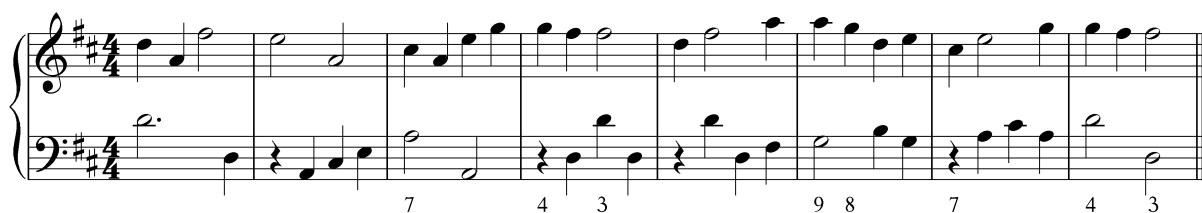
We keren terug naar de tweestemmige *inventies*, waarmee we in hoofdstuk 5 van deel II zijn begonnen. In hoofdstuk 11 (blz. 60) werd op basis van dit schema:



het volgende voorbeeld gegeven:



Alleen al met de tonen van de drieklank kunnen we onnoemelijk veel inventies fantaseren met behulp van octaafsprongen, toonherhalingen, ritmische figuren en rusten. Aan de drieklank in de grondligging en de eerste omkering kunnen we nu het septiemakkoord toevoegen. En met de 4-3- en 9-8-voorhoudingen kunnen we enige kruiden toevoegen! Het bovenstaande voorbeeld zou nu ook als volgt kunnen worden uitgewerkt:



De 4-3- en 9-8-voorhoudingen worden nog voorbereid. Met de septiem mogen we wat vrijer omgaan in deze instrumentale context - zie de opmerkingen op blz. 60-61 van deel II. Bachs 13e *Inventio* begint als volgt:



De onvoorbereide septiem past heel natuurlijk in Bachs arpeggio-achtige figuratie. De spanning van de septiem wordt echter wel opgelost: de dominantseptiem valt steeds naar de terts van de tonica-drieklank. Wanneer de septiem in de l.h. voorkomt, volgt dus de eerste omkering van de tonica-drieklank.

OPDRACHTEN:

21. Improviseer tweestemmige inventies aan de hand van de volgende schema's. Wijk niet af van de aangegeven akkoorden, maar zorg er wel voor dat de twee stemmen op een gelijkwaardige manier met elkaar in dialoog treden. De cijferingen zijn aanwijzingen voor de betreffende maat als geheel: het cijfer 7 geeft aan dat de septiem ergens in de maat moet klinken (in een of beide handen). Op welke tel een voorhouding wordt opgelost, kan de speler veelal zelf bepalen. Eenmaal gevonden inventies mogen niet worden ingestudeerd!

Begin elke keer met een nieuw idee: met vallen en opstaan raken we dan echt aan het improviseren!

i

ii

iii

iv

v

vi

vii

viii

De volgende inventies wijken kort uit naar andere toonsoorten:

ix

x

xi

xii

4

HET KWINT-SEXTAKKOORD

Het kwint-sextakkoord als drie- en vierklank
De becijferde bas als optelsom
Tweestemmige inventies

Het kwint-sextakkoord als drieklank

In de polyfonie van de Renaissance is het verloop van de individuele stemmen zo belangrijk dat er sprake is van een bijzonder evenwicht tussen de stemvoeringen enerzijds en de harmonische verbindingen anderzijds. In hoofdstuk 1 hebben we gesproken over deze horizontale en verticale aspecten van de muziek.

In een laat voorbeeld van deze polyfonie, uit het Credo van William Byrds *Mass for Three Voices* (ca. 1593/4), imiteren de stemmen elkaar als volgt:

et ex - pe - cto

et ex - pe - cto

et ex - pe - cto

De aangegeven dissonant ontstaat als het ware uit een haast onvermijdelijke - horizontale - 'samenloop van omstandigheden'. Verticale analyse echter toont een omkering van het septiemakkoord:

De terts van het septiemakkoord is de bastoon geworden; de grondtoon g klinkt in een van de bovenstemmen, afhankelijk van de stemverdeling.

Waar we in de vorige hoofdstukken het septiemakkoord in de grondligging als volgt oplossen:

6 7 6 6 7 8

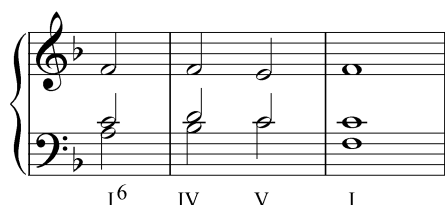
kunnen we nu met behulp van het **kwint-sextakkoord** de cadens benaderen met een stapsgewijs stijgende bas:

6 6 5

Deze formule brengt een interessante vraag met zich mee, namelijk: op welke trap is het kwint-sextakkoord gebaseerd? Enerzijds kunnen we dit akkoord analyseren als de eerste omkering van het septiemakkoord op II:



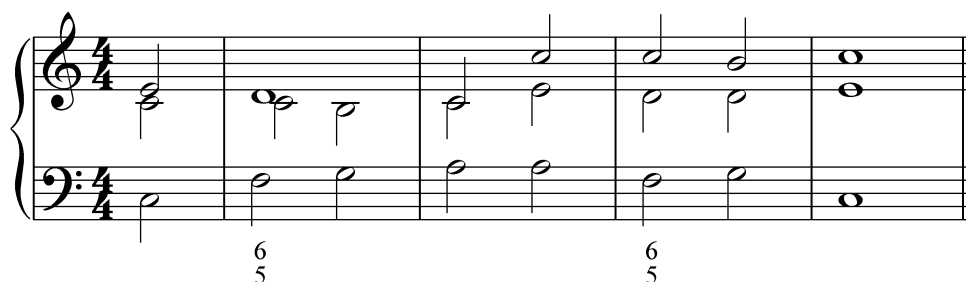
Anderzijds zou het kwint-sextakkoord kunnen worden beschouwd als de drieklank op IV waaraan de toon g is toegevoegd:



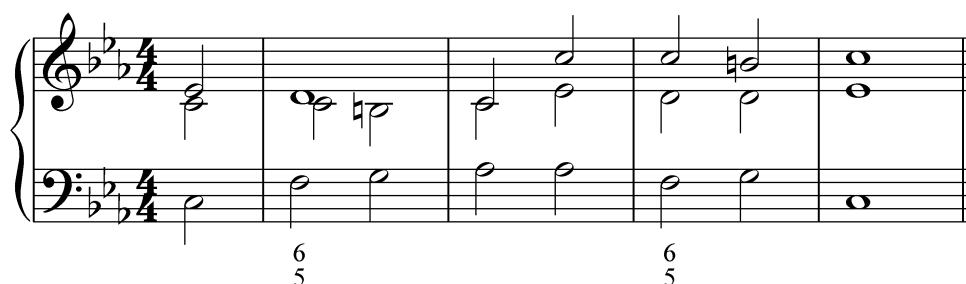
Onze twijfels hieromtrent brengen ons in het goede gezelschap van theoretici en componisten die met dezelfde vraag hebben geworsteld.* Dit betreft geen strijd tussen rekkelijken en preciezen, maar tussen 'horizontalisten' en 'verticalisten'! Het is echter geen strijd waar we ons druk om moeten maken, maar veeleer een voorbeeld van de verschillende benaderingen die vaak mogelijk zijn bij harmonische analyse.

OPDRACHTEN:

1. Speel de volgende oefeningen in alle gr.3-toonsoorten. Het tweede kwint-sextakkoord is in de wijde ligging (zie deel I hoofdstuk 12).

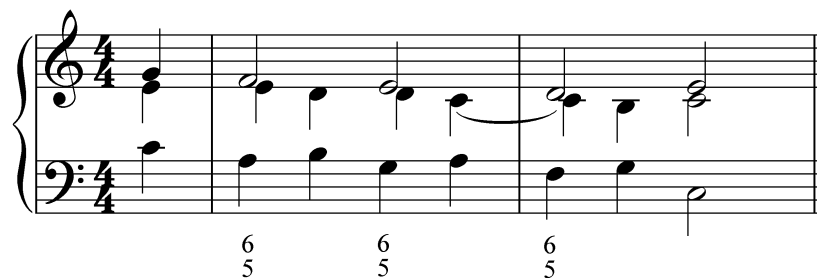


2. Herhaal deze oefening in de kl.3-toonsoorten c, g, d, a, e, b, fis en f:

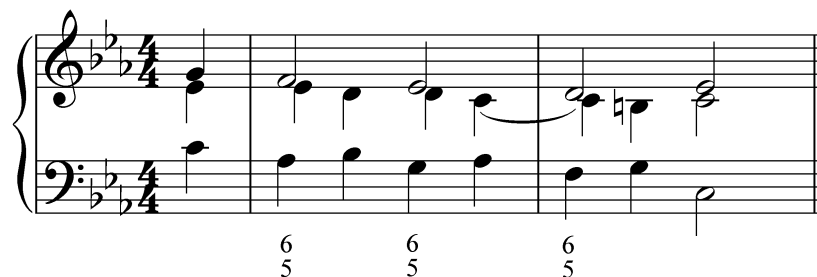


* De toegevoegde sext (*sixte ajoutée*) werd bijvoorbeeld al in 1737 besproken door Jean-Philippe Rameau in zijn *Génération harmonique*.

3. Speel de volgende sequens driestemmig in alle gr.3-toonsoorten:

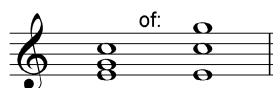


4. Herhaal deze oefening in de kl.3-toonsoorten c, g, d, a, e, b, fis en f:

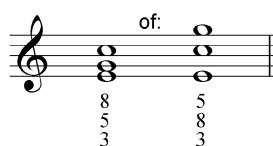


De becijferde bas als optelsom

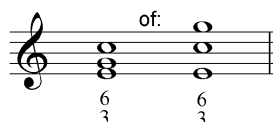
Voordat we verder gaan, is dit een goed moment om te waarschuwen voor een mogelijke spraakverwarring met betrekking tot de becijferde bas. Bij het behandelen van het sextakkoord in deel II hebben we een belangrijk onderscheid gemaakt tussen de grondtoon en de bastoon: in het sextakkoord klinkt de grondtoon niet meer in de bas, maar is hij daar vervangen door de terts van de drieklank. Boven deze bastoon klinken de kwint en de grondtoon van de drieklank:



De nietsvermoedende lezer zou kunnen veronderstellen dat het sextakkoord als volgt kan worden becijferd, uitgaande van de drieklank in de oorspronkelijke grondligging:



Juist hier ligt een misverstand op de loer. De becijferde bas van de barokperiode was namelijk niets meer dan een simpele optelsom vanuit de genoteerde bastoon - en niet vanuit de grondtoon van de drieklank. Het betreft dus een becijferde bastoon en niet een becijferde grondtoon. De stemverdeling boven de bastoon is in het algemeen vrij. De complete becijfering van het sextakkoord is daarom als volgt:*

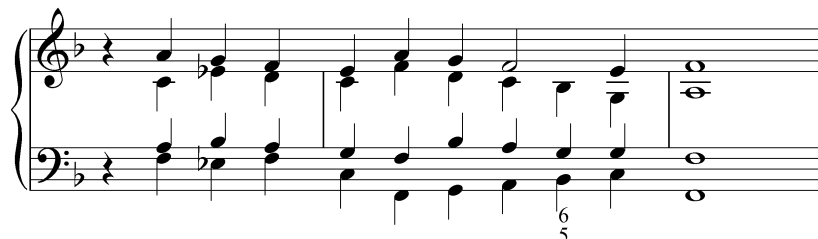


Het optellen vanuit de bastoon betekent hier dat de kwint van de drieklank wordt omschreven als “de terts boven de bas” en de grondtoon als “de sext boven de bas” - en dat kan weleens verwarrend zijn.

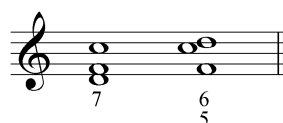
* Volgens de regels van de becijferde bas echter wordt de terts boven de bastoon als vanzelfsprekend beschouwd tenzij anders vermeld - zie deel I hoofdstuk 14. Het sextakkoord wordt dus normaliter alleen met het cijfer 6 aangeduid.

Het kwint-sextakkoord als vierklank

We keren terug naar de grote William Byrd. In het voorbeeld uit zijn mis (en in de bovenstaande oefeningen) ontbreekt in het kwint-sextakkoord de terts boven de bas. In *Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ*, een liedzetting uit dezelfde tijd (1594) van de hand van Seth Calvisius, is dit eveneens het geval:



Het ontbreken van de terts boven de bas in het kwint-sextakkoord komt overeen met het ontbreken van de kwint in vroege toepassingen van het septiemakkoord:

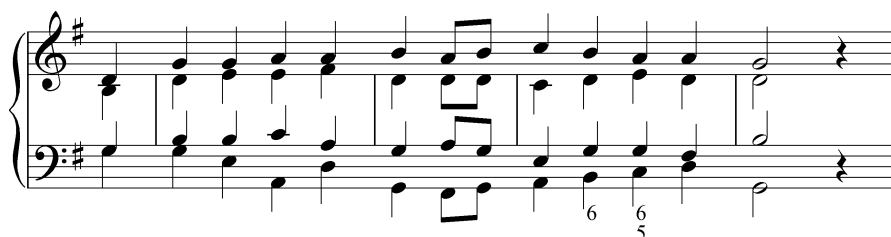


In de meeste 17e-eeuwse liedzettingen is het kwint-sextakkoord echter een vierklank:



De grondtoon van het septiemakkoord klinkt in een van de bovenstemmen, afhankelijk van de stemvoering; de bastoon is de terts van het septiemakkoord.

In deze gedaante - als eerste 'omkering' - komt het septiemakkoord vaak voor in 17e-eeuwse liedzettingen - en juist veel vaker dan in de grondligging.* Als patriottisch voorbeeld volgt het begin van de anonieme zetting uit 1607 van het *Wilhelmus* (met het kwint-sextakkoord in de wijde ligging):



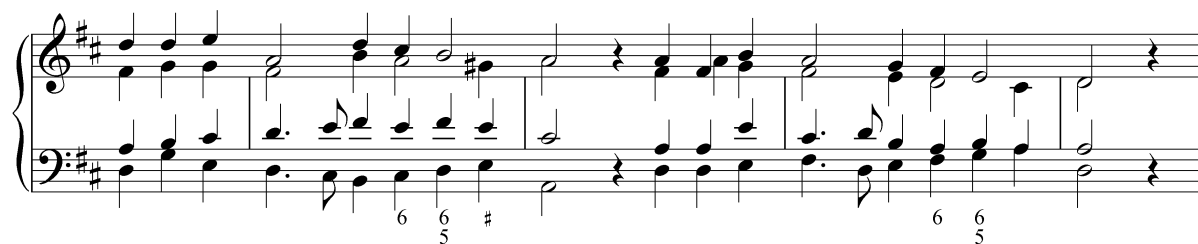
Aan de hand van dit voorbeeld kunnen we de kenmerken van het kwint-sextakkoord formuleren:

- Het kwint-sextakkoord kan worden beschouwd als de eerste omkering van het septiemakkoord (in dit geval op II).
- Het kwint-sextakkoord is normaliter een vierklank, die derhalve in vierstemmig spel geen verdubbeling behoeft.
- Het kwint-sextakkoord op II wordt vaak voorafgegaan door het sextakkoord op I en gevolgd door de V-I-cadens.

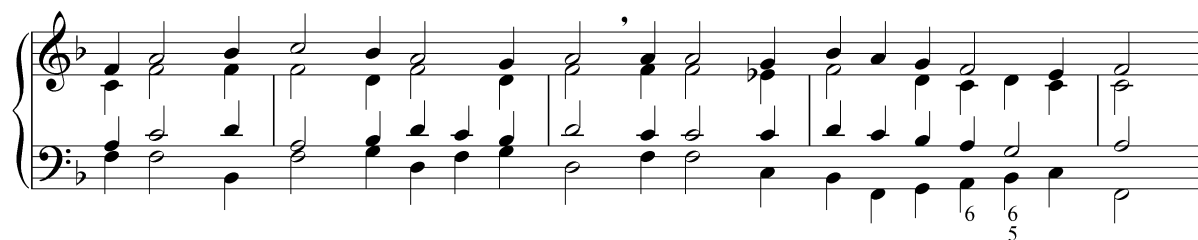
Deze kenmerken van het kwint-sextakkoord gelden bijna zonder uitzondering voor liedzettingen uit de 17e eeuw.

* In de 16e-eeuwse psalmzettingen van Goudimel komt het kwint-sextakkoord zes keer voor, voorafgaande aan het kwart-sextakkoord (zie de eerste frase van psalm 88). In de derde frase van psalm 150 functioneert het kwint-sextakkoord als *sixte ajoutée* op IV (zie voetnoot blz. 30).

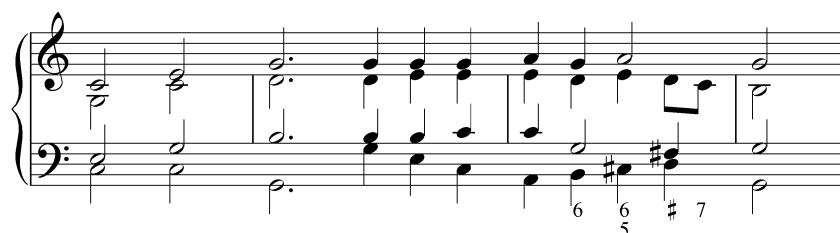
Als voorbeeld van het kwint-sextakkoord in de nauwe ligging volgen de tweede en derde frasen van *Gelobt sei Gott im höchsten Thron*, geschreven door Melchior Vulpius in 1609:



In Michael Praetorius' zetting van *Allein Gott in der Höh sei Ehr* uit 1607 zijn de stemmen anders verdeeld in de gemengde ligging:

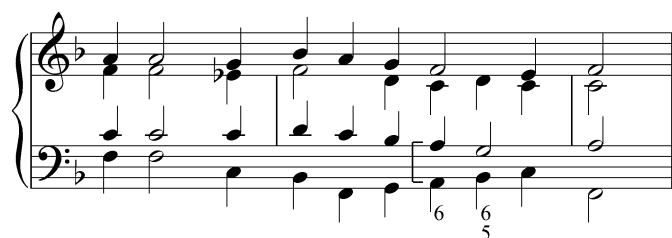


Jakob Praetorius, tenslotte, probeert ons van de wijs te brengen in zijn al eerder geciteerde zetting van *Wachet auf, ruft uns die Stimme* uit 1604:

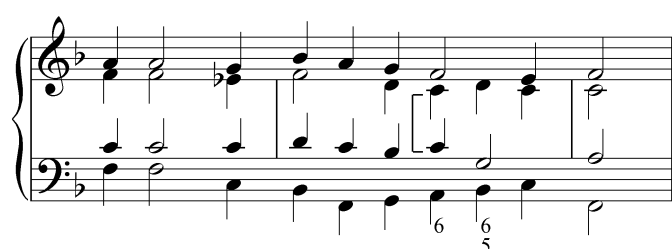


Praetorius verhoogt de bas van het kwint-sextakkoord van c naar cis en wekt heel even de indruk dat hij gaat moduleren naar de toonsoort D, om meteen daarna toch af te sluiten in G. Een eeuw na hem, in de eerste helft van de 18e eeuw, zou in liedzettingen deze kleurrijke chromatische aanpassing veelvuldig worden toegepast.

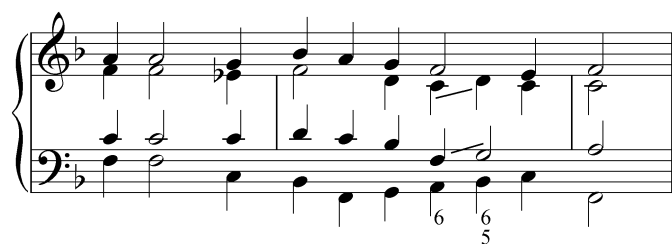
De stemmenverdeling in de tweede frase van het voorbeeld van Michael Praetorius (*Allein Gott*) verdient onze aandacht:



In het sextakkoord is de tenor een verdubbeling van de bastoon (de terts van de drieklank). Verdubbeling van de alt (de kwint van de drieklank) was ook mogelijk geweest, al zou de tenor dan wat minder vloeiend en het stemmenweefsel wat dunner zijn uitgevallen:



De reden waarom Praetorius hoe dan ook de verdubbeling van de grondtoon van het sextakkoord vermeed wordt snel duidelijk:



OPDRACHTEN:

5. Speel de volgende drie sequensen vierstemmig in alle gr.3-toonsoorten. De grondtoon van het kwint-sextakkoord ligt in de sopraan (i), de alt (ii) of de tenor (iii). De bastoon van het kwint-sextakkoord is per definitie de terts boven de grondtoon.

The image displays three musical staves, labeled i, ii, and iii, each representing a different piano accompaniment for the song 'The Rose Tree'. The music is written in 4/4 time and uses a grand staff (treble and bass clefs).

- Staff i:** Shows a simple harmonic accompaniment. The treble clef part consists of a series of chords, and the bass clef part provides a steady bass line. The first four measures are marked with '6 5' below the bass line, indicating a specific fingering or interval.
- Staff ii:** Shows a more complex accompaniment. The treble clef part features a series of chords, and the bass clef part includes a triplet of eighth notes in the first measure. The first four measures are marked with '6 5' below the bass line.
- Staff iii:** Shows a further variation of the accompaniment. The treble clef part features a series of chords, and the bass clef part includes a triplet of eighth notes in the first measure. The first four measures are marked with '6 5' below the bass line.

6.* Herhaal deze sequensen met uitkomende stem.

7. Speel de volgende cadensen in alle gr.3-toonsoorten:

8. Speel de volgende cadensen in de kl.3-toonsoorten f, c, g, d, a, e, b en fis:



9.* Herhaal deze cadensen met uitkomende stem.

In Georg Neumarks *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (1657) komt het septiemakkoord voor in zowel de grondligging als de eerste omkering. Zijn zetting is integraal afgedrukt op blz. 9. Het kwint-sextakkoord is een kenmerk van alle hoofdcadensen en wordt geaccentueerd door de sprongen in de bas. Het geheel vormt een perfecte eenheid van melodie en zetting, beide door Neumark gecomponeerd. Zou hij deze melodie hebben kunnen schrijven zonder gelijktijdig in zijn hoofd zijn zetting te horen?

OPDRACHTEN:

10. Speel de volgende oefeningen in alle gr.3-toonsoorten:



11.* Herhaal deze oefeningen met uitkomende stem.

12. Speel de volgende liederen vierstemmig. In geval van twijfel over de stemvoering kan het nuttig zijn om hier en daar de alt en de tenor erbij te schrijven; laten we hier echter geen regel van maken bij de oefeningen in deze methode.

(a) *Nun danket all und bringet Ehr*

Two systems of musical notation for the exercise 'Nun danket all und bringet Ehr'. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first system ends with a repeat sign. The second system ends with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 1-7 below the notes.

(b) *Aus meines Herzens Grunde*

Let op: in de navolgende zettingen liggen 5-parallellellen op de loer - zie blz. 34.

Four systems of musical notation for the exercise 'Aus meines Herzens Grunde'. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first system ends with a repeat sign. The second system ends with a repeat sign. The third system ends with a repeat sign. The fourth system ends with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 1-7 below the notes.

(c) *Winchester old*

Two systems of piano accompaniment for 'Winchester old'. The key signature is one sharp (F#). The first system consists of two staves. The right hand plays a melody with eighth and quarter notes. The left hand provides a bass line with quarter and eighth notes, including fingerings 6, 6, 6, 5, and a sharp sign. The second system continues the piece, ending with a double bar line. The left hand has fingerings 6, #, b5, 6, 6, 5.

(d) *Ermuntre dich, mein schwacher Geist* ⁺

Four systems of piano accompaniment for 'Ermuntre dich, mein schwacher Geist'. The key signature is three flats (Bb, Eb, Ab). The first system shows the right hand melody and left hand bass line with fingerings 6, 4, 3. The second system continues with fingerings 6, 5, 6, 6, 6, b, 6, 6, 6, 6, 4, 3. The third system includes fingerings 6, b, b, (a). The fourth system concludes the piece with fingerings 6, 4, 3, 6, 6, 6, 5. Horizontal lines are placed under certain notes in the left hand across the first three systems, indicating that the previous chord remains valid.

⁺ Een horizontale streep betekent dat het vorige akkoord geldig blijft, ondanks eventuele veranderingen in de stemvoering. De speler is wel vrij om de ligging van het akkoord te veranderen, en soms daartoe genoodzaakt om 5- of 8-parallellellen te vermijden - zie de eerste streep in *Ermuntre dich* en vergelijk Deel II blz. 19-20. Zulke strepen worden in *The Lost Chord* alleen toegepast wanneer er kans is op een misverstand. In het tweede systeem van *Ermuntre dich* staat er geen streep onder de achtste noot in de melodie; uit de bas blijkt dat deze niet noot-tegen-noot wordt geharmoniseerd.

(e) *Ach, was soll ich Sünder machen* ⁺

13.* Herhaal deze zettingen met uitkomende stem.

14. Oefen de volgende transposities:

- *Nun danket all und bringet Ehr* in G en A
- *Aus meines Herzens Grunde* in Bes en D
- *Winchester old* in F en Es
- *Ermuntre dich, mein schwacher Geist* in F en G
- *Ach, was soll ich Sünder machen* in d.

Wanneer we vanuit een becijferde bas spelen, kunnen we de ligging van de bovenstemmen meestal zelf bepalen. Veel tegenbeweging tussen de drie bovenstemmen en de bas is gewenst (ook al kunnen we niet zonder gelijke beweging!). De mogelijkheden van een gegeven bas ontdekken we door bewust in verschillende liggingen te oefenen. Deze bas:

kan geharmoniseerd worden in de volgende liggingen:

en uiteraard in combinaties van deze liggingen.

⁺ Een becijferde bas duidt de (verticale) opbouw van de akkoorden aan. Soms geven de cijfers ook de (horizontale) stemvoering aan, maar wij mogen daar niet van uitgaan. In *Ach, was soll ich Sünder machen* gaat de kwint weliswaar tot drie keer toe in eenzelfde stem naar de verhoogde terts, maar de sext gaat niet in eenzelfde stem naar het octaaf. Het octaaf daarentegen gaat wel door naar de septiem: dat deze cijfers hier naast elkaar staan is mooi meegenomen; strikt genomen echter is het overbodig het cijfer 8 te noteren. Zelfs bij een 4-3-voorhouding is het niet altijd zo dat het cijfer 3 keurig op eenzelfde hoogte rechts van de 4 staat.

OPDRACHTEN:

15. Speel de volgende becijferde bassen vierstemmig in verschillende liggingen:

Exercise 15 consists of twelve numbered bass lines (i-xii) for four-part harmony. Each line includes a key signature, time signature, and a sequence of notes with fingerings (numbers 1-7) written below. The exercises vary in key signature (C major, D major, E major, F major, G major, A major, B major, C minor, D minor, E minor, F minor, G minor) and time signature (4/4, 3/4, 2/4, 6/8, 3/8).

[16.]* Speel de volgende becijferde bassen vierstemmig in verschillende liggingen:

Exercise 16 consists of eight numbered bass lines (i-viii) for four-part harmony. Each line includes a key signature, time signature, and a sequence of notes with fingerings (numbers 1-7) written below. The exercises vary in key signature (D major, E major, F major, G major, A major, B major, C minor, D minor, E minor, F minor, G minor) and time signature (4/4, 3/4, 2/4, 6/8, 3/8).

* 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 om zowel het gehoor als het klavierspel te ontwikkelen.

Inventies

De tweestemmige inventies helpen ons om 'melodieën' te bedenken vanuit een besef van de harmonische implicaties van de gegeven bas. We combineren het horizontale en het verticale en tegelijkertijd maken we ons steeds nieuwe akkoorden eigen. Het vertrekpunt is opnieuw het voorbeeld in hoofdstuk 3:



Zonder de verbindingen wezenlijk te veranderen, kunnen we de nieuwe akkoorden toevoegen:



en vervolgens onze fantasie erop loslaten:



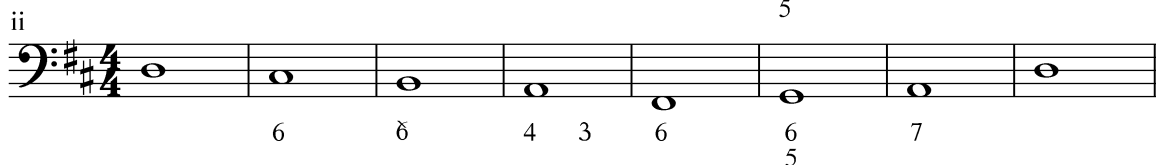
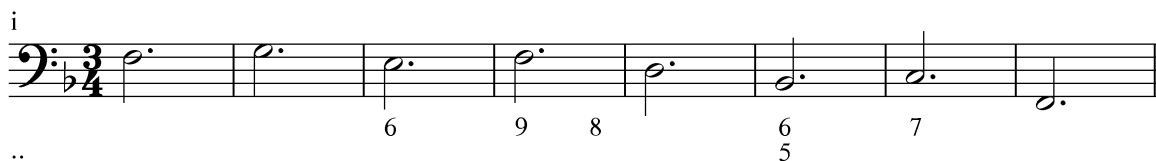
Nog een stapje verder, in een driedelige maat:



Op één achtste noot na bevatten deze twee inventies geen noten buiten de aangegeven akkoorden en voorhoudingen! We zorgen eerst voor een gezond akkoordenschema, waarbinnen onze figuraties moeten passen.

OPDRACHTEN:

17. Improviseer tweestemmige inventies aan de hand van de volgende schema's:



iii

iv

v

vi

vii

viii

ix

x

xi

xii

18. Speel de volgende schema's van acht maten eerst vierstemmig en noot-tegen-noot in een toonsoort en maatsoort naar keuze. Improviseer vervolgens eenvoudige tweestemmige inventies. In deel II blz. 91 staan nog meer schema's om mee te oefenen.

Gr.3-toonsoorten:

I	II	I ⁶	V	I ⁶	IV ⁶	V	I
I	VI	IV	V	I ⁶	II	V	I

Kl.-3 toonsoorten:

I	IV	I	V	I ⁶	IV ⁶	V	I
I	V ⁶	I	VII ⁶	I ⁶	II ⁶	V	I

5

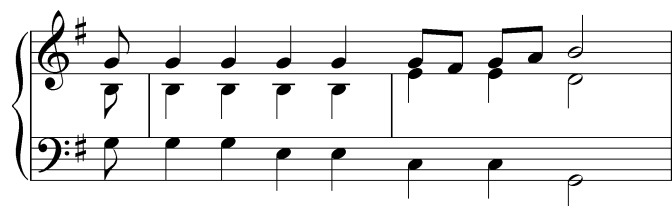
FIGURATIE (i)

Harmonisatie en figuratie
Wisseltonen en doorgangstonen
Tweestemmige inventies

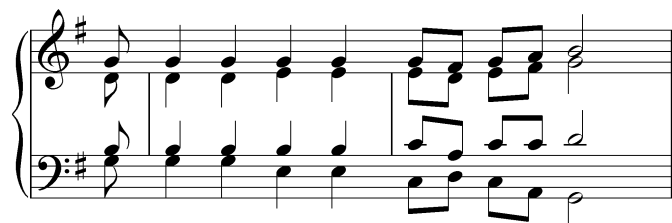
Het Latijnse werkwoord *figurare* betekent: vormgeven, kneden of schikken. Onder figuratie in de muziek verstaat Van Dale een “versiering van het hoofdthema (b.v. toonladder- en akkoordfiguren)”. In de taal kennen we de versiering door middel van de stijlfiguur, door Van Dale gedefinieerd als een “uitdrukking die een stijleffect teweegbrengt door bijzondere formulering, bijzonder gebruik van een woord of afwijking van de gebruikelijke zinsbouw”. Ook in de architectuur kennen we de figuratie: een goede fundering is essentieel, maar het exterieur wordt in meerdere of mindere mate bepaald door de ornamentiek. Aan ons de taak om de fundering - de harmonische verbindingen - te voorzien van aantrekkelijke decoraties. In omgekeerde richting, bij het harmoniseren van bestaande melodieën, moeten we onderscheid leren maken tussen structurele tonen, die vragen om harmonische ondersteuning, en figuraties, die geen onderdeel zijn van de dragende constructie.

Wisseltonen

Al vanaf deel I hebben we in feite allerlei figuraties gespeeld zonder hier expliciet aandacht aan te besteden. In diverse oefeningen en zettingen stonden er onder deze figuraties strepen om aan te geven dat ze geen akkoordwisseling behoeften. In 1557 schreef Jacobus Clemens non Papa een zetting van *Wie was diegene die die loverkens brak*, beter bekend onder de toepasselijke titel *Wie oren om te horen heeft*; het begint als volgt:



Theoretisch gezien zou de volgende harmonisatie ook mogelijk zijn geweest:



Muzikaal gezien echter hebben de geharmoniseerde achtste noten een remmende werking op deze luchtige (en niet al te langzame) melodie. Clemens herhaalt de drieklank van C en geeft daarmee deze figuratie voldoende steun. Bij het beluisteren van zijn zetting doet zich een opvallend verschijnsel voor:



Ons gehoor accepteert de vluchtige dissonant tussen de achtste noot fis en de onderliggende terts c-e, een samenklank die op zich niet bepaald welluidend klinkt:



Niet voor het eerst merken we dat de graad van dissonantie niet louter wordt bepaald door de betrokken intervallen, maar mede door de context. In onze zetting is de **wisseltoon** fis ingebed in een stapsgewijze beweging tussen een akkoord-eigen toon en zijn herhaling:



Als deze stapsgewijze beweging niet in acht wordt genomen, kunnen de omringende akkoord-eigen tonen niet voorkomen dat de dissonant veel sterker wordt en - zeker in het geval van een eenvoudig ornament - te veel de muzikale aandacht opeist:



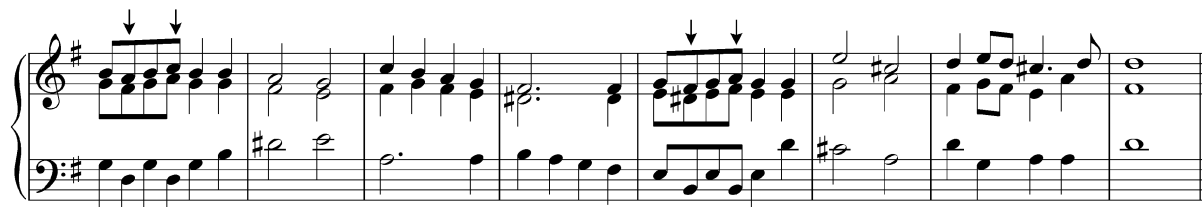
Samenvattend kunnen we stellen:

- Een wisseltoon is een akkoord-vreemde versiering van een akkoord-eigen toon.
- De wisseltoon maakt een stapsgewijze beweging (gr.2 of kl.2 naar boven of beneden) tussen de akkoord-eigen toon en zijn herhaling.
- De wisseltoon valt op een zwakker moment in de maat dan de akkoord-eigen toon.

In de *Chorus of Virgins* uit Händels *Judas Maccabeus* (voorafgaand het bekende *See, the conqu'ring hero comes!*), bevat de figuratie van de twee sopraanpartijen stijgende en dalende wisseltonen in 3-parallellen (versiering van de drieklank van G resp. van e). Aan deze figuraties ontleent Händels melodie zijn specifieke karakter:



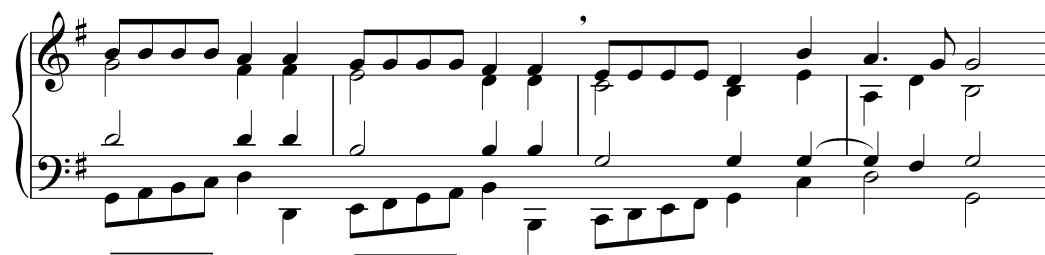
Met akkoordwisselingen op de achtste noten zou de cadans worden afgeremd. Daarmee zou het karakter aanzienlijk veranderen:



Tegenover liederen met een tamelijk eenvormige ritmische beweging - wat op zichzelf juist heel karakteristiek kan zijn - staan liederen met uiteenlopende ritmes. Snellere, figuratieve elementen drukken een eigen stempel op het karakter van een melodie - in het volgende hoofdstuk wordt hier verder op ingegaan.

Doorgangstonen

De zetting uit 1680 van *Wunderbarer König* (toegeschreven aan Joachim Neander) begint als volgt:

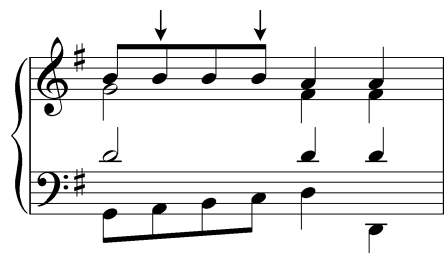


Deze eenvoudige melodie met veel toonrepetities vraagt om een eenvoudige harmonisatie (en een vlot tempo!). De akkoordwisselingen vinden plaats op de halve noot, hetgeen bepalend is voor de cadans:



In dit schema is de zetting wellicht té eenvoudig geworden, waardoor de beweeglijkheid van de sopraan geen weerklank vindt in de overige stemmen. De componist heeft de dalende kwarten (sequensmatig conform de melodie) vervangen door stijgende kwinten, opgevuld met een figuratie in doorlopende achtste noten.

Wederom blijkt ons gehoor tolerant te zijn ten opzichte van bepaalde dissonanten. In de eerste maat van de zetting uit 1680:



komen op de aangegeven plaatsen de volgende samenklanken voor:



De dissonerende tonen in de bas keren nu niet terug maar lopen door naar de volgende akkoord-eigen toon. Evenals de wisseltoon is de **doorgangstoon** ingebed in een stapsgewijze beweging tussen akkoord-eigen tonen, hetgeen de dissonantie verzacht. Als de achtste noot c met een sprong wordt benaderd, heeft ons gehoor er meer moeite mee:



Omdat de achtste noot a in de bas nu naar de g terugkeert, is deze - geheel volgens de regels - een wisseltoon geworden. Maar de achtste noot c past niet in de drieklank van G en is geen onderdeel meer van een stapsgewijze beweging. Door de veranderde context lijkt de c nu sterker te dissoneren, waardoor hij meer opvalt.

Samenvattend kunnen we stellen:

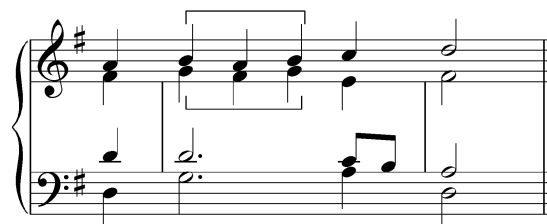
- Een doorgangstonen is een akkoord-vreemde versiering tussen twee verschillende akkoord-eigen tonen.
- Een of meer doorgangstonen maken een stapsgewijze beweging (gr.2 of kl.2 naar boven of beneden) tussen de twee verschillende akkoord-eigen tonen.
- Doorgangstonen vallen op een zwakker moment in de maat dan de akkoord-eigen tonen.

Het Nederlandse liedmelodie *Gelukkig is het land* (1626) bevat veel doorgangs- en wisseltonen. Door ze terug te laten komen in de andere stemmen heeft de 20e-eeuwse Nederlandse organist Adriaan Engels een mooie eenheid gesmeden:



Let op: doorgangstonen, in tegenstelling tot wisseltonen, kunnen voorkomen als stapsgewijze beweging tussen twee verschillende akkoorden. Zie het eerste en derde systeem.

In het tweede systeem komen in de tenor en de bas dubbele wisseltonen voor, nu in kwartnoten. In de laatste regel weerstaat Engels de verleiding om iets soortgelijks te creëren: de kwartnoten in de melodie zouden eveneens als wisseltonen kunnen worden behandeld:



OPDRACHTEN:

1. Schrijf een bas onder de volgende gezangen, rekening houdend met eventuele wisselen doorgangstonen in de melodieën. Speel de zettingen vierstemmig.

(a) *Lobt Gott, ihr Christen alle gleich*

Exercise (a) consists of two systems of musical notation. Each system has a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The melody is written in the treble clef. The first system contains six measures of music, and the second system contains five measures, ending with a double bar line. The bass clef staves are empty, intended for the student to write a four-part harmonic setting.

(b) *Was Gott tut, das ist wohlgetan* ⁺

Exercise (b) consists of three systems of musical notation. Each system has a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 4/4. The melody is written in the treble clef. The first system contains six measures, the second system contains four measures, and the third system contains five measures, ending with a double bar line. The bass clef staves are empty, intended for the student to write a four-part harmonic setting.

⁺ Regelherhalingen in liedmelodieën werden zeer zelden voorzien van 'alternatieve' harmonisaties. In *The Lost Chord* worden herhalingstekens in de oefeningen meestal vermeden, aangezien het uitschrijven van de herhalingen de lezer de gelegenheid biedt om meer dan één oplossing uit te werken.

(c) *O Durchbrecher aller Bande*

Four systems of musical notation for the piece 'O Durchbrecher aller Bande'. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The melody is written in the treble clef, and the bass clef is empty. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. The piece ends with a double bar line.

(d) *Liebster Jesu, wir sind hier*

Three systems of musical notation for the piece 'Liebster Jesu, wir sind hier'. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The melody is written in the treble clef, and the bass clef is empty. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. The piece ends with a double bar line.

(e) *O Jesu Christe, wahres Licht*



(f) *Gelukkig is het land*



2. Oefen de volgende transposities: *Lobt Gott* in Es en G; *Was Gott tut* in D en F; *O Durchbrecher* in C en E; *Liebster Jesu* in G en Bes; *O Jesu Christe* in A en F; *Gelukkig is het land* in A en G.

3.* Herhaal de zettingen met uitkomende stem.

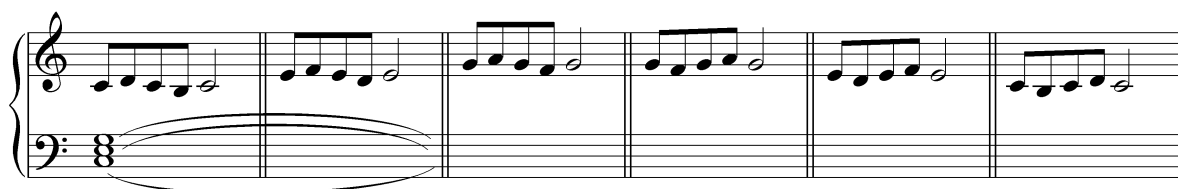
Inventies

Tot nu toe hebben we tweestemmige inventies geïmproviseerd met uitsluitend de akkoord-eigen tonen aangegeven door de bas. Wanneer we wissel- en doorgangstonen aan de twee stemmen toevoegen, wordt ons melodisch vocabulaire in één stap aanzienlijk uitgebreid. De correcte en smaakvolle toepassing van deze akkoord-vreemde elementen vereist echter evenveel aandacht voor de harmonisatie als voor de figuratie. Figuraties zijn in zekere zin horizontale (melodische) bewegingen; een goede figuratie hangt echter niet losjes in de lucht, maar wordt gedragen door de harmonische fundering.

Een wisseltoon is een akkoord-vreemde toon die stapsgewijs wisselt tussen één en dezelfde akkoord-eigen toon. Uitgaande van de drieklank van C kunnen we de volgende figuraties spelen:



en kunnen we vele combinaties bedenken:



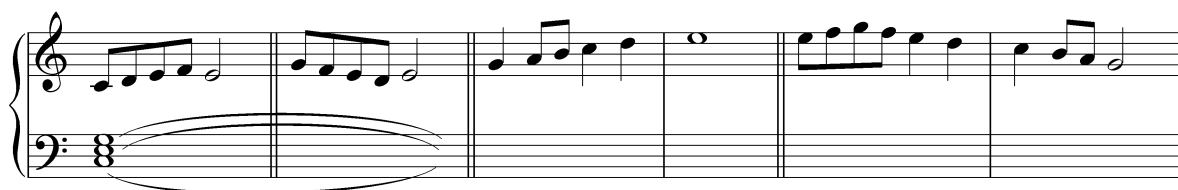
Een doorgangstonen is een akkoord-vreemde toon die stapsgewijs doorloopt van de ene akkoord-eigen toon naar de volgende. Uitgaande van de drieklank van C kunnen we de volgende figuraties spelen:



Grotere sprongen tussen akkoord-eigen tonen vragen om meerdere achtereenvolgende doorgangstonen, steeds in stapsgewijze beweging:



Door wissel- en doorgangstonen samen te voegen, kunnen we nu ontelbare figuraties aan ons vocabulaire toevoegen:



Een schema als het volgende:



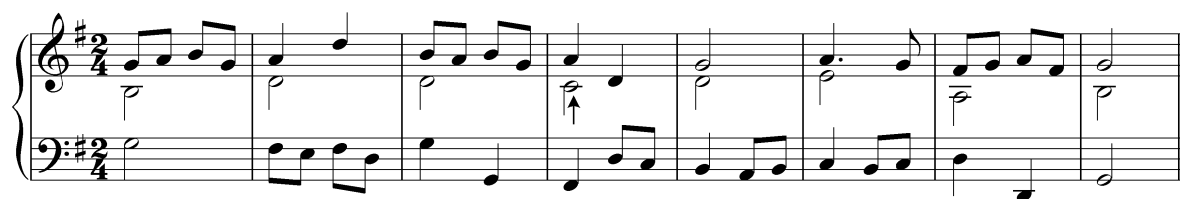
kan tot deze *inventie* leiden:



Let op: wellicht denkt de lezer dat maat 4 van de uitwerking afwijkt van het schema, maar dat is niet zo! Zoals aangegeven in deel II blz. 62, zijn we in onze inventies vrij om grondliggingen af te wisselen met sextliggingen, ook waar dat niet specifiek is aangegeven. In een- en tweestemmige muziek wordt niet zelden een beroep gedaan op ons gehoor om de ontbrekende tonen van de drieklank in te vullen. De harmonische implicaties van de uitwerking zijn duidelijk:



In maat 4 van de tweestemmige versie klinkt de grondtoon d pas op de tweede tel. Tenzij het tempo erg langzaam is, 'begrijpt' ons gehoor dat er een sextligging op de eerste tel wordt geïmpliceerd, mede omdat het alternatief nogal onwaarschijnlijk is:



Het feit dat het basisschema vrij is van 5- en 8-parallellen, wil niet zeggen dat de gefigurerde variant eveneens foutloos is. In de volgende uitwerking komen op twee plaatsen verboden parallellen voor:



In het oorspronkelijke schema eindigt maat 2 op fis in de bas, in maat 3 gevolgd door de grondtoon g. Door de toegevoegde figuratie eindigt maat 2 nu in beide stemmen op d, terwijl de gekozen sextligging aan het begin van maat 3 uitgedeeled is tot een ongelukkige verdubbeling van de terts van de drieklank. De basisverbinding van V (maat 2) naar I (maat 3) is goed, maar de uitwerking leidt tot 8-parallellen. Deze parallellen kunnen worden vermeden

door de figuratie in de bas in maat 2 te laten eindigen waar ze begon: op fis; deze leidtoon loopt dan logischerwijze door naar g:



Veiligheidshalve is het altijd goed om figuraties te laten eindigen op de toon waarmee ze begonnen, waardoor de oorspronkelijke verbindingen onveranderd blijven - zie de maten 1, 5 en 7. Wanneer we hiervan afwijken, is extra oplettendheid geboden. De 5-parallel in maat 6 kan alleen worden vermeden door goed te luisteren en op elke gelijke beweging te blijven letten: zoals we weten, zijn niet alle gelijke bewegingen verkeerde bewegingen!

OPDRACHTEN:

4. Completeer de volgende inventies met bijpassende figuraties. Denk vooral aan het sextakkoord, maar ook aan het septiem- en kwint-sextakkoord. Een 4-3-voorhouding kan de slotmaat sieren!

i

ii

iii

iv

5. Completeer de volgende inventies met bijpassende figuraties.

i

ii

iii

iv

v

vi

vii



6. Speel de volgende schema's eerst vierstemmig in een toonsoort en maatsoort naar keuze. Improviseer vervolgens eenvoudige tweestemmige inventies.

Gr.3-toonsoorten:

I II⁷ ⁶ I⁶ II⁶ V VI V I

I VI V⁶ V I⁶ IV IV I

Kl.-3 toonsoorten:

I V⁶ I IV⁶ IV II V⁷ I

I II⁷ ⁶ I⁶ I IV⁶ IV V⁷ I

7. Speel de volgende oefeningen vierstemmig:

i

7 6 6 6 4 # 6 6 9 8 6

ii

4 # 7 6

iii

6 5 6 7 8 7 6 5

iv

7 6 5

v

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

vi

6 6 #

vii

6 6 4 3 6 6 6 6

6 5 # # 4 6 6 5 5 6 4 7

viii

7

ix

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

x

4 # 6 5 9 8 6

xi

4 # 4 3 4 3

xii

6 5 7 # 6 5 7 6

6 # 6 6 6 6 6 5 7 #

xiii

6 5 7 6 6 5 4 3

6 5 7 6 6 5 #

[8]. Speel de volgende oefeningen vierstemmig:

i

6 5 6 4 6 5

ii

6 5 6 5 6

iii

6 6 6 5 4 3 6 5

iv

4 3 4 3 6 5 6 5

v

6 6 4 3

vi

6 6 4 3

vii

6 4 3 6

6 6 6

viii

6 7 6 4

6 6 6 4

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

6

FIGURATIE (ii)

Het karakter van de melodie
Akkoordwisselingen en cadans

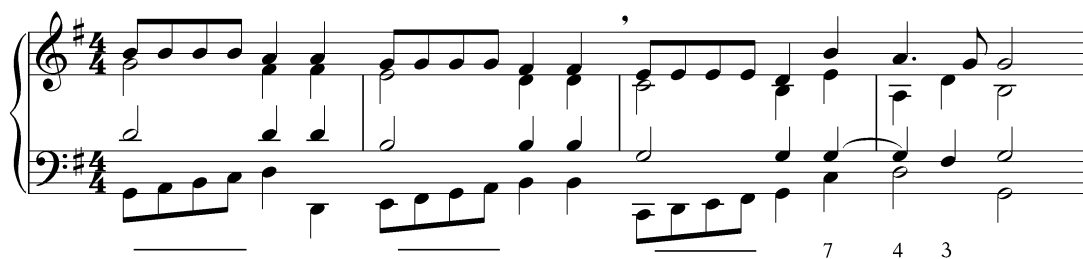
Het karakter van de melodie

Naarmate we onze vaardigheid in het harmoniseren verder ontwikkelen, groeit het vocabulaire waaruit we kunnen kiezen. Op den duur kunnen we de meest uiteenlopende zettingen van een melodie maken - een fascinerende bezigheid, die de speler een grote mate van vrijheid biedt om zijn eigen keuzes te maken. Dit neemt niet weg dat het uitermate boeiend blijft om ons te verdiepen in de harmonische middelen die een componist heeft gebruikt om een zetting van zijn eigen melodie te maken. In zulke gevallen is er sprake van eenheid van stijl: daar valt veel van te leren. Dat Claude Goudimel niet één keer een toon van een psalmmelodie als wissel- of doorgangston behandelde, bijvoorbeeld, is op zijn minst een gegeven waarvan we kennis moeten nemen. Maar uiteindelijk is de speler vrij om zijn eigen werkwijze te ontwikkelen. Er zijn echter veel verschillende soorten melodieën, en wie elke melodie op eenzelfde wijze harmoniseert, vervlakt het muzikale landschap en doet zichzelf te kort.

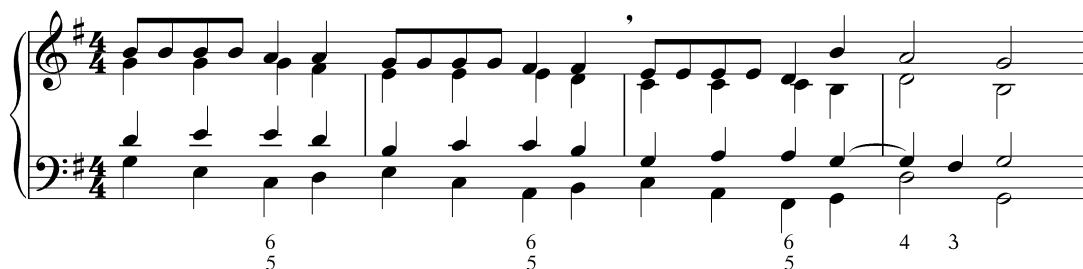
Akkoordwisselingen en cadans

Om verstandige, smaakvolle keuzes te kunnen maken is het van belang dat we een te harmoniseren melodie eerst op ons laten inwerken. We zingen de melodie, we stellen ons er een bepaalde cadans bij voor. Tempo en cadans kunnen van invloed zijn op de vraag welke tonen van de melodie een akkoordwisseling vereisen en welke als figuratie kunnen worden behandeld.

Na het vorige hoofdstuk gaan we er niet meer van uit dat elke melodie noot-tegen-noot dient te worden geharmoniseerd. We hebben voorbeelden bestudeerd van liederen die ondanks de beweeglijkheid van de melodie om een betrekkelijk langzaam-wisselend harmonisch schema vragen dat juist deze beweeglijkheid versterkt. Wanneer we Neanders(?) zetting van *Wunderbarer König* in acht nemen:



heeft de melodie een heel andere cadans en een heel ander karakter dan wanneer we haar als volgt harmoniseren:



Het voornaamste bezwaar tegen deze tweede harmonisatie is dat de akkoordwisseling optreedt op elke kwartnoot, terwijl de melodie vraagt om ondersteuning van de cadans op de halve noot.

In deel I hoofdstuk 16 werd gewezen op de indrukwekkende eenvoud van het begin van Gastoldi's zetting uit 1591 van *In dir ist Freude*:



De cadans - in gepunteerde halve noten - wordt versterkt door de zetting. Juist het beperkte aantal akkoordwisselingen geeft deze melodie - een renaissance-danslied of *balletto* - een geweldige schwung. Een akkoordwissel op elke kwartnoot zou niet alleen gevolgen hebben voor het karakter van de melodie, maar ook voor het tempo. Vergelijk Johann Schops melodie *Ermuntre dich, mein schwacher Geist*, waarvan de eerste versie dateert uit 1641; de zetting die de in 1715 gestorvene Gottfried Vopelius schreef is als volgt:

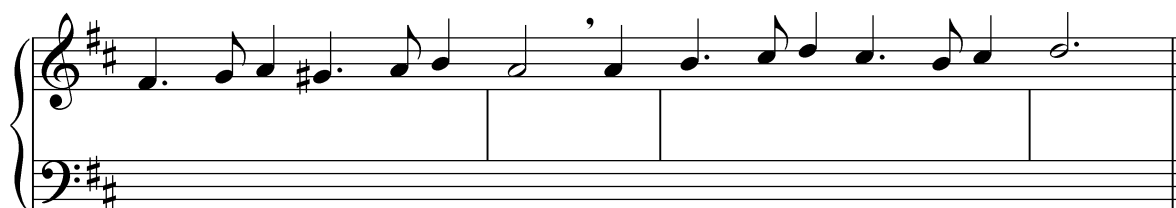
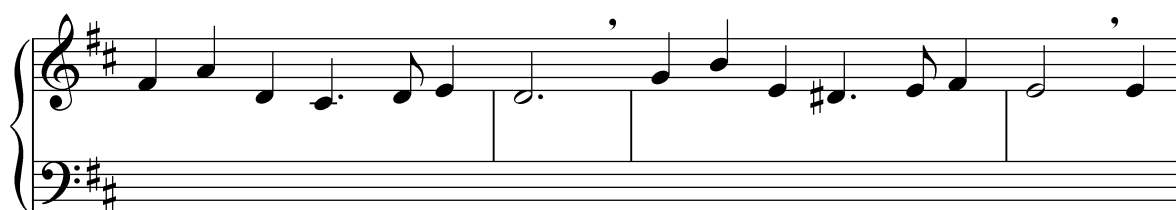
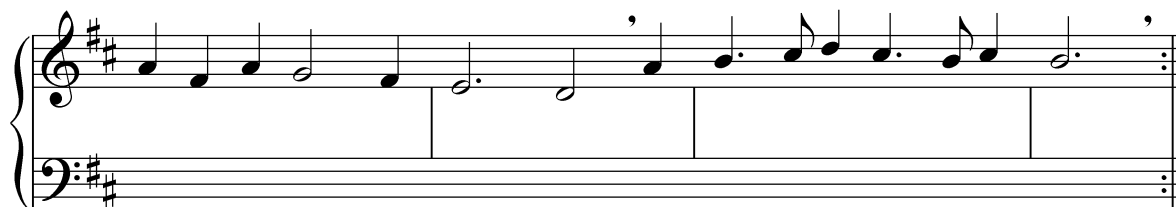
Bij (a) en (b) wordt de grondligging opgevolgd door de sextligging van hetzelfde akkoord (met daarna opnieuw de grondligging); daartussen hebben de sopraan en de bas doorgangstonen in 3-parallellen (met tegenbeweging in de tenor). Deze soepele beweging zonder akkoordwisseling ondersteunt de cadans, hetgeen ook geldt voor het beperkte aantal akkoordwisselingen in het tweede en derde systeem. Goede componisten laten zich echter moeilijk vangen: de achtste noot bij (c), tussen de grond- en sextligging op IV, alsmede de 'opmaat' van drie kwartnoten aan het begin van bepaalde frasen, worden door Vopelius noot-tegen-noot geharmoniseerd. De cadans toont overeenkomsten met Gastoldi's zetting, maar het karakter is iets anders en het tempo ligt wellicht lager.

Dit zijn slechts enkele voorbeelden van de relatie tussen structuur en figuratie, tussen harmonisatie en cadans. Wanneer we een eigen zetting maken, wordt de frequentie van de akkoordwisselingen mede bepaald door de cadans van de melodie. Welke tonen dienen noot-tegen-noot te worden geharmoniseerd (structuur)? Welke vragen om een 'langzamer' akkoordwissel, rekening houdend met eventuele wissel- en doorgangstonen (figuratie)? Aan ons de taak om elke melodie zorgvuldig in het muzikale landschap tot haar recht te laten komen.

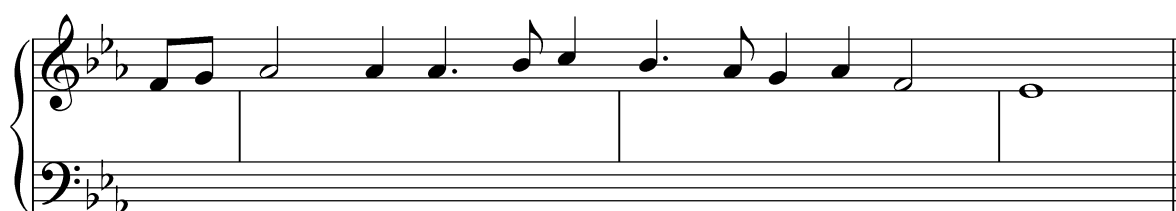
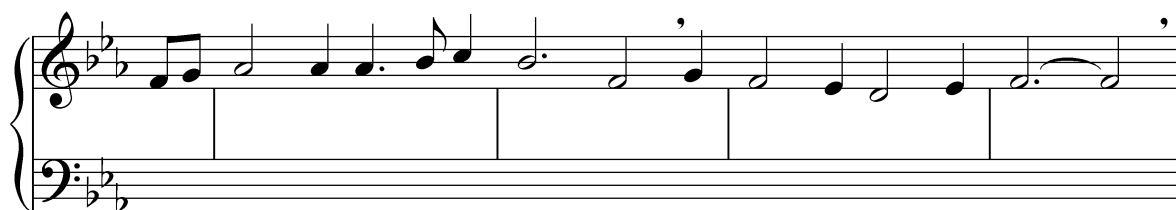
OPDRACHTEN:

1. Schrijf een bas onder de volgende melodieën, rekening houdend met wissel- en doorgangstonen en met de cadans van de melodie. Speel de zettingen vierstemmig.

(a) *Auf, auf, mein Herz, mit Freuden*



(b) *Het daget in den oosten*

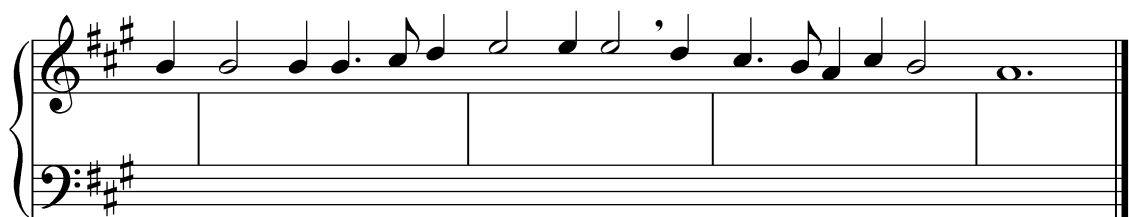
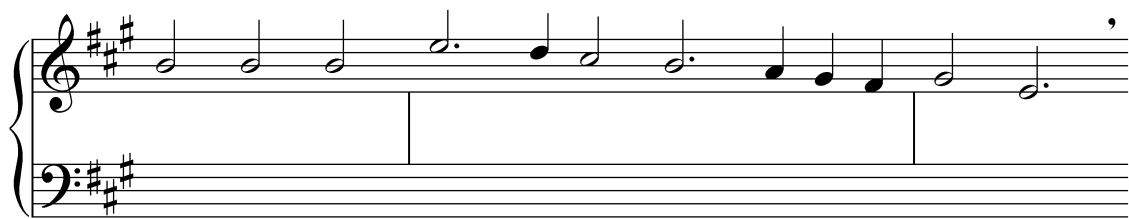


(c) *Aus meines Herzens Grunde*

Four systems of musical notation for the piece 'Aus meines Herzens Grunde'. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/4. The melody is written in the treble clef, and the bass clef is empty. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. The piece ends with a double bar line.

(d) *O Heer, die daar des hemels tente spreidt*

Three systems of musical notation for the piece 'O Heer, die daar des hemels tente spreidt'. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The melody is written in the treble clef, and the bass clef is empty. The melody consists of a series of quarter and eighth notes, with some notes beamed together. The piece ends with a double bar line.



(e) *Die güldne Sonne voll Freud und Wonne*



(f) *In babilone*

Four systems of musical notation for the exercise 'In babilone'. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the bass clef is empty. The melody consists of eighth and quarter notes, with a final measure containing a whole note and a fermata.

2. Oefen de volgende transposities: *Auf, auf, mein Herz* in C en Es; *Het daget in den oosten* in F en D; *Aus meines Herzens Grunde* in Es en G; *O Heer, die daar des hemels tente spreidt* in G en Bes; *Die güldne Sonne* in A en F; *In babilone* in A en G.

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

Two systems of musical notation for exercise 3, labeled i and ii. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat major). The melody is in the treble clef, and the bass clef contains a simple accompaniment. The melody consists of eighth and quarter notes, with a final measure containing a whole note and a fermata.

4.* Herhaal deze sequensen met uitkomende stem.

5. Improviseer tweestemmige inventies met de volgende schema's van acht maten:

(i) in o.a. de toonsoorten D, A, Bes en Es:

I	VII ⁶	I ⁶	V	VI	II	V	I
I	V	VI	III	IV	V	V	I
I	VI	II	V ⁶	I	IV ⁶	V ⁷	I

(ii) in o.a. de toonsoorten e en b:

I	I ⁶	IV	V	IV ⁶	IV	V	I
I	V ⁶	I	VII ⁶	I ⁶	IV	V	I
I	VII ⁶	I ⁶	I	IV ⁶	II ⁶	V	I

6. Schrijf een bas onder de volgende melodieën en oefen vierstemmig:

i

ii

iii

iv

v

vi

System vi, measures 1-5. Treble clef, key of D major (F#), 2/4 time. Bass clef, key of D major (F#).

vii

System vii, measures 1-5. Treble clef, key of D major (F#), 2/4 time. Bass clef, key of D major (F#). Measure 5 has a double bar line and a 3/2 time signature change.

System vii, measures 6-10. Treble clef, key of D major (F#), 2/4 time. Bass clef, key of D major (F#).

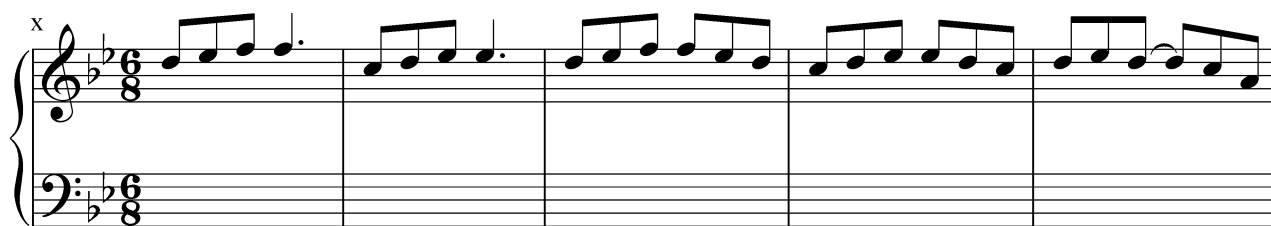
viii

System viii, measures 1-5. Treble clef, key of D major (F#), 4/4 time. Bass clef, key of D major (F#), 4/4 time.

ix

System ix, measures 1-5. Treble clef, key of D major (F#), 3/4 time. Bass clef, key of D major (F#), 3/4 time. Measure 5 has a double bar line and a 3/4 time signature change.

System ix, measures 6-10. Treble clef, key of D major (F#), 3/4 time. Bass clef, key of D major (F#), 3/4 time.



7. Harmoniseer de volgende becijferde bassen in verschillende liggingen:

(a) *Vom Himmel hoch da komm ich her*



(b) *Was Gott tut, das ist wohlgetan*



(c) *Valet will ich dir geben*

6 6/5 — 6 6/5

6 6 6 7 6

6 5 6 6 6 7 6

(d) *Aus meines Herzens Grunde*

6 6 6 6 7 6

6 6 7 6 6 7 6 5 4 #6

6 6 6 5 6 6 6 7 6

(e) *Sollt ich meinem Gott nicht singen*

6 6/5 6 6 7 6 6

6 6 6/5 6 6 5 6 7 6

6 6 6 6 6 6 5 4 6

6 6 6 6 6 6 6 7 6 6

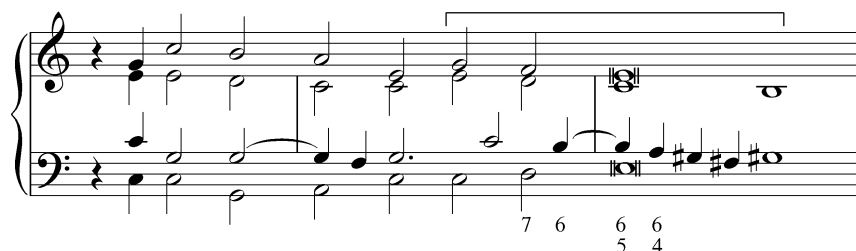
7

HET KWART-SEXTAKKOORD (i)

De samenklank kwart-sext
Het voorhoudingskwart-sextakkoord

De samenklank kwart-sext

In het algemeen zijn liedzettingen homofoon van opzet. Sporen van de renaissance-polyfonie zijn echter zichtbaar waar de horizontale beweging van de individuele stemmen de samenklanken lijken te bepalen. Een voorbeeld is het slot van Michael Praetorius' zetting van *Aus tiefer Not* uit 1609:



Het basisschema van deze slotcadens is als volgt:



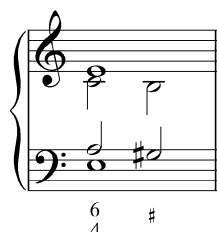
Zoals zo vaak in de muziek: waar de componist afwijkt van het te verwachten patroon komen de spannendste momenten voor - althans in de handen van de meester. Bij Praetorius schuift de c in de tenor op: hij begint later (als syncope) en beweegt als septiem in een 7-6-voorhouding naar de oplossing b; aan het einde van de voorlaatste maat horen we heel even de verminderde drieklank. Vervolgens gaat de alt niet direct naar de slottoon b maar eerst naar de sext c, waardoor er een prachtig lineair-bedachte kwint-sext dissonantie tot stand komt tussen de alt en de tenor.

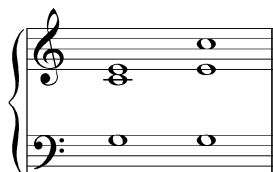
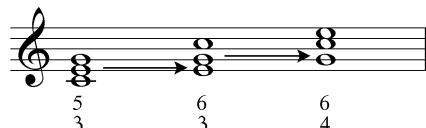
(Deze samenklank zou 'verticaal' kunnen worden geanalyseerd als de eerste omkering van het septiemakkoord op c:



maar met deze nogal theoretische analyse kunnen we niet uit de voeten, want er kan geen twijfel aan zijn dat Praetorius de e heeft bedoeld als de grondtoon van de gehele laatste maat.)

De kwint-sext dissonantie wordt opgelost doordat de tenor daalt van de kwint naar de kwart. Op dit moment ontstaat er een samenklank **kwart-sext**. De spanning van de kwint-sext is weliswaar afgenomen maar nog niet volledig opgelost, want we merken dat ook dit kwart-sextakkoord vraagt om een dalende oplossing: de sext valt naar de kwint en de kwart naar de terts:





OPDRACHTEN:

1. Oefen deze liggingen van het driestemmige kwart-sextakkoord in alle gr.3-toonsoorten:

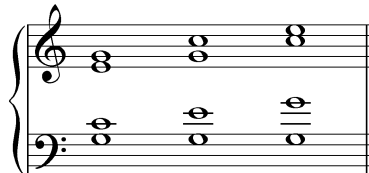


2. Herhaal deze oefening in alle kl.3-toonsoorten:



Het voorhoudingskwart-sextakkoord

Door de bastoon (de kwint van de drieklank) te verdubbelen, kunnen we het kwart-sextakkoord vierstemmig spelen in drie liggingen:



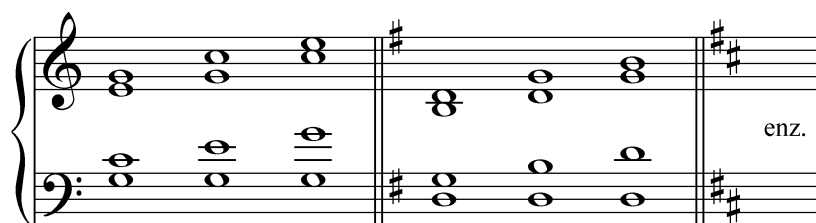
Als de drieklank in de grond- of de sextligging staat, verdubbelen we bij voorkeur de grondtoon bij vierstemmigheid. De verdubbeling van de kwint van de drieklank - de bastoon van het kwart-sextakkoord - wijkt hier dus vanaf. Wanneer we de drie liggingen van het kwart-sextakkoord in hun context terugplaatsen als voorhoudingsakkoord, wordt de reden voor de verdubbeling van de bastoon duidelijk:



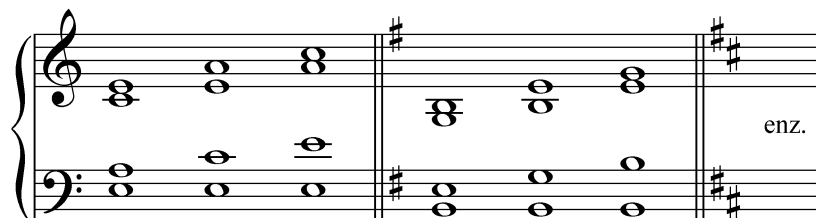
De grondtoon c en de terts e krijgen vrij spel als (dubbele) voorhoudingen, zonder in de wielen te worden gereden door dezelfde toon in een andere stem.

OPDRACHTEN:

3. Oefen de volgende liggingen van het kwart-sextakkoord in alle gr.3-toonsoorten:



4. Herhaal deze oefeningen in alle kl.3-toonsoorten:



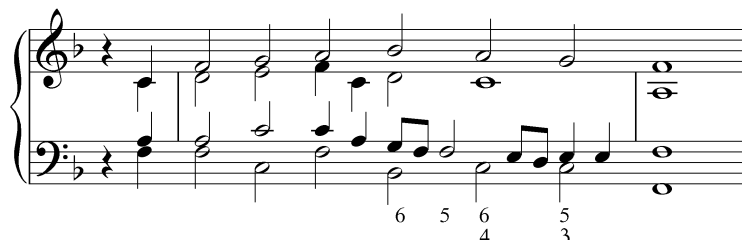
5.* Herhaal de opdrachten 3 en 4 met uitkomende stem.

Aan het einde van John Dowlands *Now, O now, I needs must part* komen zowel het sextakkoord als het kwart-sextakkoord voor als voorhouding:



Boven de gemeenschappelijke bastoon bes horen we de sext zich 'oplossen' naar de kwint (met een eigenzinnig ritmisch accent door het inkorten van de g tot een achtste noot). Boven de bastoon c (verdubbeld in de alt) klinken vervolgens de sext in de sopraan en de kwart in de tenor: met andere woorden, de tonica-drieklank in de tweede omkering. De spanning van het **voorhoudingskwart-sextakkoord** maakt plaats voor de ontspanning van de grondligging op de dominant en vervolgens voor de allergrootste ontspanning op de tonica.

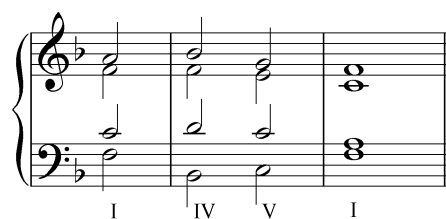
Dowlands tijdgenoot Bartholomäus Gesius paste dezelfde formule toe aan het slot van *O Welt ich muss dich lassen* (1605). Net als bij Praetorius aan het begin van dit hoofdstuk, is de tenorpartij rijk gefigureerd:



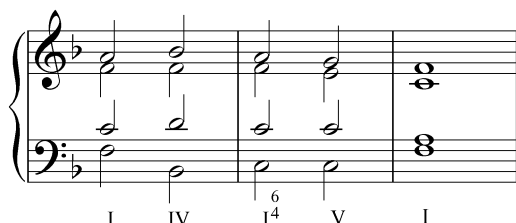
In de voorbeelden van Dowland en Gesius merken we, dat:

- de tweede omkering van I (het kwart-sextakkoord) functioneert als een voorhouding van het terts-kwintakkoord op V boven een gemeenschappelijke bastoon;
- de sext daalt naar de kwint, de kwart naar de terts;
- het kwart-sextakkoord valt op een sterker 'maatdeel' en het daaropvolgende terts-kwintakkoord op V op een zwakker 'maatdeel'.

In de zettingen van Dowland en Gesius is de I-IV-V-I-cadens:

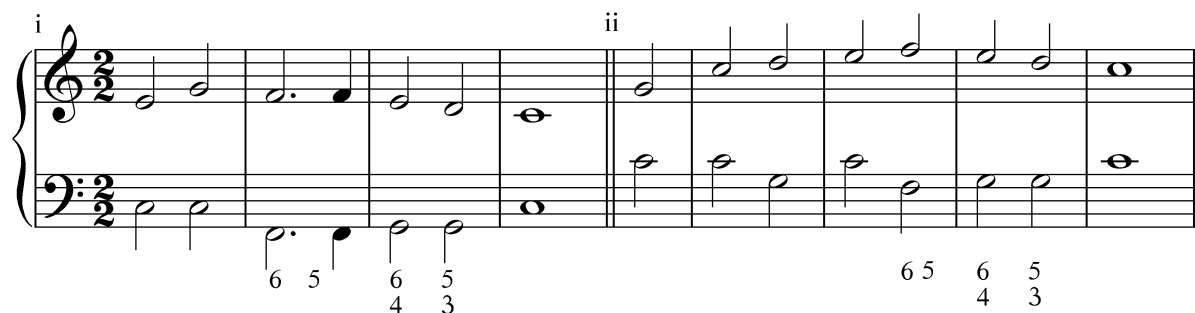


uitgebreid tot:

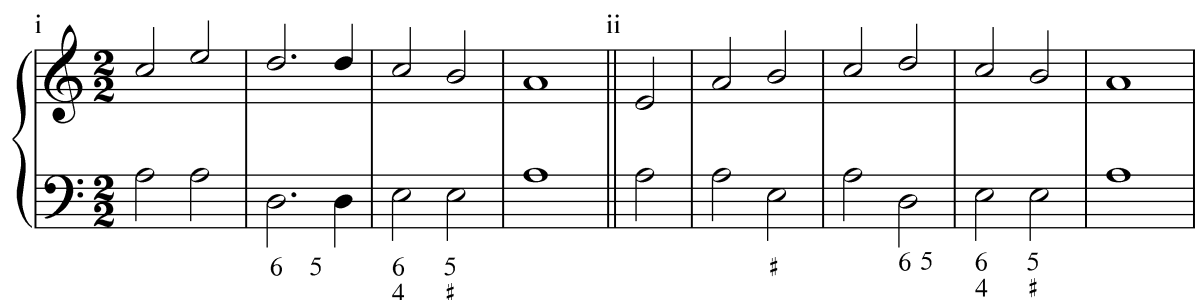


OPDRACHTEN:

6. Speel de volgende oefeningen in alle gr.3-toonsoorten:

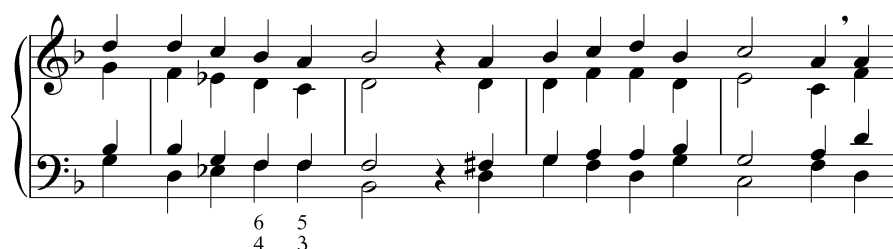


7. Speel de volgende oefeningen in de kl.3-toonsoorten a, e, b, fis, d, g, e en f:



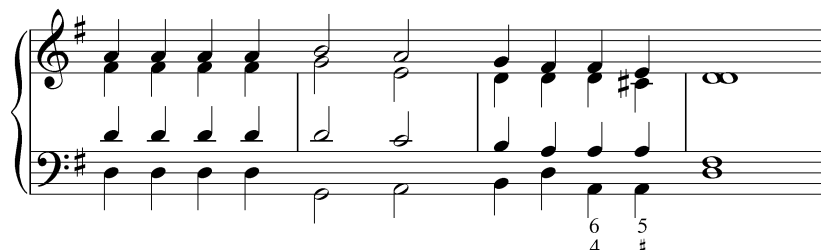
8.* Herhaal de opdrachten 6 en 7 met uitkomende stem.

In de vroege 17e eeuw begint het kwart-sextakkoord vaker voor te komen in liedzettingen. Onder de liefhebbers was Michael Praetorius; de tweede helft van diens zetting van *Von Gott will ich nicht lassen* uit 1609 is als volgt:

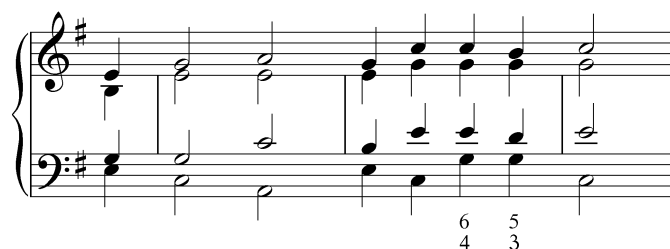




Net als bij Dowland en Gesius, wordt hier het voorhoudingskwart-sextakkoord toegepast in de aanloop naar de V-I-cadens. Praetorius' zetting van *O wir armen Sünder* uit hetzelfde jaar begint als volgt:



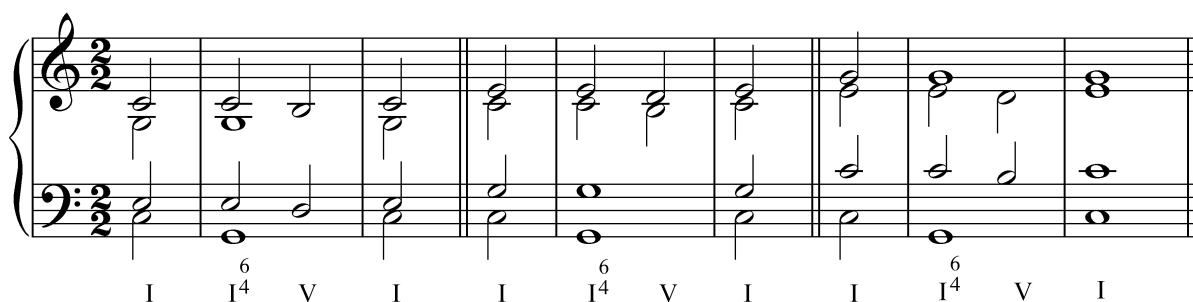
en zijn zetting van *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit* begint met:



Deze melodieën lijken te vragen om het voorhoudingskwart-sextakkoord als voorbereiding op de V-I-cadens (dit geldt vooral voor *O wir armen Sünder*, waar de tweede fis in de melodie lijkt een beweging te dicteren van de sext naar de kwint). In de tweede helft van de 18e eeuw, in de muziek van Carl Philipp Emanuel Bach, Haydn en Mozart, zal het voorhoudingskwart-sextakkoord tot stijlkenmerk worden verheven. Ook wij zullen te maken krijgen met liederen waarin de melodische lijnen dusdanig zijn beïnvloed door de voorliefde voor dit akkoord dat het een onmisbaar onderdeel wordt van ons vocabulaire. Hierover meer in hoofdstuk 11.

OPDRACHTEN:

9. Speel de volgende cadensen in alle gr.3-toonsoorten; het kwart-sextakkoord wordt voorafgegaan door I in de grondligging, waardoor de voorhouding wordt voorbereid:



10. Speel de volgende cadensen in alle kl.3-toonsoorten:

I I⁶₄ V I I I⁶₄ V I I I⁶₄ V I

11. Speel de volgende cadensen in alle gr.3-toonsoorten; het kwart-sextakkoord wordt voorafgegaan door IV in de grondligging:

I IV I⁶₄ V I I IV I⁶₄ V I I IV I⁶₄ V I

12. Speel de volgende cadensen in alle kl.3-toonsoorten:

I IV I⁶₄ V I I IV I⁶₄ V I I IV I⁶₄ V I

13.* Herhaal de opdrachten 9 t/m 12 met uitkomende stem.

14. Speel de volgende cadensformules vierstemmig:

i ii iii iv v vi

6 5 6 5 6 6 5 6 6 5 6 5

4 3 4 3 4 4 3 4 4 3 4 4

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

vi
vii
viii
ix
x
xi
xii

15.* Herhaal opdracht 14 met uitkomende stem.

[16.] Speel de volgende cadensformules vierstemmig:

i
ii
iii
iv
v
vi
vii
viii

[17.*] Herhaal opdracht 16 met uitkomende stem.

18. Speel de volgende liederen vierstemmig.

(a) *Ohne Rast und unverweilt*

Two systems of musical notation for the piece 'Ohne Rast und unverweilt'. Each system consists of a grand staff (treble and bass clef) in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The first system has four measures. The second system has four measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The first system's bass line has fingerings: 6, 6, 7, —, 6, 6, 6, 4. The second system's bass line has fingerings: 6, —, 6, 6, 6, 4, 3, 6, 6, 6, 6, 5, 4, 3.

(b) *Christus der ist mein Leben*

Two systems of musical notation for the piece 'Christus der ist mein Leben'. Each system consists of a grand staff in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first system has four measures. The second system has four measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The first system's bass line has fingerings: 6, 6, 6, —, 6, 6, 5, 4, 3, 6. The second system's bass line has fingerings: 6, 6, #, 6, 6, 5, 6, 4, 5, 3.

(c) *Melcombe*

Two systems of musical notation for the piece 'Melcombe'. Each system consists of a grand staff in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The first system has four measures. The second system has four measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The first system's bass line has fingerings: 6, 6, 5, —, 6, 6, 6, 4, 5. The second system's bass line has fingerings: 6, 6, 6, 6, 5, —, 6, 6, 6, 5, 4, 3.

(d) *Ich will dich lieben, meine Stärke*; de zetting is naar Johann Balthasar König(?), 1738:

Two systems of musical notation in 4/4 time. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with piano accompaniment. The second system also consists of two staves. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The first system's bass line has fingerings: 6, 6, 7, 7, 6, 6, 6, 5, 4, #. The second system's bass line has fingerings: 6, 6, 6, 6, 6, 5, 4, 3.

(e) *Kommt Kinder, lasst uns gehen*

Four systems of musical notation in 4/4 time, all in the key of D major (one sharp). Each system consists of two staves (treble and bass clef) with piano accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The first system's bass line has fingerings: —, 6, 6, 6, 5, 4, 3, 6, 6, 9, 8. The second system's bass line has fingerings: —, 6, —, 6, 6, 6, 5, 4, 3, 6, 6, 5, 6, 7, 4, #. The third system's bass line has fingerings: 6, 6, 6, 5, 4, 3, 6, 6, 5, 6, 4, 5, 3. The fourth system's bass line has fingerings: 6, 6, 6, 5, 4, #, 6, —, 6, 5, 4, 3.

(f) *Leicester*

Three systems of musical notation for the piece "Leicester". Each system consists of a grand staff (treble and bass clef) with a 46/44 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and accidentals by # and b. The first system has a final sharp sign. The second system has a final 5/4/3 fingering. The third system has a final 4/4 fingering.

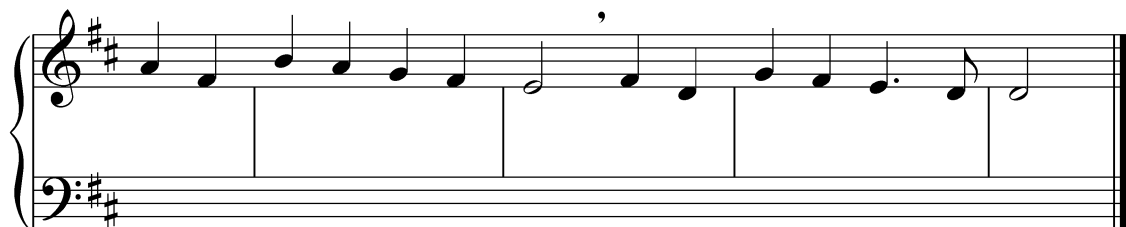
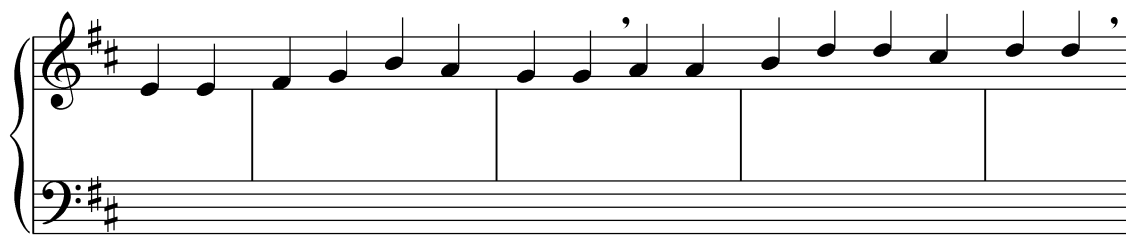
19.* Herhaal de liederen met uitkomende stem.

20. Oefen de volgende transposities: *Ohne Rast* naar G en A; *Christus der ist mein Leben* naar C en Es; *Melcombe* naar D en F; *Ich will dich lieben* naar D en Bes; *Kommt Kinder* naar F en A; *Leicester* naar g en b.

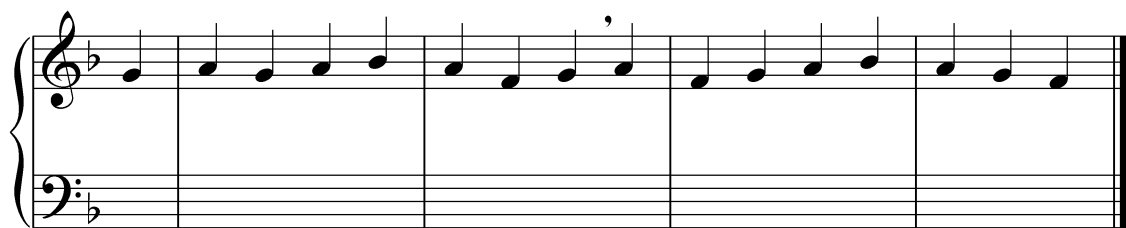
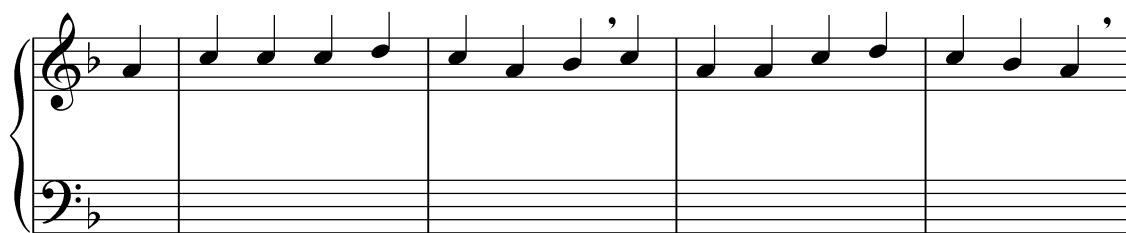
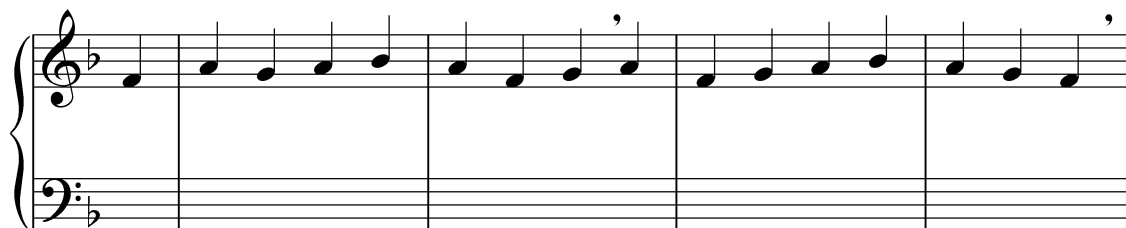
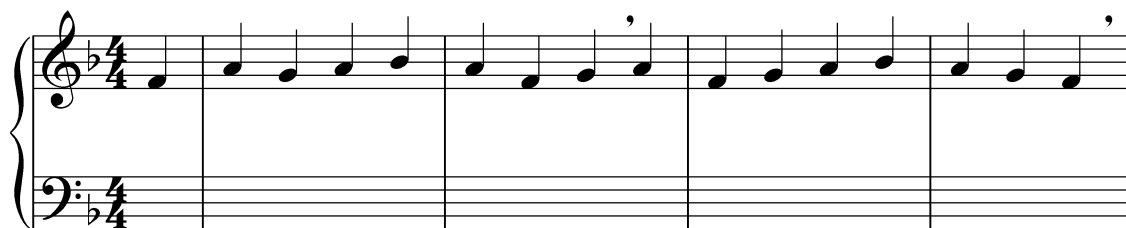
21. Schrijf een bas onder de volgende melodieën; bij een groot aantal cadensen kan het kwart-sextakkoord worden gebruikt. Speel de zettingen vierstemmig.

(a) *Jesu, meines Lebens Leben*

Two systems of musical notation for the piece "Jesu, meines Lebens Leben". Each system consists of a grand staff (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is left empty for the student to write. The first system has a final sharp sign. The second system has a final sharp sign.



(b) *Die Wandschaft in dieser Zeit*



The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace on the left. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The melody is written in the treble staff, and the bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The first system contains the first line of the melody, and the second system contains the second line, ending with a double bar line. The lyrics "The Rose Tree" are written below the first system, and "The Rose Tree" is written below the second system.

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in 4/4 time. The first system shows a melody in the treble staff with eighth and quarter notes, and a bass staff with a single bass note. The second system continues the melody with similar rhythmic patterns. The third system features a more complex melody with eighth notes and a quarter note, with the bass staff remaining empty. The fourth system concludes the piece with a final melody in the treble staff, including a half note and a quarter note, and a bass staff with a single bass note. The notation is clean and professional, with clear staff lines and note heads.

iii iv

v vi

vii viii

ix

x xi

xii

[23.] Speel de volgende becijferde bassen vierstemmig in verschillende liggingen:

i ii

iii iv

v vi

vii

viii

8

HET SECONDEAKKOORD

De derde omkering van het septiemakkoord
Meer over becijferingen

We keren terug naar het septiemakkoord. Vanwege zijn grote spanning is de septiem een krachtig ingrediënt van ons vocabulaire.

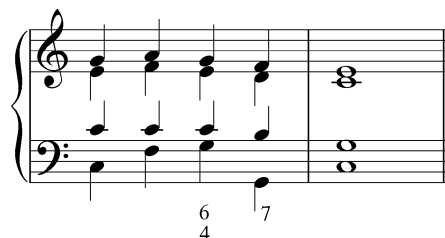
Of we de septiem aan de drieklank op V toevoegen, is vaak een kwestie van stijl en smaak. Bij de V-I-cadens:



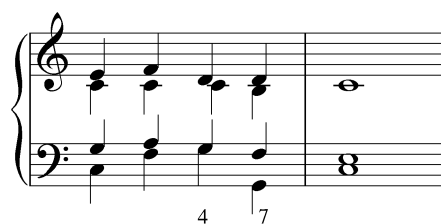
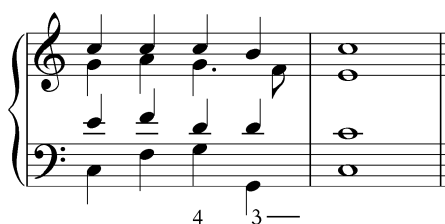
kan de septiem als doorgangstonen bijdragen aan de lineaire beweging:



en desgewenst nadrukkelijker aanwezig zijn:



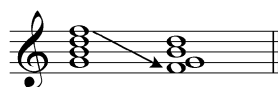
Als een gegeven melodie dit niet toelaat, kan de septiem in de alt of tenor klinken:



De septiem is een akkoord-eigen toon van het dominant-septiemakkoord. 'Akkoord-eigen' wil dus niet altijd zeggen 'consonant'. Omdat de septiem dissonant is, daalt hij bijna altijd stapsgewijs naar de oplossing - in de meest gevallen naar de terts van de drieklank op I.

De derde omkering van het septiemakkoord

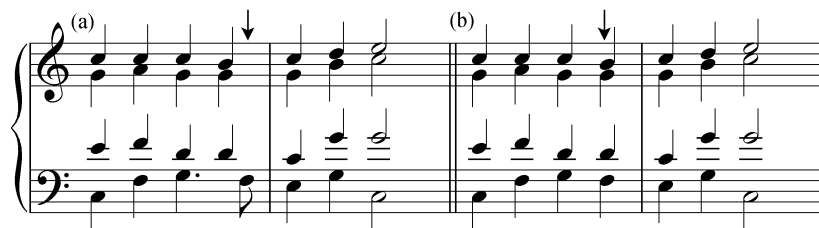
In bovenstaande voorbeelden klinkt het dominant-septiemakkoord in de grondligging - de dominant G klinkt steeds in de bas, de septiem in sopraan, alt of tenor. We kunnen het roer ook helemaal omgooien en de septiem in de bas plaatsen:



Omdat de dominantseptiem zich meestal oplost in de terts van de drieklank op I, wordt deze **derde omkering** van het septiemakkoord opgevolgd door de eerste omkering van de tonica drieklank:



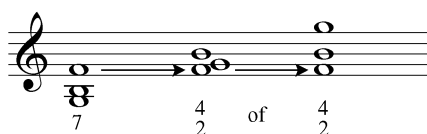
waarmee een cadens uiteraard niet 'af' zou zijn; twee van de vele mogelijkheden:



Ook hier is de septiem nadrukkelijker aanwezig in (b) dan in (a). In (a) is er eerder sprake van een doorgangston op het allerzwakste moment in de maat. In (b) is er echter sprake van de derde omkering van het septiemakkoord; ook al valt het op de vierde tel, is de spanning evident.

De derde omkering van het septiemakkoord als drieklank

Zoals eerder is gebleken, wordt de kwint van het septiemakkoord vaak weggelaten, ook in de omkeringen. De derde omkering luidt dan:



In de toonsoort C, de grondtoon van het dominant-septiemakkoord is g. In de derde omkering is de grondtoon verplaatst naar een van de twee bovenstem en de bastoon is de septiem f.

OPDRACHTEN:

1. Speel de derde omkering van het driestemmige dominant-septiemakkoord in twee liggingen in alle toonsoorten:

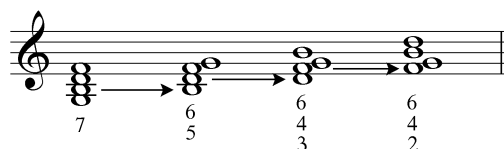


2. Speel de volgende sequensen in alle gr.3-toonsoorten:



De derde omkering van het septiemakkoord als vierklank

Het septiemakkoord als vierklank - inclusief de kwint dus - heeft uiteraard drie omkeringen. (De tweede omkering wordt in hoofdstuk 10 besproken.) We zetten alle omkeringen van het dominant-septiemakkoord van de toonsoort C op een rij, met de bijbehorende becijferingen:



De grondtoon van zowel het septiemakkoord als de drie omkeringen is de dominant g. In de omkeringen klinkt de g in een van de bovenstemmen, afhankelijk van de ligging. Verder merken we het volgende op:

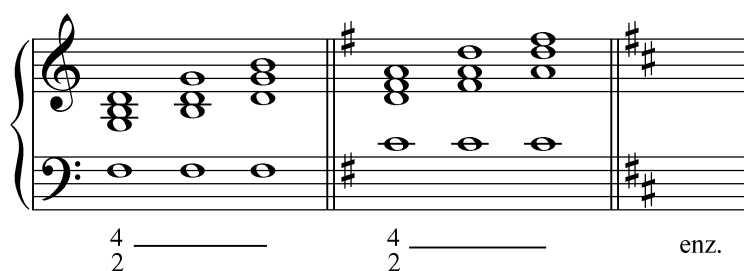
- De bastoon van de eerste omkering is de terts van het septiemakkoord.
- De bastoon van de tweede omkering is de kwint van het septiemakkoord.
- De bastoon van de derde omkering is de septiem van het septiemakkoord.
- De becijfering is een optelsom vanuit de bas.

Becijfering

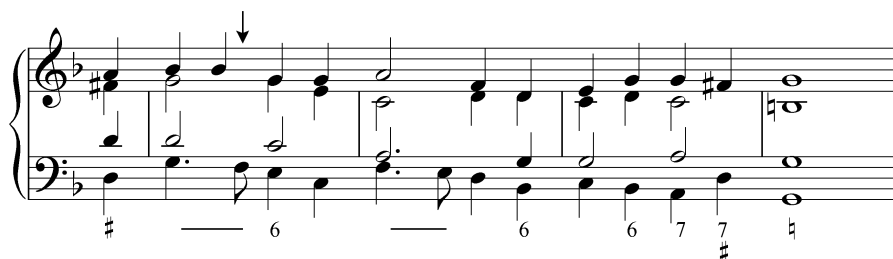
De derde omkering van het septiemakkoord noemen we het **seconde-kwart-sextakkoord**, afgekort tot **secondeakkoord**. Ook de becijfering kan worden afgekort van $\frac{6}{2}$ tot $\frac{4}{2}$ of **2**, hetgeen betekent dat we al spelend het cijfer **2** in elk geval tot $\frac{4}{2}$ en vaak tot $\frac{6}{2}$ aanvullen, ook al worden de kwart en de sext niet daadwerkelijk aangegeven.

OPDRACHTEN:

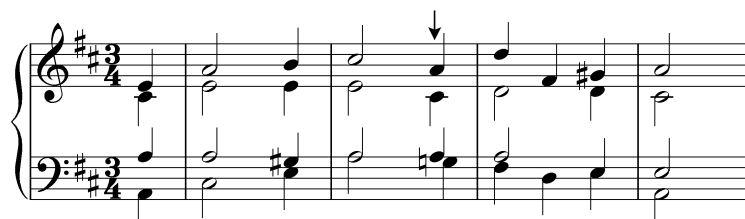
3. Speel de derde omkering van het vierstemmige dominant-septiemakkoord in drie liggingen. Oefen in alle toonsoorten.



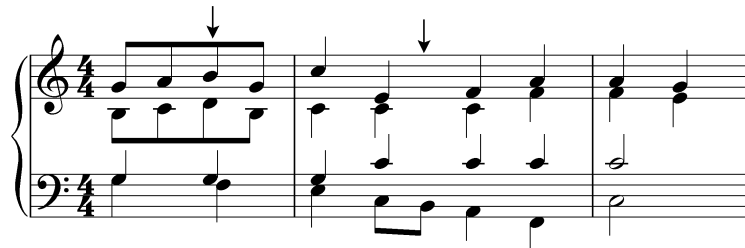
De derde omkering van het septiemakkoord komen we af en toe tegen in 17e-eeuwse lied-zettingen, maar alleen op de hierboven beschreven 'incidentele' wijze met de septiem als doorgangstoon; de oplettende lezer heeft dit misschien in hoofdstuk 3 al ontdekt, in een voorbeeld uit Samuel Scheidts *Von Gott will ich nicht lassen* (1650):



In de 18e eeuw was, na de eerste omkering, de derde omkering verreweg de meest voorkomende omkering van het septiemakkoord. Luister naar de krachtige werking van de derde omkering in Edward Millers *Caton*:



en vergelijk de derde omkering met de septiem als doorgangstoon (vanaf de tonica) in *Easter hymn* (1708):

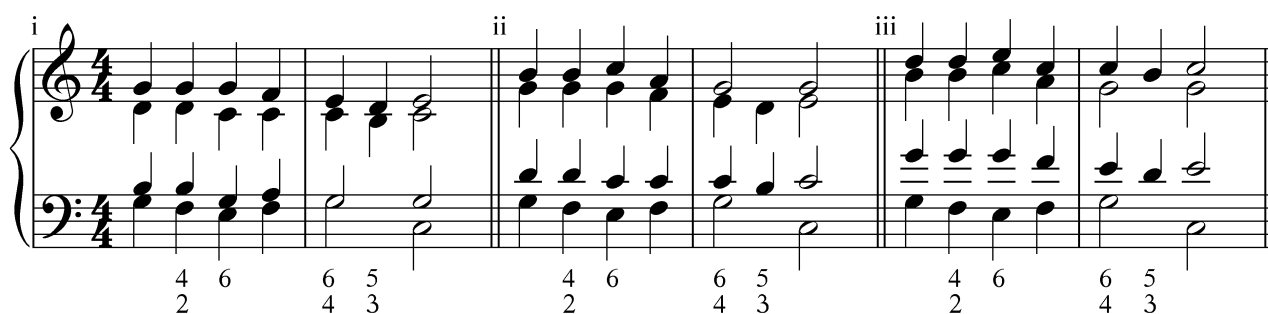


In deze en andere liederen komt bijna zonder uitzondering de derde omkering van het septiemakkoord voor tussen de drieklank op V in de grondligging en de drieklank op I in de sextligging:

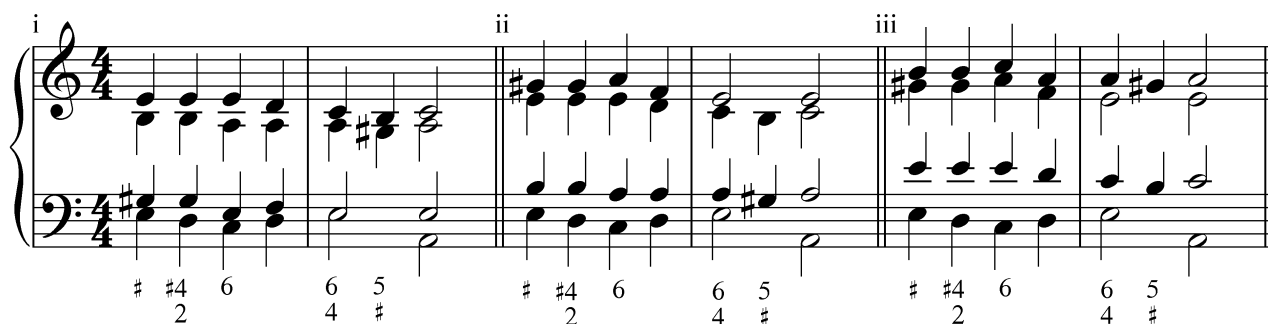


OPDRACHTEN:

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



5. Oefen de volgende cadensen in alle kl.3-toonsoorten:



6. Speel de volgende sequensen in alle gr.3-toonsoorten. Zij beginnen op het dominant-septiemakkoord; daarna klinkt het secondeakkoord ook op andere trappen.

i

4 6 4 6 4 6 4 6

2 2 2 2 2 2 2 2

ii

4 6 4 6 4 6 4 6

2 2 2 2 2 2 2 2

iii

4 6 4 6 4 6 4 6

2 2 2 2 2 2 2 2

7.* Herhaal de opdrachten 4 t/m 6 met uitkomende stem.

In de bovenstaande sequensen valt het secondeakkoord op het sterke maatdeel. In Christian Gregors *Er wird es tun, der fromme, treue Gott* (1784) komt het secondeakkoord eerst voor op een vierde tel:

#4 6

2 2 2

In de modulatie naar G, loopt de bas stapsgewijs door van de dominant naar de sextligging op de tonica (vergelijk opdracht 4.ii). Daartussen klinkt de derde omkering van het dominant-septiemakkoord. Daarna gebruikt Gregor het secondeakkoord op het sterke maatdeel:

#4 6

2 2 2

De bastoon f op de vierde tel is de voorbereiding op een geaccentueerde dissonant op het dominant-septiemakkoord van de toonsoort C. De dissonant wordt stapsgewijs opgelost in het sextakkoord van C, waarna de frase moduleert naar de toonsoort G.

Dit krachtige gebruik van het septiemakkoord op het sterke maatdeel was in de tijd van Gregors zetting niet nieuw. Het vormt een belangrijk aspect van de stijl van niemand minder dan Johann Sebastian Bach en kenmerkt de rijke harmoniek van de bloeiperiode van de barok. In Bachs zetting van *Kommt, Seelen, dieser Tag musz heilig sein besungen* lijkt het secondeakkoord op het sterke maatdeel een hoofdkenmerk te zijn geworden:

The image shows three systems of musical notation for a piano piece in 6/8 time. Each system consists of a treble and bass staff. The first system has a '2' below the bass line. The second system has a '2' below the bass line. The third system has a '2' below the bass line.

Deze harmoniek vinden we in vereenvoudigde vorm terug in de 19e eeuw. Zo schreef Bachs pleitbezorger Mendelssohn in het bekende lied *Mendelssohn* (afgeleid van een van zijn composities):

The image shows two systems of musical notation for a piano piece in 4/4 time. Each system consists of a treble and bass staff. The first system has a '6 5' below the bass line. The second system has a '2' below the bass line.

en Leighton George Hayne in *St Cecilia*:

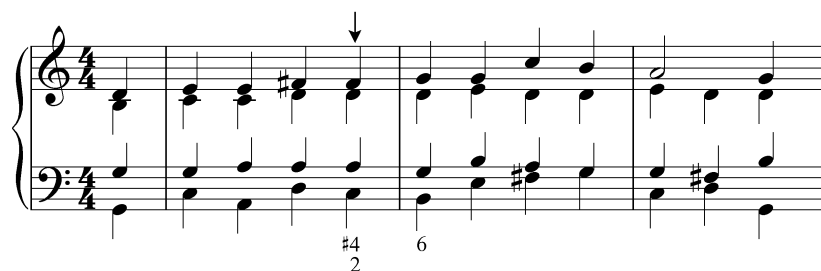
en last but not least William Henry Monk in *Eventide*:

Becijfering

Wanneer de seconde, de kwart of de sext verhoogd wordt, kan een kruis voor de becijfering worden geplaatst:

Het 'steno'-systeem van de barok-periode kent ook de volgende symbolen:

De verhoogde kwart staat vaak alleen, zonder dat de seconde (en de sext) wordt aangegeven. In de eerder in dit hoofdstuk geciteerde frase uit Christian Gregors *Er wird es tun, der fromme, treue Gott*:



kan het secondeakkoord met verhoogde kwart als volgt worden aangegeven:

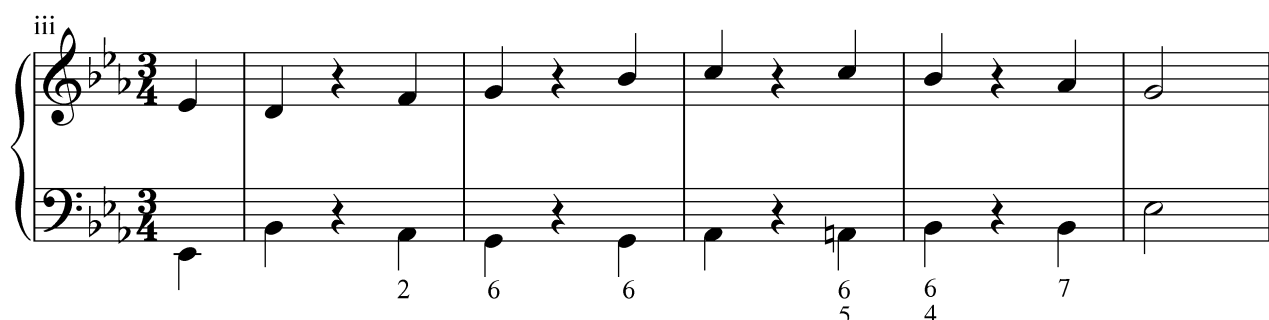
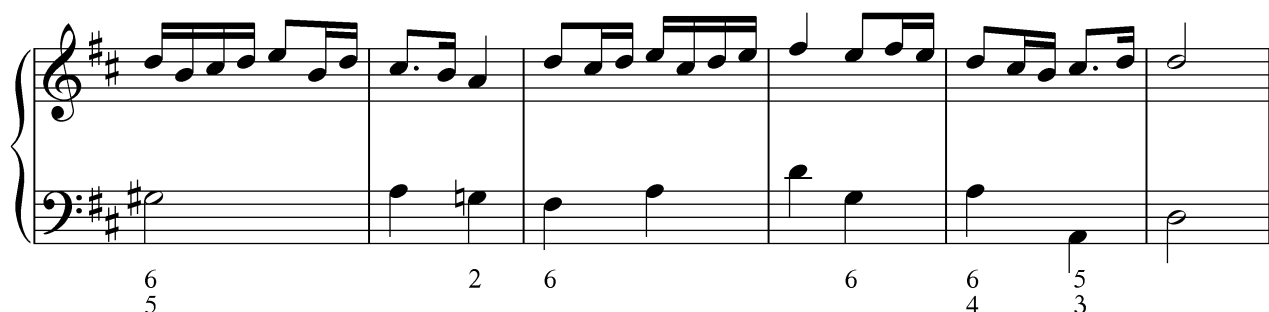


(Let op: met name in de 17e eeuw werd het kwart-sextakkoord vaak alleen met het cijfer 4 aangegeven; meestal blijkt het juiste akkoord uit de context.)

In de gr.3-toonsoorten impliceren deze verhogingen een verandering van tonaliteit: op z'n minst een 'aanraking' met een andere toonsoort, zo niet een volwaardige modulatie. Hierover gaat het volgende hoofdstuk. (In de kl.3-toonsoorten komt de verhoogde kwart vaak voor om de leidtoon aan te geven.)

OPDRACHTEN:

8. Speel de volgende oefeningen vierstemmig:



iv

6 6 # 4+ 6 6 #

v

6 6 7 6 5 2 6 6 7

vi

6 6 4+ 6 7 4+ 6 6 5

vii

2 6 2 6 6 5 2 6

viii

4+ 6 6 4+ 6 6 6 5 4 5

ix

2 6 6 4 3 2 6 6 6 7

x

6 — 4+ 6 — 2 6 7 6 4 7 #

xi

2 6 — 2 6 6 5 6 7 6 4 3

xii

— 2 — 6 6 5 6 2 6 6 6 5 2 6 6 5

[9]. Speel de volgende oefeningen vierstemmig:

i

♭ — 6 — 4+ — 6 — 6 4 5 ♭

ii

— 6 6 2 6 — 6 5 4 3 6 5 4 3

iv

2 6 6 5 4 3 — 4 # 4+ 6 — 6 # # 5

v

6 5 2 6 5 6 6 5 6 4 7

vi

7 6 6 2 6 6 5 2 6 6 5 4 3

vii

6 5 6 5 4 3 2 6 4+ 6 6 5 6 4 7

viii

2 6 6 4 3 2 6 5 6

ix

6 4 7 6 5 4+ 6 6 5 6 4 7

x

4 6 7 9 8 4+ 6 6 5 7 4

10.* Herhaal opdracht 8 [en 9] met uitkomende stem.

11. Schrijf een bas onder de volgende melodieën en oefen vierstemmig. Enkele becijferingen zijn alvast aangegeven.

i

2

ii

6
5

7

4

#

6
b5

iii

4+

6
4

iv

2

6
5

v

4

3

4+

6
4

2

2

6
5

vi

4+ 4+

vii

7 4+

viii

4+ 4+ 6 4 4+

ix

6 4 2 6 6 5

x

4+ 6 5 6 4

xi

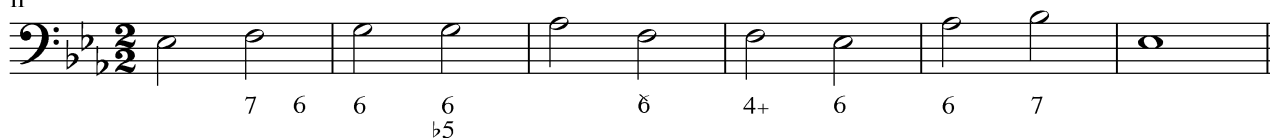
6 5 4 3 2

12. Speel de volgende becijferde bassen vierstemmig in verschillende liggingen:

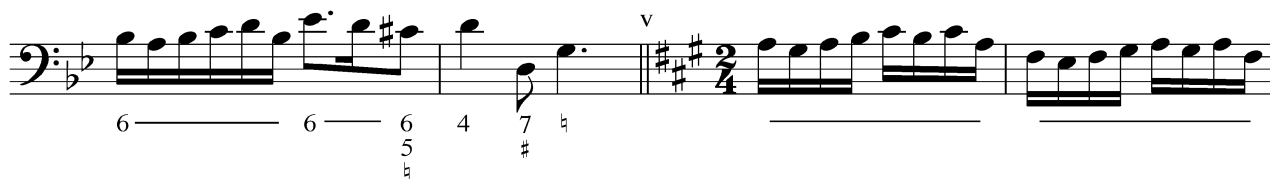
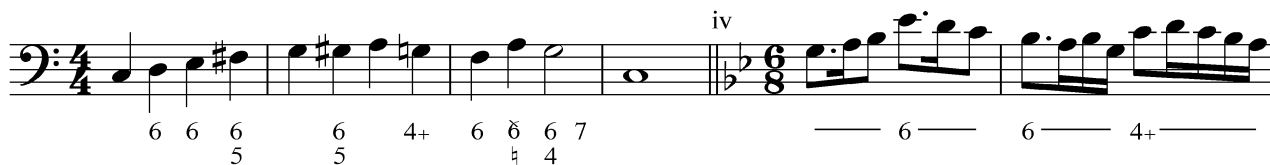
i

6 5 6 6 2 6 4 3

ii



iii



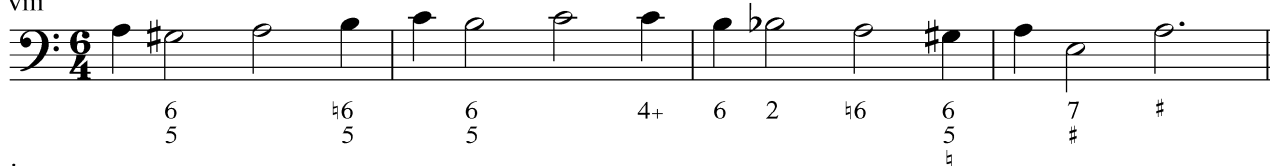
vi



vii



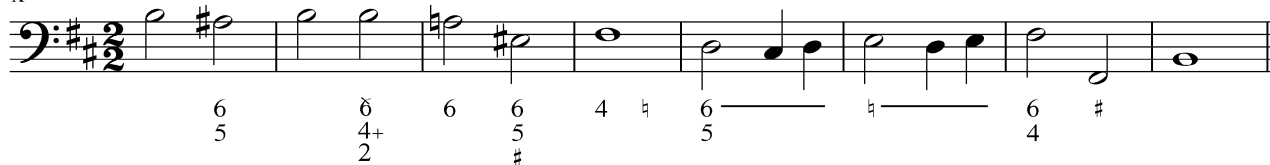
viii



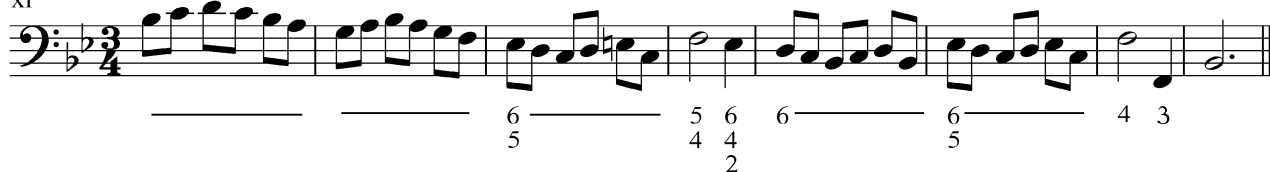
ix



x



xi



Modulaties nader bekeken
De subdominant
De tussendominant

Modulaties nader bekeken

Modulatie is een belangrijk middel om melodieën en harmonisaties te voorzien van kleur en spanning. Een aantal liedzettingen is in dit verband al besproken (zie deel I hoofdstuk 19 en deel II hoofdstuk 4). In dit hoofdstuk kijken we naar nieuwe voorbeelden en onderzoeken we de reikwijdte van het begrip 'modulatie'.

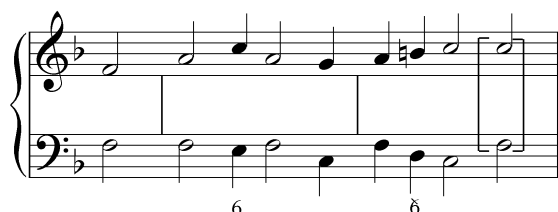
Het lied *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* hebben we al geharmoniseerd met drieklanken in de grondligging (deel I blz. 80). De volgende zetting is in Gotha gepubliceerd in 1651:



In de melodie staat tot twee keer toe een b, en wel heel duidelijk als leidtoon naar de gr.3-drieklank van C. Wanneer we zelf een zetting van deze melodie maken, is het van belang te overwegen of er op deze plaatsen een modulatie naar de toonsoort C wenselijk is. Door te luisteren proberen we het tooncentrum vast te stellen: klinkt de eerste frase 'af' op het slotakkoord C?



Of zou de frase pas 'af' klinken met een (denkbeeldig) F-akkoord erachteraan?



De frase komt pas helemaal tot rust op het F-akkoord. Ondanks de verbinding van b naar c in de melodie is er dus geen sprake van een modulatie naar de toonsoort C; een V-I-cadens in C ontbreekt eveneens.

Laten we nu de derde frase op dezelfde wijze benaderen:



of:

Deze frase komt wél tot rust op het slotakkoord C. Het toegevoegde F-akkoord hangt er wat verloren bij; sterker nog, nu vraagt het F-akkoord zelf om een vervolg, om een terugkeer naar C!



In feite hebben we een plagale cadens (IV-I) aan de regel toegevoegd. Deze is overbodig; de nieuwe toonsoort C was al bevestigd door de V-I-cadens:



Hierin ligt een opvallend verschil met de eerste frase, waar de dominant van de toonsoort C ontbrak in de bas:



We ervaren de melodische verbinding van b naar c als een verandering binnen de toonsoort F, waarbij de regel eindigt in een half slot op de dominant. Deze verandering noemen we een **alteratie**: een chromatische verhoging of verlaging binnen de toonsoort.

'Modulatie' blijkt een rekbaar begrip te zijn. In het bescheidenste geval 'knipoogt' een toonsoort-vreemde toon heel even naar een andere toonsoort, maar zonder verdere consequenties. Van een heel andere orde zijn de modulaties in de klassieke sonatevorm (Haydn, Mozart, Beethoven); deze kondigen veelal een langer gedeelte in een nieuwe toonsoort aan en zijn daardoor bepalend voor de algehele structuur van de compositie. Voor zulke uitstapjes zijn onze liedzettingen te kort. De overgang van de derde naar de vierde frase van *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* laat zien dat de modulatie naar C aan het eind van de derde frase geen vervolg krijgt: de slotfrase keert meteen terug naar F, wat gedicteerd wordt door de bes in de melodie.

In de eerste regel van *O Durchbrecher aller Bande* (1704) zien we echter hoe een knipoog naar een andere toonsoort aanleiding kan zijn tot verdergaande avances, waarbij de toonsoort van de tonica wel degelijk wijkt voor een frase in de toonsoort van de dominant:



Onze voorbeelden laten verschillende soorten ‘modulaties’ zien, variërend van een kortstondige aanraking met een andere toonsoort tot een volwaardige wisseling van toonsoort; eigenlijk verdient alleen deze laatste de naam modulatie. In alle gevallen is er sprake van ‘tonsoortvreemde’ tonen, die, afhankelijk van de context, nieuwe spanningsvelden creëren.

In dit verband kijken we nu naar Johann Crügers *Schmücke dich, o liebe Seele* (1649):



In het tweede systeem wordt twee keer gemoduleerd naar de toonsoort Bes. De cadens-formule is in beide gevallen identiek. Door de verschillende contexten is de werking echter anders. Na de eerste afsluiting in Bes keert Crüger meteen terug naar de toonsoort Es. Achteraf beschouwd, als het ware, rijst de vraag of we een cadens in Bes hebben gehoord:



of, ondanks de alteraties, een half slot in Es:



Voordat we ons al te gauw laten overtuigen van de modulatie naar Bes, is het goed om een vergelijking te treffen met het begin van *Herzlich tut mich erfreuen* (van dezelfde componist); daar kunnen we frappant genoeg dezelfde melodische wending op Crügers wijze harmoniseren zonder te moduleren naar Bes:



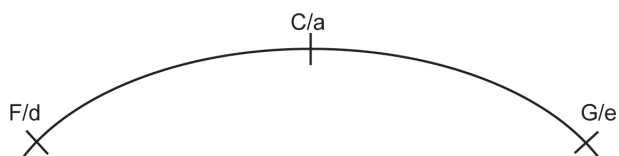
Aan het begin van het derde systeem van *Schmücke dich* trekt Crüger een ander plan. Hij herhaalt het Bes-akkoord; de zetting keert niet terug naar Es, maar maakt de modulatie naar f waar zijn melodie om vraagt:



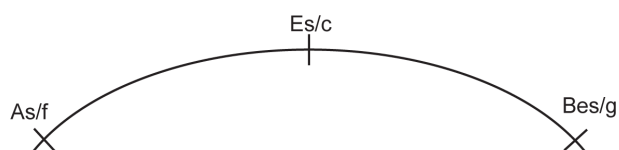
En toch sluit Crüger af in de toonsoort F in plaats van f! Hier horen we de bekende Picardische terts (zie deel I hoofdstuk 14): die had kennelijk Crügers voorkeur.

De subdominant

Crügers *Schmücke dich* is geschreven in de toonsoort Es. De toonsoort f is de parallelle kl.3-tonsoort van de subdominant As. Dat we modulaties naar of via de subdominant vaak zullen tegenkomen, is niet vreemd; de benaming 'subdominant' duidt namelijk niet op zijn positie één trap onder de dominant, maar op zijn positie op een afstand onder de tonica gelijk aan die van de dominant daarboven. De subdominant is dus de onderkwint van de tonica. Wederom is het van belang om te denken vanuit de kwintencirkel, waarin de dominant en de subdominant, aan weerskanten van de tonica, elkaar in evenwicht houden:

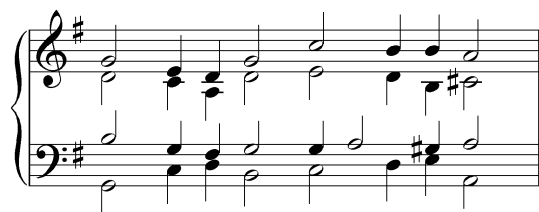


Uitgaande van de toonsoort C, ligt de toonsoort van de dominant een kwint hoger en de toonsoort van de subdominant een kwint lager. We kunnen de kwintencirkel draaien om de toonsoort van Crügers *Schmücke dich* bovenaan te plaatsen:

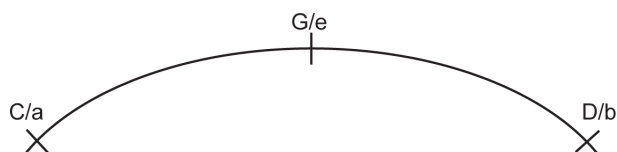


Zo zien we dat de bovenkwint ons voert naar Bes, de toonsoort van de dominant, en de onderkwint naar As en de parallelle kl.3-tonsoort f.

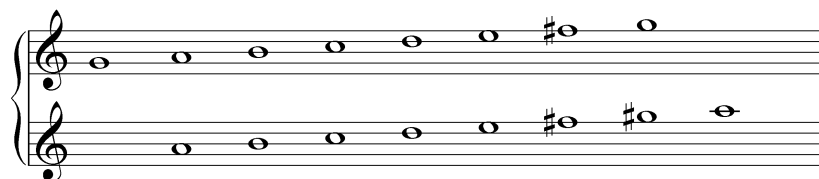
We blijven nog even bij Crüger. Zijn *Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut* (1653) begint als volgt:



Binnen deze korte eerste frase ziet Crüger kans om te moduleren van G naar a. (Hier nogmaals de Picardische terts: de c in de buitenstemmen wekt de verwachting van een afsluiting in mineur.) Wanneer we via de subdominant redeneren, blijkt de toonsoort a niet ver verwijderd te zijn van de toonsoort G:



Daarbij is het zo dat het verlagen van de VIe trap in de harmonische kl.3-toonladder (de toon f in de toonsoort a) geen vanzelfsprekendheid was tijdens de overgang van modaliteit naar tonaliteit.⁺ Daar waar VI niet wordt verlaagd, is de harmonische kl.3-toonladder identiek aan de stijgende melodische kl.3-toonladder. Zo bezien, ligt de kl.3-toonladder van a opvallend dichtbij de gr.3-toonladder van G:



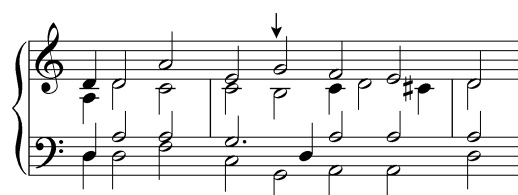
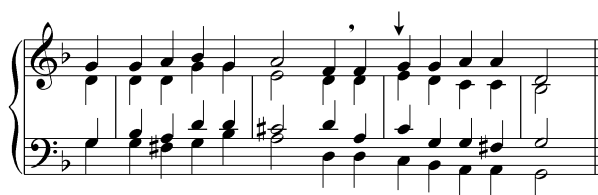
Het verschil ligt in de gis; ook vanuit deze optiek is een modulatie van G naar a snel gemaakt:



en een knipoog nog sneller:



⁺ De volgende twee zettingen van Michael Praetorius werden respectievelijk in 1609 en 1610 gepubliceerd:
(a) *Von Gott will ich nicht lassen*: (b) *In dich hab ich gehoffet Herr*:

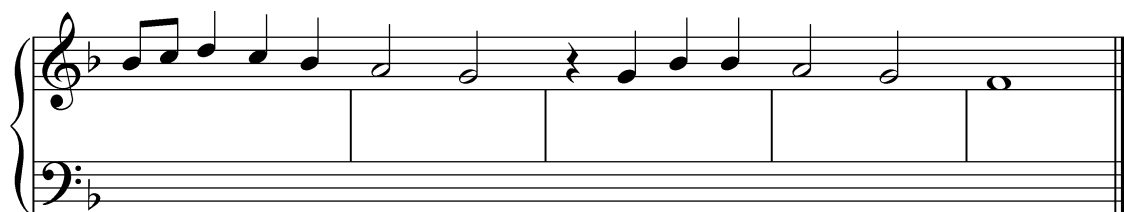
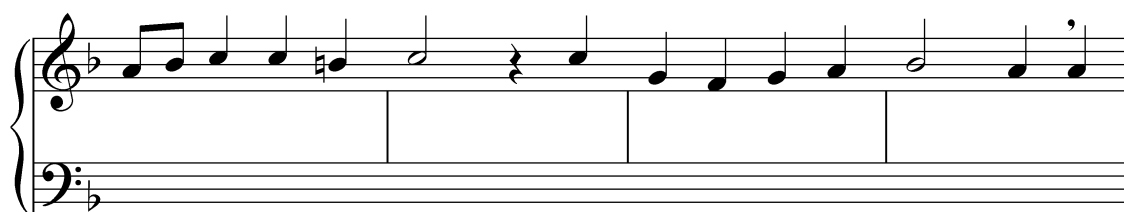
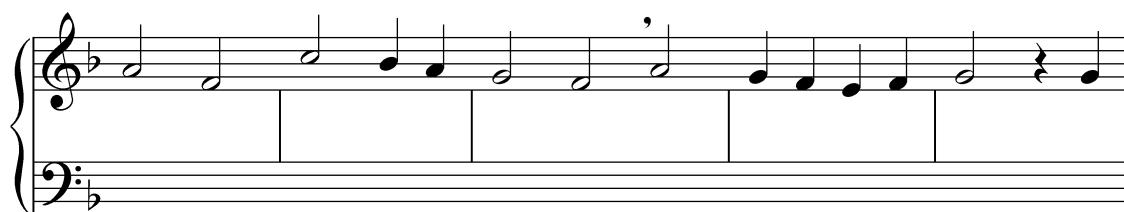


Ten opzichte van de moderne praktijk ontbreekt in de voortekens van beide zettingen een mol om de verlaagde VIe trap aan te geven. Op de aangewezen punten klinkt op IV de gr.3-drieklank in plaats van de kl.3-drieklank.

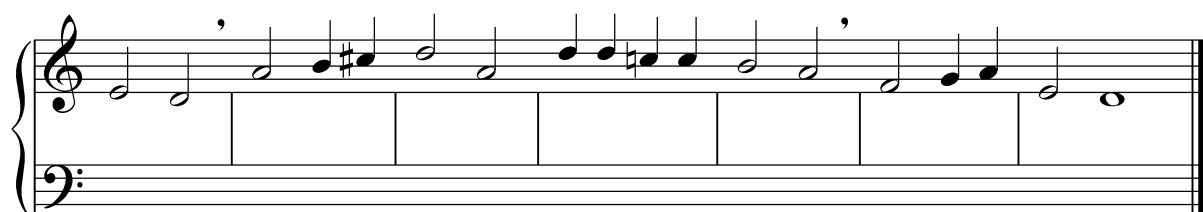
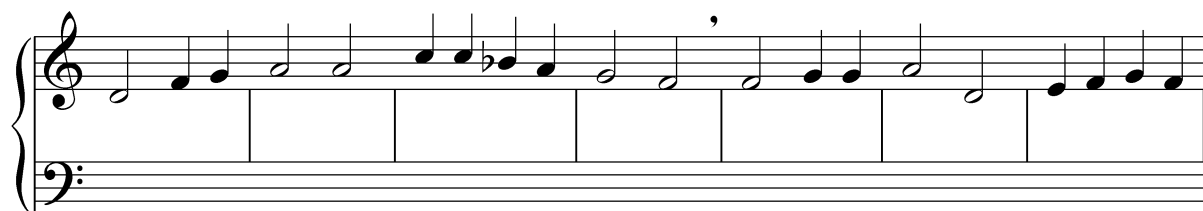
OPDRACHTEN:

1. Bij het harmoniseren van de volgende 17e-eeuwse liedmelodieën kunnen we moduleren naar de toonsoort van de dominant, naar de parallelle toonsoort en via de toonsoort van de subdominant. Luister naar de melodie, schrijf er een bas bij en speel vierstemmig.

(a) *Zeuch ein zu deinen Toren*



(b) *Lobet den Herrn und dankt ihm seine Gaben*



(c) *Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut*

Three systems of musical notation for the piece 'Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut'. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef, both with a key signature of one sharp (F#). The first system contains 12 measures, the second 12 measures, and the third 12 measures. The melody is primarily in the treble clef, with some notes in the bass clef. The piece concludes with a double bar line.

(d) *Ik hoor trompetten klinken*

Four systems of musical notation for the piece 'Ik hoor trompetten klinken'. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef, both with a key signature of one flat (Bb). The first system contains 12 measures, the second 12 measures, the third 12 measures, and the fourth 12 measures. The melody is primarily in the treble clef, with some notes in the bass clef. The piece concludes with a double bar line.

(e) *Fröhlich soll mein Herze springen*

Two systems of musical notation for the piece "Fröhlich soll mein Herze springen". Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system contains two measures of music, and the second system contains two measures, ending with a double bar line.

(f) *Sollt ich meinem Gott nicht singen*

Five systems of musical notation for the piece "Sollt ich meinem Gott nicht singen". Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system contains two measures of music, and the subsequent systems contain two measures each, ending with a double bar line.

2. Oefen de volgende transposities: *Zeuch ein zu deinen Toren* naar D en A; *Lobet den Herrn* naar c en e; *Sei Lob und Ehr* naar F en Bes; *Ik hoor trompetten klinken* naar f en a; *Fröhlich soll mein Herze springen* naar C en G; *Sollt ich meinem Gott nicht singen* naar b, d en e.

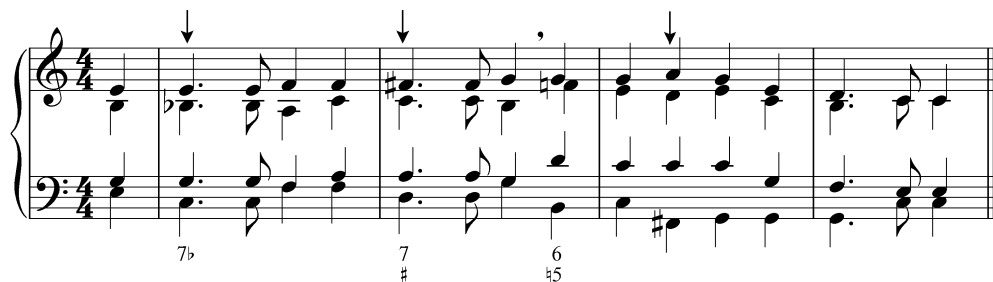
De tussendominant

De 'knipoog' in het vorige voorbeeld (blz. 102) is de verminderde drieklank (in de eerste omkering) op de gealtereerde le trap (gis):

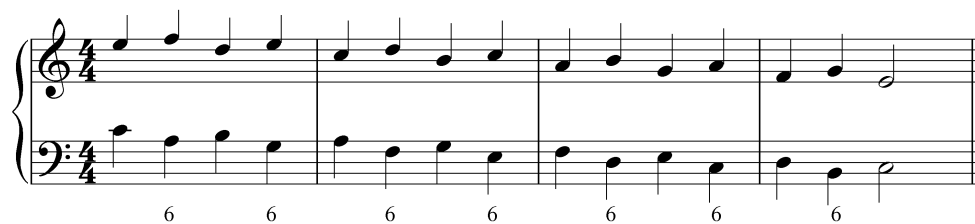


De alteratie gis kan tevens de leidtoon zijn van de toonsoort A of a, hetgeen het derde akkoord wellicht suggereert. Dit derde akkoord is echter niets anders dan de drieklank op II in de toonsoort G, hetgeen verklaart waarom we niet meer dan een knipoog naar de toonsoort a ervaren. De verminderde drieklank is in dit geval een **tussendominant**: de drieklank a (II in G) wordt voorafgegaan door zijn eigen dominant. De grondtoon e ontbreekt echter, en deze tussendominant is niet krachtig genoeg om een heuse modulatie teweeg te brengen zonder de hulp van aanvullende akkoorden.

John Bacchus Dykes' *Melita* wordt gekenmerkt door de vele dominant-septiemakkoorden die - inclusief de grondtoon - als tussendominant functioneren. We beperken ons tot de twee laatste frasen:



In deel II hoofdstuk 8 hebben we de volgende sequens geoefend:



Een aantal van de sextakkoorden kunnen we veranderen in tussendominanten; de ladder-eigen grondliggingen blijven overeen: nergens wordt de toonsoort C aan het wankelen gebracht:



OPDRACHTEN:

3. Oefen de hiervoor staande sequens vierstemmig in alle gr.3-toonsoorten. De sequens begint en eindigt met de 3-ligging op de tonica. Op de sterke maatdelen klinkt in de bas de dalende gr.3-toonladder van de betreffende toonsoort; op de zwakke maatdelen springt de bas met een kl.3 naar beneden.

4. In de volgende liedzettingen komen tussendominanten voor. Vul elke wending in de tonaliteit in, zoals aangegeven bij het eerste pijltje. Speel de zettingen vierstemmig.

(a) *Straf mich nicht in deinem Zorn*

6 6 — 4 3 6 6 6 6 5

6 6 — # 6 — — 6 # — 6 6 — 4 3

(b) *Auf Dich mein Vater will ich hoffen*

6 6 6 6 5 4 3 6 6 6 5 6 7 5 4 # —

6 # 5 6 6 6 6 8 7 2 6 6 6 9 6 — 6 5 6 6 4 3

(c) *Herr und Ältster deiner Kreuzgemeinde*

The musical score consists of four systems of piano accompaniment in 4/4 time, key of B-flat major. Each system has a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 (though only 2-6 are explicitly labeled in some places, with '6' often used for the thumb). Breath marks (arrows) are placed above the treble staff in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The score ends with a double bar line in measure 100.

5. Oefen de volgende transposities: *Straf mich nicht* naar C en E; *Auf dich mein Vater* naar F en Bes; *Herr und Ältster* naar Es en G.

6. In de volgende frasen verwijst een tussendominant naar een andere toonsoort. Vul de toonsoorten in zoals aangegeven en speel de frasen vierstemmig in verschillende liggingen.

The exercises are written on a single bass staff in 4/4 time. The first exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The second exercise is labeled 'G enz.'. The third exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The fourth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The fifth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The sixth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The seventh exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The eighth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The ninth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The tenth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The eleventh exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The twelfth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The thirteenth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The fourteenth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The fifteenth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The sixteenth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The seventeenth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The eighteenth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The nineteenth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The twentieth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The twenty-first exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The twenty-second exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The twenty-third exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The twenty-fourth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The twenty-fifth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The twenty-sixth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The twenty-seventh exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The twenty-eighth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The twenty-ninth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The thirtieth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The thirty-first exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The thirty-second exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The thirty-third exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The thirty-fourth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The thirty-fifth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The thirty-sixth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The thirty-seventh exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The thirty-eighth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The thirty-ninth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The fortieth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The forty-first exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The forty-second exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The forty-third exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The forty-fourth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The forty-fifth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The forty-sixth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The forty-seventh exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The forty-eighth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The forty-ninth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The fiftieth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The fifty-first exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The fifty-second exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The fifty-third exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The fifty-fourth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The fifty-fifth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The fifty-sixth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The fifty-seventh exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The fifty-eighth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The fifty-ninth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The sixtieth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The sixty-first exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The sixty-second exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The sixty-third exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The sixty-fourth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The sixty-fifth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The sixty-sixth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The sixty-seventh exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The sixty-eighth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The sixty-ninth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The seventieth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The seventy-first exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The seventy-second exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The seventy-third exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The seventy-fourth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The seventy-fifth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The seventy-sixth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The seventy-seventh exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The seventy-eighth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The seventy-ninth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The eightieth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The eighty-first exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The eighty-second exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The eighty-third exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The eighty-fourth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The eighty-fifth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The eighty-sixth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The eighty-seventh exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The eighty-eighth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The eighty-ninth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The ninetieth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The ninety-first exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The ninety-second exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The ninety-third exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The ninety-fourth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The ninety-fifth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The ninety-sixth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The ninety-seventh exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The ninety-eighth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The ninety-ninth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'. The hundredth exercise is labeled 'G' and '→ D → G'.



Andere toevallige voortekens

Niet alle toevallige voortekens - kruisen en mollen die in de loop van een muziekstuk zijn toegevoegd - impliceren een daadwerkelijk verandering van toonsoort. Bovendien tijdens de overgang van de middeleeuwse modi naar de klassieke tonaliteit stuiten we op situaties die niet helemaal passen binnen een van beide systemen, maar eerder het spanningsveld tussen de twee systemen weerspiegelen. Een voorbeeld is de zojuist besproken Vle trap in mineur.

Sommige accidentia zijn niet meer - maar ook niet minder - dan persoonlijke klankkleuren van de componist. Een blik terug naar de 16e eeuw leert ons dat er veel mogelijk was in deze overgangperiode. Karakteristiek van Claude Goudimel is zijn gewoonte om te 'kleuren' met majeur en mineur boven eenzelfde grondtoon; zo creëert hij licht en schaduw aan het begin van psalm 149:



In psalm 113, middenin een zetting vol tonale cadensen, verlaagt Goudimel plotseling de VIIe trap, waar wij gewone stervelingen (en ook de componist zelf in de overige regels!) eerder zouden grijpen naar IV:



Goudimels zetting van psalm 132 is zo kleurrijk en eigenzinnig dat ze het verdient volledig te worden geciteerd:



Hoe meer de klassieke tonaliteit vaste voet kreeg, hoe minder ruimte er overbleef voor zulke harmonische kleuren. In de 17e eeuw echter zijn daar nog voorbeelden genoeg van. Wie van ons was op het idee van Calvisius gekomen om, vijftig jaar na Goudimels zettingen, de derde frase van *In dich heb ich gehoffet Herr* te beginnen in majeur?:



Nog een halve eeuw later, in 1653, schrijft de in dit hoofdstuk meermaals aangehaalde Johann Crüger in *Sei Lob und Ehr dem höchsten Gott* het volgende:



En dit alles steekt nog bescheiden af bij de barokke harmonieën van de grote Claudio Monteverdi in de eerste decennia van de 17e eeuw!

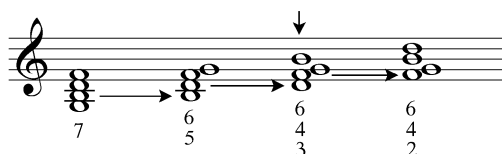
10

HET TERTS-KWARTAKKOORD

De tweede omkering van het septiemakkoord
Toepassing van het terts-kwartakkoord

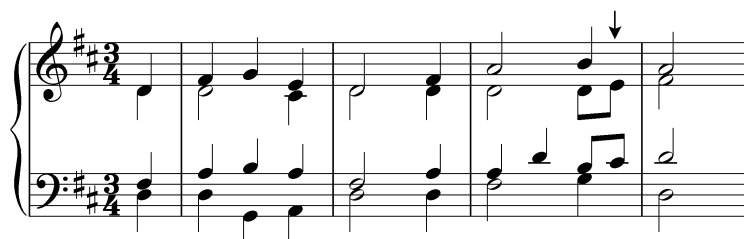
De tweede omkering van het septiemakkoord

Van de drie omkeringen van het septiemakkoord zijn de eerste en de derde al besproken. De tweede omkering, het **terts-kwart-sextakkoord**, komt minder voor, maar is een onmisbaar onderdeel van ons vocabulaire:

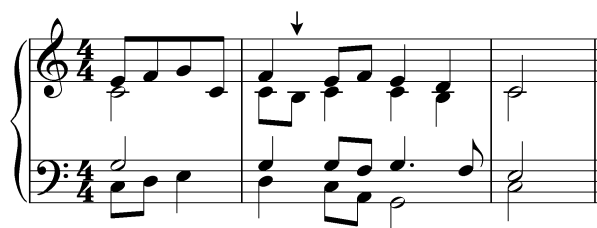


De bastoon van het terts-kwart-sextakkoord is de kwint van het septiemakkoord. De benaming kunnen we afkorten tot **terts-kwartakkoord**, de becijfering tot $\frac{4}{3}$.

In Edward Millers *Caton* ontstaat de samenklank van terts, kwart en sext door de lineaire beweging van parallelle doorgangstonen op het zwakste moment van de maat:



In het anonieme *Easter hymn* is de samenklank van terts, kwart en sext eveneens het resultaat van een lineaire beweging op een zwak maatdeel:

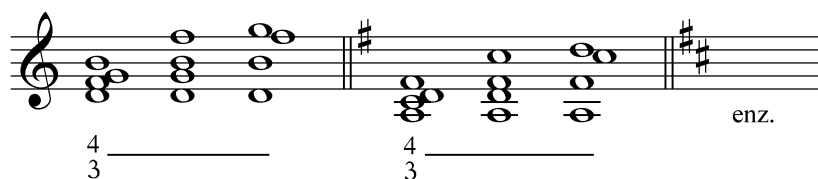


In Bachs zetting van *Jesus unser Trost und Leben* echter heeft het terts-kwartakkoord als tweede omkering van het septiemakkoord een wat zelfstandiger plaats verworven tussen andere liggingen van de drie- en vierklank op de dominant:



OPDRACHTEN:

1. Speel de tweede omkering van het dominant-septiemakkoord in drie liggingen in alle toonsoorten:



2. Speel de volgende sequensen in alle gr.3-tonsoorten:



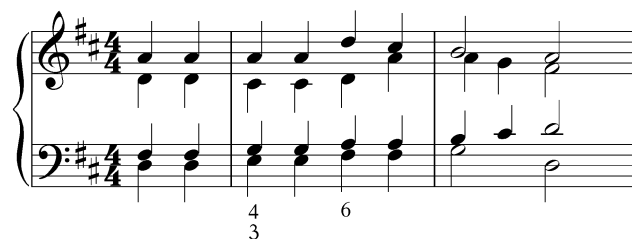
3.* Herhaal de sequensen met uitkomende stem.

Toepassing van het terts-kwartakkoord

Het terts-kwartakkoord komt in liedzettingen uit de 18e en met name de 19e eeuw steeds meer voor. In het algemeen wordt in 19e-eeuwse zettingen de tweede omkering van het septiemakkoord op drie manieren toegepast, die hieronder worden beschreven.

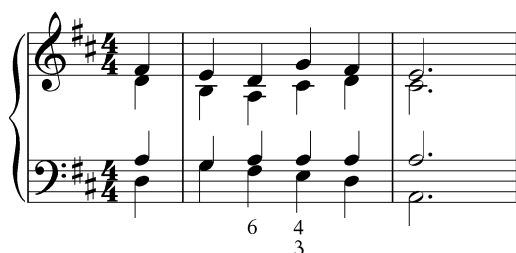
(i) De I-V-I-verbinding

Het terts-kwartakkoord wordt hoofdzakelijk gebruikt als dominant-septiemakkoord tussen de grond- en de sextligging van de drieklank op I - dus een variant op I-V-I. John Goss begint zijn *Praise my soul, the king of heaven* aldus:



Voor en na de tweede omkering van het dominant-septiemakkoord klinkt de drieklank op de tonica - eerst in de grondligging en vervolgens in de sextligging, waarbij de bas stapsgewijs stijgt van het terts-kwartakkoord naar het sextakkoord. De septiem van de vierklank - de g in de tenor - wordt niet opgelost naar beneden, maar stijgt met de bas mee. (Op het fenomeen van de stijgende septiem komen we aan het eind van dit hoofdstuk terug.)

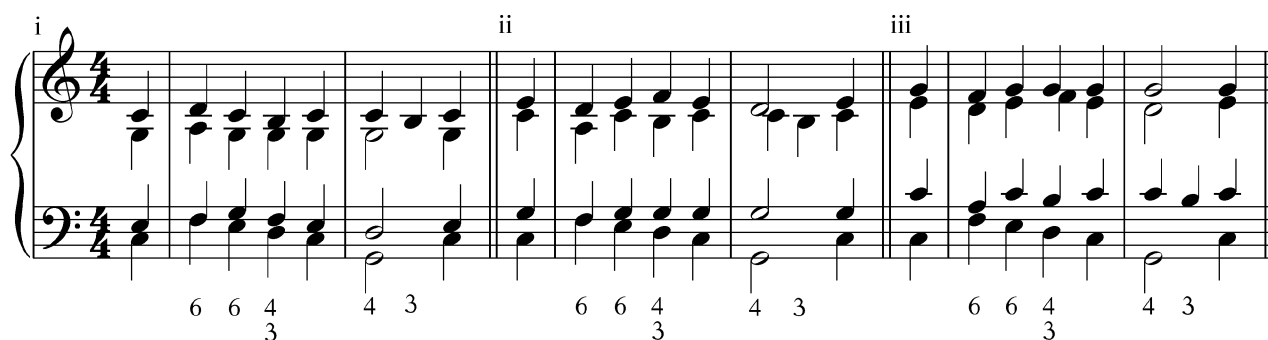
In *St Peter* gebruikt Alexander Robert Reinagle dezelfde I-V-I-verbinding, maar dan in omgekeerde richting met dalende bas:



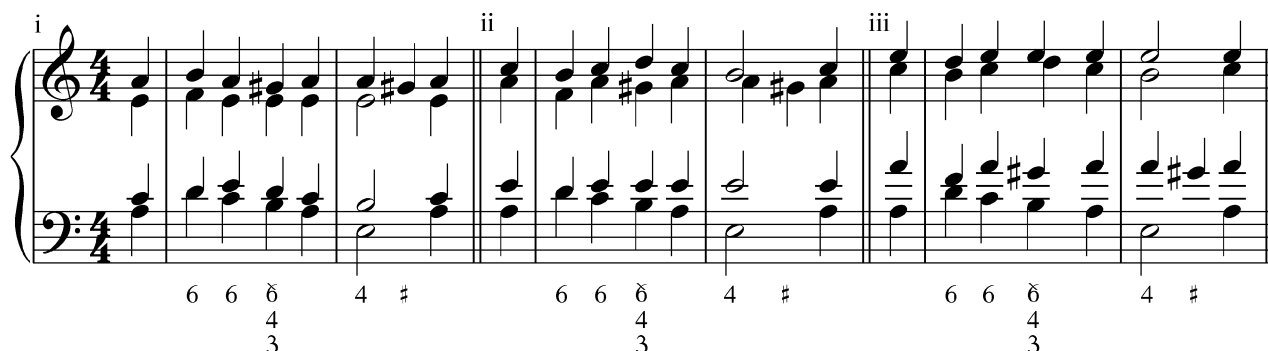
Hier maakt Reinagle de septiem g tot onderdeel van zijn melodie, ja, benadrukt deze juist door de stijgende sprong.

OPDRACHTEN:

4. Speel de volgende cadensformules vierstemmig in alle gr.3-toonsoorten:



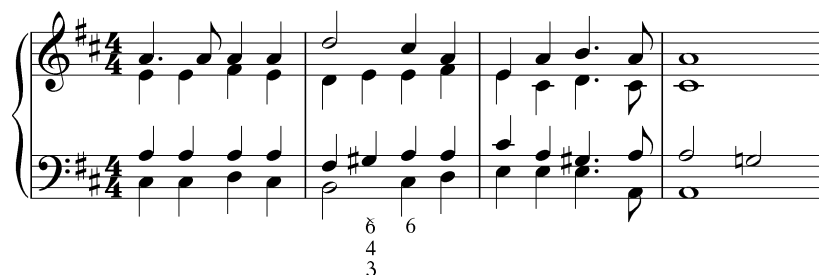
5. Herhaal deze cadensformules in de kl.3-toonsoorten van a, e, b, fis, d, g, c en f:



6.* Herhaal de opdrachten 4 en 5 met uitkomende stem.

(ii) De tussendominant

Het terts-kwartakkoord wordt ook als tussendominant gebruikt, zoals in John Bacchus Dykes *Nicea*:



Dit terts-kwartakkoord is het septiemakkoord op V van de toonsoort A. Het blijkt een vooraankondiging van een modulatie te zijn, die bevestigd wordt door een cadens in A met V-I in de bas.

OPDRACHTEN:

7. In de volgende frasen wordt gemoduleerd naar de toonsoort van de dominant. Oefen vierstemmig in alle gr.3-toonsoorten:

i

ii

iii

The image shows three musical exercises, labeled i, ii, and iii. Each exercise is a four-part setting of a tertse-kwartakkoord (tertse-kwartakkoord) in 3/4 time. The exercises are in A major. Exercise i shows the tertse-kwartakkoord in the right hand, with a 6 5 fingering indicated below it. Exercise ii shows the tertse-kwartakkoord in the left hand, with a 6 5 fingering indicated below it. Exercise iii shows the tertse-kwartakkoord in the right hand, with a 6 5 fingering indicated below it.

8. Herhaal deze frasen in de kl.3-toonsoorten van a, e, b, fis, d, g, c en f:

i

ii

iii

6 5 6 5 6 5 #

6 5 6 5 6 5 #

6 5 6 5 6 5 #

9.* Herhaal de opdrachten 7 en 8 met uitkomende stem.

(iii) 'Plagale' doorgangstonen

Een derde gebruik van het terts-kwartakkoord vinden we in een 'plagale' context (zie deel I blz. 21). Nogmaals John Bacchus Dykes in *Nicea*:

4 3

Verticaal gezien is het terts-kwartakkoord de tweede omkering van het septiemakkoord op VII in de toonsoort D. Horizontaal gezien bewegen de alt en de tenor zich de hele maat door in stijgende 3-parallelle boven de subdominant in de bas. Daarna gaat de bas van IV naar I, waardoor het geheel onmiskenbaar plagiaal klinkt. Bastiaans schrijft precies hetzelfde in zijn *Verlosser, Vriend, o hoop, o lust* (1852):

4 3

Zelfs in deze 19e-eeuwse zettingen, zozeer verwijderd van de polyfonie van de Renaissance, lijken lineaire krachten te prevaleren boven het 'verticale' analyseren van akkoordomkeringen.

OPDRACHTEN:

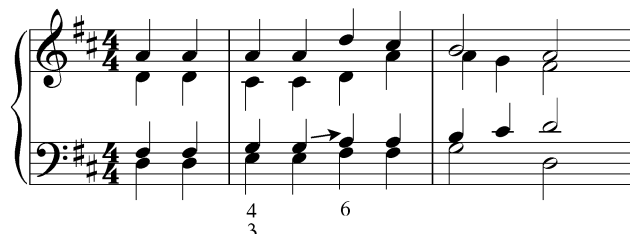
10. Speel de volgende cadensformules in alle gr.3-toonsoorten:

11. Herhaal deze cadensformules in de kl.3-toonsoorten van a, e, b, fis, d, g, c en f:

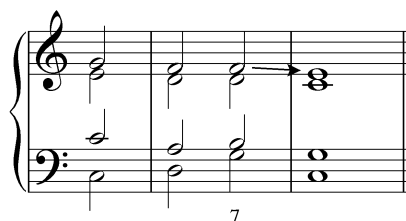
12. Oefen de volgende sequensen in alle gr.3-toonsoorten:

13.* Herhaal de opdrachten 10, 11 en 12 met uitkomende stem.

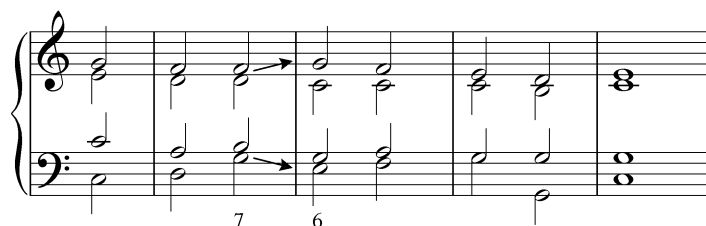
Het fenomeen van de stijgende septiem, opgemerkt op blz. 113 in Goss' zetting van *Praise my soul, the king of heaven* en aanwezig in de opdrachten 10 en 11, verdient apart de aandacht:



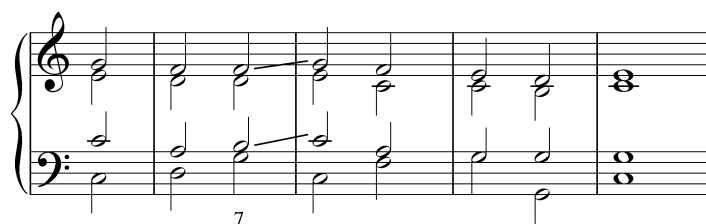
Tot nu toe hebben we geleerd een dissonant op te lossen met een dalende grote of kleine seconde:



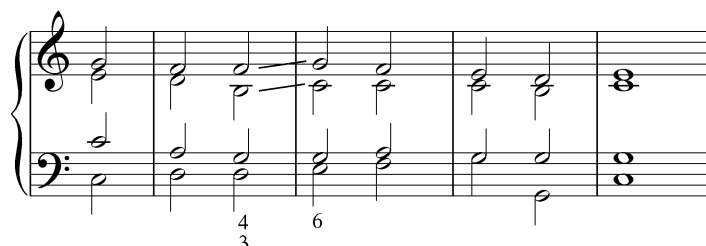
In het geval van het dominant-septiemakkoord mag de septiem naar boven worden opgelost wanneer de bas gaat naar de sextligging in plaats van de grondligging van de tonica drieklank:



The proof of the pudding is in the eating, oftewel: in de praktijk moet blijken of het goed is. Dankzij het sextakkoord ontstaat er een doorgaande beweging waarin ons gehoor de stijgende septiem accepteert; wanneer deze sextligging wordt vervangen door de grondligging, is het klinkende resultaat minder bevredigend:



Dit ligt niet alleen aan de nu ontstane gang van verminderde naar reine kwint, die meestal moet worden afgeraden. Deze zelfde kwintgang komt voor in de volgende mogelijkheid; maar waar de septiem stijgt, klinkt wederom de tonica drieklank in de eerste omkering, en daarom is deze verbinding correct:



OPDRACHTEN:

14. Speel de volgende cadensformules in alle gr.3-toonsoorten:

Exercise 14 shows three cadence formulas (i, ii, iii) in 4/4 time. Each formula consists of two staves (treble and bass) with chords and fingerings indicated below the bass staff.

- Formula i: Treble staff has chords G4-A4-B4, A4-G4-F4, E4-D4-C4, D4-E4-F4. Bass staff has chords G3-A3-B3, A3-G3-F3, E3-D3-C3, D3-E3-F3. Fingerings: 4 6 6 4, 4 3 6 4.
- Formula ii: Treble staff has chords G4-A4-B4, A4-G4-F4, E4-D4-C4, D4-E4-F4. Bass staff has chords G3-A3-B3, A3-G3-F3, E3-D3-C3, D3-E3-F3. Fingerings: 4 6 6 4, 4 3 6 4.
- Formula iii: Treble staff has chords G4-A4-B4, A4-G4-F4, E4-D4-C4, D4-E4-F4. Bass staff has chords G3-A3-B3, A3-G3-F3, E3-D3-C3, D3-E3-F3. Fingerings: 4 6 6 4, 4 3 6 4.

15. Herhaal deze cadensformules in de kl.3-toonsoorten van a, e, b, fis, d, g, c en f:

Exercise 15 shows three cadence formulas (i, ii, iii) in 4/4 time. Each formula consists of two staves (treble and bass) with chords and fingerings indicated below the bass staff.

- Formula i: Treble staff has chords G#4-A#4-B#4, A#4-G#4-F#4, E#4-D#4-C#4, D#4-E#4-F#4. Bass staff has chords G#3-A#3-B#3, A#3-G#3-F#3, E#3-D#3-C#3, D#3-E#3-F#3. Fingerings: 6 6 # 6 #, 6 4 # 4 #.
- Formula ii: Treble staff has chords G#4-A#4-B#4, A#4-G#4-F#4, E#4-D#4-C#4, D#4-E#4-F#4. Bass staff has chords G#3-A#3-B#3, A#3-G#3-F#3, E#3-D#3-C#3, D#3-E#3-F#3. Fingerings: 6 6 # 6 #, 6 4 # 4 #.
- Formula iii: Treble staff has chords G#4-A#4-B#4, A#4-G#4-F#4, E#4-D#4-C#4, D#4-E#4-F#4. Bass staff has chords G#3-A#3-B#3, A#3-G#3-F#3, E#3-D#3-C#3, D#3-E#3-F#3. Fingerings: 6 6 # 6 #, 6 4 # 4 #.

16.* Herhaal de opdrachten 14 en 15 met uitkomende stem.

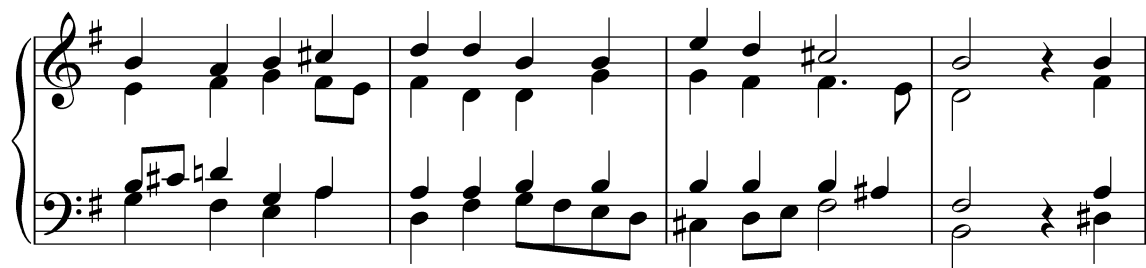
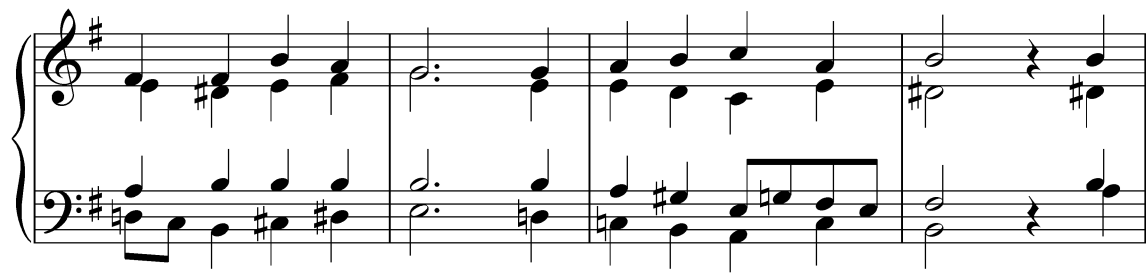
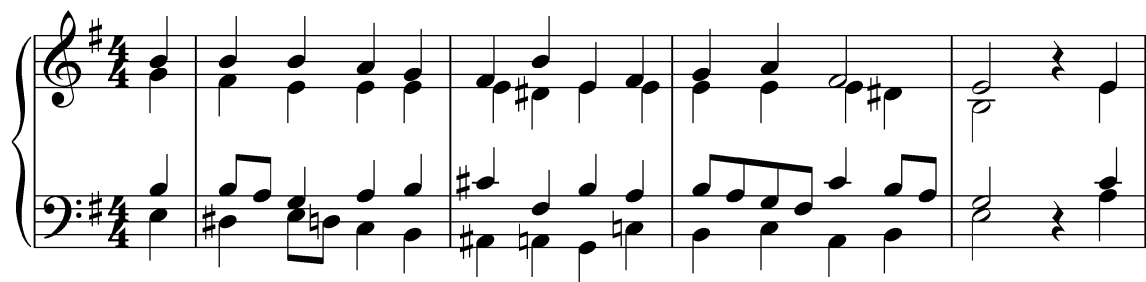
17. De componisten van de volgende liedzettingen waren kennelijk erg gesteld op het septiemakkoord in alle omkeringen. Speel de zettingen en probeer de baspartijen integraal te becijferen. (In geval van twijfel: optellen vanuit de bas!)

(a) Frederick Charles Maker: *Rest of Elton* (1887)

Exercise 17(a) shows two staves (treble and bass) with chords and fingerings indicated below the bass staff.

- Staff 1: Treble staff has chords G4-A4-B4, A4-G4-F4, E4-D4-C4, D4-E4-F4. Bass staff has chords G3-A3-B3, A3-G3-F3, E3-D3-C3, D3-E3-F3. Fingerings: 4 6 6 4, 4 3 6 4.
- Staff 2: Treble staff has chords G#4-A#4-B#4, A#4-G#4-F#4, E#4-D#4-C#4, D#4-E#4-F#4. Bass staff has chords G#3-A#3-B#3, A#3-G#3-F#3, E#3-D#3-C#3, D#3-E#3-F#3. Fingerings: 6 6 # 6 #, 6 4 # 4 #.

(b) Emmanuel Haein: *Nous adorons, Seigneur, prosternés dans ton temple* (1930)



HET KWART-SEXTAKKOORD (ii)

Het voorhoudings-kwart-sextakkoord in liedmelodieën
 Het doorgangs-kwart-sextakkoord
 Het wissel-kwart-sextakkoord

Het voorhoudings-kwart-sextakkoord in liedmelodieën

Het kwart-sextakkoord komt verreweg het meest voor als voorhoudingsakkoord in de aanloop naar cadensen. Veel liedmelodieën uit de 18e en 19e eeuw bevatten bepaalde wendingen waaruit blijkt dat ze zozeer zijn bedacht in verband met het voorhoudings-kwart-sextakkoord dat geen andere oplossing lijkt te voldoen. We nemen een paar 19e-eeuwse voorbeelden onder de loop.

De melodie 'Mendelssohn' is een transcriptie van muziek van Felix Mendelssohn-Bartholdy waarbij er niets wezenlijks aan zijn akkoordverbindingen is veranderd. We verkeren dus in de eerste helft van de 19e eeuw, in de vroege Romantiek:

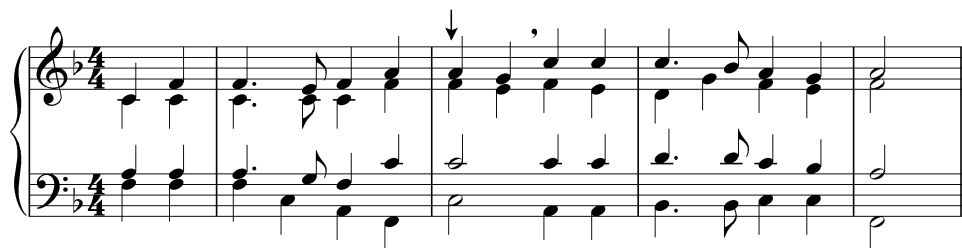
The musical score consists of five systems of piano accompaniment for the piece 'Mendelssohn'. Each system shows a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score illustrates various uses of the quarter-sextad chord (kwart-sextakkoord) in the approach to cadences. Labels (a), (b), and (d) are placed above specific measures to indicate these chord types. The notation includes treble and bass staves with various chordal and melodic figures.

- (a) is een half slot met het voorhoudings-kwart-sextakkoord;
- (b) is een V-I-cadens met het voorhoudings-kwart-sextakkoord. De bastoon van het kwart-sextakkoord is verdubbeld in de tenor; daarna beweegt de tenor naar de septiem van V, waarvandaan hij daalt naar de terts van de tonica-drieklank (tevens verdubbeld in de melodie);
- de behandeling van het kwart-sextakkoord bij (c) is afwijkend in die zin dat de kwart en de sext stijgen. Niet alles is in regels te vatten: zie ook (d), waar het kwart-sextakkoord op de tweede tel even als voorhoudingsakkoord klinkt, buiten de context van een cadens.

In Mendelssohns zetting hebben de voorhoudings-kwart-sextakkoorden bij (a) en (b) gemeen dat de sext-kwintdaling zich in de sopraan voordoet. Juist deze melodische wending vraagt zo vaak om het kwart-sextakkoord (of, zo men wil: de melodische wending is ontstaan uit het kwart-sextakkoord!). Voor (b) zijn in de laatste twee regels alternatieven denkbaar:



maar bij (a) kan het haast niet anders of Mendelssohn bedacht zijn melodische wending in samenhang met het half slot en het voorhoudings-kwart-sextakkoord:

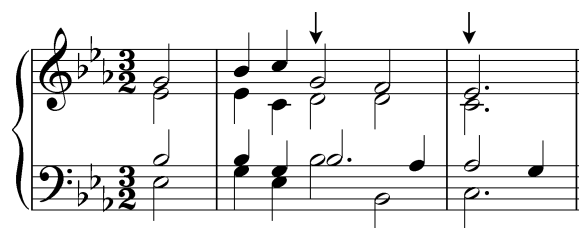


Waarom is op dit moment het kwart-sextakkoord eigenlijk onmisbaar? Ten eerste begint de eerste en eindigt de tweede frase op de tonica; halverwege, aan het einde van de eerste frase, is de dominant zeer gewenst. Ten tweede, boven deze dominant, de bastoon c, ervaren we de melodietoon a - op het sterke maatdeel - als een voorhouding naar de drieklank op V.

Twee eeuwen eerder was het sextakkoord wellicht voldoende geweest om de voorhouding kracht bij te zetten:



In een 19e-eeuwse context had deze oplossing wellicht anachronistisch geklonken, al is voorzichtigheid geboden. De 20e-eeuwse componist John Ireland was kennelijk een grote liefhebber van de sext als voorhouding, getuige zijn *Love unknown*:



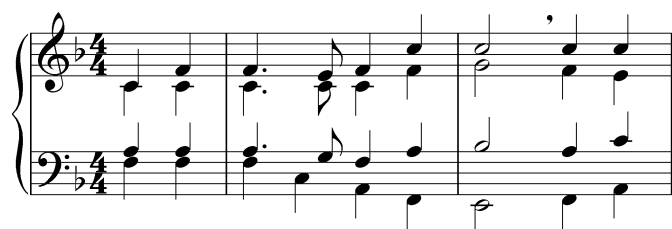
Als Mendelssohns melodie een andere wending had genomen, zonder sext-kwint 'voor-houding':



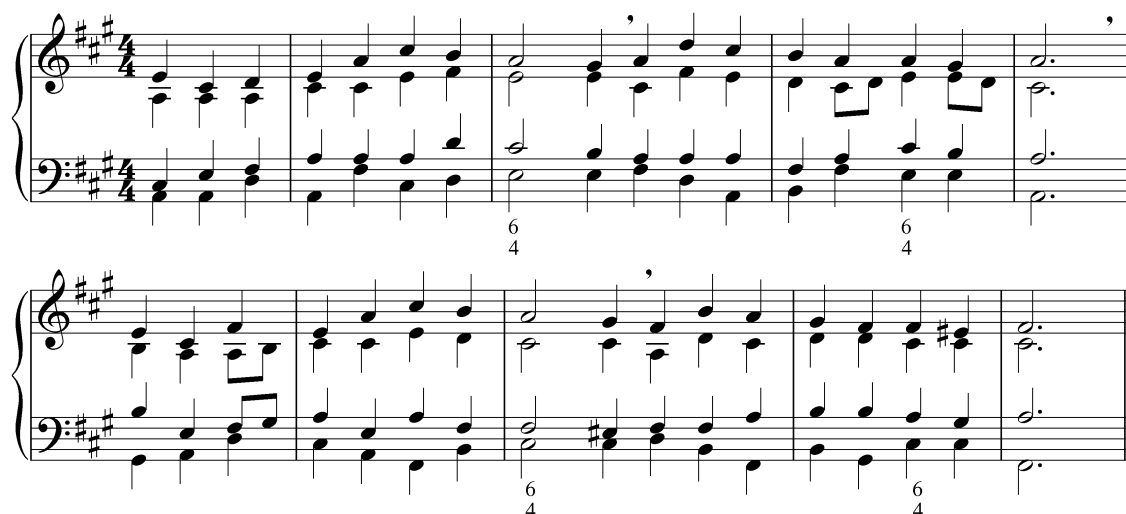
was het mogelijk geweest het voorhoudings-kwart-sextakkoord te handhaven:



of te vervangen:

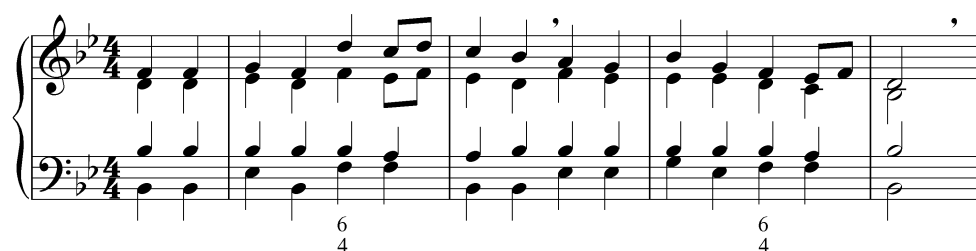


Wanneer we een blik werpen op Johannes Gijsbertus Bastiaans' *Straks groeten w'onze moederstranden* (1868), is het verleidelijk te denken dat hij zijn voorliefde voor het voorhoudings-kwart-sextakkoord niet van een vreemde heeft (Bastiaans was een compositie-leerling van Mendelssohn):



We hebben echter te maken met een stijlkenmerk van de romantiek, zoals blijkt uit zoveel liedzettingen uit de 19e eeuw.

Tenslotte nog een tweetal liederen waarin een rechtgeaarde kwart-sextakkoordminnende Nederlander op bepaalde punten geen ander akkoord dan dit zal wensen. Ten eerste, John Zundels *Beecher* uit 1870:





Ten tweede, Christian Gregors *Jesu, ewge Sonne* in de zetting van Cornelis de Wolf (1880-1935):



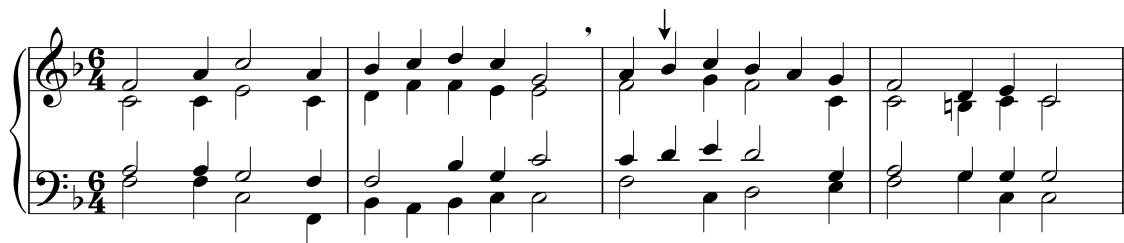
Ons 'harmonisch verwachtingspatroon' bij liedzettingen wordt ontegenzeggelijk beïnvloed door de zettingen waarmee we zijn opgegroeid. Is het daarom dat we op de aangegeven punten in bovenstaande zettingen het kwart-sextakkoord willen horen? Al kunnen we dit aspect nooit wegcijferen, er is een betere reden: bij het schrijven van deze melodieën hebben de componisten zelf het gebruik van het kwart-sextakkoord verondersteld (of zijzelf de zetting hebben geschreven of niet). Wij gehoorzamen de componisten, niet zomaar uit loyaliteit maar omdat er vaak geen overtuigende alternatieven kunnen worden gevonden.

De bovenstaande voorbeelden maken duidelijk dat het kwart-sextakkoord alleen in specifieke situaties kan worden toegepast. Anders dan het sext-akkoord, is het kwart-sextakkoord niet min of meer 'inwisselbaar' voor de 3-klank in de grondligging. De bijzondere spanning (anders gezegd: instabiliteit) van de tweede omkering laat dat eenvoudigweg niet toe.

Naast het voorhoudings-kwart-sextakkoord kennen we het **doorgangs-kwart-sextakkoord** en het **wissel-kwart-sextakkoord**.

Het doorgangs-kwart-sextakkoord

De benaming geeft aan dat er doorgangstonen aan te pas komen. In een vroeg voorbeeld uit 1609, uit Michael Praetorius' zetting van het middeleeuwse *Quem pastores laudavere*, ontstaat het kwart-sextsamenklank door de lineaire beweging van parallelle doorgangsnoten:



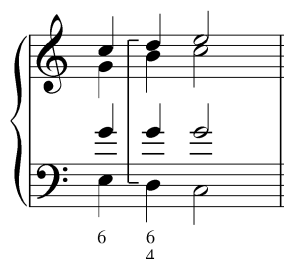
Hier komt de kwart-sextsamenklank voor tussen twee verschillende drieklanken (van F en van C), waarbij de bas een kwartsprong maakt. Later werd de naam doorgangs-kwart-sextakkoord vooral geassocieerd met een doorgangstoon in de bas. We komen het meestal tegen tussen de sext- en de grondligging van eenzelfde drieklank, waartussen de bas zich stapsgewijs beweegt:



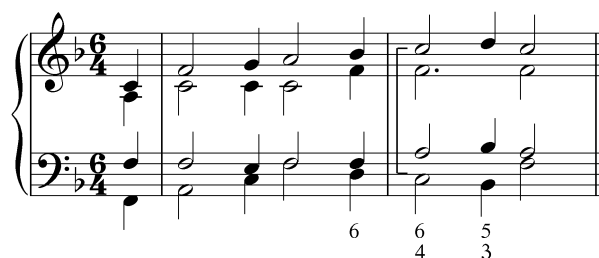
In vierstemmig spel wordt - evenals bij het voorhoudings-kwart-sextakkoord - de bastoon verdubbeld:



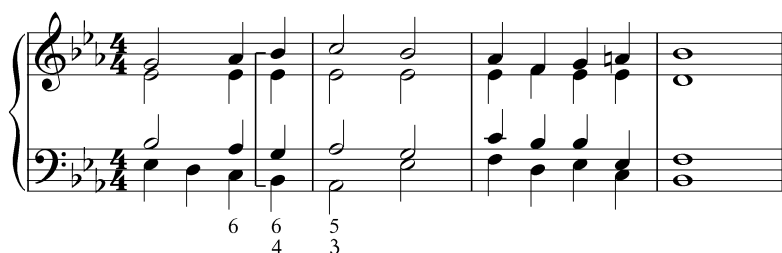
Deze verdubbeling komt vaak voor in de sopraan, waarbij deze stem een stapsgewijze spiegelbeweging maakt ten opzichte van de bas:



Een voorbeeld vinden we aan het begin van Johann Christoph Blumhardts zetting van *Die du ohn' Trost und Retter* (1877); de componist gebruikt de gemengde en de wijde ligging:



De tweede frase van Monks *Eventide* is als volgt (eveneens in de wijde ligging):

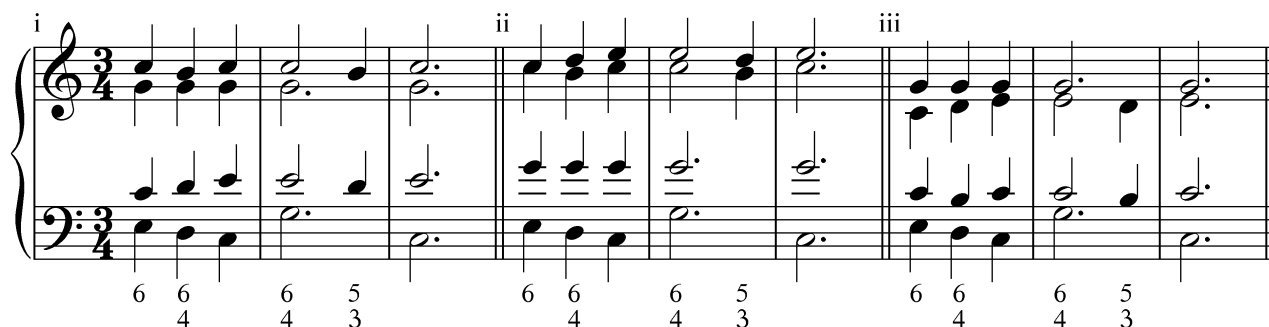


Uit bovenstaande voorbeelden kunnen we opmaken dat het doorgangs-kwart-sextakkoord:

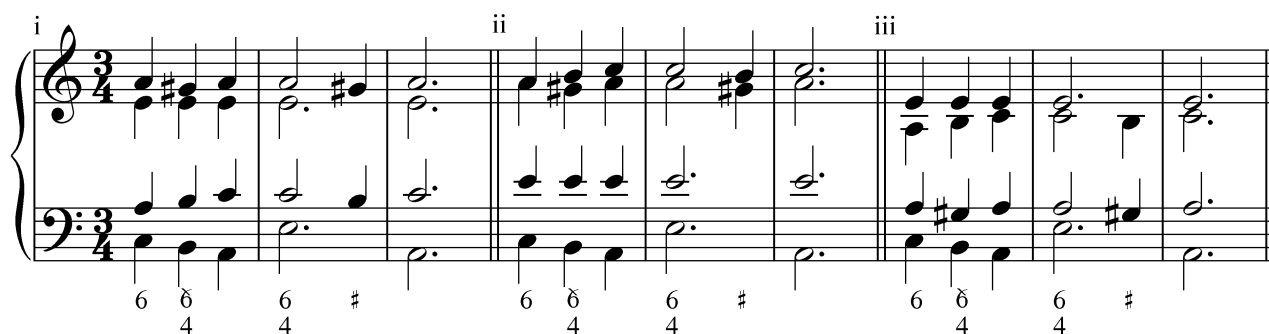
- voorkomt boven een doorgangstoon in de bas op een relatief zwak maatdeel;
- voorkomt tussen de sext- en de grondligging (of andersom) van eenzelfde drieklank;
- gekenmerkt wordt door stapsgewijze beweging;
- niet hoeft te worden 'opgelost', in tegenstelling tot het voorhoudings-kwart-sextakkoord.

OPDRACHTEN:

1. Speel de volgende oefeningen in alle gr.3-toonsoorten:



2. Speel de volgende oefeningen in alle kl.3-toonsoorten:



3.* Herhaal de opdrachten 1 en 2 met uitkomende stem.

Het wissel-kwart-sextakkoord

Aan het begin van hoofdstuk 7 stonden we uitvoerig stil bij de slotcadens van Michael Praetorius' *Aus tiefer Not* (1609). Ook op twee andere plaatsen in deze zetting komt de kwart-sextsamenklank voor, een daarvan zelfs in de eerste maat:



We zien hier een soort wissel-kwart-sextakkoord *avant la lettre*, bedacht vanuit de lineaire stemvoeringen. De stapsgewijze beweging in de tenor, heen en terug via de wisseltoon a, wordt deels gevolgd door de alt.

In latere periodes ontstaat het wissel-kwart-sextakkoord uit parallelle wisseltonen in twee stemmen tegelijk:



In vierstemmig spel wordt wederom de bastoon verdubbeld:



hetgeen ons dichtbij het kerstlied aller kerstliederen brengt:*



terwijl de volgende ligging:

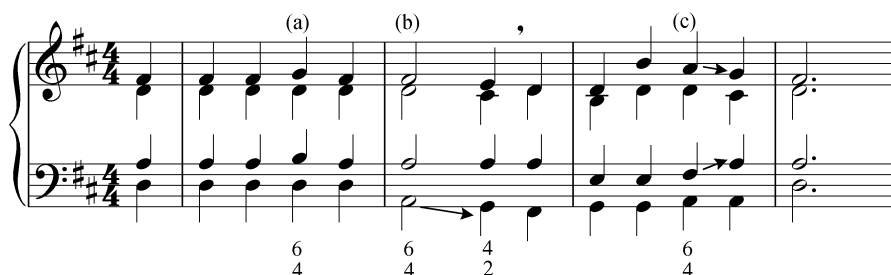


** De parallelle tertsen in deze latere zetting door Cornelis de Wolf komen ook voor in Franz Grubers originele versie van *Stille Nacht, heilige Nacht* uit 1818 of later.

doet denken aan Clement Cotterill Scholefields *St Clement*:



Alleen al in de eerste regel van Samuel Sebastian Wesleys *Aurelia* komen niet minder dan drie kwart-sextakkoorden voor:



Het wissel-kwart-sextakkoord (a) wordt gevolgd door de voorhoudings-kwart-sextakkoorden (b) en (c). Het half slot bij (b) krijgt een sterke voorwaartse beweging doordat de bas, in plaats van op de a te blijven, doorloopt naar de g van de dominantseptiem in de derde omkering. Bij (c) doet Wesley iets soortgelijks in de sopraan terwijl de tenor stijgt in plaats van daalt.

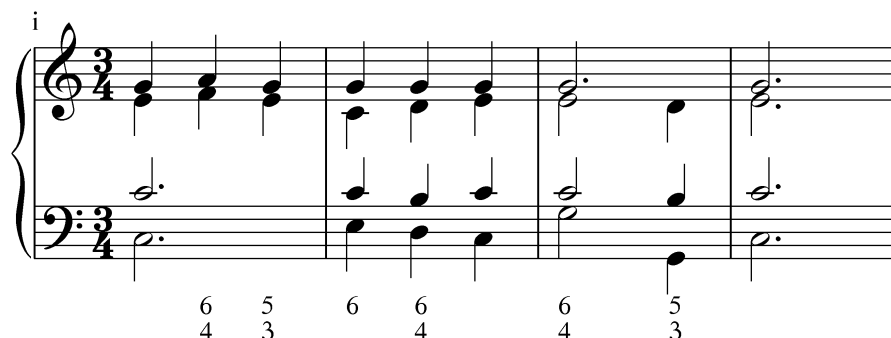
In bovenstaande voorbeelden merken we dat het wissel-kwart-sextakkoord:

- voorkomt boven een gemeenschappelijke bas, vaak op een relatief zwak maatdeel;
- 'opgelost' wordt door terug te keren naar het voorafgaande drieklink;
- gekenmerkt wordt door stapsgewijze beweging.

Veel meer dan bij liederen uit vroegere perioden, lijken deze romantische melodieën vereenzelvigd te zijn met bepaalde harmonische verbindingen. Soms lijkt een alternatieve harmonisatie bijna ondenkbaar... Evenals bij het voorhoudings-kwart-sextakkoord, is dit vooral het geval als de kwart of sext van het wisselakkoord in een gegeven bovenstem ligt: dan wordt de melodie 'gevormd' door het kwart-sextakkoord.

OPDRACHTEN:

4. Speel de volgende oefeningen in alle gr.3-toonsoorten:



ii

6 4 5 3 6 6 4 6 4 5 3

iii

6 4 5 3 6 6 4 6 4 5 3

5. Speel de volgende oefeningen in alle kl.3-toonsoorten:

i

6 4 5 3 6 6 4 6 4 #

ii

6 4 5 3 6 6 4 6 4 #

iii

6 4 5 3 6 6 4 6 4 #

6.* Herhaal de opdrachten 4 en 5 met uitkomende stem.

7. Schrijf een bas onder de volgende liedmelodieën en oefen vierstemmig. Enkele becijferingen zijn alvast aangegeven.

(a) *St Cecilia*

6 4 6 4

2

(b) *Befiehl du deine Wege*

7 6 2 4 3

6 4

6 4

6 4 6 4

(c) *Verlosser, Vriend, o hoop, o lust*

8. Oefen de volgende transposities: *St Cecilia* in F en Bes; *Befiehl du deine Wege* in Es en Bes; *Verlosser, Vriend* in G en C.

9. Improviseer tweestemmige inventies aan de hand van de volgende basschema's. Voeg eventueel een derde stem aan de kwart-sextakkoorden toe om ze enige nadruk te geven.

ii

iii

iv

v

vi

vii

viii

10. Improviseer inventies van acht maten lengte met modulaties volgens de volgende toonsoortschema's:

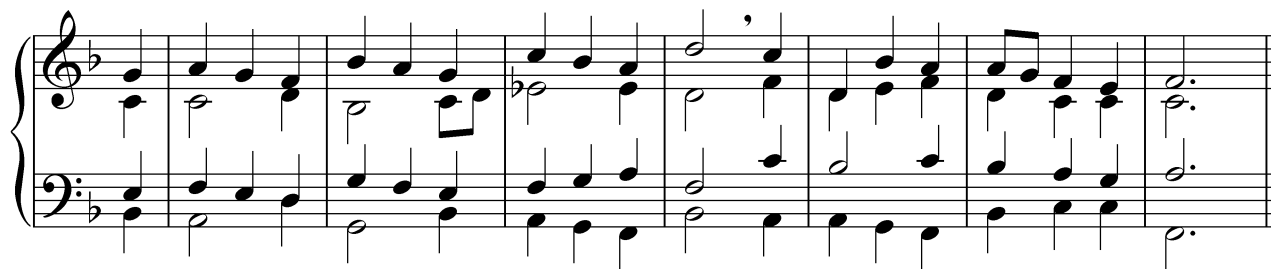
- | | | | | | |
|------|-----|---|-----|---|-----|
| i | D | - | A | - | D |
| ii | F | - | C | - | F |
| iii | a | - | C | - | a |
| iv | C | - | a | - | C |
| v | b | - | fis | - | b |
| vi | G | - | C | - | G |
| vii | Bes | - | g | - | Bes |
| viii | g | - | Bes | - | g |
| ix | A | - | D | - | A |
| x | Es | - | Bes | - | Es |

11. Speel de volgende liedzettingen en becijfer de bassen:

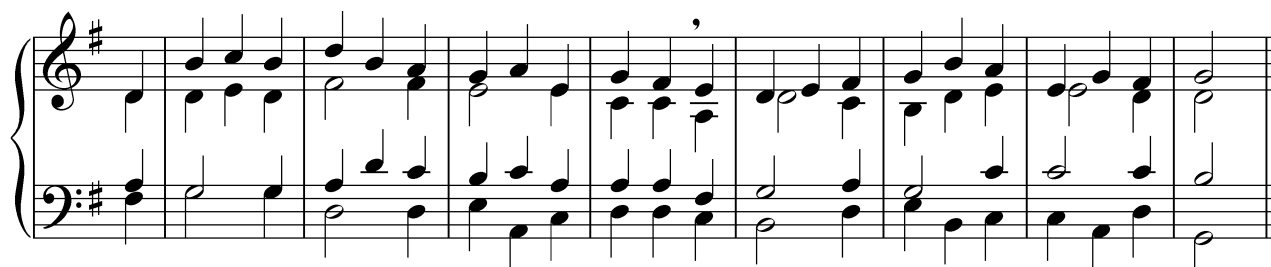
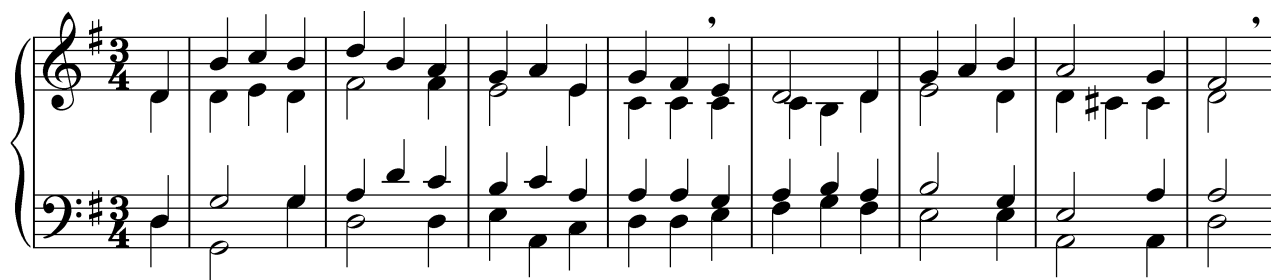
(a) Alexander Robert Reinagle (1799-1877): *St Peter*

(b) Edward Miller (1731-1807): *When I survey the wondrous cross*

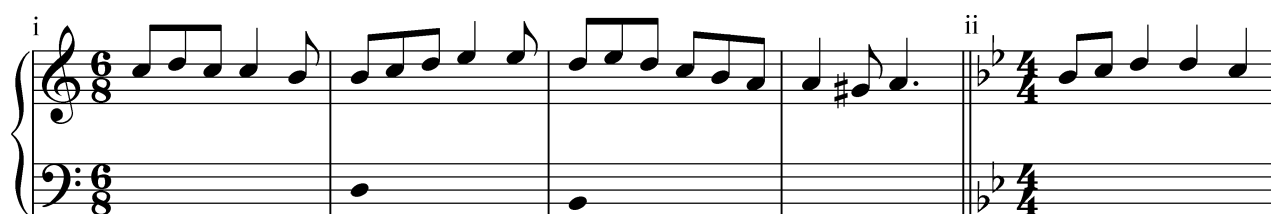
(c) Thomas Haweis (1734-1820) / Samuel Webbe (1770-1843): *Richmond*



(d) Clement Cotterill Scholefield (1839-1904): *St Clement*



12. Schrijf een bas onder de volgende melodieën en oefen vierstemmig. Enkele becijferingen zijn alvast aangegeven.



6 6 4+ 6 6 6 4



6 6 6 9 8 9 8 6 4



6 6 6 2 6 4

v vi

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

vii

6 6 6 4 6 2 6 7
 4+ 4 4 3 4 4 4 4

viii ix

6 6 6 6 6 6 6 6
 4 4 4 4 4 4 4 4

x

4+ 6 6 6 2 4 6
 3 4 4 4 4 3 4

xi

6 4+ 2 6
 4 4 4 4

xii

6 6 6 6 6 7
 4 4 4 5 4 4

[13]. Speel de volgende oefeningen vierstemmig:

[illegible]

14. Speel de volgende becijferde bassen vierstemmig in verschillende liggingen:

i

ii

iii

iv

v

vi

vii

viii

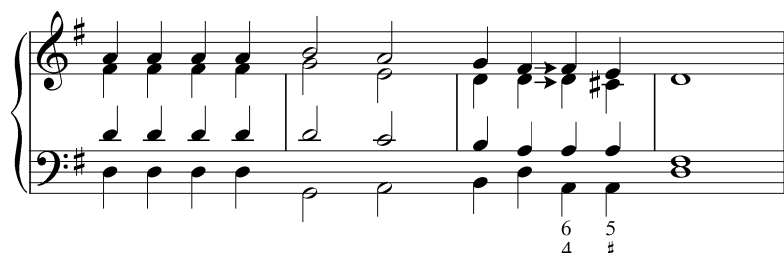
ix

Dissonanten in de muziek zijn als kruiden in het eten. Van mild tot scherp voegen ze iets wezenlijks toe, al kunnen we twisten over de smaak.

Tot nu toe hebben we als regel gehanteerd dat dissonanten en voorhoudingen dienen in het voorafgaande akkoord te worden voorbereid. In dit hoofdstuk maken we kennis met de **onvoorbereide voorhouding**. Komen meerdere voorhoudingen tegelijkertijd voor, dan is er sprake van wat ik een **meervoudige voorhouding** zal noemen. In liedzettingen komen de onvoorbereide voorhouding en met name de meervoudige voorhouding weinig voor (daarom is een aantal voorbeelden in dit hoofdstuk aan andere bronnen ontleend). Voor ons begrip van de harmonieleer en het continuo-spel zijn ze echter allebei van groot belang.

De onvoorbereide voorhouding

De klassieke regels voor het voorbereiden en oplossen van dissonanten hebben hun wortels in de polyfonie van de Renaissance. Omdat de reine kwart boven de bas werd beschouwd als een dissonant, werd ook in het voorhoudings-kwart-sextakkoord de kwart in elk geval voorbereid. In zijn al geciteerde zetting van *O wir armen Sünder* (1609) bereidt Michael Praetorius zowel de sext als de kwart voor:



In zijn eveneens reeds geciteerde zetting van *Von Gott will ich nicht lassen* (uit hetzelfde jaar) bereidt Praetorius aan het slot (b) de kwart wel voor maar de sext niet. Het begin van dit citaat lijkt wat moderner, want bij (a) wordt noch de sext noch de kwart voorbereid:



Drie kwart-sextvoorhoudingen dus, met drie verschillende graden van voorbereiding. Hierdoor is het expressieve effect ook verschillend. (Het zou voorbarig zijn om te concluderen dat de onvoorbereide voorhouding krachtiger is, zelfs in het geval van sterkere dissonanten; laten we de expressie van de voorbereiding - de *gewekte verwachting* - niet onderschatten!)

Na de Renaissance bleef de voorbereiding van dissonanten een belangrijk aspect van harmonie en contrapunt. Dit neemt niet weg dat de onvoorbereide voorhouding steeds meer in zwang is gekomen vanaf de 18e eeuw. In de muziek uit de bloeitijd van de Barok kennen we de triller die 'op de tel' begint met een (wel of niet voorbereide) voorhouding of voorslag van bovenaf. In het Italiaans heet deze voorhouding een **appoggiatura**, afgeleid van het werkwoord *appoggiare* (= leunen), hetgeen de muzikale betekenis beter weergeeft: de voorhouding *leunt* tegen de hoofdtoon aan en lost zich - meestal stapsgewijze - daarin op. Na het hoogtij van de Barok werd de onvoorbereide voorhouding een favoriet uitdrukkingsmiddel. Bovendien kan deze dissonant - op een betrekkelijk zwaar maatdeel - zowel naar beneden als naar boven worden opgelost.

In de muziek van Carl Philipp Emanuel Bach, de tweede zoon van Johann Sebastian, zijn deze elementen al volop aanwezig. In de opening van het Adagio uit zijn vijfde orgelsonate horen we voorhoudingen met en zonder voorbereiding die zich zowel naar boven als naar beneden oplossen. (De klein gedrukte voorstellen dienen op de tel te worden gespeeld, ten koste van de daaropvolgende toon.)

Zulke onvoorbereide en soms chromatische voorhoudingen zijn uitingen van de nieuwe opvattingen over expressie en dynamiek in de tijd na Johann Sebastian Bach. (Vanwege zijn expressieve mogelijkheden was het klavichord het favoriete klavierinstrument van C.P.E. Bach. Om dezelfde reden stond de fortepiano op het punt door te breken als opvolger van het klavecimbel.) Zo werd de weg bereid voor de Weense klassieken - Haydn, Mozart en Beethoven.

OPDRACHTEN:

1. Speel de volgende sequensen driestemmig (twee stemmen in de l.h.) in alle gr.3-toonsoorten:

ii

7 8 9 10 enz. 7 6

iii

9 8 6 5 enz.

iv

2 3 4 3 enz.

2. Speel de volgende sequensen vierstemmig in alle gr.3-toonsoorten:

i

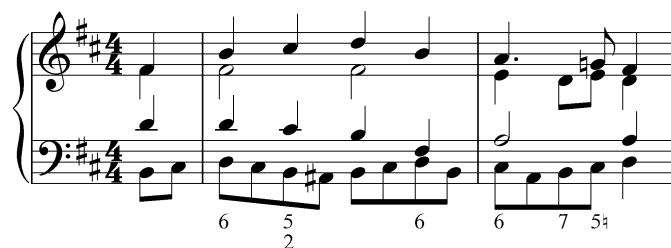
7 6 4 3 7 6 4 3 enz.

ii

7 6 4 3 7 6 4 3 enz.

Al waren het karakter en de uitdrukking van deze 'galante' voorhoudingen in de 18e eeuw nieuw, de harmonische implicaties - afgezien van bepaalde chromatische alteraties - waren dat meestal niet. Bij Johann Sebastian Bach echter ontmoet de continuo-speler becijferingen die ingewikkeld ogen: in het algemeen was bij hem de harmoniek rijker en het contrapunt complexer dan bij zijn directe voorgangers en tijdgenoten. Voorhoudingen in de bas bijvoorbeeld leiden tot becijferingen die de bekende en vaak eenvoudige basis-verbindingen enigszins aan het oog onttrekken.

Bachs *Ich steh an deiner Krippen* her geeft ons een voorproefje van zijn becijferingen. De aanhef luidt:



Schematisch gezien (met grondliggingen) zijn de verbindingen heel herkenbaar:



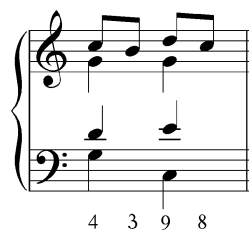
Bach plaatst de 4-3-voorhouding niet in de alt of de tenor maar (onvoorbereid) in de bas, waardoor het tweede sextakkoord wordt 'uitgesteld':



Als een akkoord wordt 'uitgesteld' vanwege een voorhouding, wordt soms de becijfering eveneens uitgesteld d.m.v. een slash (goed om te onthouden voor eigen gebruik!):



Tot zover Bachs zetting. In de volgende V-I-verbinding klinken twee onvoorbereide voorhoudingen in de sopraan:



Wanneer deze naar de bas worden verplaatst, is de becijfering meestal als volgt:



of:



We merken op dat:

- de becijfering $\frac{7}{2}$ duidt op een grondligging, voorafgegaan door een voorhouding in de bas,
- $\frac{5}{2}$ duidt op een sextligging, voorafgegaan door een voorhouding in de bas.

OPDRACHTEN:

3. Speel de volgende sequensen in alle gr.3-toonsoorten:

i

ii

iii

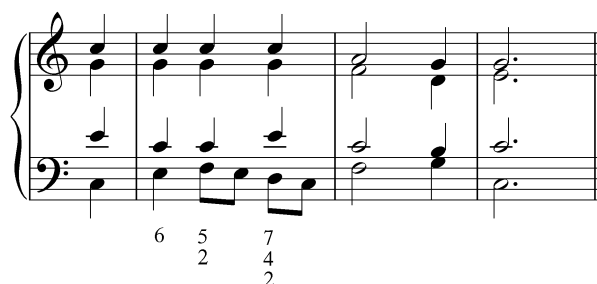
iv

v

Voor de continuo-speler is het van belang om 'tussen de regels' te leren lezen. Door complexe becijferingen kan een verbinding ingewikkelder lijken dan ze in werkelijkheid is. De volgende I-IV-V-I-verbinding:



wordt soms zo becijferd:



Laten we ons niet laten afschrikken door componisten en uitgevers die een overijverig streven naar volledigheid aan de dag leggen. (De becijferde bassen die hier worden besproken, zijn ontleend aan Georg Christian Schemelli's *Musikalisches Gesang-Buch* uit 1736).

Wil de continuo-speler zich een becijferde bas werkelijk 'eigen' maken, dan zullen het muzikale inzicht en het gehoor boven de becijfering uit moeten stijgen. 'Playing by numbers' mag wel het beginpunt zijn, maar het doel is uiteraard vrijuit te kunnen musiceren. Wanneer de ervaren continuo-speler het volgende leest:



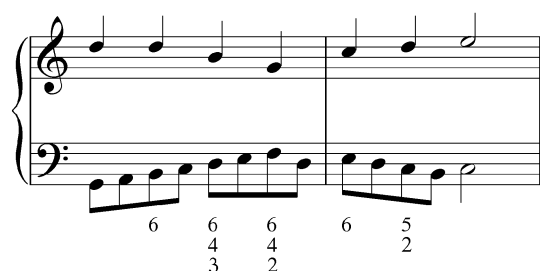
herkent hij de I-V-I-verbinding:



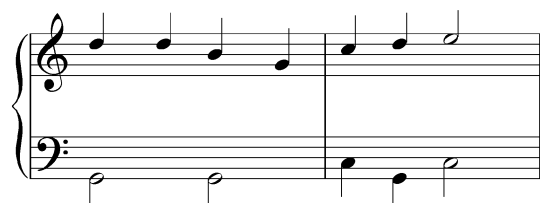
hetgeen makkelijk te realiseren is:



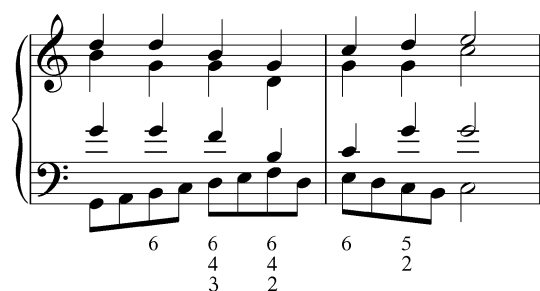
De volgende becijfering mag ingewikkeld lijken:



in feite gaat het enkel om I en V (met en zonder septiem) in verschillende omkeringen:



die als volgt kunnen worden gerealiseerd (zonder de 8-parallellen in het schema!):



Tenslotte, wanneer de volgende I-IV-V-verbinding:



wordt verrijkt met een onvoorbereide voorhouding in de bas, is de becijfering van het uitgestelde sextakkoord als volgt:



Dat de harmoniek van J.S. Bach zo rijk is, komt mede door zijn veelvuldig gebruik van het septiemakkoord in alle omkeringen. Wanneer hij hier voorhoudingen aan toevoegt, wordt de basisverbinding even aan ons zicht onttrokken - maar daar hebben we ons gehoor voor!

OPDRACHTEN:

In de volgende oefeningen worden het sext- en het septiemakkoord voorafgegaan door de meest voorkomende voorhoudingen.

4. Speel de volgende sequensen vierstemmig in alle gr.3-toonsoorten:

i

7 5 2 7 5 2 7 5 2 7 5 2

ii

7 5 2 7 5 2 7 5 2 7 5 2

5. Oefen de volgende cadensen vierstemmig in alle gr.3-toonsoorten:

i

7 5 4 7 5 3 7 5 3

ii

5 4 2 5 4 2 5 4 2

iii

iv

6.* Herhaal deze oefeningen met uitkomende stem.

De meervoudige voorhouding

Wanneer meerdere voorhoudingen tegelijk op een relatief zwaar maatdeel voorkomen, kunnen we spreken van een **meervoudige voorhouding**:

De tonen die in de eerste maat akkoord-eigen zijn aan het dominant-septiemakkoord, zijn in de tweede maat akkoordvreemd aan de drieklank van de tonica. Bovendien valt het dominant-septiemakkoord op zwakke maatdelen, terwijl de meervoudige voorhouding valt op de eerste tel. In de tweede maat worden alle drie de voorhoudingen naar boven opgelost - niet alleen de leidtoon, maar ook de kwint en de seconde. Carl Philipp Emanuel Bachs zesde orgelsonate eindigt als volgt:

In de slotmaat horen we, tegen de grondtoon en de kwint van de drieklank op de tonica, wederom de seconde, de kwart en de septiem (de leidtoon). De kwart lost op naar de terts; de leidtoon lost logischerwijze naar boven op, evenals de seconde.

In andere gevallen klinken de kwart en de septiem zonder de seconde; zo ook in het Adagio uit de zesde sonate van C.Ph.E. Bach:



In het Arioso van zijn tweede sonate laat deze componist de kwart en de septiem (op II) oplossen in het dominant-septiemakkoord, d.w.z. het eerste septiemakkoord lost zich in het tweede op:



Aan het begin van het derde deel van C.Ph.E. Bachs vijfde sonate is de meervoudige voorhouding met seconde en kwart (alsmede met septiem en none!) onderdeel geworden van het thema zelf:



Stemvoering

Zoals eerder opgemerkt, mogen we meestal zelf bepalen in welke ligging een becijferde bas wordt gerealiseerd. Toch hebben we rekening te houden met een aantal factoren. Waar bijvoorbeeld een voorhouding in een bovenstem met het cijfer 2 wordt aangegeven, zal vaak een none (of zelfs een octaaf plus een none) nodig zijn om voldoende ruimte te creëren voor de oplossing:



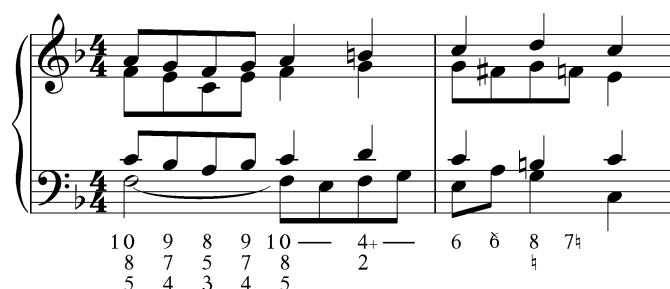
Waar een componist om dezelfde reden een 9 noteert, mag deze meestal niet als seconde worden gespeeld:



het cijfer 9 impliceert dat 8 volgt, en daar moet ruimte voor worden gemaakt:



Wanneer het cijfer 10 voorkomt (zie opdracht 1.ii), geeft de componist eveneens aan dat er extra ruimte nodig is tussen de basnoot en de terts. In zulke gevallen is de speler niet helemaal vrij om zelf de stemvoering te bepalen. In Johann Ludwig Krebs' zetting van *Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut* (uit zijn *Klavierübung*) is de door de cijfers aangegeven stemvoering eigenlijk vanzelfsprekend vanwege het verloop van de koraalmelodie:



OPDRACHTEN:

7. Speel de volgende becijferde bassen vierstemmig in verschillende liggingen:

i

ii

iii

iv

v

vi

vii

viii

vii

viii

ix

x

xi

xii

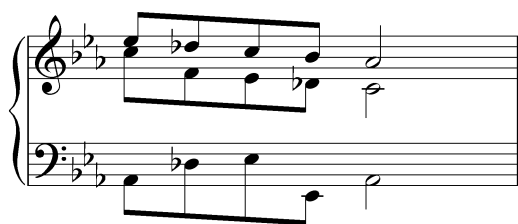
xiii

xiv

xv

xvi

xvii



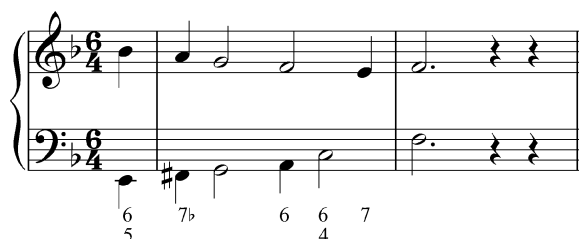
wordt:



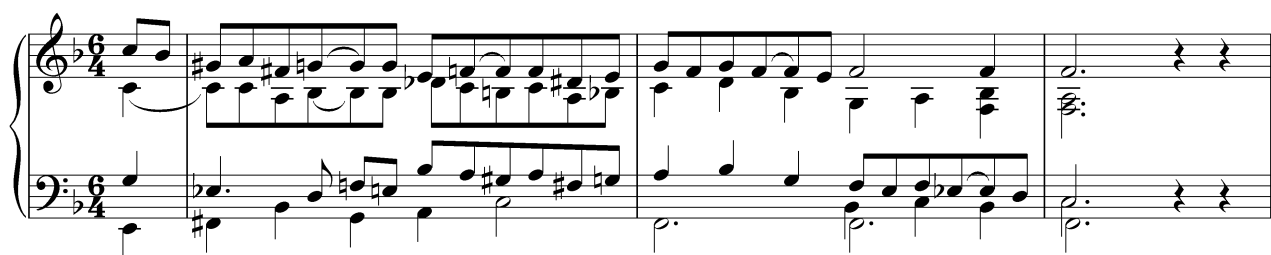
Nu we bijna aan het einde zijn gekomen van de leerstof van *The Lost Chord*, is onder het motto "All good things come to an end" een observatie over de teloorgang van de tonaliteit niet ontoepasselijk. In 1896, een jaar voor het einde van zijn lange leven, componeerde Johannes Brahms zijn *Elf Choralvorspiele* voor orgel. De slotregel van de koraalmelodie *Es ist ein Ros' entsprungen* luidt als volgt:



Aan het volgende schema:



voegt Brahms enkele en meervoudige voorhoudingen toe:



Het harmonisch schema is enigszins aan oog en oor onttrokken - hier kan de lezer met reden op zoek gaan naar *the lost chord*. Maar er is meer aan de hand. De chromatische voorhoudingen in de eerste hele maat bevatten de volgende tonen die vreemd zijn aan de toonsoort F: fis, gis, b, des en dis, hetgeen betekent dat in deze ene maat alle 12 (chromatische) tonen voorkomen. Brahms' chromatische meervoudige voorhoudingen, met maar liefst vijf toonsoortvreemde tonen, vormen een bedreiging voor de stabiliteit van de toonsoort. Algemeener geformuleerd: naar het einde van de 19e eeuw toe werd het tonale systeem aan het wankelen gebracht door een toenemende chromatisering. Toen Brahms deze koraalbewerkingen schreef, was Schönberg al 22 en Strawinsky 14. Zeventien jaar later, in 1913, vond de première plaats van Strawinsky's *Le Sacre du Printemps*. Rond 1920, nog geen vijftig jaar na Brahms' koraalbewerkingen, begon Schönberg te experimenteren met het gelijkschakelen van alle twaalf tonen: de geboorte van de twaalftoonstechniek.

3-parallelen tussen de buitenstemmen
De wijde ligging
Verboden vruchten

"I have sought, but I seek it vainly, that one lost chord divine" - de dichteres vermoedt dat zij pas in het hiernamaals "that one lost chord" opnieuw zal beleven. Zoals bekend, zullen in het hiernamaals de wetmatigheden van het aardse bestaan worden opgeheven. In dit laatste hoofdstuk van *The Lost Chord* wordt de inmiddels vergevorderde pelgrim op een voorproefje getrakteerd.

Om de lezer op het rechte pad te houden, heeft schrijver dezes hem eerder twee regels opgelegd die zo langzamerhand enigszins losgelaten - dat wil zeggen weleens genegeerd dan wel gerelativeerd - mogen worden. Aan de ene kant betreft het het spelen van 3-parallelen tussen de buitenstemmen, aan de andere kant het spelen in de wijde ligging.

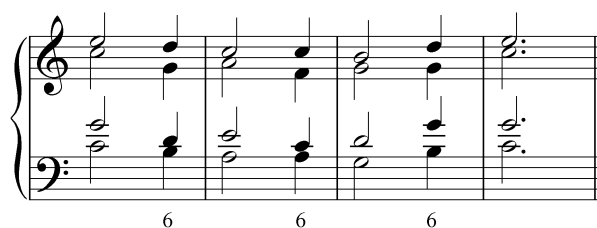
3-parallelen tussen de buitenstemmen

In deel I van *The Lost Chord* werd de drieklank uitsluitend in de grondligging gebruikt. Daarom was het in hoofdstuk 18 (deel I blz. 61) nodig om een voorlopig embargo af te kondigen op twee achtereenvolgende tertsliggingen:



Daarbij werd opgemerkt dat de 3-parallelen tussen de buitenstemmen op zich niet verkeerd zijn, maar de daaruit voortvloeiende 5- en 8-parallelen uiteraard wel (zie ook blz. 18 van dit deel).

Met de introductie van het sextakkoord en de gemengde ligging in deel II werd het mogelijk om 3-parallelen tussen de buitenstemmen te spelen zonder 5- en 8-parallelen in de middenstemmen: grond- en sextliggingen wisselen elkaar af:

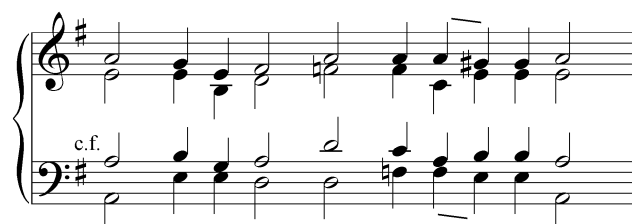


Ook zonder sextakkoorden echter bestaan er mogelijkheden om tertsgangen in de buitenstemmen te spelen zonder 5- en 8-parallelen in de middenstemmen. Sterker nog, deze verbindingen hebben een bijzondere schoonheid.

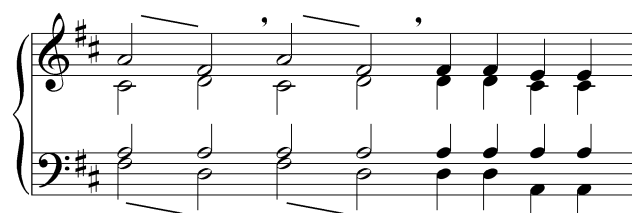
In het midden van de 16e eeuw schreef Claude Goudimel met enige regelmaat 3-parallelen. Zijn zetting van psalm 38 begint als volgt:



De opening van Goudimels zetting van Psalm 145 luidt:



In 1627 schreef Johann Hermann Schein de volgende tertsgangen in zijn zetting van *Wie schön leuchtet der Morgenstern*:



En in 1609 harmoniseerde Melchior Vulpus de tweede frase van zijn eigen melodie *Die helle Sonn leucht' jetzt herfür* op de volgende wijze:



De sprong naar de hoge d in Vulpus' melodie heeft een krachtige uitstraling. Tussen alle gr.3-drieklanken klinkt de kl.3-drieklank op VI juist op dit moment bijzonder spannend en kleurrijk. Een latere componist zou wellicht hebben gekozen voor de volgende verbinding:



Ondanks de spanning van het sextakkoord, missen we toch de kleur van de kl.3-drieklank.

We blijven bij het lied van Vulpus om de stemvoeringen te bespreken. Onder de tertsprong in de melodie schrijft hij 3-parallellen in de bas:



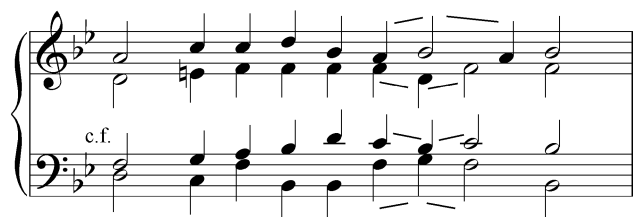
Vulpius harmoniseert in de nauwe ligging, maar om de volgende 5- en 8-parallellen te vermijden:



schrijft hij de drieklank op VI in de gemengde ligging; de buitenstemmen stijgen in 3-parallellen, terwijl de alt daalt en de tenor blijft stilstaan:



Als de buitenstemmen vervolgens in 3-parallellen dalen, stijgen de binnenstemmen, waardoor de stemmen terugkeren naar de nauwe ligging (achtereenvolgens: nauw-gemengd-nauw). Met andere woorden: stijgende buitenstemmen krijgen dalende binnenstemmen (en omgekeerd) om 3-parallellen met grondliggingen te harmoniseren. Een veel voorkomende cadensformule bij Goudimel verloopt op dezelfde wijze. De vierde frase van zijn zetting van psalm 4 luidt:



In de buitenstemmen staan twee achtereenvolgende 3-parallellen (enigszins aan het oog onttrokken door de 4-3-voorhouding - zie deel II blz. 18). Op het moment dat de buitenstemmen stijgen, dalen de binnenstemmen, en vice versa.

Hans Leo Hassler schrijft eveneens meerdere opeenvolgende 3-parallellen in zijn zetting van *Christ ist erstanden* (1608):



Met het opvoeren van parallelle tertsen tussen de buitenstemmen kunnen bijzonder mooie vierstemmige verbindingen worden gerealiseerd. Maar met een ondoordacht gebruik van

deze tertsgangen, met bijkomende 5- en 8-parallellen, bereiken we het tegendeel. Waar tertsgangen worden toegepast, dienen de nauwe en de gemengde ligging elkaar consequent af te wisselen.

OPDRACHTEN:

1. Speel de volgende cadensformules in alle gr.3-toonsoorten. Met name bij akkoorden in de gemengde ligging kan de r.h. soms ontlast worden door de tenor met de l.h. te spelen.

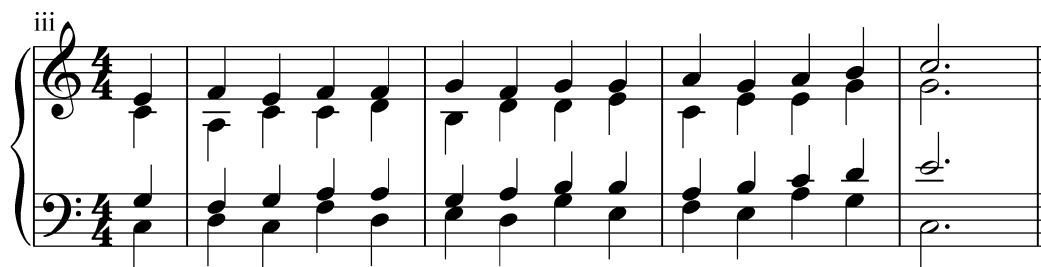
Exercise 1 consists of four cadence formulas labeled i, ii, iii, and iv. Formulas i and ii are in 3/4 time, while iii and iv are in 4/4 time. Each formula is written for piano with a grand staff (treble and bass clef). Formula i shows a sequence of chords: a triad, a dyad, a triad, and a dyad. Formula ii shows a sequence of chords: a triad, a dyad, a triad, and a dyad. Formula iii shows a sequence of chords: a triad, a dyad, a triad, and a dyad. Formula iv shows a sequence of chords: a triad, a dyad, a triad, and a dyad. The notation includes various accidentals and rests to indicate the specific intervals and durations.

2. Speel de volgende cadensformules in alle kl.3-toonsoorten:

Exercise 2 consists of two cadence formulas labeled i and ii, both in 3/4 time. Each formula is written for piano with a grand staff (treble and bass clef). Formula i shows a sequence of chords: a triad, a dyad, a triad, and a dyad. Formula ii shows a sequence of chords: a triad, a dyad, a triad, and a dyad. The notation includes various accidentals and rests to indicate the specific intervals and durations.

3. Speel de volgende sequensen in alle gr.3-toonsoorten:

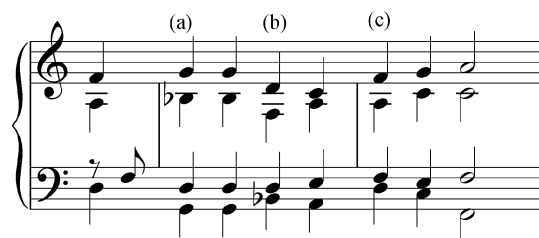
Exercise 3 consists of two sequences labeled i and ii. Sequence i is in 4/4 time and sequence ii is in 3/4 time. Each sequence is written for piano with a grand staff (treble and bass clef). Sequence i shows a sequence of chords: a triad, a dyad, a triad, and a dyad. Sequence ii shows a sequence of chords: a triad, a dyad, a triad, and a dyad. The notation includes various accidentals and rests to indicate the specific intervals and durations.



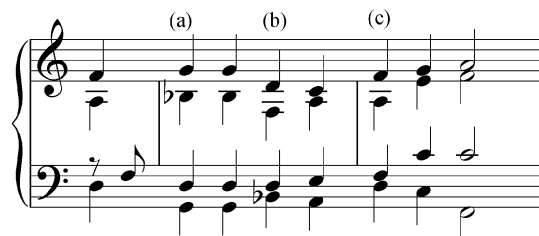
4.* Herhaal deze oefeningen met uitkomende stem.

De wijde ligging

De oplettende lezer zal allang hebben opgemerkt dat we ons bij de muziekvoorbeelden in *The Lost Chord* niet hebben beperkt tot de nauwe (en de gemengde) ligging. Ons laatste voorbeeld betrof Hasslers zetting van *Christ ist erstanden*; in de tweede frase kwamen de nauwe, de gemengde en de wijde ligging voor:



Door de wijde ligging (a) zijn de alt, de tenor en de bas als het ware in stelling gebracht om de lage tonen in de melodie (b) op te vangen. Bovendien vereisen de dalende 3-parallelle (b) dat de middenstemmen stijgen. De achtereenvolgende liggingen vanaf (a) zijn dus wijd-gemengd-nauw-gemengd-wijd. De afsluiting na (c) had in de nauwe ligging kunnen klinken:



maar de - al vanaf (b) - sterk stijgende binnenstemmen verdienen geen schoonheidsprijs. En wat een geluk dat het afsluitende F-akkoord wat langer duurt, zodat we volop kunnen genieten van Hasslers fraaie wijde ligging!

Carl Philipp Emanuel Bach omschreef de wijde ligging ("das getheilte Accompagnement") als een groot sieraad ("eine grosse Zierde").⁺ Naast de esthetische afweging geldt, zoals we zojuist hebben gemerkt, dat de wijde ligging extra mogelijkheden biedt om mooie stemvoeringen te realiseren. Let wel: het harmoniseren in de wijde ligging is een techniek voor gevorderde spelers; 18e-eeuwse leerboeken laten daarover geen twijfel bestaan. In het algemeen was het advies: harmoniseer in de nauwe ligging, met de bovenstemmen in de r.h. en de bas in de l.h. (Het fysieke gevoel van de frequente tegenbewegingen tussen de drie stemmen in de r.h. en de bas in de l.h., waarbij foute parallelle bewegingen sneller worden opgemerkt, wordt node gemist wanneer - in de wijde ligging - de tenor wordt gespeeld

⁺ C.Ph.E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, Berlin 1753/1762. Hoofdstuk 32 §10: "Das getheilte Accompagnement wozu man durch vorher gespielte gute Claviersachen geschickt gemacht wird, ist sehr oft eine grosse Zierde." (Het accompagnement met de wijde ligging, dat men kan aanleren door goede klavermusiek te spelen, is heel vaak een groot sieraad.)

door de l.h.) Buitengewoon belangrijk is het bedenken van een correcte bas onder een gegeven sopraan, waardoor er een sterke basis ontstaat voor een harmonisatie in de nauwe ligging. Zetten we echter boven een gezonde bas én de nauwe én de gemengde én de wijde ligging in, dan kunnen er veel fouten ontstaan, zoals hieronder beschreven.

Op blz. 78 van deel I staat de melodie van Crügers *Nun danket alle Gott*. Spelen we vierstemmig in de nauwe ligging boven de gegeven bas, dan kunnen zich geen 5- of 8-parallelten voordoen. De volgende uitwerking van dezelfde bas echter geeft een indruk van de vele fouten die gemaakt kunnen worden wanneer de nauwe, de gemengde en de wijde ligging door elkaar worden gehutseld:

Naast de aangegeven 5- en 8-parallelten zijn bij (a) (b) en (c) stemvoeringen ontstaan waardoor - in een gezongen uitvoering - de tenoren wellicht een extra repetitie nodig zullen hebben... In het algemeen is het sterk aan te raden de overmatige kwart (b) te vermijden; hetzelfde geldt voor de overmatige seconde: deze intervallen leveren geen soepele - zingbare - stemvoeringen op (zie deel II blz. 61).

Nogmaals, de wijde ligging is een groot goed, een sieraad (en een prachtig geluid op een mooi Prestant register als de stemmen wat verder uit elkaar liggen!). Maar het advies aan diegenen die er zich aan willen wagen luidt: schrijf de zettingen uit en loop ze uitvoerig na (te beginnen bij de bas), het liefst onder toezicht van een leraar.

Verboden vruchten

Tot zover de regels die - met de nodige zelfkritiek - weleens genegeerd mogen worden. Er bestaan ook regels die in een historische perspectief dienen te worden geplaatst.

Ieder die les heeft gehad in harmonieleer of zich heeft verdiept in de gangbare literatuur hierover, weet dat 5- en 8-parallellen niet worden toegestaan. Ook in de 16e-eeuwse polyfonie waren directe reine kwinten en octaven tussen twee dezelfde stemmen ten strengste verboden. Dit verbod is niet zomaar verzonnen om ons het leven zuur te maken. Ons gemeenschappelijke gehoor is eeuwenlang geconditioneerd door de westerse muziek, en dit collectieve gehoor heeft bepaald dat 5- en 8-parallellen zwakke verbindingen vormen. De waarheid gebiedt te zeggen dat de middeleeuwse musicus daar anders over dacht. Het zou echter buiten de opzet van deze uitgave gaan om hier diep op in te gaan.

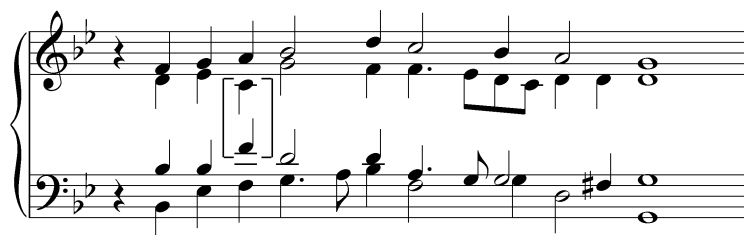
Hoe duidelijk deze regel ook is, toch is enige relativering op zijn plaats. Muziektheorie is, net als elke andere theorie, een achteraf gemaakte analyse van een bestaande praktijk. In *The Lost Chord* zijn liedzettingen besproken die zijn ontstaan in een tijdspanne van maar liefst 350 jaar, van de late Renaissance tot de late Romantiek. In deze lange periode is zowel de muziekpraktijk als de muziektheorie door een aantal sterk uiteenlopende stijlperiodes heen geëvolueerd. Ons openbare muzikleven heeft zich echter zo toegespitst op de periode van de klassieke tonaliteit, in ronde getallen van 1700 tot 1900, dat de honderdvijftig jaar tussen 1550 en 1700 in de gangbare boeken over harmonieleer buiten beschouwing zijn gebleven. De theorie uit deze boeken blijkt dan ook niet altijd te corresponderen met de praktijk zoals we die terugvinden in liedzettingen uit de 16e en de 17e eeuw.

Als voorbeeld dient Hans Leo Hasslers zetting van *Nun freut euch lieben Christen gmein* (1608):

The image shows a musical score for a four-part setting of the hymn 'Nun freut euch lieben Christen gmein' by Hans Leo Hassler (1608). The score is written for two staves (treble and bass clef) in G major (one sharp) and 4/4 time. It is divided into three systems, each with two staves. The first system is labeled (a) and (b). The second system is labeled (c). The third system is labeled (d). The score illustrates various harmonic textures, including some that are considered 'forbidden' in later theory, such as 5th and 8th parallels.

- bij (a) ontstaan bedekte kwinten tussen de buitenstemmen;
- bij (b) klinken effectief 5- en 8-parallellen;
- bij (c) en (d) klinken 8-, respectievelijk 5-parallellen in tegenbeweging.

Een vierde uitzonderlijke situatie treffen we in de slotregel van Seth Calvisius' zetting van *Allein zu dir, Herr Jesus Christ* (1594):

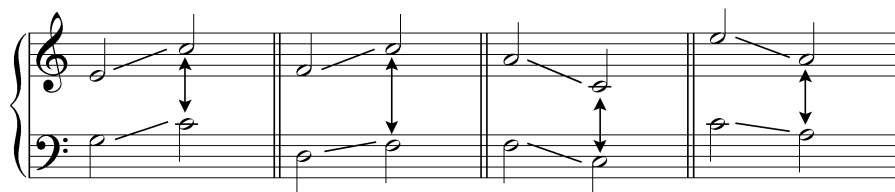


In het derde akkoord stijgt de tenor uit boven de alt. Wanneer we deze stemkruising negeren en de verbinding uitschrijven zoals ze in wezen klinkt, horen we het volgende:

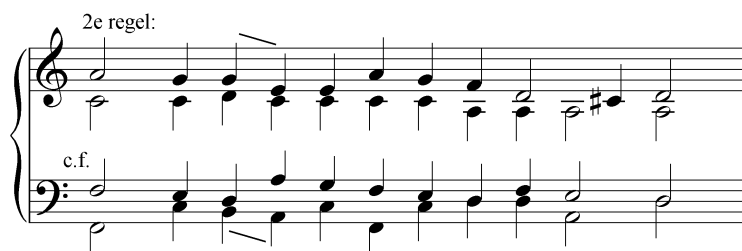


Laten we deze vier voorbeelden nader bezien.

Een bedekte kwint of octaaf ontstaat wanneer twee stemmen de reine kwint of het octaaf bereiken vanuit dezelfde richting (zie ook deel II hoofdstuk 6). Deze beweging komt veel voor, maar wordt meestal verboden tussen de buitenstemmen wanneer het interval in de onderste stem kleiner is dan het interval in de bovenste, want dan wordt de kwint of octaaf als kaal ervaren:



In de 16e-eeuwse polyfonie waren de voorwaarden echter anders, want bedekte kwinten of octaven werden meestal toegelaten als een van de twee stemmen zich stapsgewijs bewoog, en dat gold ook voor de buitenstemmen. In dit licht bezien, is het niet zo vreemd dat Goudimels zetting van psalm 2 bedekte kwinten tussen de buitenstemmen bevat die volgens latere regels verboden zijn:



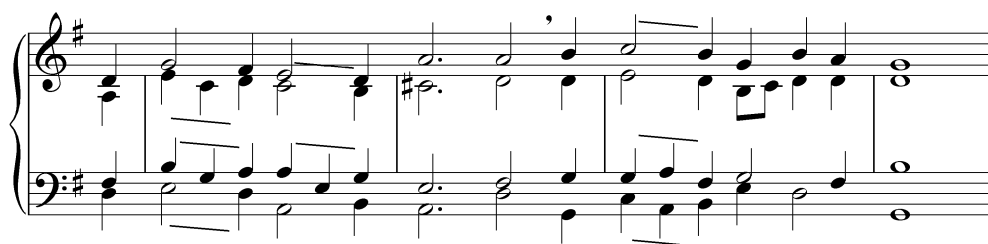
In 1653, honderd jaar later, schreef Crüger de volgende bas onder zijn eigen melodie *Nun danket all und bringet Ehr*:



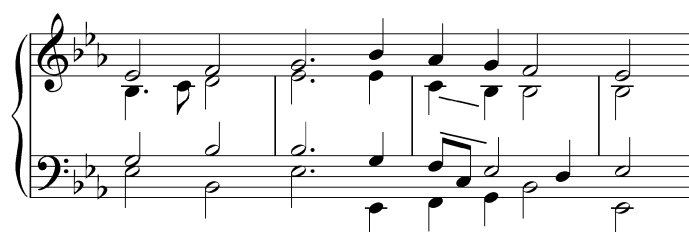
Het verbod op 5- en 8-parallellen in de klassieke polyfonie gold niet als de parallellen onderbroken werden door een andere consonant of door een rust (een doorgangstoon daarentegen was onvoldoende om parallellen op te heffen). De volgende stemvoering en regelovergang in Goudimels zetting van psalm 75 waren dus wel degelijk correct:



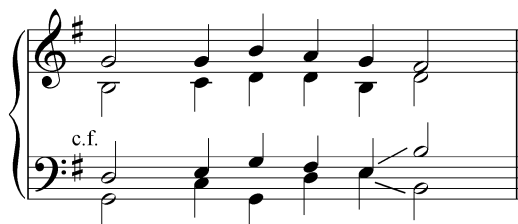
wat ook geldt voor het slot van Michael Praetorius' zetting van *Nun lob mein Seel, den herren* (1609):



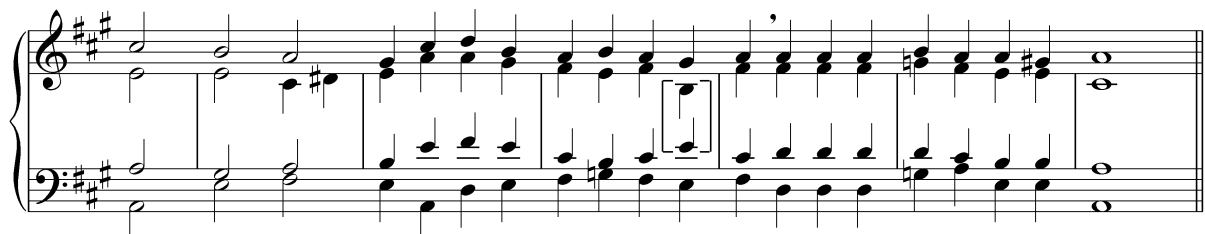
Zelfs een tussenliggende consonant van zeer korte duur was voldoende om een parallel op te heffen, zoals aan het begin van Johann Crügers *Fröhlich soll mein Herze springen* (1653/57):



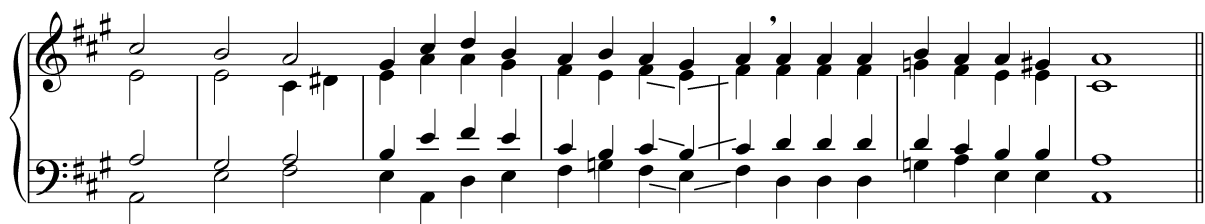
5- en 8-parallellen in tegenbeweging waren geen onbekend fenomeen in de klassieke polyfonie, al kwamen ze meestal voor tussen de bas en een middenstem, en alleen bij uitzondering tussen de buitenstemmen. In de psalmzettingen van Goudimel treffen we 8-parallellen in tegenbeweging tussen de cantus firmus (in de tenor) en de bas, zoals in psalm 6:



Seth Calvisius' zetting van *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* (1597) dateert van een jaar na de dood van De Wert. Het slot luidt:



Ook hier worden de 'klinkende' parallellen aan het oog onttrokken door een stemkruising te maken:



Verboden vruchten? Dat mag de lezer zelf bepalen, hopelijk bijgestaan door een kundige docent. Zoals vaker in het leven, lopen theorie en praktijk weleens uiteen. De lezer van *The Lost Chord* zal intussen wel beseffen dat dit geen vrijbrief is om allerlei regels in de wind te slaan. Op den duur moeten het de techniek, het gehoor, de ervaring en de smaak van de speler zijn die zijn beslissingen dragen.

Maestro, muziek! En zelfs dan: *It may be that only in Heav'n I shall hear that grand Amen.*