

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 getoont door Arthur Sullivan)

INHOUDSOPGAVE

	blz.
1	Vooruitzichten
2	De septiem (i)
3	De septiem (ii)
4	Het kwint-sextakkoord
5	Figuratie (i)
6	Figuratie (ii)
7	Het kwart-sextakkoord (i)
8	Het secondeakkoord
9	Modulatie
10	Het terts-kwartakkoord
11	Het kwart-sextakkoord (ii)
12	Figuratie (iii)
13	De theorie en de praktijk

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 bekwaam 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 akkoordverbindingen en stemvoeringen overzichtelijk te maken. Met dat oogmerk is er in letterlijke zin wel ruimte geboden door de inrichting van notenstokken en becijferde bassen.

Veel liedmelodieën, met name van vóór de 19e eeuw, zijn via diverse geschreven en mondelinge tradities overgeleverd. Zodoende zijn vaak verschillende versies ontstaan, in diverse toonsoorten en zelfs met afwijkende titels. Veel van de melodieën in *The Lost Chord* stammen uit een tijd waarin maatstrepen niet consequent werden toegepast; tot en met de 17e eeuw is het zelfs zo dat afwisseling van twee- en driedelige 'matten' 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 studeren 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 akkoordfuncties, vormt het fundament van alle westeuropeese 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 septiemakkkoord en het kwart-sextakkoord:

The image shows three staves of musical notation in G clef, bass clef, and bass clef. The notation is in common time. The first staff has a key signature of one flat. The second staff has a key signature of one sharp. The third staff has a key signature of one sharp. Measure numbers 6, 6, #, 6, 7, 8, 6, 6, 6, 4 are written below the notes. The music consists of two voices, with vertical stems indicating harmonic changes between chords. The first staff starts with a C major chord (G-B-D) and moves through various chords including a G major chord (D-G-B) and a D major chord (A-D-F#). The second staff starts with a G major chord (D-G-B) and moves through various chords including a D major chord (A-D-F#). The third staff starts with a D major chord (A-D-F#) and moves through various chords including a G major chord (D-G-B).

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 septiem-akkoord zelfs een kenmerk van de harmonisatie:

Musical score for piano, two staves. The top staff shows measures 6-7, ending with a key signature of one sharp. The bottom staff shows measures 6-7, ending with a key signature of one sharp.

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 volgeling Henricus Barphonius (1630), Thomas Campion (ca. 1613) en anderen.

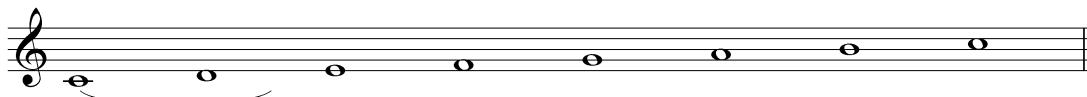
2

DE SEPTIEM (i)

Het interval septiem
De septiem als voorhouding van de sext

Het interval septiem

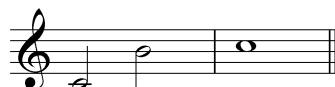
Op de allereerste bladzijde van deel I van *The Lost Chord* werd de lezer aangespoord om nauwlettend te luisteren naar de gradaties van spanning wanneer de stijgende gr.3-toonladder klinkt tegen de liggende tonica:



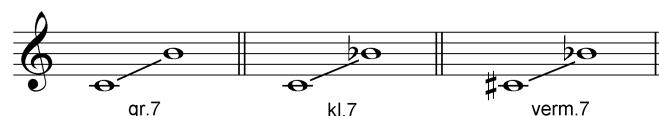
Deze spanning is op haar hoogst bij de zevende toon, de b boven de c, ofwel de **grote septiem** (naar het Latijnse woord *septimus*, zevende). De doorgaande beweging in stijgende seconden, met name de verbinding van de leidtoon b naar de tonica, creëert echter 'verzachtende omstandigheden'. De volle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



Evan 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-toonsoorten.⁺

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

De volgende oefening is eveneens gebaseerd op een reeks sextakkoorden:

Musical notation showing a series of six chords in G major (4/4 time). The soprano part is sustained on a single note with the number '6' below it. The bass part consists of eighth-note patterns.

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

Musical notation showing the same series of chords as the previous example, but with the soprano part now having more movement (eighth-note patterns) while the bass part remains in 3-parallels.

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

De driestemmigheid waarmee we begonnen:

Musical notation for a three-part harmonic progression in G major, starting with a I-IV-V-I sequence.

kan nu worden uitgebreid naar vierstemmigheid:

Musical notation for a four-part harmonic progression in G major, adding a fourth voice (the alto) to the three voices above.

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:

Musical notation for a four-part harmonic progression in G major, showing a specific connection between the dominant chord (V) and the tonic chord (I).

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:

The musical score consists of three measures labeled i, ii, and iii. Each measure has four staves: soprano, alto, tenor, and bass. Measure i starts with a forte chord (F major) followed by a half note in the tenor and bass. Measure ii starts with a forte chord (F major) followed by a half note in the tenor and bass. Measure iii starts with a forte chord (F major) followed by a half note in the tenor and bass. Below the bass staff, the numbers 6, 7, and 8 are written.

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-parallellellen veroorzaken tussen de tenor en de bas.

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

The musical score consists of two parts, labeled i and ii. Each part has four staves: soprano, alto, tenor, and bass. Part i starts with a forte chord (F major) followed by a half note in the tenor and bass. Part ii starts with a forte chord (F major) followed by a half note in the tenor and bass. Below the bass staff, the numbers 6, 7, 6, 6, 7, 6, 6, 7, 6, 6, 5, 6, 5, 4, 3 are written.

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

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

The musical score consists of one measure of a concluding cadence. It has three staves: soprano, alto, and bass. The bass staff has measure numbers 7, 6, 4, 3 written below it.

⁺ 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:

A musical score for two voices (treble and bass) in common time. The score is divided into three sections labeled i, ii, and iii. Each section consists of a treble staff and a bass staff. The bass staff has numerical markings below it: 7, 6, 4, 3. The music is in G major (three sharps).

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

A musical score for two voices (treble and bass) in common time. The score is divided into three sections labeled i, ii, and iii. Each section consists of a treble staff and a bass staff. The bass staff has numerical markings below it: 6, 7, 6, 4, #. The music includes key changes between G major, D major, A major, E major, B major, F# major, F major, and C major.

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:

I I⁶ II⁷ V I

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-parallellen tussen de tenor en de bas worden vermeden:

I I⁶ II⁷ V I

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:

I I⁶ II⁷ V I

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:

6 7 6 7 6 7 6 7

⁺ 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-parallelles tussen de sopraan en bas zorgvuldig vermeden:

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

Maar 3-parallelles tussen de buitenstemmen zijn niet verboden; integendeel, zij kunnen juist zorgen voor bijzonder spannende verbindingen. In ons voorbeeld geeft de toepassing van het septiemakkkoord op II de mogelijkheid 3-parallelles te spelen zonder 5- en 8-parallelles 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 derde van het septiemakkoord op V; de septiem op V lost zich op in de derde 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.

Dit tweede septiemakkoord - op V, de dominant - noemen we het **dominantseptiemakkoord**. Deze **vierklank** bestaat uit de grondtoon (op V), de grote terns (de leidtoon), de reine kwint en de kleine septiem. Het dominant-septiemakkoord in de toonsoort G luidt dus:



Het dominant-septiemakkoord komt nog niet vaak voor in 17e-eeuwse zettingen. Ebeling lijkt het te vermijden in het voorbeeld aan het begin van dit hoofdstuk, maar Scheidt gebruikt de voorgaande cadensformule (blz. 19) opnieuw in de derde frase van zijn zetting van *Puer natus in Bethlehem*, eveneens uit 1650:

Al vanaf de allereerste cadensoefeningen is het duidelijk geweest dat de V-I-verbinding het anker vormt van het tonale systeem van gr.3- en kl.3-toonsoorten waarop de klassieke muziek van de 18e en 19e eeuw is gebaseerd. Wanneer de septiem wordt toegevoegd aan de gr.3-drieklank op V wordt zowel de spanning op de dominant als de ontspanning op de tonica nog sterker, de krachtmeting nog nadrukkelijker:



In de gr.3-toonladder ontdekten we de stijgende en dalende 'trekkracht' van de afzonderlijke tonen ten opzichte van de tonica (deel I blz.7, deel III blz. 10). De verbinding van het dominant-septiemakkoord naar de tonica verenigt de trekkracht van maar liefst drie van deze tonen: f wil naar e, terwijl c en de leidtoon b willen naar c; de bas stijgt met een kwart of daalt met een kwint. Over de tonaliteit kan dan geen twijfel bestaan!

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...

OPDRACHTEN:

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 septiemakkkoord op II noodzakelijk. Op blz. 18 lieten we de bas stijgen vanaf de grondligging in 3-parallellemen:

Maar toevoeging van de kwint aan het septiemakkkoord veroorzaakt 5-parallellemen:

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 septiemakkkoord 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:

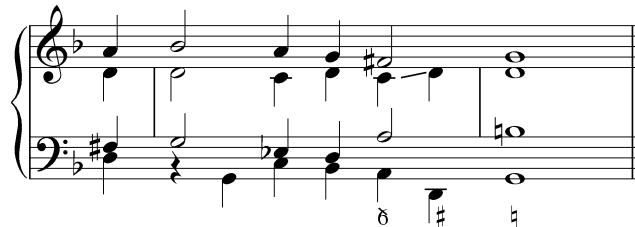
(v) vierstemmig:

⁺ Al wordt de verminderde drielank in de grondligging 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).

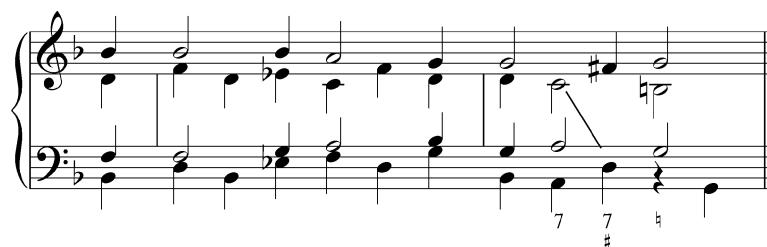
In deze laatste sequens (v) hebben de septiemakkoorden op de oneven tellen geen kwint, op de even tellen wel. Op deze wijze dalen alle septiemes naar de terns van het volgende akkoord.

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

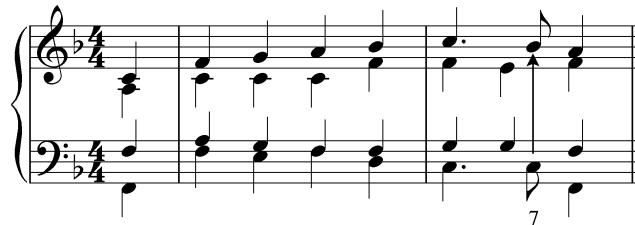
Aan het begin van dit hoofdstuk zagen we hoe Ebeling, in 1660, moeite leek te doen om het dominant-septiemakkoord te vermijden. Tien jaar eerder deed Scheidt precies hetzelfde aan het slot van zijn zetting van *Puer natus in Bethlehem*:



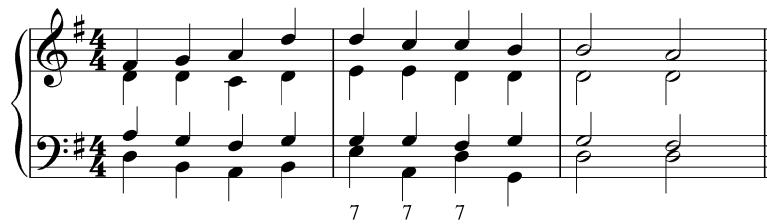
Toch was het dominant-septiemakkoord al geruime tijd in gebruik. De toepassing van de verschillende akkoorden en akkoordverbindingen was, en is, ook een kwestie van smaak. Er is een verschil, bijvoorbeeld, tussen de septiem in een binnenstem, zoals Scheidt die aanwendde in de eerder geciteerde derde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



(b) *Gen Himmel aufgefahren ist*

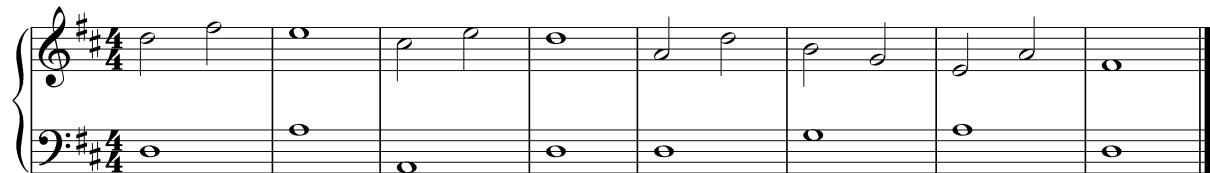


19.* Herhaal deze liederen met uitkomende stem.

20. Oefen de volgende transpositions: *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:



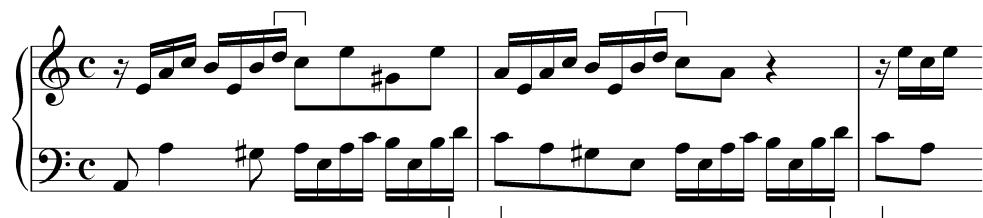
het volgende voorbeeld gegeven:



Alleen al met de tonen van de drielank kunnen we onnoemelijk veel inventies fantaseren met behulp van octaafsprongen, toonherhalingen, ritmische figuren en rusten. Aan de drielank in de grondligging en de eerste omkering kunnen we nu het septiemakkkoord 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 configuratie. De spanning van de septiem wordt echter wel opgelost: de dominantseptiem valt steeds naar de terts van de tonica-drielank. Wanneer de septiem in de l.h. voorkomt, volgt dus de eerste omkering van de tonica-drielank.

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 becijferingen 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:

The musical score consists of three staves. The top staff is treble clef, the middle staff is alto clef, and the bottom staff is bass clef. All staves have a key signature of one flat. The lyrics 'et ex - pe - cto' are written below each staff. The first measure shows notes in all three voices. The second measure shows the bass note moving to a higher pitch, indicated by an arrow pointing to the corresponding note in the first measure. The third measure shows the bass note returning to its original pitch. The fourth measure shows the bass note moving again, indicated by an arrow pointing to the corresponding note in the second measure.

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

A vertical analysis diagram showing the inversion of a septemakkkoord. It consists of two staves: treble and bass. The treble staff has two open circles (notes) above the staff line, and the bass staff has one open circle below the staff line. An arrow points from the top note of the treble staff to the bottom note of the bass staff, indicating the inversion of the chord structure.

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

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

A musical score showing the resolution of a septemakkkoord. It consists of two staves: treble and bass. The treble staff has a single note. The bass staff has notes labeled 6, 7, 6, 6, 7, 8. The bass line shows a stepwise ascent, starting at a lower note, moving up to 7, down to 6, up to 6, up to 7, and finally up to 8. This represents the resolution of the septemakkkoord in root position.

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

A musical score showing a bass line approaching a cadence. It consists of two staves: treble and bass. The treble staff has a single note. The bass staff has notes labeled 6, 5, 6, 7, 8. The bass line shows a stepwise ascent, starting at 6, going down to 5, then up to 6, then up to 7, and finally up to 8. This represents the approach to a cadence using the kwint-sextakkoord.

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:

I II⁷ V I

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

I⁶ IV V I

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).

6
5 6
5

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

6
5 6
5

⁺ De toegevoegde sext (sixte ajouté) 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 drieblank. Boven deze bastoon klinken de kwint en de grondtoon van de drieblank:

De nietsvermoedende lezer zou kunnen veronderstellen dat het sextakkoord als volgt kan worden becijferd, uitgaande van de drieblank 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 drieblank. 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 drieblank 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 derde 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:

A musical score for piano, showing two staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp. The score consists of two measures. Measure 6 starts with a half note in the treble staff followed by a quarter note in the bass staff. Measure 7 begins with a half note in the treble staff followed by a quarter note in the bass staff.

Het ontbreken van de ternetts boven de bas in het kwint-sextakkkoord komt overeen met het ontbreken van de kwint in vroege toepassingen van het septiemakkkoord:

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 derde 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-sextakkkoord in de wijde ligging):

A musical score for piano, featuring two staves. The treble staff begins with a forte dynamic and consists of ten measures. The bass staff begins with a forte dynamic and also consists of ten measures. Measure 10 of the bass staff features a bass note with a harmonic function label '6' above it and '5' below it.

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 septiemakkkoord (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-sextakkkoord zes keer voor, voorafgaande aan het kwart-sextakkkoord (zie de eerste frase van psalm 88). In de derde frase van psalm 150 functioneert het kwint-sextakkkoord als *sixte ajouté* 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:

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves show a sequence of notes and rests. Below the notes, there are two sets of numbers: '6' and '5' under the first set of notes, and '6' and '5' under the second set of notes. These likely indicate specific harmonic functions or voicings.

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

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves show a sequence of notes and rests. Below the notes, there are two sets of numbers: '6' and '5' under the first set of notes, and '6' and '5' under the second set of notes. These likely indicate specific harmonic functions or voicings.

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:

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves show a sequence of notes and rests. Below the notes, there are two sets of numbers: '6' and '5' under the first set of notes, and '6' and '7' under the second set of notes. These likely indicate specific harmonic functions or voicings.

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.

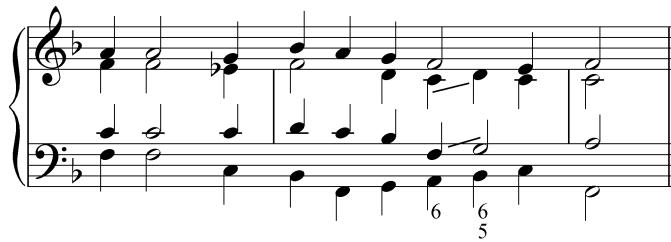
De stemmenverdeling in de tweede frase van het voorbeeld van Michael Praetorius (*Allein Gott*) verdient onze aandacht:

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves show a sequence of notes and rests. Below the notes, there are two sets of numbers: '6' and '5' under the first set of notes, and '6' and '5' under the second set of notes. These likely indicate specific harmonic functions or voicings.

In het sextakkoord is de tenor een verdubbeling van de bastoon (de derde 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:

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves show a sequence of notes and rests. Below the notes, there are two sets of numbers: '6' and '5' under the first set of notes, and '6' and '5' under the second set of notes. These likely indicate specific harmonic functions or voicings.

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 derde boven de grondtoon.

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-sextakkkoord 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 gecomponneerd. 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*

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Both staves use a common time signature. The music is divided into measures by vertical bar lines. The notes are represented by dots on the staff lines. Some notes have stems pointing up or down, while others are stemless. Measure numbers are indicated below the bass staff. The score includes several rests and sustained notes. The overall structure is a repeating pattern of measures.

(b) *Aus meines Herzens Grunde*

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

A musical score for two voices (Soprano and Bass) across four staves. The Soprano part consists of soprano clef, four-line staves, and a bass staff. The Bass part consists of bass clef, four-line staves, and a bass staff. The music includes various note values (eighth and sixteenth), rests, and dynamic markings like 'p' (piano). Roman numerals (6, 7, 5, 4, 3) are placed below specific notes in the Bass part to indicate harmonic progressions.

(c) *Winchester old*

Musical score for 'Winchester old'. The score consists of two staves: a soprano staff and a basso continuo staff. The soprano staff has a treble clef and the basso continuo staff has a bass clef. The key signature is one sharp. The piano part below the basso continuo staff provides harmonic analysis, with numbers indicating chord progressions like 6, 6/5, and 5.

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

Musical score for 'Ermuntre dich, mein schwacher Geist'. The score consists of four staves: two soprano staves and two basso continuo staves. The key signature changes between flats and sharps. The piano part below the basso continuo staves provides harmonic analysis, with numbers indicating chord progressions like 6/5, 6, 4, 3, and various flats and sharps.

⁺ 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-parallellen 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 transpositions:

- *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:

The image contains twelve staves of music, each with a Roman numeral label above it. The staves are arranged in three columns of four. Each staff has a bass clef and a time signature. Below each note in the bass line are four numbers representing a four-part harmonic bass line. The staves are as follows:

- i:** Bass clef, 4/4 time. Notes: 7, 6, 6, 6; 5. Below: 7, 6, 6, 5.
- ii:** Bass clef, 3/4 time. Notes: 6, 7, 7. Below: 6, 7, 7.
- iii:** Bass clef, 6/8 time. Notes: —, 6, 4, 3. Below: —, 6, 4, 3.
- iv:** Bass clef, 2/4 time. Notes: —, 6, 4, 7; 3. Below: —, 6, 4, 7; 3.
- v:** Bass clef, 4/4 time. Notes: 6, 7, #—. Below: 6, 7, #—.
- vi:** Bass clef, 4/4 time. Notes: 6, 6, #. Below: 7, 6, 6, 5.
- vii:** Bass clef, 3/4 time. Notes: 6, 6, 7, #; #. Below: 6, 6, 7, #; #.
- viii:** Bass clef, 6/8 time. Notes: —, 7, —, 6, —, 6, —, 5. Below: —, 7, —, 6, —, 6, —, 5.
- ix:** Bass clef, 3/4 time. Notes: 7, 6, 6, 4, 7; #. Below: 7, 6, 6, 4, 7; #.
- x:** Bass clef, 3/4 time. Notes: 7, 6, 6, 6, 6, 5. Below: 7, 6, 6, 6, 6, 5.
- xi:** Bass clef, 4/4 time. Notes: 7, 6, 6. Below: 7, 6, 6.
- xii:** Bass clef, 2/4 time. Notes: —, 6, —, 6, —, 6, —, 5. Below: —, 6, —, 6, —, 6, —, 5.

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

The image contains eight staves of music, each with a Roman numeral label above it. The staves are arranged in two columns of four. Each staff has a bass clef and a time signature. Below each note in the bass line are four numbers representing a four-part harmonic bass line. The staves are as follows:

- i:** Bass clef, 4/4 time. Notes: 6, 6, #; 6, #. Below: 6, 6, #; 6, #.
- ii:** Bass clef, 3/4 time. Notes: 6, —. Below: 6, —.
- iii:** Bass clef, 3/4 time. Notes: 7, 6, 6. Below: 6, 6, 5.
- iv:** Bass clef, 4/4 time. Notes: —, 6, 6, 7, 6, 6, 6, 4, 3. Below: —, 6, 6, 7, 6, 6, 6, 4, 3.
- v:** Bass clef, 6/8 time. Notes: —, 7, —, 6, —, 6, —, 5. Below: —, 7, —, 6, —, 6, —, 5.
- vi:** Bass clef, 4/4 time. Notes: 6, 4, 3. Below: 6, 4, 3.
- vii:** Bass clef, 3/4 time. Notes: 6, 6, 7, 6, 6, 5. Below: 6, 6, 7, 6, 6, 5.
- viii:** Bass clef, 4/4 time. Notes: 6, 6, 6, 6, 6, 5. Below: 6, 6, 6, 6, 6, 5.

⁺ 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:

i

ii

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

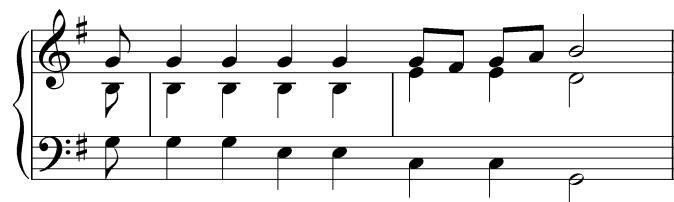
FIGURATIE (i)

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

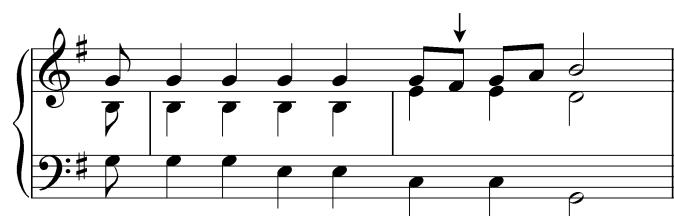
Al vanaf deel I hebben we in feite allerlei figuraties gespeeld zonder hier expliciet aandacht aan te besteden. In diverse oefeningen en zettingen stonden er onder deze figuraties strepen om aan te geven dat ze geen akkoordwisseling behoefden. In 1557 schreef Jacobus Clemens non Papa een zetting van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



Theoretisch bezien zou de volgende harmonisatie ook mogelijk zijn geweest:



Muzikaal bezien 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 vluchige 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.

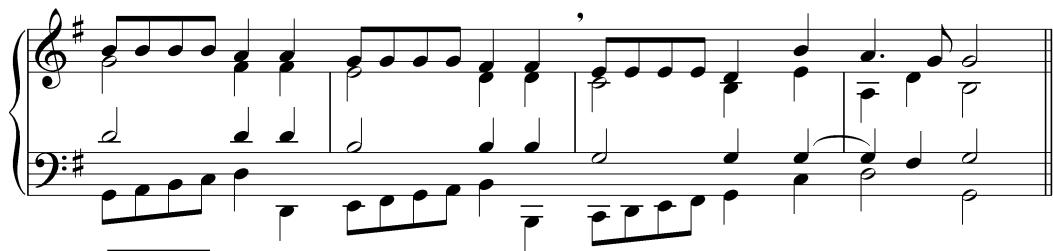
In de *Chorus of Virgins* uit Händels *Judas Maccabeus* (voorafgaand het bekende *See, the conqu'ring hero comes!*), bevat de figuratie van de twee sopraanpartijen stijgende en dalende wisseltonen in 3-parallellen (versiering van de drieklank van G resp. van e). Aan deze figuraties ontleent Händels melodie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

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

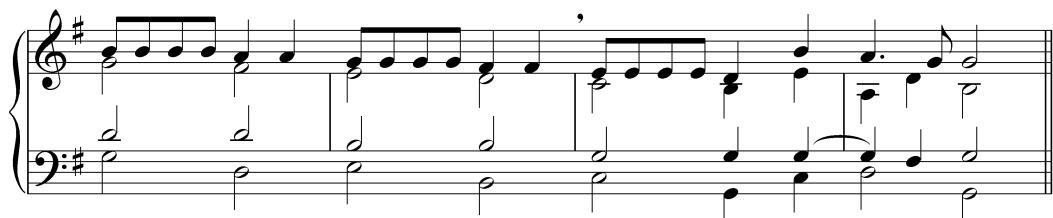
Tegenover liederen met een tamelijk eenvormige ritmische beweging - wat op zichzelf juist heel karakteristiek kan zijn - staan liederen met uiteenlopende ritmes. Snellere, figuratieve elementen drukken een eigen stempel op het karakter van een melodie - in het volgende hoofdstuk wordt hier verder op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

Doorgangstonen

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

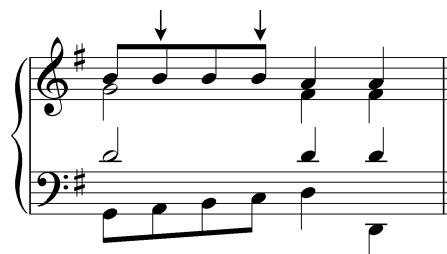


Deze eenvoudige melodie met veel toonrepetities vraagt om een eenvoudige harmonisatie (en een vlot tempo!). De akkoordwisselingen vinden plaats op de halve noot, hetgeen bepalend is voor de cadans:



In dit schema is de zetting wellicht té eenvoudig geworden, waardoor de beweeglijkheid van de sopraan geen weerklang 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.

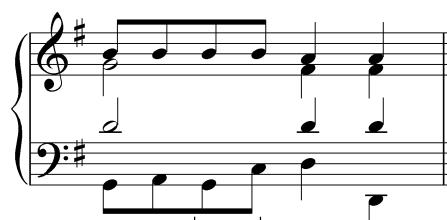
Wederom blijkt ons gehoor tolerant te zijn ten opzichte van bepaalde dissonanten. In de eerste maat van de zetting uit 1680:



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 **doorgangstoorn** ingebet in een staps-gewijze 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 doorgangstono 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:

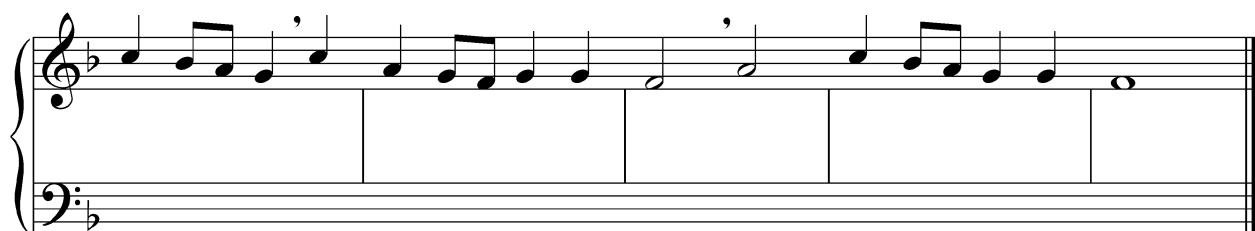
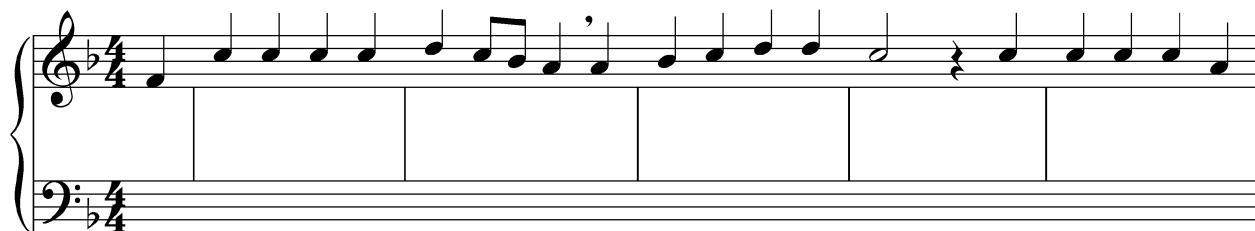
Let op: doorgangstonen, in tegenstelling tot wisseltonen, kunnen voorkomen als stapsgewijze beweging tussen twee verschillende akkoorden. Zie het eerste en derde systeem.

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 wissel- en doorgangstonen in de melodieën. Speel de zettingen vierstemmig.

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



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



* 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*

Musical score for 'O Durchbrecher aller Bande' in G major, 4/4 time. The score consists of four staves of music, each with a treble clef and a bass clef. The first three staves are identical, showing a steady eighth-note pattern. The fourth staff shows a similar pattern but includes a fermata over the last note of the measure.

(d) *Liebster Jesu, wir sind hier*

Musical score for 'Liebster Jesu, wir sind hier' in G major, 4/4 time. The score consists of four staves of music, each with a treble clef and a bass clef. The first three staves show a eighth-note pattern with a fermata over the last note of the measure. The fourth staff shows a similar pattern but includes a fermata over the last note of the measure.

(e) *O Jesu Christe, wahres Licht*

Musical notation for the hymn 'O Jesu Christe, wahres Licht' in G major (two sharps). The notation consists of two staves: treble and bass. The treble staff has four measures, and the bass staff has three measures. The bass staff concludes with a repeat sign and a bass clef, indicating a continuation of the melody.

Musical notation for the hymn 'O Jesu Christe, wahres Licht' in G major (two sharps). The notation consists of two staves: treble and bass. The treble staff has five measures, and the bass staff has four measures. The bass staff concludes with a repeat sign and a bass clef, indicating a continuation of the melody.

(f) *Gelukkig is het land*

Musical notation for the hymn 'Gelukkig is het land' in F major (one flat). The notation consists of two staves: treble and bass. The treble staff has five measures, and the bass staff has four measures. The bass staff concludes with a repeat sign and a bass clef, indicating a continuation of the melody.

Musical notation for the hymn 'Gelukkig is het land' in F major (one flat). The notation consists of two staves: treble and bass. The treble staff has five measures, and the bass staff has four measures. The bass staff concludes with a repeat sign and a bass clef, indicating a continuation of the melody.

Musical notation for the hymn 'Gelukkig is het land' in F major (one flat). The notation consists of two staves: treble and bass. The treble staff has five measures, and the bass staff has four measures. The bass staff concludes with a repeat sign and a bass clef, indicating a continuation of the melody.

Musical notation for the hymn 'Gelukkig is het land' in F major (one flat). The notation consists of two staves: treble and bass. The treble staff has five measures, and the bass staff has four measures. The bass staff concludes with a repeat sign and a bass clef, indicating a continuation of the melody.

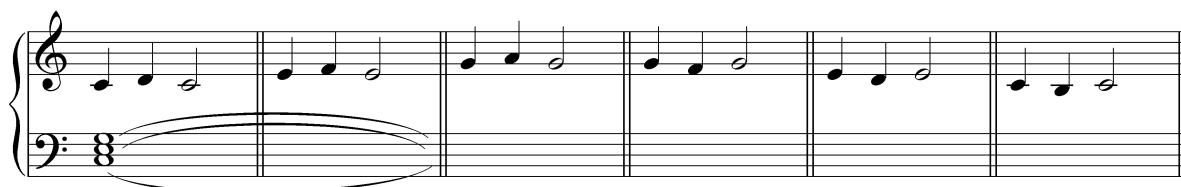
2. Oefen de volgende transpositions: *Lobt Gott* in Es en G; *Was Gott tut* in D en F; *O Durchbrecher* in C en E; *Liebster Jesu* in G en Bes; *O Jesu Christe* in A en F; *Gelukkig is het land* in A en G.

3.* Herhaal de zettingen met uitkomende stem.

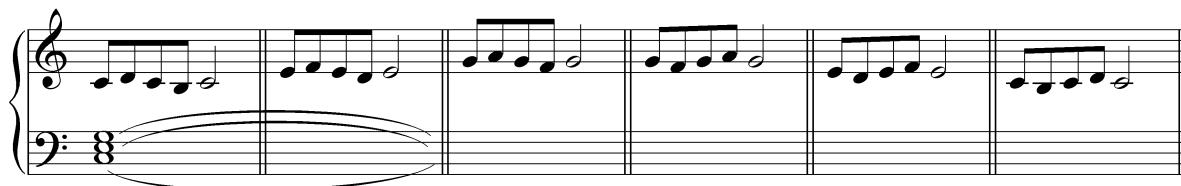
Inventies

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 doorgangstoon 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:



Grottere 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-parallelles, wil niet zeggen dat de gefigureerde variant eveneens foutloos is. In de volgende uitwerking komen op twee plaatsen verboden parallelles voor:

In het oorspronkelijke schema eindigt maat 2 op fis in de bas, in maat 3 gevuld 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 uitgekleed 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-parallelles. Deze parallelles 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

3/4

G major

C major

ii

3/8

A major

D major

iii

4/4

E major

A major

iv

2/2

F major

B-flat major

v

6/8

G major

C major

vi

4/4

D major

G major

vii

2/2

E major

A major

viii

ix

x

xi

xii

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 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 I⁶ I IV⁶ IV V⁷ I

7. Speel de volgende oefeningen vierstemmig:

i

7 6 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—7 5 4 3— 6— 6—6 #— 9 8

vi

vii

viii

ix

x

x

4 # 6 5

9 8 6 ——————

xi

4 # 6 ——————

4 3 4 ——————

xii

6 5 7 ——————

6 5 7 ——————

6 ——————

6 ——————

xiii

6 ——————

5 ——————

7

6 ——————

6 ——————

6 5 ——————

4 ——————

3

6 ——————

5 ——————

7 ——————

#

6 ——————

5 ——————

6 ——————

#

[8]. Speel de volgende oefeningen vierstemmig:

i

6 6—6
5

4 # — 6 6—
5

ii

6 5 6—6
5

p 6

iii

6 6—
5

6 4 3

6 —

iv

4 3 — 4 — 3

6 — ♫ — 6 — 6 —

6 — 5 — 6 — 5 — ♫ —

v

6 — 6 — 4 — 3

vi

6 — — — — — —

vii

6 5 4 3 6 — — — — — —

viii

6 — 7 — 6 — 4 — 5 —

6 — 6 — 4 — 5 —

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 doorgangstono 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*:

I IV I IV I II I V I

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:

(a) 6 6 4 3

(b) 6 6 4 3

(c) 6 6 4 3

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-parallelles (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*

Musical staff for exercise (a). The melody starts with a treble clef, a key signature of one sharp (G major), and common time. The melody consists of eighth and sixteenth notes. There are four empty measures for the bass line below.

Musical staff for exercise (a). The melody continues with a treble clef, a key signature of one sharp (G major), and common time. The melody consists of eighth and sixteenth notes. There are four empty measures for the bass line below.

Musical staff for exercise (a). The melody continues with a treble clef, a key signature of one sharp (G major), and common time. The melody consists of eighth and sixteenth notes. There are four empty measures for the bass line below.

(b) *Het daget in den oosten*

Musical staff for exercise (b). The melody starts with a treble clef, a key signature of three flats (E-flat major), and common time. The melody consists of eighth and sixteenth notes. There are four empty measures for the bass line below.

Musical staff for exercise (b). The melody continues with a treble clef, a key signature of three flats (E-flat major), and common time. The melody consists of eighth and sixteenth notes. There are four empty measures for the bass line below.

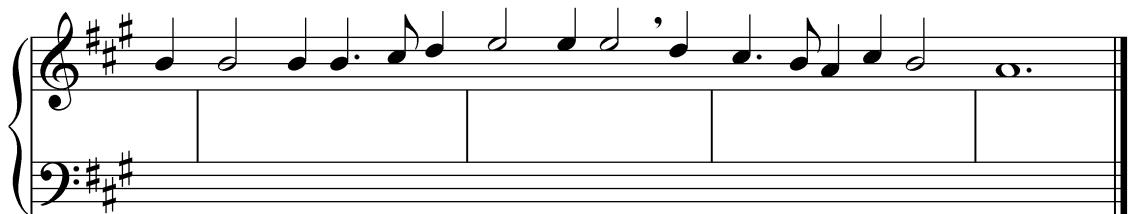
Musical staff for exercise (b). The melody continues with a treble clef, a key signature of three flats (E-flat major), and common time. The melody consists of eighth and sixteenth notes. There are four empty measures for the bass line below.

(c) *Aus meines Herzens Grunde*

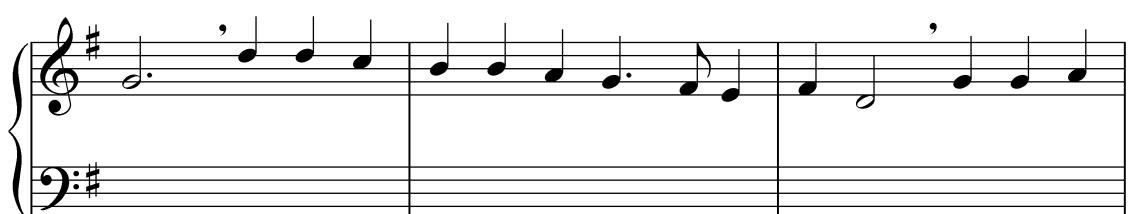
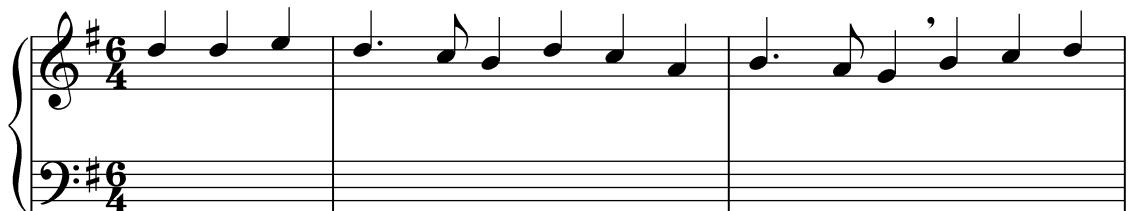
Musical score for 'Aus meines Herzens Grunde' in 6/4 time. The score consists of four staves of music, each with a treble clef and a bass clef. The key signature is one flat. The music features eighth and sixteenth note patterns, with several fermatas (dots above notes) indicating sustained sounds.

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

Musical score for 'O Heer, die daar des hemels tente spreidt' in 6/4 time. The score consists of three staves of music, each with a treble clef and a bass clef. The key signature is two sharps. The music features eighth and sixteenth note patterns, with several fermatas (dots above notes) indicating sustained sounds.



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



(f) *In babilone*

The image shows four identical staves of musical notation. Each staff is in 4/4 time and F major (indicated by a clef and a 'F' with a sharp sign). The notation consists of eighth and sixteenth notes, primarily in quarter note patterns. The staves are grouped by a brace.

2. Oefen de volgende transpositions: *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:

The image shows two staves of musical notation, labeled 'i' and 'ii'. Both staves are in 6/8 time and F major (indicated by a clef and a 'F' with a sharp sign). The notation consists of eighth and sixteenth notes, primarily in quarter note patterns. The staves are grouped by a brace.

The image shows four staves of musical notation, each with two voices (treble and bass) and a key signature of $\frac{2}{4}$. The staves are labeled iii, iv, v, and vi. Measures are grouped by vertical bar lines. Measure numbers 6 are placed below each group of measures.

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

A musical staff consisting of five horizontal lines and four spaces. It starts with a treble clef, followed by a key signature of two sharps, and a '3' indicating 3/4 time. The staff contains six measures of music, each with a different rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

ii

A musical staff consisting of five horizontal lines and four spaces. It starts with a treble clef, followed by a key signature of one sharp, and a '6' indicating 6/8 time. The staff contains six measures of music, each with a different rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

iii

A musical staff consisting of five horizontal lines and four spaces. It starts with a treble clef, followed by a key signature of one flat, and a '2' indicating 2/4 time. The staff contains six measures of music, each with a different rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

iv

A musical staff consisting of five horizontal lines and four spaces. It starts with a treble clef, followed by a key signature of one flat, and a '3' indicating 3/4 time. The staff contains six measures of music, each with a different rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

v

A musical staff consisting of five horizontal lines and four spaces. It starts with a treble clef, followed by a key signature of one sharp, and a '6' indicating 6/8 time. The staff contains six measures of music, each with a different rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

A musical staff consisting of five horizontal lines and four spaces. It starts with a treble clef, followed by a key signature of one flat, and a '3' indicating 3/4 time. The staff contains six measures of music, each with a different rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

vi

A musical score for a piano or harpsichord. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Both staves are in 2/4 time. The music consists of eighth-note patterns. The right hand starts with a sixteenth-note pattern, followed by eighth-note pairs, then eighth-note pairs with a sixteenth note, and finally eighth-note pairs again. The left hand provides harmonic support.

vii

A musical score for a piano or harpsichord. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Both staves are in 2/2 time. The music consists of eighth-note patterns. The right hand starts with a sixteenth-note pattern, followed by eighth-note pairs, then eighth-note pairs with a sixteenth note, and finally eighth-note pairs again. The left hand provides harmonic support.

A musical score for a piano or harpsichord. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Both staves are in 4/4 time. The music consists of eighth-note patterns. The right hand starts with a sixteenth-note pattern, followed by eighth-note pairs, then eighth-note pairs with a sixteenth note, and finally eighth-note pairs again. The left hand provides harmonic support.

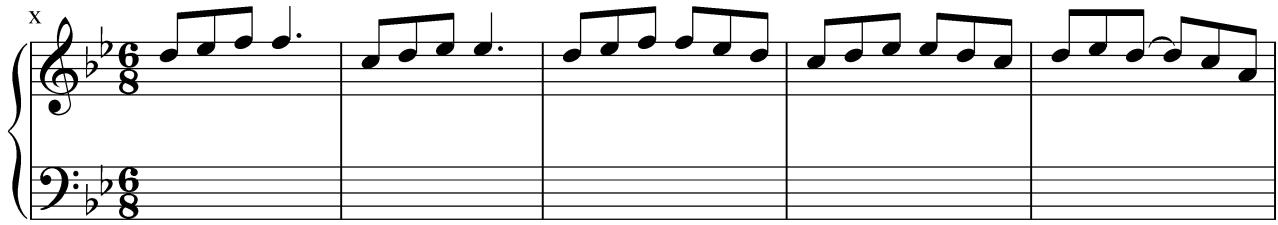
viii

A musical score for a piano or harpsichord. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Both staves are in 4/4 time. The music consists of eighth-note patterns. The right hand starts with a sixteenth-note pattern, followed by eighth-note pairs, then eighth-note pairs with a sixteenth note, and finally eighth-note pairs again. The left hand provides harmonic support.

ix

A musical score for a piano or harpsichord. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Both staves are in 3/4 time. The music consists of eighth-note patterns. The right hand starts with a sixteenth-note pattern, followed by eighth-note pairs, then eighth-note pairs with a sixteenth note, and finally eighth-note pairs again. The left hand provides harmonic support.

A musical score for a piano or harpsichord. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Both staves are in 3/4 time. The music consists of eighth-note patterns. The right hand starts with a sixteenth-note pattern, followed by eighth-note pairs, then eighth-note pairs with a sixteenth note, and finally eighth-note pairs again. The left hand provides harmonic support.



7. Harmoniseer de volgende becijferde bassen in verschillende liggingen:

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

Bass line analysis for exercise (a):

```

        6   6   6   6   6   6   6   6   6   6   6   6   6   6
        | \# | \# | \# | \# | \# | \# | \# | \# | \# | \# | \# | \# | \# | \#
        5
    
```

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

Bass line analysis for exercise (b):

```

        6   6   -   6   5   6   6   -   7   6
        | \# | \# | \# | \# | \# | \# | \# | \# | \# | \# |
        7   7   7   -   6   6   7   6   6   6   7   6
    
```

(c) *Valet will ich dir geben*

Musical score for "Valet will ich dir geben" in bass clef, 4/4 time, and B-flat major. The score consists of three staves of music. The first staff starts with a bass note followed by a series of eighth notes. The second staff begins with a bass note followed by eighth notes. The third staff starts with a bass note followed by eighth notes. Below each staff, there are numerical markings indicating harmonic functions: 6, 6, 5; —; 6, 6; 6, 7, 8; 6, 7, 6.

(d) *Aus meines Herzens Grunde*

Musical score for "Aus meines Herzens Grunde" in bass clef, 6/4 time, and B-flat major. The score consists of three staves of music. The first staff starts with a bass note followed by eighth notes. The second staff begins with a bass note followed by eighth notes. The third staff starts with a bass note followed by eighth notes. Below each staff, there are numerical markings indicating harmonic functions: 6 — — 6, 7, 6; 6, 7, 6; 6, 7, 6, 4, #6; 6, — — 6, 5, 6, 6; 6, 7, 6, 7, 6.

(e) *Sollt ich meinem Gott nicht singen*

Musical score for "Sollt ich meinem Gott nicht singen" in bass clef, 4/4 time, and B-flat major. The score consists of four staves of music. The first staff starts with a bass note followed by eighth notes. The second staff begins with a bass note followed by eighth notes. The third staff starts with a bass note followed by eighth notes. The fourth staff starts with a bass note followed by eighth notes. Below each staff, there are numerical markings indicating harmonic functions: 5, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 7, 6, 5; b, 6, 6, 6, 6, b, b6, 5, 6, 7, 6; 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 4, b; b5, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 7, 6, 5.

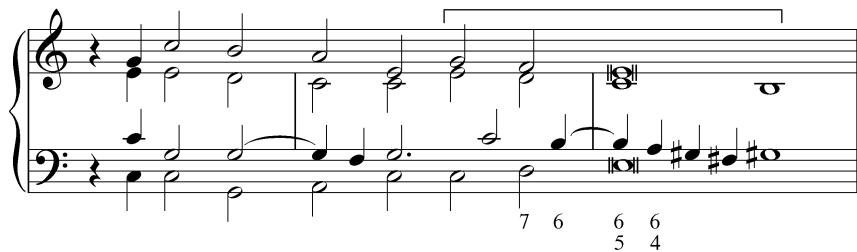
7

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:



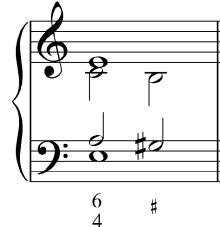
Zoals zo vaak in de muziek: waar de componist afwijkt van het te verwachten patroon komen de spannendste momenten voor - althans in de handen van de meester. Bij Praetorius schuift de c in de tenor op: hij begint later (als syncope) en beweegt als septiem in een 7-6-voorhouding naar de oplossing b; aan 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-sextdissonantie tot stand komt tussen de alt en de tenor.

(Deze samenklank zou 'verticaal' kunnen worden geanalyseerd als de eerste omkering van het septiemakkkoord 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-sextdissonant 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 afgenoemt 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 derde:



6 #
4

In de 150 psalmzettingen van Claude Goudimel, geschreven in 1565 (ruim veertig jaar voor Praetorius' zetting), komt het kwart-sextakkoord nog sporadischer voor dan het sextakkoord. Des te opvallender dat het tot twee keer toe voorkomt in de tweede frase van psalm 128:⁺

In Goudimels eerste kwart-sextakkoord, de spanning van de dalende beweging van de sext naar de kwint in de cantus firmus wordt versterkt door de gelijke beweging van de kwart naar de terts in de sopraan, waardoor de verbinding bijna het karakter krijgt van voorhouding en oplossing. Deze verbinding combineert bewegingen die besproken zijn aan het begin van deel II van *The Lost Chord*, waar we in de dalende toonladder de ontspanning constateerden wanneer de sext daalt naar de kwint en de kwart naar de terts. Het doet ook denken aan de oorsprong van het sextakkoord zoals beschreven in hoofdstuk 7 van hetzelfde deel. De 'heerwaartse kracht' van het kwart-sextakkoord wordt 'opgelost' in het terts-kwintakkoord boven de gemeenschappelijke bastoon. De tweede van Goudimels kwart-sexten komt overeen met het latere gebruik, waarbij het kwart-sextakkoord voornamelijk voorkomt in de aanloop naar de V-I-cadens (zie hieronder).

Uit het bovenstaande is duidelijk dat het kwart-sextakkoord heeft een zekere instabiliteit in zich, veel meer zo dan het sextakkoord. Anders dan het sextakkoord, kan het kwart-sextakkoord daarom alleen in specifieke contexten worden gebruikt, die hieronder en in hoofdstuk 11 worden behandeld.

Redenerend vanuit de klassieke harmonieleer van de 18e en de 19e eeuw is het kwart-sextakkoord vooral een verticaal fenomeen: de **tweede omkering** van de drieklank:

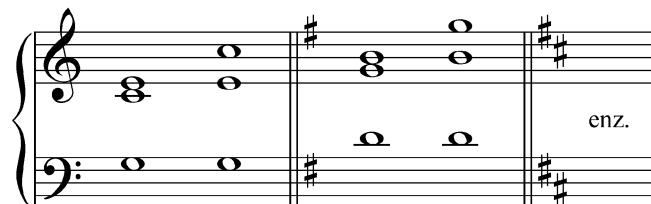
De grondtoon van deze drieklank en zijn omkeringen is c. In de omkeringen klinkt de grondtoon c in een van de bovenstemmen, afhankelijk van de stemverdeling. De bastoon van de eerste omkering is e en van de tweede omkering g. De becijfering is een optelsom vanuit de bastoon.

Bij het aanleren van nieuwe akkoorden is het van groot belang dat ze goed 'voor de hand' liggen. Ons vocabulaire moet gebruiksklaar zijn, daarom is het noodzakelijk dat we elk nieuw akkoord leren 'grijpen'. In het geval van drieklanken is het daarbij verhelderend om diestemmig te beginnen, zonder de stemverdubbelingen van de vierstemmigheid. Bij diestemmigheid kunnen we het kwart-sextakkoord op twee manieren spelen, waarvan de tweede is in de wijde ligging:

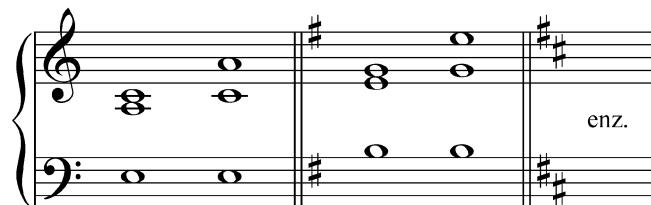
⁺ De **cantus firmus** (c.f.), of 'vaste melodie', klinkt in de tenor.

OPDRACHTEN:

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

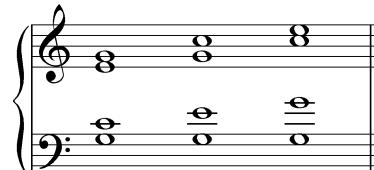


2. Herhaal deze oefening in alle kl.3-toonsoorten:

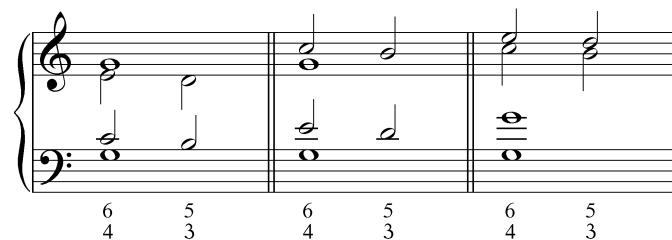


Het voorhoudingskwart-sextakkoord

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



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

A musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major. The vocal parts are arranged in two staves: Soprano (top) and Alto (bottom) on the left, and Tenor (top) and Bass (bottom) on the right. The score consists of four measures. Measure 1: Soprano has a half note on A, Alto has a half note on E, Tenor has a half note on C, Bass has a half note on F. Measure 2: Soprano has a half note on D, Alto has a half note on A, Tenor has a half note on D, Bass has a half note on G. Measure 3: Soprano has a half note on G, Alto has a half note on B, Tenor has a half note on E, Bass has a half note on A. Measure 4: Soprano has a half note on C, Alto has a half note on E, Tenor has a half note on C, Bass has a half note on F.

uitgebreid tot:

A musical score for piano in G major. The left hand plays a sustained bass note on the G string. The right hand plays a harmonic progression: a G major chord (I), followed by a D major chord (IV), then a G major chord with an added 6th (I⁶), followed by a C major chord (V), and finally a G major chord (I). The score uses a treble clef for the top staff and a bass clef for the bottom staff.

OPDRACHTEN:

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

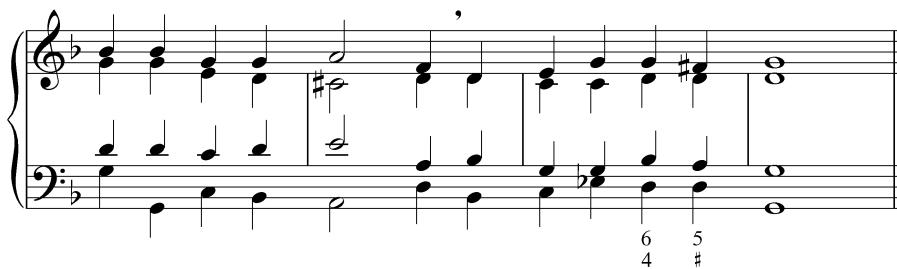
7. Speel de volgende oefeningen in de kl.3-toonsoorten a, e, b, fis, d, g, e en f:

Measures 6-1000

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:

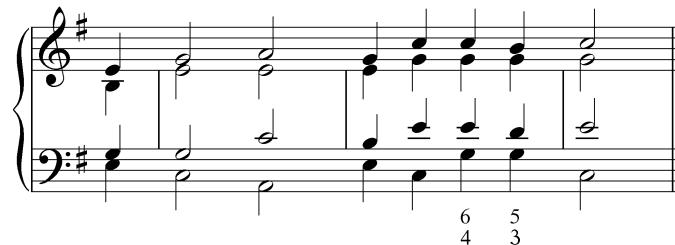
A musical score for piano, featuring two staves. The treble staff begins with a C major chord (E-G-C) followed by a G major chord (B-D-G). The bass staff begins with a G major chord (B-D-G) followed by a C major chord (E-G-C). Measures 3 and 4 show a change in key signature and time signature: C major, 2/4 time for measure 3, and G major, 2/4 time for measure 4.



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 dictieren 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 I^4 V I I I^4 V I I I^4 V I

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

I IV I^4 V I I IV I^4 V I I IV I^4 V I

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

I IV I^4 V I I IV I^4 V I I IV I^4 V I

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

14. Speel de volgende cadensformules vierstemmig:

i ii iii
I IV I^4 V I IV I^4 V I IV I^4 V
— 6 5 — 6 5 — 6 6 5
4 3 — 4 3 — 4 3 — 4 5

iv v vi
I IV I^4 V I IV I^4 V I IV I^4 V
— 6 5 — 6 6 5 — 6 6 5
4 3 — 5 4 3 — 5 4 3 — 4 5

15.* Herhaal opdracht 14 met uitkomende stem.

[16.] Speel de volgende cadensformules vierstemmig:

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

18. Speel de volgende liederen vierstemmig.

(a) *Ohne Rast und unverweilt*

Musical score for 'Ohne Rast und unverweilt' in 4/4 time. The score consists of two staves: Treble (soprano) and Bass (bass). The Treble staff has a key signature of one flat. The Bass staff has a key signature of one flat. The music is divided into measures by vertical bar lines. Below each note in the bass staff are Roman numerals indicating harmonic functions: 6, 6, 7, —, 6, 6, 6, 4, 3, 6, 6, 5, 6, 4, 3. The score concludes with a double bar line.

(b) *Christus der ist mein Leben*

Musical score for 'Christus der ist mein Leben' in 4/4 time. The score consists of two staves: Treble (soprano) and Bass (bass). The Treble staff has a key signature of two sharps. The Bass staff has a key signature of two sharps. The music is divided into measures by vertical bar lines. Below each note in the bass staff are Roman numerals indicating harmonic functions: 6, 6, 6, —, 6, 6, 5, 4, 3, 6, 6, 5, 6, 5, 4, 3. The score concludes with a double bar line.

(c) *Melcombe*

Musical score for 'Melcombe' in 4/4 time. The score consists of two staves: Treble (soprano) and Bass (bass). The Treble staff has a key signature of three flats. The Bass staff has a key signature of three flats. The music is divided into measures by vertical bar lines. Below each note in the bass staff are Roman numerals indicating harmonic functions: 6, 6, 5, 6, —, 6, 6, 5, 4, 3, 6, 6, 5, 6, 4, 3. The score concludes with a double bar line.

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

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and 4/4 time, with a key signature of one sharp. The bottom staff is in bass clef and 4/4 time, with a key signature of one sharp. The music is divided into measures by vertical bar lines. Below each note in the bass staff are numbers indicating fingerings: 6, 6, 7, 7, 6, 6, 6, 6, 5, 4, #, 6, 6, 5, 3.

(e) *Kommt Kinder, lasst uns gehen*

The musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef and 4/4 time, with a key signature of one sharp. The second staff is in bass clef and 4/4 time, with a key signature of one sharp. The third staff is in treble clef and 4/4 time, with a key signature of one sharp. The fourth staff is in bass clef and 4/4 time, with a key signature of one sharp. The music is divided into measures by vertical bar lines. Fingerings are indicated below the notes in the bass staves: 6, 6, 5, 4, 3; 6, 6, 6, 6, 5, 6, 6, 5, 6, 7; 6, 6, 5, 6, 4, 3; 6, 6, 5, 6, 4, 3.

(f) *Leicester*

19.* Herhaal de liederen met uitkomende stem.

20. Oefen de volgende transpositions: *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*

A musical staff in G major (two sharps) and common time. The melody consists of eighth notes and sixteenth notes. The first measure starts with a half note, followed by a quarter note, then a series of eighth and sixteenth notes. Measures 2 through 5 are identical, each starting with a quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. Measure 6 starts with a half note, followed by a quarter note, then a series of eighth and sixteenth notes.

A musical score for piano, featuring a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps. The score consists of ten measures. Measures 1-4 show eighth-note patterns in the treble staff. Measure 5 begins with a bass note in the bass staff. Measures 6-9 show eighth-note patterns in the treble staff. Measure 10 concludes with a bass note in the bass staff.

(b) *Die Wanderschaft in dieser Zeit*

A musical staff consisting of two parts: a treble clef staff above and a bass clef staff below. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The bass staff has a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The melody consists of eighth-note pairs, starting on the second line of the treble staff and moving down to the first line, then continuing on the bass staff.

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff uses a treble clef and has a key signature of one flat. The bottom staff uses a bass clef and has a key signature of one flat. The music consists of two measures of eighth-note patterns followed by a repeat sign.

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff uses a treble clef and has a key signature of one flat. The bottom staff uses a bass clef and has a key signature of one flat. Both staves have a common time signature indicated by a 'C'. The music consists of a series of eighth-note patterns.

(c) *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*

A musical score for two voices. The top voice is in G clef and the bottom voice is in F clef. Both voices are in common time (indicated by a '4'). The music consists of two staves of four measures each, separated by a double bar line with repeat dots. The notes are mostly quarter notes and eighth notes.

(d) *Easter hymn*

A musical score for two voices. The top voice is in G clef and the bottom voice is in F clef. Both voices are in common time (indicated by a '4'). The music consists of four staves of four measures each, separated by double bar lines with repeat dots. The notes are mostly quarter notes and eighth notes.

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

A bass line in F clef, common time, with a key signature of one sharp. The line consists of six measures. Below the bass line are fingerings for four voices: measure 1 (6, 5), measure 2 (4, 3), measure 3 (6), measure 4 (6, 4), measure 5 (7), and measure 6 (6). After measure 6, the key signature changes to one flat, and the bass line continues for two more measures, with fingerings for four voices: measure 7 (6, 5), measure 8 (6, 4), measure 9 (5, 4), and measure 10 (3).

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