

8

HET SECONDEAKKOORD

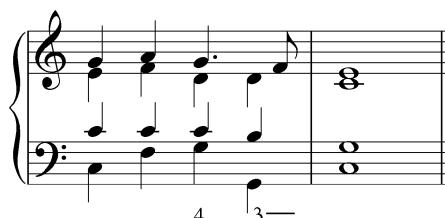
De derde omkering van het septiemakkkoord
Meer over becijferingen

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

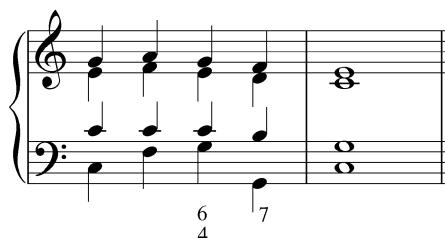
Of we de septiem aan de drieklank op V toevoegen, is vaak een kwestie van stijl en smaak. Bij de V-I-cadens:



kan de septiem als doorgangstoon bijdragen aan de lineaire beweging:



en desgewenst nadrukkelijker aanwezig zijn:

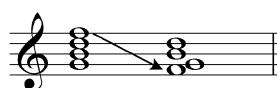


Als een gegeven melodie dit niet toelaat, kan de septiem in de alt of tenor klinken:

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

De derde omkering van het septiemakkkoord

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



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

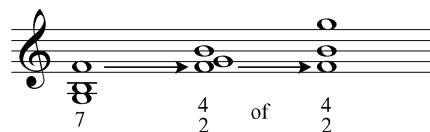


waarmee een cadens uiteraard niet 'af' zou zijn; twee van de vele mogelijkheden:

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

De derde omkering van het septiemakkkoord als drieklank

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



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

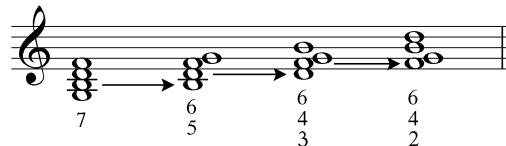
OPDRACHTEN:

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

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

De derde omkering van het septiemakkoord als vierklank

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



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

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

Becijfering

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

OPDRACHTEN:

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

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

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

A musical score in 3/4 time with two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The key signature is A major (two sharps). The progression starts with a chord, followed by a note, another chord, a note, and finally a chord with an arrow pointing down to it, indicating a harmonic arrival.

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

A musical score in 4/4 time with two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The key signature is C major (no sharps or flats). The progression starts with a chord, followed by a note, another chord, a note, and finally a chord with an arrow pointing down to it, indicating a harmonic arrival.

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

A musical score in 4/4 time with two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The key signature is C major (no sharps or flats). The progression shows a change from V to V² to I⁶, with Roman numerals labeled below the bass staff.

OPDRACHTEN:

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

A musical score in 4/4 time with two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The key signature is G major (one sharp). The score is divided into three sections labeled i, ii, and iii, each containing a series of chords with Roman numerals below the bass staff indicating harmonic function.

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

A musical score in 4/4 time with two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The key signature is G major (one sharp). The score is divided into three sections labeled i, ii, and iii, each containing a series of chords with Roman numerals below the bass staff indicating harmonic function.

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

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

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

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

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

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

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

en Leighton George Hayne in *St Cecilia*:

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

Becijfering

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

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

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

kan het secondeakkoord met verhoogde kwart als volgt worden aangegeven:

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

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

OPDRACHTEN:

8. Speel de volgende oefeningen vierstemmig:

iv

$\begin{matrix} 6 & 6 & \sharp \\ 4+ & 6 & \\ 6 & \sharp & \end{matrix}$

v

$\begin{matrix} 6 & 7 & 6 & 5 & 2 \\ 6 & 4 & 3 & & \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 & 7 \\ 4 & \end{matrix}$

vi

$\begin{matrix} 6 & - & \overset{\text{8}}{6} & 6 & 4+ & 6 & 7 & 4+ & 6 & 6 & 5 \\ 4+ & 2 & & & & & & & & 4 & \sharp \end{matrix}$

vii

$\begin{matrix} 2 & 6 & - & 2 & 6 & 6 & 6 & 2 & 6 & \\ & & & & & & 5 & & & \end{matrix}$

viii

$\begin{matrix} \sharp & 4+ & 6 & - & 6 & - & 6 & - & 6 & 5 & 6 & 4 & 5 & 4 & 5 \\ & & & & & & & & & \natural & & \sharp & & \sharp \end{matrix}$

ix

$\begin{matrix} 2 & 6 & 6 & 4 & 3 & 2 & 6 & 6 & 6 & 4 & 7 \\ 5 & & & & & & & & & & \end{matrix}$

x

6 — 4+ 6 — 2 6 7 6 7
4

xi

2 6 — 2 6 6 5 6 7 6 4 3
4

xii

— 2 — 6 6 8 2 6 6 6 5 2 6 6 6 5
5

[9]. Speel de volgende oefeningen vierstemmig:

i

— 6 — 4+ — 6 — 6 4 5
5

ii

— 6 6 2 6 — 6 5 4 3 6 5
5

iii

6 5 4 3 6 5
4 3

iv

2 6 6 5 4 3 — 4 # 4+ 6 — 6 5 # 5
4

v

4

6 2 6 5 6 6 5 4 7

vi

2

7 6 6 2 6 6 2 6 6 5 6 4 3 —

vii

2

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

viii

3

— 2 6 6 4 3 2 6 5 6 5 6 6 5 6 7

ix

4

6 7 6 5 4+ 6 6 5 6 7

x

3

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

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

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

i

ii

iii

iv

v

2

4+

6

5

6

5

2

4

3

4+

6

4

2

6

5

vi

4+

vii

7

4+

viii

4+

4+

ix

6

6

4+

2

6

6

5

x

4+

6

5

6

4

xi

6

5

4 3

2

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

i

ii

iii

iv

v

vi

vii

viii

ix

x

xi

9

MODULATIE

Modulaties nader bekeken
De subdominant
De tussendominant

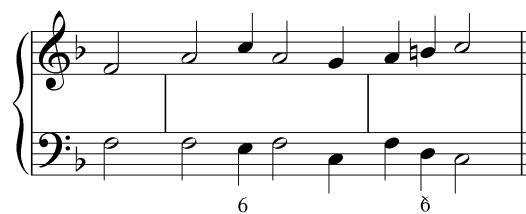
Modulaties nader bekeken

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

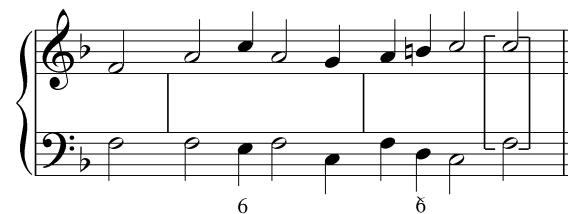
Het lied *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* hebben we al geharmoniseerd met drieklanken in de grondligging (deel I blz. 80). De volgende zetting is in Gotha gepubliceerd in 1651:



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



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



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

Laten we nu de derde frase op dezelfde wijze benaderen:

of:

4

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

4

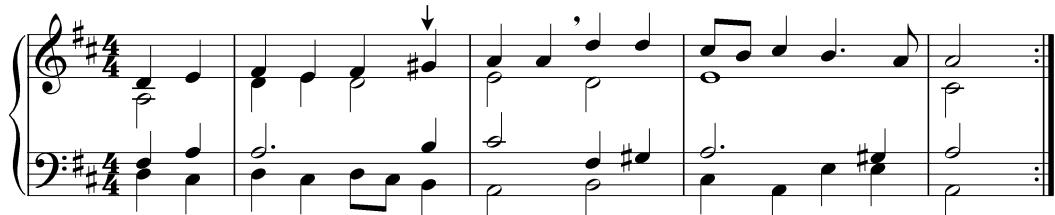
In feite hebben we een plagale cadens (IV-I) aan de regel toegevoegd. Deze is overbodig; de nieuwe toonsoort C was al bevestigd door de V-I-cadens:

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

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

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

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

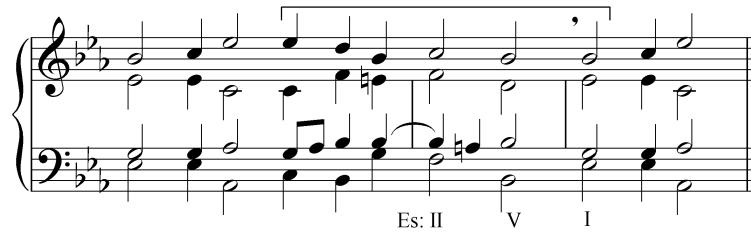


Onze voorbeelden laten verschillende soorten ‘modulaties’ zien, variërend van een korte stondige aanraking met een andere toonsoort tot een volwaardige wisseling van toonsoort; eigenlijk verdient alleen deze laatste de naam modulatie. In alle gevallen is er sprake van ‘tononsoortvreemde’ tonen, die,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

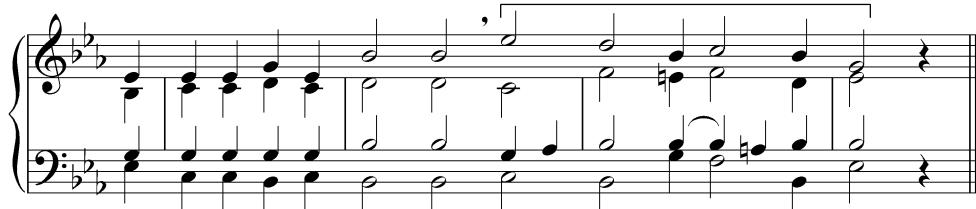
In dit verband kijken we nu naar Johann Crügers *Schmücke dich, o liebe Seele* (1649):

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

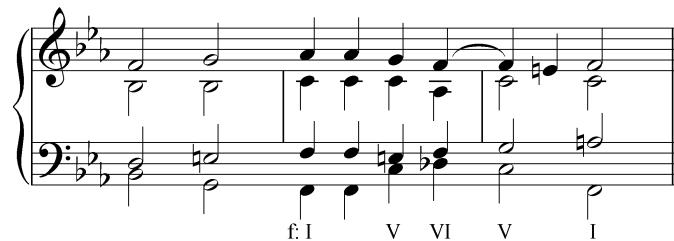
of, ondanks de alteraties, een half slot in Es:



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



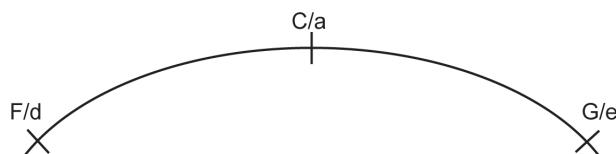
Aan het begin van het derde systeem van *Schmücke dich* trekt Crüger een ander plan. Hij herhaalt het Bes-akkoord; de zetting keert niet terug naar Es, maar maakt de modulatie naar f waar zijn melodie om vraagt:



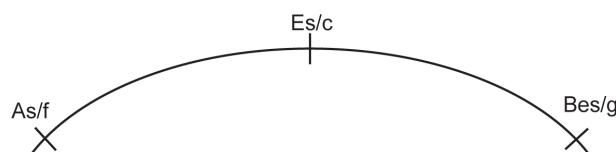
En toch sluit Crüger af in de toonsoort F in plaats van f! Hier horen we de bekende Picardische terts (zie deel I hoofdstuk 14): die had kennelijk Crügers voorkeur.

De subdominant

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



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

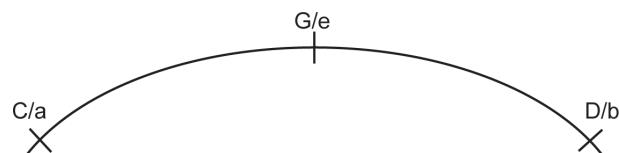


Zo zien we dat de bovenkwint ons voert naar Bes, de toonsoort van de dominant, en de onderkwint naar As en de parallelle kl.3-toonsoort f.

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

A musical score for piano, showing two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Both staves are in common time and G major (indicated by a sharp sign). The first measure consists of a half note followed by a quarter note, then a half note, and finally a quarter note. The second measure consists of a half note followed by a quarter note, then a half note, and finally a quarter note.

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



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

A musical staff for a six-string guitar. The top five strings are standard tuning (E, A, D, G, B), while the bottom string is tuned to A. The staff shows a sequence of notes: open A, open A, open D, open G, open B, open E, sharp A, open D, open G, sharp B, sharp E, sharp A.

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

en een knipoog nog sneller:

A musical score for piano in G major (two sharps) and common time. The left hand plays a sustained bass note on the A string (A3). The right hand plays a four-measure pattern starting with a quarter note on C4, followed by eighth notes on D4, E4, and F#4, ending with a half note on G4.

A musical score for piano, showing two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Measure 11 starts with a forte dynamic (F) and consists of six eighth-note chords. Measure 12 begins with a half note (D) followed by a fermata. It then continues with eighth-note chords, ending with a half note (D). A vertical arrow points down to the first note of measure 12.

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

OPDRACHTEN:

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

(a) *Zeuch ein zu deinen Toren*

Musical staff for exercise (a). It consists of two staves: treble and bass. The treble staff starts with a G clef, a B-flat key signature, and a common time signature. The bass staff starts with a C bass clef and a B-flat key signature. The melody begins with a half note followed by a quarter note, then a dotted half note. There are four empty measures for harmonic analysis and a final fermata at the end of the measure.

Musical staff for exercise (a). It consists of two staves: treble and bass. The treble staff starts with a G clef, a B-flat key signature, and a common time signature. The bass staff starts with a C bass clef and a B-flat key signature. The melody continues with a half note, a quarter note, and a dotted half note. There are five empty measures for harmonic analysis and a final fermata at the end of the measure.

Musical staff for exercise (a). It consists of two staves: treble and bass. The treble staff starts with a G clef, a B-flat key signature, and a common time signature. The bass staff starts with a C bass clef and a B-flat key signature. The melody continues with a half note, a quarter note, and a dotted half note. There are four empty measures for harmonic analysis and a final fermata at the end of the measure.

Musical staff for exercise (a). It consists of two staves: treble and bass. The treble staff starts with a G clef, a B-flat key signature, and a common time signature. The bass staff starts with a C bass clef and a B-flat key signature. The melody continues with a half note, a quarter note, and a dotted half note. There are four empty measures for harmonic analysis and a final fermata at the end of the measure.

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

Musical staff for exercise (b). It consists of two staves: treble and bass. The treble staff starts with a G clef, a B-flat key signature, and a common time signature. The bass staff starts with a C bass clef and a B-flat key signature. The melody begins with a half note followed by a quarter note, then a dotted half note. There are seven empty measures for harmonic analysis and a final fermata at the end of the measure.

Musical staff for exercise (b). It consists of two staves: treble and bass. The treble staff starts with a G clef, a B-flat key signature, and a common time signature. The bass staff starts with a C bass clef and a B-flat key signature. The melody continues with a half note, a quarter note, and a dotted half note. There are seven empty measures for harmonic analysis and a final fermata at the end of the measure.

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

The image shows three staves of musical notation. Each staff begins with a treble clef, followed by a key signature of one sharp. Below each treble clef is a basso continuo staff with a bass clef. The music consists of eighth and sixteenth note patterns, with various rests. The first staff has a single eighth note at the beginning, followed by a sixteenth note, a quarter note, another sixteenth note, and so on. The second staff starts with a sixteenth note, followed by a quarter note, another sixteenth note, and so on. The third staff starts with a quarter note, followed by a sixteenth note, a quarter note, and so on.

(d) *Ik hoor trompetten klinken*

The image shows four staves of musical notation. Each staff begins with a treble clef, followed by a key signature of one flat. Below each treble clef is a basso continuo staff with a bass clef. The music consists of eighth and sixteenth note patterns, with various rests. The first staff has a single eighth note at the beginning, followed by a sixteenth note, a quarter note, another sixteenth note, and so on. The second staff starts with a sixteenth note, followed by a quarter note, another sixteenth note, and so on. The third staff starts with a quarter note, followed by a sixteenth note, a quarter note, and so on. The fourth staff starts with a sixteenth note, followed by a quarter note, another sixteenth note, and so on.

(e) *Fröhlich soll mein Herze springen*

Musical score for section (e). The score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in common time and key signature of two flats. The music features eighth and sixteenth note patterns. Vertical bar lines divide the measures into groups of four.

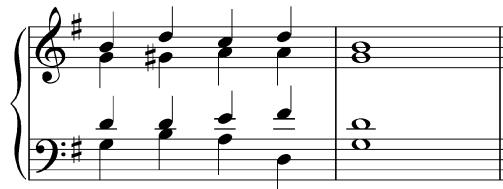
(f) *Sollt ich meinem Gott nicht singen*

Musical score for section (f). The score consists of five staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in common time and key signature of two flats. The music features eighth and sixteenth note patterns. Vertical bar lines divide the measures into groups of four.

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

De tussendominant

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



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

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

A musical staff in 4/4 time. The bass line shows a sequence of notes: B (7b), A (7), G (6), and F# (5). Above it, a treble line plays a series of chords, including a dominant seventh chord (F#-A-C-E) and a diminished chord (E-G-A-C).

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

A musical staff in 4/4 time. The bass line shows a sequence of notes: B (6), A (6), G (6), F (6), E (6), and D (6). Above it, a treble line plays a series of chords, all labeled with the number 6.

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

A musical staff in 4/4 time. The bass line shows a sequence of notes: B (6), A (6), G (6), F (6), E (6), and D (6). Above it, a treble line plays a series of chords, where the second and fourth chords are replaced by tussendominants (dominant-seventh and diminished chords).

OPDRACHTEN:

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

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

(a) *Straf mich nicht in deinem Zorn*

Measures 1-6: 6 → 6 → 6 → 6 → 6 → 6 → 5
Measures 7-12: 6 → 6 → 6 → 6 → 6 → 6 → 6 → 4 → 3

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

Measures 1-6: 6 → 6 → 6 → 6 → 6 → 6 → 5
Measures 7-12: 6 → 6 → 6 → 6 → 6 → 6 → 6 → 5 → 4 → 6 → 7
Measures 13-18: 6 → 6 → 6 → 6 → 6 → 6 → 6 → 6 → 6 → 6 → 4 → 3

(c) *Herr und Ältster deiner Kreuzgemeine*

The musical score consists of four staves of music for piano, arranged vertically. Each staff has a treble clef and a bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (indicated by '4'). The music is divided into measures by vertical bar lines. Arrows point to specific notes in each measure, likely indicating performance techniques like slurs or grace notes. Below each note, there are numerical values (e.g., 6, 5, 4, 3, 2, 1, etc.) which likely represent fingerings or specific note durations.

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

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

The musical score consists of two staves of music for piano, arranged vertically. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The key signature is A major (no sharps or flats). The time signature is common time (indicated by '4'). The music is divided into measures by vertical bar lines. Arrows point to specific notes in each measure, likely indicating performance techniques like slurs or grace notes. Below each note, there are numerical values (e.g., 6, 5, 4, 3, 2, 1, etc.) which likely represent fingerings or specific note durations.

The image shows five staves of musical notation for bassoon, illustrating harmonic functions. The first staff is in G major (Bass clef) and shows a sequence of notes with harmonic functions 6, 5, 6, 6, 5, #, 6, 6, 7b. The second staff is in E major (Bass clef) and shows 6, 5, 4+, 6, b6, 5, 6, 5, 6, 5, 4+. The third staff is in A major (Bass clef) and shows 6, 6, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5. The fourth staff is in D major (Bass clef) and shows 6, 5, 6, 5, 7, 5, 6, 7, 6, 5, 5, b. The fifth staff is in F# major (Bass clef) and shows 2, 6, 6, 5, 6, 4+, 3, 6, 5, 6, 5, 6, 5.

Andere toevallige voortekens

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

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

The image shows a musical score for organ or harpsichord. The top staff is in common time (indicated by a '2') and shows a series of notes with downward arrows pointing to specific notes, indicating harmonic changes. The bottom staff is in common time (indicated by a '2') and is labeled 'c.f.' (continuo).

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

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in common time with a key signature of one sharp. The music features a series of chords primarily consisting of eighth notes. An arrow points downwards to the beginning of a section where the harmonic progression shifts from a dominant-like sound (VI) to a tonic-like sound (IV), illustrating the 'steek' mentioned in the text.

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

This block contains two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in common time with a key signature of one sharp. The notation shows a variety of harmonic progressions and rhythmic patterns, reflecting the 'kleurrijk en eigenzinnig' (colorful and eccentric) nature described in the text.

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

This block shows a single staff of musical notation in treble clef, common time, and a key signature of no sharps or flats. An arrow points to the start of a new section where the key changes from minor to major. The notation illustrates the transition described in the text, starting the phrase in the major key indicated by the arrow.

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

This block shows a short segment of musical notation in treble clef, common time, and a key signature of no sharps or flats. It consists of a single staff of notes, representing a fragment of the composition mentioned in the text.

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

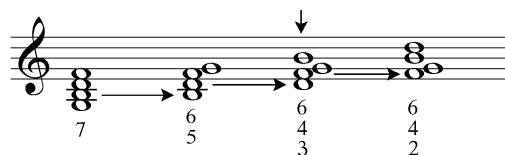
10

HET TERTS-KWARTAKKOORD

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

De tweede omkering van het septiemakkoord

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

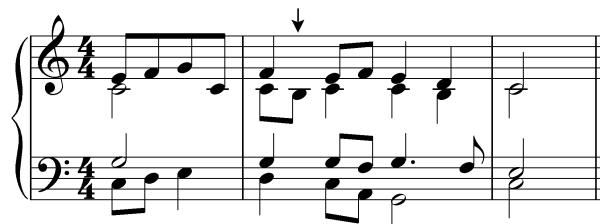


De bastoon van het terts-kwart-sextakkoord is de kwint van het septiemakkoord. De benaming kunnen we afkorten tot **terts-kwartakkoord**, de becijfering tot $\frac{4}{3}$.

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



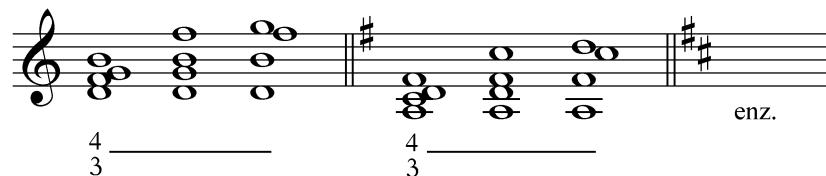
In het anonieme *Easter hymn* is de samenklank van terts, kwart en sext eveneens het resultaat van een lineaire beweging op een zwak maatdeel:



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

OPDRACHTEN:

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



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

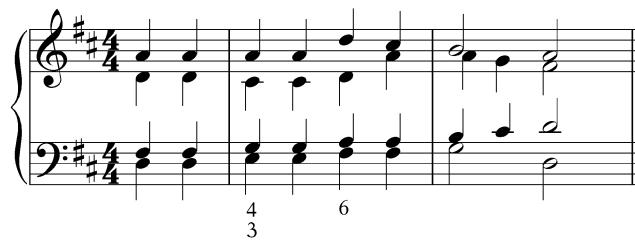
- 3.* Herhaal de sequensen met uitkomende stem.
-

Toepassing van het terts-kwartakkoord

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

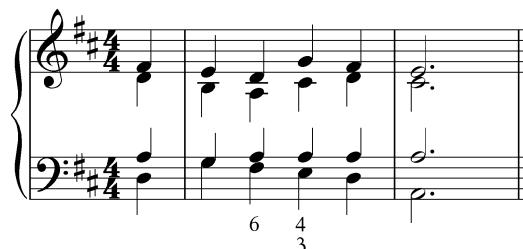
(i) De I-V-I-verbinding

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



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

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



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

OPDRACHTEN:

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

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

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

(ii) De tussendominant

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

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

OPDRACHTEN:

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

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

i

ii

iii

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

(iii) 'Plagale' doorgangstonen

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

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Both staves are in common time (indicated by a '4'). The key signature is A major (two sharps). The score consists of four measures. Measures 1-3 show a repeating pattern of eighth-note chords (F#7, C7, G7) followed by a sixteenth-note figure. Measure 4 begins with a half note (D) and ends with a half note (G), with a measure repeat sign above it.

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

A musical score for piano, showing two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in 4/4 time with a key signature of four sharps. The score consists of two measures. In measure 4, the treble staff has a single eighth note followed by a sixteenth-note rest, while the bass staff has a sustained eighth note. In measure 5, the treble staff has a sustained eighth note, and the bass staff has a single eighth note followed by a sixteenth-note rest.

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

OPDRACHTEN:

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

A musical score for piano in 4/4 time, treble and bass staves. The score consists of three measures labeled i, ii, and iii. Measure i: Treble staff has eighth-note pairs (A-C) followed by eighth-note pairs (B-D). Bass staff has eighth-note pairs (E-G) followed by eighth-note pairs (F-A). Measure ii: Treble staff has eighth-note pairs (A-C) followed by eighth-note pairs (B-D). Bass staff has eighth-note pairs (E-G) followed by eighth-note pairs (F-A). Measure iii: Treble staff has eighth-note pairs (A-C) followed by eighth-note pairs (B-D). Bass staff has eighth-note pairs (E-G) followed by eighth-note pairs (F-A). Measures are separated by vertical bar lines.

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

A musical score for piano, featuring three staves of music. The top staff is in treble clef, G clef, and 4/4 time. The bottom staff is in bass clef, F clef, and 4/4 time. The middle staff is also in 4/4 time. The score is divided into measures by vertical bar lines. Measure labels 'i', 'ii', and 'iii' are positioned above the first, second, and third measure groups respectively. Below each measure group, there are two sets of numbers indicating harmonic analysis: Roman numerals (VI, IV, III) and arabic numerals (6, 4, 3). Measure i starts with a Roman numeral VI and arabic 6. Measure ii starts with a Roman numeral IV and arabic 4. Measure iii starts with a Roman numeral III and arabic 3.

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

i

7 4 7 4
3 3

ii

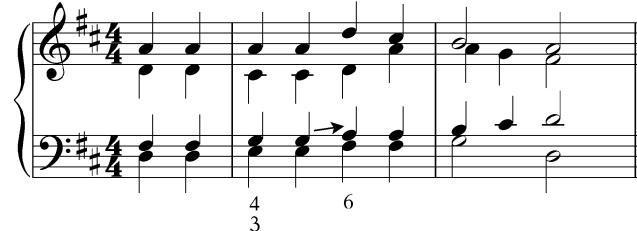
7 4 7 4
3 3

iii

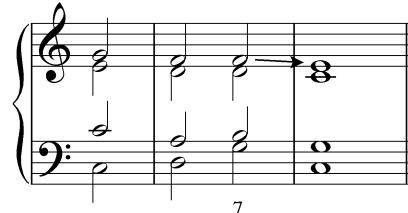
7 4 7 4
3 3

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

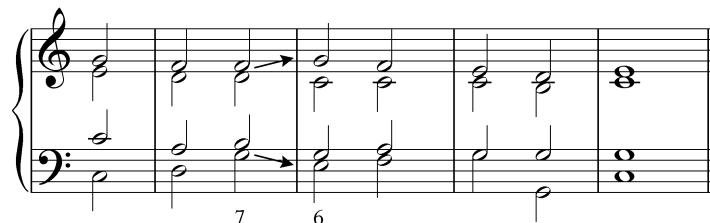
Het fenomeen van de stijgende septiem, opgemerkt op blz. 113 in Goss' zetting van *Praise my soul, the king of heaven* en aanwezig in de opdrachten 10 en 11, verdient apart de aandacht:



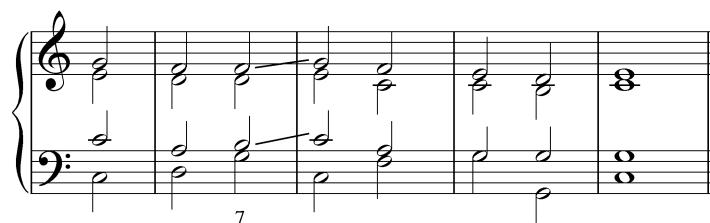
Tot nu toe hebben we geleerd een dissonant op te lossen met een dalende grote of kleine seconde:



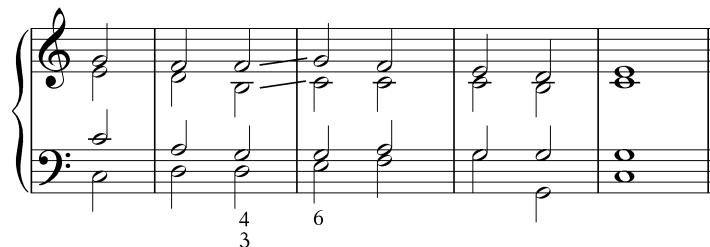
In het geval van het dominant-septemakkoord mag de septiem naar boven worden opgelost wanneer de bas gaat naar de sextligging in plaats van de grondligging van de tonica drieklank:



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



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



OPDRACHTEN:

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

The image shows three sets of piano staves, each containing two measures of music. The first set (i) has a treble clef and a bass clef, both in 4/4 time. The second set (ii) has a treble clef and a bass clef, both in 6/4 time. The third set (iii) has a treble clef and a bass clef, both in 4/4 time. Below each staff, there are numbers indicating fingerings: 4, 6, 3 for the first set; 6, 4 for the second set; and 4, 6, 3 for the third set.

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

The image shows three sets of piano staves, each containing two measures of music. The first set (i) has a treble clef and a bass clef, both in 4/4 time. The second set (ii) has a treble clef and a bass clef, both in 6/4 time. The third set (iii) has a treble clef and a bass clef, both in 4/4 time. Below each staff, there are numbers indicating fingerings: 6, 6, 4, 3 for the first set; 6, 4, 3 for the second set; and 6, 6, 4, 3 for the third set. The key signatures change between sets to reflect different modes.

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

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

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

The image shows two sets of piano staves, each containing four measures of music. The first set is in G major (4/4 time) and the second set is in A major (4/4 time). The music consists of eighth and sixteenth note patterns in the treble and bass clefs.

The image shows two sets of piano staves, each containing four measures of music. The first set is in G major (4/4 time) and the second set is in A major (4/4 time). The music continues from the previous page, showing more complex harmonic progressions and bass patterns.

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

The musical score consists of four staves of music for organ or piano, arranged in two systems of two staves each. The key signature is one sharp (F# major). The time signature is common time (indicated by '4'). The music features various note values including quarter notes, eighth notes, sixteenth notes, and sixteenth-note chords. The bass staff includes several grace-note figures. The melody is primarily in the soprano and alto voices, while the bass provides harmonic support.

11

HET KWART-SEXTAKKOORD (ii)

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

Het voorhoudings-kwart-sextakkoord in liedmelodieën

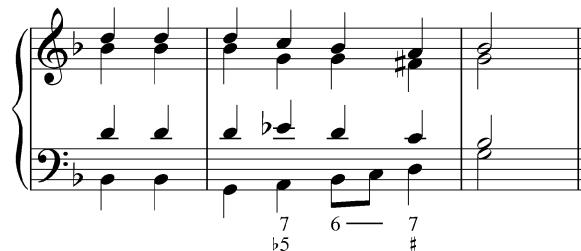
Het kwart-sextakkoord komt verreweg het meest voor als voorhoudingsakkoord in de aanloop naar cadensen. Veel liedmelodieën uit de 18e en 19e eeuw bevatten bepaalde wendingen waaruit blijkt dat ze zozeer zijn bedacht in verband met het voorhoudings-kwart-sextakkoord dat geen andere oplossing lijkt te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

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

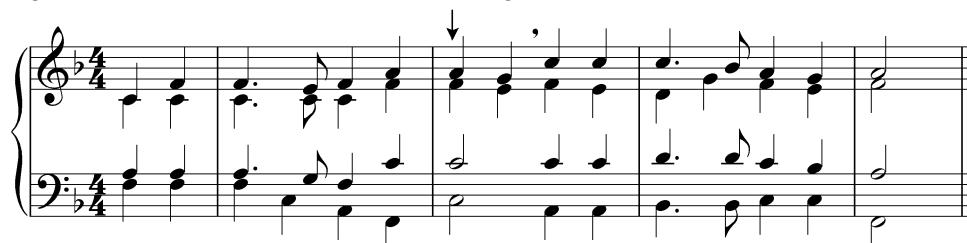
The musical score consists of five staves of music in common time (indicated by '4'). The top staff shows a soprano vocal line and a piano accompaniment. The subsequent staves show the piano accompaniment alone. Various harmonic markings are placed above specific chords: (d) appears in the first two staves; (a) appears in the third, fourth, and fifth staves; (b) appears in the fourth and fifth staves; and (c) appears in the fifth staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some bassoon-like notes appearing in the piano part.

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

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



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

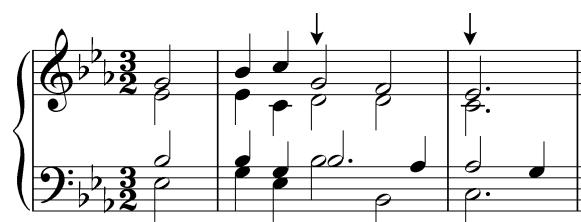


Waarom is op dit moment het kwart-sextakkoord eigenlijk onmisbaar? Ten eerste begint de eerste en eindigt de tweede frase op de tonica; halverwege, aan het einde van de eerste frase, is de dominant zeer gewenst. Ten tweede, boven deze dominant, de bastoon c, ervaren we de melodietoon a - op het sterke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

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



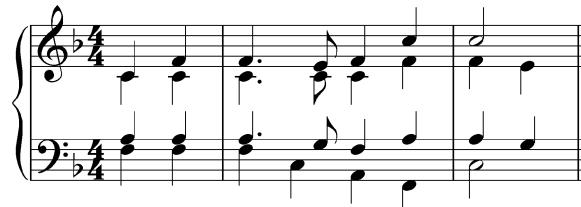
In een 19e-eeuwse context had deze oplossing wellicht anachronistisch geklonken, al is voorzichtigheid geboden. De 20e-eeuwse componist John Ireland was kennelijk een grote liefhebber van de sext als voorhouding, getuige zijn *Love unknown*:



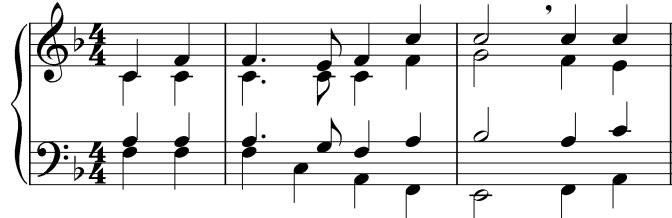
Als Mendelssohns melodie een andere wending had genomen, zonder sext-kwint ‘voor-houding’:



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



of te vervangen:



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

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

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

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

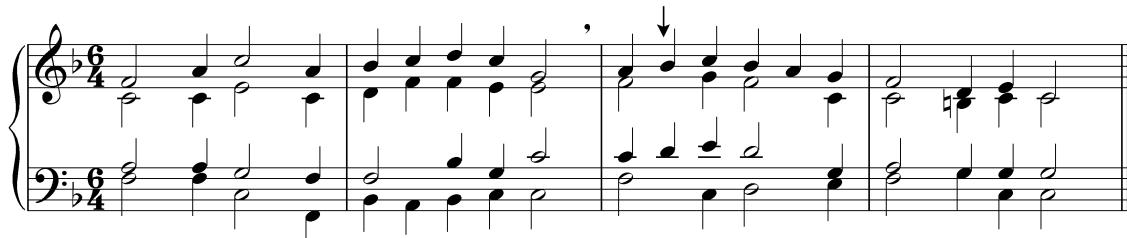
Ons ‘harmonisch verwachtingspatroon’ bij liedzettingen wordt ontegenzeggelijk beïnvloed door de zettingen waarmee we zijn opgegroeid. Is het daarom dat we op de aangegeven punten in bovenstaande zettingen het kwart-sextakkoord willen horen? Al kunnen we dit aspect nooit wegcijferen, er is een betere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

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

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

Het doorgangs-kwart-sextakkoord

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



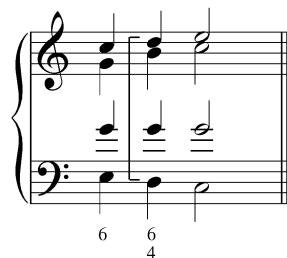
Hier komt de kwart-sextsamenklank voor tussen twee verschillende drieklanken (van F en van C), waarbij de bas een kwartsprong maakt. Later werd de naam doorgangs-kwart-sextakkoord vooral geassocieerd met een doorgangston in de bas. We komen het meestal tegen tussen de sext- en de grondligging van eenzelfde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



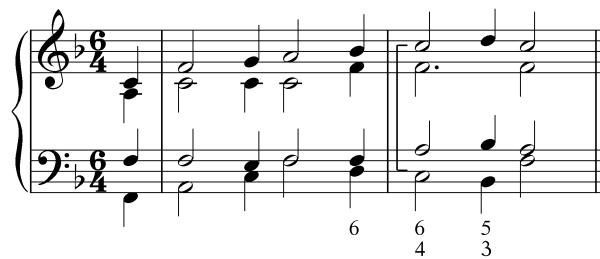
In vierstemmig spel wordt - evenals bij het voorhoudings-kwart-sextakkoord - de bastoon verdubbeld:



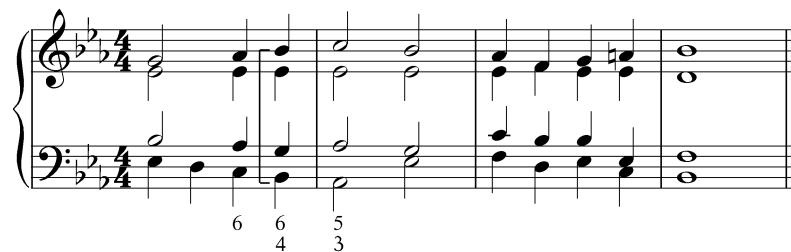
Deze verdubbeling komt vaak voor in de sopraan, waarbij deze stem een stapsgewijze spiegelbeweging maakt ten opzichte van de bas:



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



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



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

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

OPDRACHTEN:

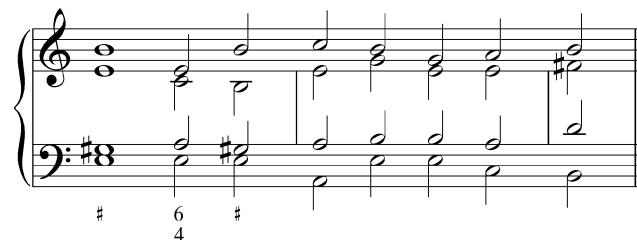
1. Speel de volgende oefeningen in alle gr.3-toonsoorten:

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

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

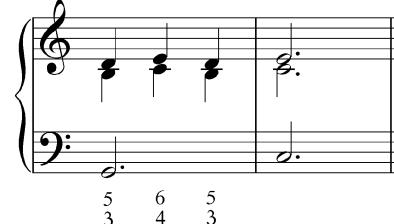
Het wissel-kwart-sextakkoord

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

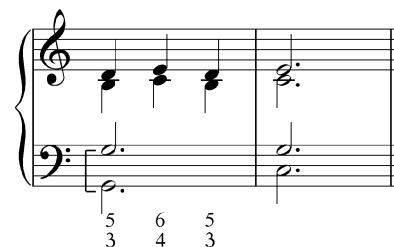


We zien hier een soort wissel-kwart-sextakkoord *avant la lettre*, bedacht vanuit de lineaire stemvoeringen. De stapsgewijze beweging in de tenor, heen en terug via de wisseltoon a, wordt deels gevuld door de alt.

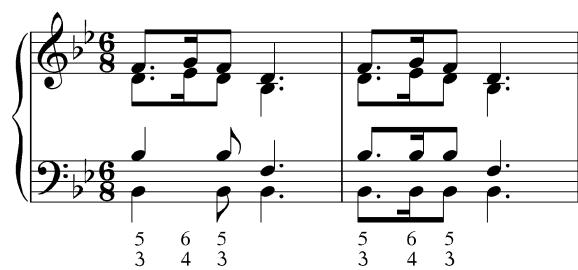
In latere perioden ontstaat het wissel-kwart-sextakkoord uit parallelle wisseltonen in twee stemmen tegelijk:



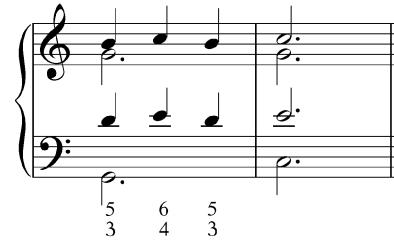
In vierstemmig spel wordt wederom de bastoon verdubbeld:



hetgeen ons dichtbij het kerstlied aller kerstliederen brengt:⁺



terwijl de volgende ligging:



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

doet denken aan Clement Cotterill Scholefields *St Clement*.

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

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

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

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

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

OPDRACHTEN:

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

ii

6 5
4 3 6 6
4 6 5
4 3

iii

6 5
4 3 6 6
4 6 5
4 3

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

i

6 5
4 3 6 6
4 6 4
sharp sign

ii

6 5
4 3 6 6
4 6 4
sharp sign

iii

6 5
4 3 6 6
4 6 4
sharp sign

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

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

(a) *St Cecilia*

Musical notation for the hymn *St Cecilia*. The top staff shows a melody in G major, 4/4 time. The bottom staff is a blank bass staff. Below the notation are harmonic indications: a 6 over 4 chord in the first measure, another 6 over 4 chord in the second measure, and a 2 in the third measure.

(b) *Befiehl du deine Wege*

Musical notation for the hymn *Befiehl du deine Wege*. The top staff shows a melody in G major, 4/4 time. The bottom staff is a blank bass staff. Below the notation are harmonic indications: 7 6 in the first measure, 2 4 in the second measure, 3 in the third measure, a 6 over 4 chord in the fourth measure, 6 in the fifth measure, and another 6 over 4 chord in the sixth measure.

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

Harmonic progression below the basso continuo staff:

- Measure 1: $\frac{6}{4}$
- Measure 2: $\frac{6}{4}$
- Measure 3: $\frac{6}{4}$
- Measure 4: $\frac{6}{4}$
- Measure 5: $\frac{6}{4}$
- Measure 6: $\frac{6}{4}$
- Measure 7: $\frac{6}{4}$
- Measure 8: $\frac{6}{4}$

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

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

i

Harmonic progressions below the basso continuo staff:

- Measure 1: $\frac{6}{5}$
- Measure 2: $\frac{6}{4} \frac{5}{3}$
- Measure 3: $\frac{6}{6}$
- Measure 4: $\frac{6}{4} \frac{5}{\sharp}$
- Measure 5: $\frac{6}{6}$
- Measure 6: $\frac{6}{4} \frac{5}{3}$
- Measure 7: $\frac{6}{6}$
- Measure 8: $\frac{6}{4} \frac{5}{3}$

ii

iii

iv

v

vi

vii

viii

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

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

11. Speel de volgende liedzettingen en becijfer de bassen:

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

Musical score for St Peter by Alexander Robert Reinagle. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef and common time (indicated by a '4'). The bottom staff is in bass clef and common time. The music features eighth-note patterns and rests.

Musical score for St Peter by Alexander Robert Reinagle. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef and common time. The bottom staff is in bass clef and common time. The music continues with eighth-note patterns and rests.

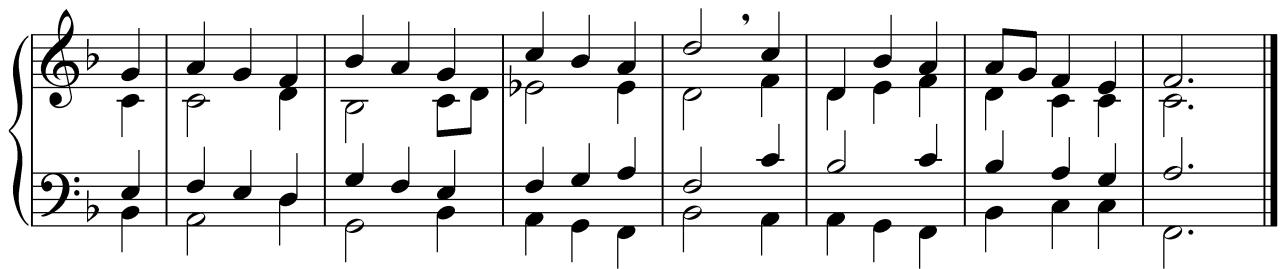
(b) Edward Miller (1731-1807): *When I survey the wondrous cross*

Musical score for When I survey the wondrous cross by Edward Miller. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef and common time. The bottom staff is in bass clef and common time. The music includes eighth-note patterns and rests.

Musical score for When I survey the wondrous cross by Edward Miller. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef and common time. The bottom staff is in bass clef and common time. The music continues with eighth-note patterns and rests.

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

Musical score for Richmond by Thomas Haweis and Samuel Webbe. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef and common time. The bottom staff is in bass clef and common time. The music features eighth-note patterns and rests.



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

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

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

The musical exercises consist of three staves of music for four-part harmonization. The top staff is in G major, 6/8 time. The middle staff is in F major, 6/4 time. The bottom staff is in E major, 6/4 time. Various harmonic progressions are indicated with Roman numerals and numbers below the staff.

Top Staff (G major, 6/8 time):

- i: 6/4, 6/4, 4+, 6/4, 3, 6/4, 6/4
- ii: 6/4, 6/4

Middle Staff (F major, 6/4 time):

- 6/4, 6/4, 6/4, 9/8, 9/8, 6/4

Bottom Staff (E major, 6/4 time):

- iv: 6/4, 6/4, 2, 6/4

v

vi

vii

x

ix

xii

[13]. Speel de volgende oefeningen vierstemmig:

i

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

ii

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

iii

6 5 6 4 6 2 6 6 4 6 6 4 #

iv

6 6 b6 4 4+— 6 6 4 6 6 4 5 6 7 6 5 3 6 5

v

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

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

i

ii

iii

iv

v

vi

vii

viii

ix

x

12

FIGURATIE (iii)

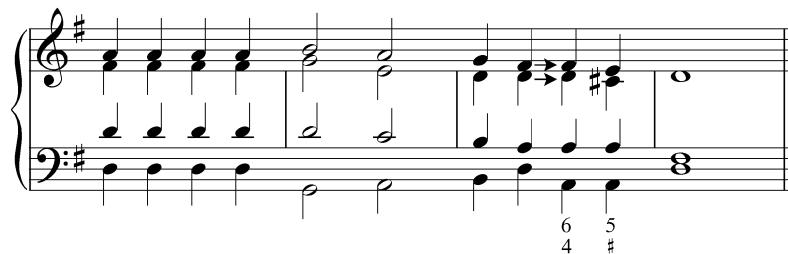
De onvoorbereide voorhouding
De meervoudige voorhouding

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

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

De onvoorbereide voorhouding

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



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

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

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

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

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

OPDRACHTEN:

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

ii

iii

iv

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

i

ii

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

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

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

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

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

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

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

We merken op dat:

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

OPDRACHTEN:

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

i

ii

iii

iv

5
2 4
2 enz.

v

5
2 7
4 enz.
2

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

A musical score for bassoon or cello. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The bassoon part consists of eighth-note patterns. Below the staff, Roman numerals indicate harmonic progressions: I, 1, 6, IV, V, I.

wordt soms zo becijferd:

The same musical score as above, but with additional numbers written below the bassoon line: 6, 5, 2, 7, 4, 2. These numbers correspond to the notes in the bassoon line, indicating specific pitch requirements for each note.

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

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

A musical score for bassoon or cello. The bassoon part consists of eighth-note patterns. Below the staff, numbers are written: 6, 4, 2, 7, 4, 2. This is a simplified becijfering where each number represents a specific note value or pitch.

herkent hij de I-V-I-verbinding:

A musical score for bassoon or cello. The bassoon part consists of eighth-note patterns. Below the staff, a single number '4' is written, indicating a sustained note value for the entire measure.

hetgeen makkelijk te realiseren is:

A musical score for bassoon or cello. The bassoon part consists of eighth-note patterns. Below the staff, numbers are written: 6, 4, 2, 7, 4, 2. This is a simplified becijfering where each number represents a specific note value or pitch.

De volgende becijfering mag ingewikkeld lijken:

The musical notation shows a bass line in G major. The first measure has three eighth-note pairs (6, 6, 6). The second measure has two eighth-note pairs (6, 5) followed by a single eighth note (2).

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

The musical notation shows a bass line in G major. The first measure has three eighth-note pairs (6, 6, 6). The second measure has two eighth-note pairs (6, 5) followed by a single eighth note (2).

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

The musical notation shows a bass line in G major. The first measure has three eighth-note pairs (6, 6, 6). The second measure has two eighth-note pairs (6, 5) followed by a single eighth note (2).

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

The musical notation shows a bass line in G major. The measure consists of three eighth-note pairs (6).

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

The musical notation shows a bass line in G major. The measure consists of three eighth-note pairs (7, 5, 2).

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

OPDRACHTEN:

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

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

i

7 5 2 7 5 2 7 5 2

ii

7 5 2 7 5 2 7 5 2

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

i

7 5 4 3 7 5 4 3 7 5 4 3

ii

5 4 2 5 4 2 5 4 2

iii

iv

6.* Herhaal deze oefeningen met uitkomende stem.

De meervoudige voorhouding

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

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

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

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

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

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

Stemvoering

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

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

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



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

OPDRACHTEN:

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

vii

viii

ix

x

xi

xii

xiii

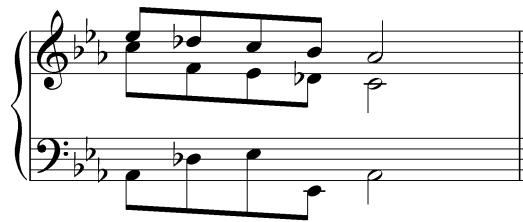
xiv

xv

xvi

xvii

Uit de voorbeelden van (meervoudige) voorhoudingen in dit hoofdstuk zal het de lezer duidelijk zijn geworden dat deze niet zomaar tot decoratie dienen, maar wezenlijke elementen zijn van de galante en de classicistische stijl. In het Adagio van zijn zesde orgelsonate weet C.Ph.E. Bach met deze middelen de I-IV-V-I-cadens tot een elegante, ‘zuchtende’ belevenis te maken:



wordt:

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



Aan het volgende schema:

voegt Brahms enkele en meervoudige voorhoudingen toe:

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

13

DE THEORIE EN DE PRAKTIJK

3-parallelen tussen de buitenstemmen

De wijde ligging

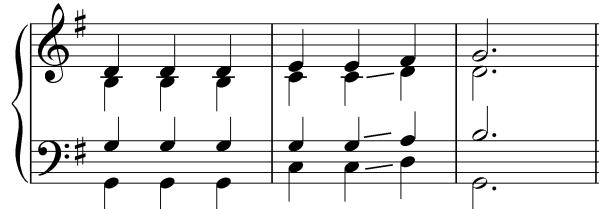
Verboden vruchten

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

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

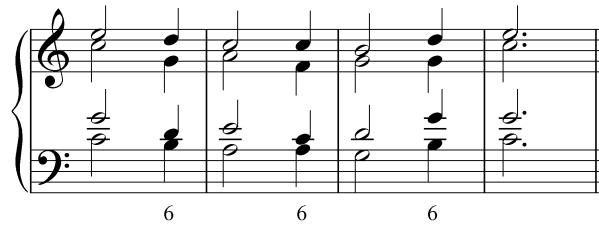
3-parallelen tussen de buitenstemmen

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



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

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



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

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



De opening van Goudimels zetting van Psalm 145 luidt:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

OPDRACHTEN:

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

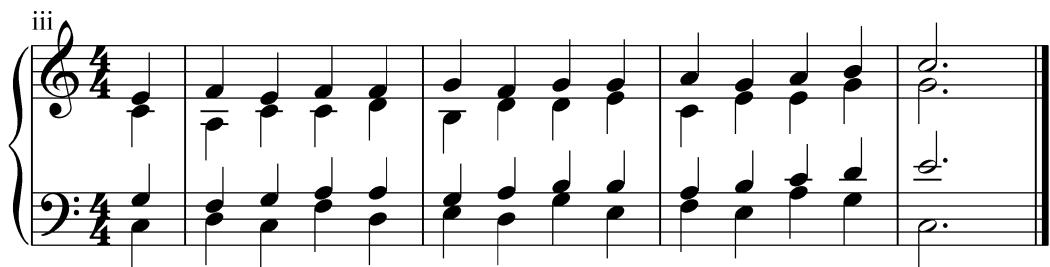
The musical score consists of two systems of four measures each. The first system starts with a treble clef, a bass clef, and a key signature of 0 sharps. The second system starts with a treble clef, a bass clef, and a key signature of 1 sharp. Measures i and iii begin with a half note followed by a quarter note. Measures ii and iv begin with a quarter note followed by a half note. Measures i and ii end with a half note followed by a dotted half note. Measures iii and iv end with a dotted half note followed by a half note.

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

The musical score consists of two systems of four measures each. The first system starts with a treble clef, a bass clef, and a key signature of 0 sharps. The second system starts with a treble clef, a bass clef, and a key signature of 1 sharp. Measures i and ii begin with a half note followed by a quarter note. Measures i and ii end with a half note followed by a dotted half note.

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

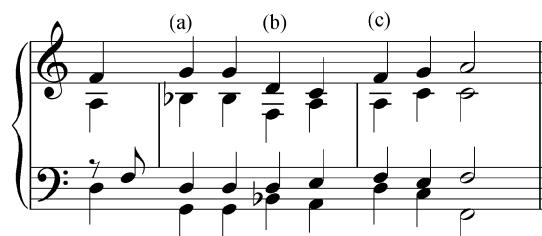
The musical score consists of two systems of four measures each. The first system starts with a treble clef, a bass clef, and a key signature of 0 sharps. The second system starts with a treble clef, a bass clef, and a key signature of 0 sharps. Measures i and ii begin with a half note followed by a quarter note. Measures i and ii end with a half note followed by a dotted half note.



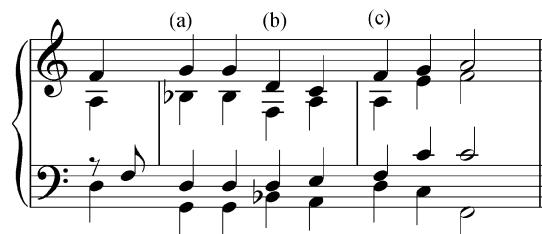
4.* Herhaal deze oefeningen met uitkomende stem.

De wijde ligging

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



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



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

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

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

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

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

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

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

Verboden vruchten

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

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

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

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

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

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

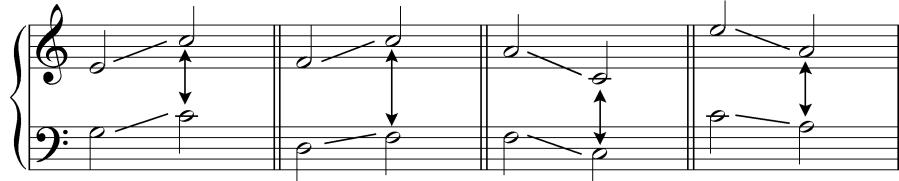


In het derde akkoord stijgt de tenor uit boven de alt. Wanneer we deze stemkruising negeren en de verbinding uitschrijven zoals ze in wezen klinkt, horen we het volgende:



Laten we deze vier voorbeelden nader bezien.

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



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

2e regel:

c.f.

5e en 7e regel:

c.f.

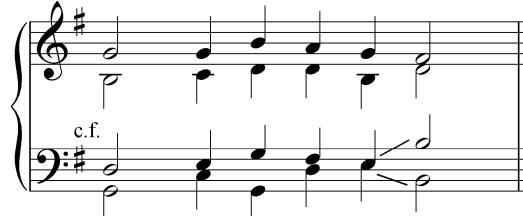
In 1653, honderd jaar later, schreef Crüger de volgende bas onder zijn eigen melodie *Nun danket all und bringet Ehr*:

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

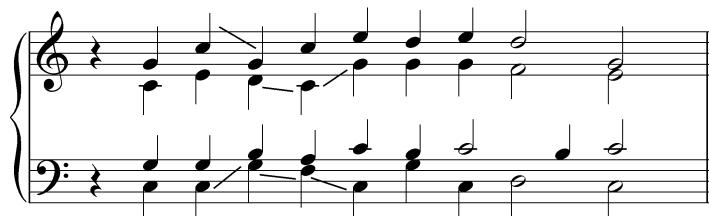
wat ook geldt voor het slot van Michael Praetorius' zetting van *Nun lob mein Seel, den herren* (1609):

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

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



Enige voorzichtigheid is daarom geboden wanneer we de cantus firmus naar de sopraan verplaatsen, want het is nu eenmaal zo dat 5- en 8-parallellen tussen de buitenstemmen, ondanks de tegenbeweging, veel opvallender zijn. Toch schuwde Jakob Praetorius zulke parallellellen niet. De tweede frase van zijn zetting van *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (1604) luidt:

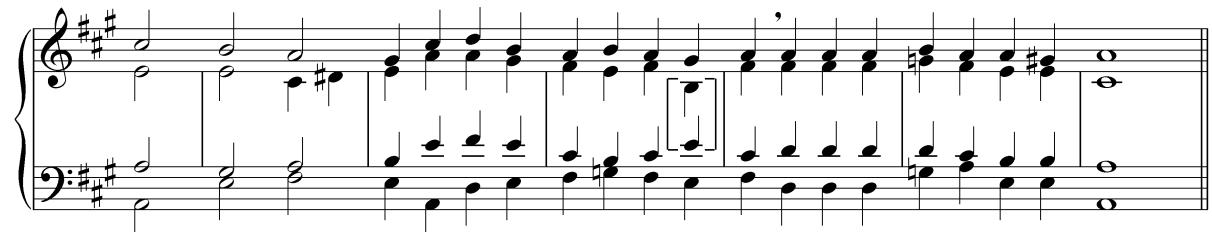


De vierde categorie parallellellen, de 'klinkende' parallellellen - die dus niet op papier staan - vereisen nog meer inlevingsvermogen van de moderne lezer. In zijn motet *Ascendete Jesu* schreef Giaches de Wert (1535-1596) de volgende driestemmige passage:

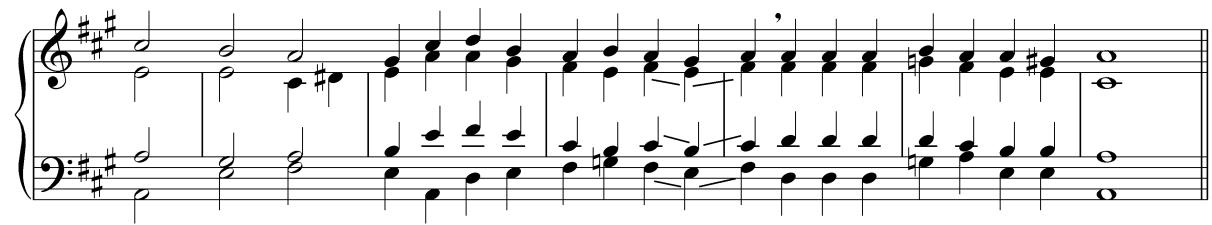
hetgeen klinkt als:

Zolang er geen 5- en 8-parallellen voorkwamen tussen twee dezelfde stemmen, was er voor de 16e-eeuwse polyfonist niets aan de hand. Werden deze 'klinkende' parallellellen misschien toch aan het oor ontrokken door de specifieke klankkleur van de individuele stemmen? Of misschien is er hier iets symbolisch aan de hand, een verwijzing naar de gezongen tekst "Waarom zijt gij bevreesd, kleingelovigen?" (Matt. 8:26).

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



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



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

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