
Pianospelen met Akkoorden

en

Notenleer voor Pianisten

Raphaël Van Goubergen

CLASS & JAZZ PUBLICATIONS

Pianospelen met Akkoorden en Notenleer voor Pianisten

Raphaël Van Goubergen

© 2021, Raphaël Van Goubergen (SABAM) – Uitgegeven in eigen beheer



raphvangoubergen@gmail.com

www.classandjazz.be – info@classandjazz.be

Langestraat 78 - 1910 Kampenhout, BELGIUM

+32(0)486/11.95.66 (Mobile) - +32(0)16/65.11.79 (Home)

Alle rechten voorbehouden.

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnemen of op enige andere manier zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

ISBN 978-9-08240-431-9

INDEX

| | |
|---|-----------|
| Index | 3 |
| Inleiding en Dankwoord | 8 |
| Gebruiksaanwijzing | 8 |
| PIANOSPELEN MET AKKOORDEN | 9 |
| Basisrollen in de muziek..... | 9 |
| Aan de slag..... | 10 |
| Begeleiding op piano | 10 |
| De akkoorden | 10 |
| <i>Majeur akkoorden</i> | 12 |
| <i>Mineur akkoorden</i> | 12 |
| <i>Akkoorden met wijzigingstekens</i> | 12 |
| <i>Verminderd septiemakkoorden</i> | 12 |
| <i>Slash-akkoorden</i> | 14 |
| <i>Het akkoordenschema</i> | 14 |
| Basisritme van de begeleiding..... | 15 |
| De akkoorden partituur | 16 |
| Titel en auteursrechten | 16 |
| Tempo..... | 16 |
| Toonaard | 17 |
| Maatsoort, Maatcijfer | 19 |
| Structuur van het stuk | 19 |
| <i>Maatstrepes</i> | 19 |
| <i>Dubbele maatstrepes</i> | 20 |
| <i>Delen van het stuk</i> | 20 |
| <i>Maat nummering</i> | 21 |
| <i>Maten herhalen</i> | 21 |
| <i>Herhalingstekens</i> | 21 |
| <i>Prima Volta, Seconda Volta (Terza Volta ...)</i> | 22 |
| <i>Dal Segno, Da Capo, Coda, Fine</i> | 22 |
| Ritmische notatie | 23 |
| Het fermata-teken (of orgelpunt) | 25 |
| Bijkomende opmerkingen | 25 |
| Alternate changes..... | 25 |
| Lead sheet | 26 |

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

| | |
|--|-----------|
| Variëren in Ritme | 27 |
| De 5 Variatie Concepten..... | 27 |
| Basisritme in enkelvoudige maatsoorten..... | 27 |
| Basisritme in samengestelde maatsoorten..... | 29 |
| Tussenbassen | 29 |
| Interpunctie (breaks)..... | 30 |
| Onderverdeling van de tellen..... | 31 |
| “Hand/duim” techniek..... | 31 |
| Afwisselen van linker- en rechterduim | 32 |
| Ternair, Shuffle en Swing..... | 32 |
| Arpeggio’s..... | 34 |
| Linkerhand arpeggio’s | 35 |
| Verplaatsen van accenten (syncopes)..... | 36 |
| Complexe ritmes | 37 |
| Stijlen..... | 38 |
| Variëren in Dynamiek | 39 |
| Minder of Meer | 39 |
| Genoteerde dynamiek..... | 39 |
| <i>Nuances</i> | 39 |
| <i>Accentuatie</i> | 40 |
| <i>Beweging</i> | 41 |
| Geïmproviseerde dynamiek | 43 |
| <i>Ritmische activiteit</i> | 43 |
| <i>Massa</i> | 43 |
| <i>Register</i> | 44 |
| <i>De pedaal</i> | 44 |
| Variëren in Liggingen | 48 |
| Standaardliggingen..... | 48 |
| Nieuwe liggingen | 48 |
| Stemvoering | 52 |
| “De zang” van de begeleiding | 54 |
| Octaafliggingen..... | 54 |
| Kwintbassen | 55 |
| Gespreide liggingen | 55 |
| Variëren in Densiteit | 56 |
| De drieklanken..... | 56 |

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

| | |
|---|-----------|
| <i>Majeur of mineur</i> | 56 |
| <i>Het sus4 akkoord</i> | 57 |
| <i>De verminderde kwint en de vergrote kwint</i> | 58 |
| <i>Samenvatting drieclanken</i> | 59 |
| Vierklanken: de septiemakkoorden | 59 |
| <i>De septiem</i> | 60 |
| <i>Verminderd septiemakkoord</i> | 62 |
| <i>Half verminderd septiemakkoord</i> | 62 |
| <i>Drieclanken met toegevoegde spanning</i> | 63 |
| <i>Samenvatting vierklanken</i> | 65 |
| Vijfklanken: de negenakkoorden..... | 66 |
| <i>De negende</i> | 66 |
| <i>Samenvatting vijfklanken</i> | 67 |
| <i>De spanningen</i> | 68 |
| De zes- en zevenklanken | 68 |
| <i>De spanningen (vervolg)</i> | 69 |
| <i>Hybride (of Gemengde) akkoorden</i> | 71 |
| Alle mogelijke graden van het akkoord op een rijtje | 71 |
| <i>Akkoordsymbolen</i> | 73 |
| Variëren met Benaderingen | 74 |
| Benaderingen in de melodie | 74 |
| <i>De chromatische benadering</i> | 75 |
| <i>De diatonische benadering</i> | 75 |
| <i>Dubbele benaderingen</i> | 76 |
| <i>Trillers en wisselnoten</i> | 76 |
| Benaderingen in de akkoorden | 76 |
| <i>Sus-akkoorden</i> | 76 |
| <i>Wisselakkoorden</i> | 77 |
| Liedjes leren spelen op gehoor | 79 |
| Absoluut en/of relatief gehoor..... | 79 |
| Zoek de akkoorden..... | 79 |
| Zoek de melodie | 82 |
| Toevoegen van de Melodie | 84 |
| Waar vind je de melodie?..... | 84 |
| LH akkoorden RH melodie | 86 |
| LH bas en akkoorden RH melodie..... | 87 |

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

| | |
|--|-----------|
| LH bas RH akkoorden en melodie..... | 89 |
| NOTENLEER VOOR PIANISTEN..... | 91 |
| Notenschrift – Toonhoogte..... | 91 |
| Toon of noot? | 91 |
| De notenbalk | 91 |
| Het 11-lijnige systeem | 91 |
| De sleutels | 93 |
| De referentienoten..... | 94 |
| Ottava tekens | 94 |
| Volg de contour | 95 |
| Ritmische notatie (Toonlengte)..... | 97 |
| Nootwaarden..... | 97 |
| <i>Rusten</i> | 97 |
| <i>De maateenheid</i> | 97 |
| <i>De teleenheid</i> | 97 |
| Enkelvoudige maatsoorten | 98 |
| <i>Maat van 4/4</i> | 98 |
| <i>Natuurlijke binaire accentuatie "in 4"</i> | 99 |
| <i>De carrure</i> | 99 |
| <i>Maat van 3/4</i> | 100 |
| <i>Natuurlijke ternaire accentuatie "in 3"</i> | 100 |
| <i>Maat van 2/4</i> | 101 |
| <i>Maat van 2/2 ("alla breve", "halftime")</i> | 102 |
| Het koppelteken | 102 |
| Syncopes..... | 103 |
| Gepunteerde noten en rusten | 103 |
| Samengestelde maatsoorten: 6/8, 9/8 en 12/8..... | 104 |
| Triolen, Duolen (en "meer-olen")..... | 106 |
| Gecombineerde maatsoorten | 106 |
| De maat tellen | 107 |
| <i>Ritmes naspelen op gehoor</i> | 107 |
| <i>In onderverdelingen tellen</i> | 107 |
| <i>TA ka Di mi (ritmische woordjes)</i> | 108 |
| Ritmische oefeningen voor de pianist..... | 109 |
| <i>De metronoom</i> | 109 |
| <i>De "gaten" tellen</i> | 111 |

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

| | |
|---|------------|
| <i>Ritmische figuren</i> | 112 |
| <i>Polyritmiek</i> | 112 |
| Andere leestekens..... | 115 |
| Toonaarden en hun voortekening | 116 |
| De 12 majeur toonladders..... | 116 |
| <i>Toonladders met kruisen</i> | 117 |
| <i>Toonladders met mollen</i> | 118 |
| <i>Samenvatting majeur toonladders</i> | 120 |
| De mineur toonladders | 120 |
| <i>De mineur antieke mode</i> | 120 |
| <i>Voortekening van de mineur (antieke) toonladders</i> | 121 |
| <i>De mineur harmonische mode</i> | 121 |
| <i>De mineur melodische mode</i> | 122 |
| Van majeur toonladder naar akkoord..... | 122 |
| De intervallen | 123 |
| Halve en hele toonafstanden | 123 |
| Afstanden tussen grondtoon en andere graden van de toonladder | 124 |
| <i>Intervallen lezen op de notenbalk</i> | 124 |
| <i>Intervallen in de majeur toonladder</i> | 124 |
| <i>Intervallen in mineur antiek</i> | 125 |
| <i>Kwaliteit (of hoedanigheid) van intervallen</i> | 125 |
| De klassieke partituur..... | 126 |

Inleiding en Dankwoord

Dit boek beantwoordt de belangrijkste vragen waarmee beginnende pianisten worden geconfronteerd. Het bestaat uit twee delen: PIANOSPELEN MET AKKOORDEN – de “jazz school” – en NOTENLEER VOOR PIANISTEN – de “klassieke school”. Het is tevens voorbereidende lectuur op mijn eerder verschenen boek over jazz harmonie [Parent Scales and Chord Scales](#). (*Een Nederlandse vertaling – Brontoonladders en Akkoordtoonladders – is in de maak.*)

Ik schreef dit boek tijdens de corona lockdown maanden in 2020 en 2021, met de onvermijdelijke online lessen. Omdat mijn leerlingen door de afstand op zichzelf waren aangewezen stelden ze tijdens die lessen meer vragen af dan gebruikelijk. Hiermee werd dit boek dagelijks gevoed, getest en aangevuld. Dank aan hen en dank aan ... corona.

Gebruiksaanwijzing

Elk hoofdstuk kan bij de eerste lezing best volledig worden doorgenomen van begin tot einde, om zo de logische opbouw van de tekst, en het begrip dat ermee gepaard gaat, niet te missen. De hoofdstukken zelf kunnen (min of meer) in willekeurige volgorde worden gelezen.

Het is ook heel belangrijk om wat men leest in de praktijk om te zetten. Want enkel begrijpen wat je leest is niet voldoende, je moet kunnen **horen, voelen** en **zien** hoe het werkt. Gebruik je zintuigen, speel de voorbeelden en de oefeningen, en pas de aangeleerde technieken toe op het (de) stuk(ken) waarmee je bezig bent.

Verder moet het boek ook kunnen dienen als handboek, om specifieke onderwerpen die je “op het moment” nodig hebt te gaan herlezen. De zeer uitgebreide index hierboven is een lijst met actieve links. Klik op het gewenste onderwerp om ernaartoe te gaan.

Ook in de tekst staan er regelmatig actieve links naar [Een Hoofdstuk](#) (steeds in cursief en onderlijnd). Lees ook de voetnoten, zoals deze ¹, om meer te weten over de onderwerpen.

¹ Lees ook de voetnoten. Ze dienen meestal om de onderwerpen in een ruimere context te plaatsen.

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

Het leren spelen met akkoorden is een onmisbaar onderdeel van het musiceren. Het vormt de basis voor het componeren en voor het improviseren, maar ook voor het begrijpen van muziek. Dankzij de kennis van de akkoorden wordt muziek doorzichtiger, gemakkelijker om te lezen, gemakkelijker om te onthouden en zelfs gemakkelijker om te spelen.

Een hardnekkige mythe is dat akkoorden enkel zijn weggelegd voor instrumenten die akkoorden – meerdere noten tegelijkertijd – kunnen spelen: de gitaar, de piano en de accordeon (om slechts de bekendste te vermelden). Maar ook voor melodische instrumenten (blazers, strijkers, ...) zijn akkoorden onmisbaar in de opleiding. Alle muzikanten hebben baat om – al dan niet op piano – te leren spelen met akkoorden. Het zal hun inzicht in muziek enorm verruimen en verrijken.

Basisrollen in de muziek

Wanneer men kijkt naar een klein muziekgroepje (een “combo”¹) dan ziet men (bijvoorbeeld) een zangeres die wordt begeleid door (bv.) een drummer, een contrabassist en een gitarist. Dit geeft meteen een goed en duidelijk idee van de twee basisrollen in de muziek.

1. De zangeres zingt (speelt) **de melodie**.
De melodie is het herkenbaar gegeven, het “gezicht” van een lied.
2. De overige muzikanten spelen **de begeleiding**² van de melodie.
De begeleiding vormt het kader, het “geraamte” van een lied.

Ook de begeleiding kan ruwweg worden opgesplitst in twee verschillende rollen.

1. De drummer geeft **het ritmische kader** aan: de maat, de tellen, de onderverdeling van de tellen, en de muzikale zinnen (en *De carrure*³).
2. De bassist en de gitarist geven **het harmonische kader** aan: de akkoorden.
Merk wel op, die jongens zijn, weeral, met twee.
 - a. De bassist speelt enkel de **bas**, de laagste noot⁴ van het akkoord, de “fundering”.
 - b. De gitarist speelt het volledige **akkoord**, vult de “kleur” aan van het akkoord.

¹ “Combo” is de afkorting van “combinatie” (van instrumenten).

² In het Jazz jargon wordt zeer vaak het Engelse woordje “comping” gebruikt. Het is een afkorting voor “accompaniment” (begeleiding).

³ De carrure is een Frans woord dat, vreemd genoeg, geen vertaling heeft in het Nederlands. Men zou het kunnen vertalen door de “vierkantigheid” van de muzikale zin. Het concept geeft aan dat muzikale zinnen doorgaans gebouwd zijn met blokken van vier maten. De Engelse vertaling voor carrure, “hypermeasure”, betekent “de maat boven de maat” (die steeds vier maten bevat).

⁴ Het woord “bas” komt van het Italiaans “basso”, en betekent “laag”.

Tonight in Concert



M. Elodie (zang) wordt begeleid door ...

Ritme (drums) **Bas** (contrabas) **Akkoord** (gitaar)

AAN DE SLAG

Begeleiding op piano

De vloek van de (solo) pianist is dat hij slechts twee handen heeft om de vier bovengenoemde rollen in te vullen. Daarom zal de beginnende pianist zich in een eerste fase beperken tot de begeleiding.

Met zijn **linkerhand** speelt hij de **bas**, met zijn **rechterhand** de **akkoorden**. Het samenspel van beide handen kan zo worden bewerkt (of gearrangeerd¹) dat hij ook het ritmisch kader kan aangeven.

De melodie laat hij over aan de zanger, zijnde hijzelf wanneer hij alleen (solo) aan het spelen is.² Hij of zij hoeft hiervoor niet een professionele zanger(es) te zijn. Het eenvoudig mee neuriën van de melodie (zelfs vals), of mentaal meezingen, is al voldoende om te horen wat men aan het begeleiden is. Het niet meezingen van de melodie is geen optie omdat men het “herkenbare gezicht” van het stuk te hard zou missen.

In een latere fase zal de pianist leren hoe hij ook de melodie kan toevoegen aan zijn (solo) piano-arrangement. (Zie Toevoegen van de Melodie.)

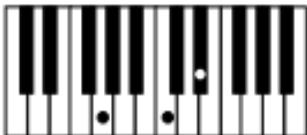
De akkoorden

Met de akkoorden in “standaardliggingen” op de volgende pagina kan men al meteen aan het spelen gaan, zonder eerst een volledige cursus akkoordenleer te moeten volgen. Wat men wel van meet af aan moet weten is dat de akkoordsymbolen gebaseerd zijn op de (internationale) letterbenamingen van de noten: **A** = la **B** = si **C** = do **D** = re **E** = mi **F** = fa **G** = sol.

¹ Het “arrangement”, of de “bewerking”, is de wijze waarop de verschillende rollen worden verdeeld over de verschillende handen, instrumenten en/of stemmen.

² Bij uitgeschreven, bewerkte, klassieke partituren wordt ook de melodie meegenomen in het arrangement. Bij eenvoudige bewerkingen voor beginnende pianisten is dat vaak ten nadele van één of meer van de andere rollen.

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

| | C | C# - D♭ | D |
|---------------------------|---|--|---|
| (Majeur) |  |  |  |
| m (-) (mineur) |  |  |  |
| | D# - E♭ | E | F |
| (Majeur) |  |  |  |
| m (-) (mineur) |  |  |  |
| | F# - G♭ | G | G# - A♭ |
| (Majeur) |  |  |  |
| m (-) (mineur) |  |  |  |
| | A | A# - B♭ | B |
| (Majeur) |  |  |  |
| m (-) (mineur) |  |  |  |
| | C - E♭ (D#) - F♯ (G♭) - A | C♯ (D♭) - E - G - B♭ (A♯) | D - F - A♭ (G♯) - B |
| ° (Dim) |  |  |  |

Majeur akkoorden

De 12 **majeur** akkoorden staan, blok per blok, telkens bovenaan. Een majeur akkoord wordt genoteerd met de letterbenaming alleen.

C = het do (majeur) akkoord.

Maak er al een goede gewoonte van om het woordje “majeur” liefst niet in de mond te nemen. Zeg liever “do” of “do gewoon”¹. Dat woordje “majeur” zal later goed van pas komen om naar iets anders te verwijzen.

Mineur akkoorden

De 12 **mineur** akkoorden staan, blok per blok, telkens net onder de majeur akkoorden. Een mineur akkoord wordt genoteerd met de letterbenaming gevolgd door een kleine **m** (voor mineur).

Cm = het do mineur akkoord.

Het is ook vrij gebruikelijk om een – (een minteken) of ook **min** te noteren in plaats van een kleine **m**.

Akkoorden met wijzigingstekens

Sommige van die majeur en mineur akkoorden hebben wijzigingstekens: # (kruis) of ♭ (bemol).²

C# en D♭ zijn eigenlijk dezelfde akkoorden. Zo ook D# en E♭, F# en G♭, G# en A♭, A# en B♭.

De juiste benaming, met kruis (#) of met bemol (♭), zal afhangen van de context van de muziek. Dit is nu nog te ingewikkeld om verder uit te leggen. Onthoud als vuistregel dat men doorgaans niet mengt in eenzelfde stuk: ofwel krijgen de (gewijzigde) akkoorden allen een kruis, ofwel allen een bemol.³

Verminderd septiemakkoorden

De majeur en mineur akkoorden in deze tabel zijn drielanken, akkoorden die bestaan uit drie verschillende noten. Helemaal onderaan staan ook nog 3 vierklanken, **verminderd septiemakkoorden** (“diminished seventh chords” in het Engels). Een verminderd septiemakkoord wordt genoteerd met de letterbenaming gevolgd door een ° (het symbool voor “graden”).

C° = het do verminderd (septiem) akkoord.

Het akkoord wordt ook vaak **C°7** of **Cdim** of **Cdim7** genoteerd. Die “7” geeft aan dat het om een vierklank gaat.⁴ De eigenaardigheid van die akkoorden is dat men slechts drie “grepen” nodig heeft om de 12 verschillende mogelijke dim-akkoorden te kunnen spelen. Men komt ze niet zo vaak tegen, maar je zal blij zijn om ze hier te vinden wanneer je ze, onvermijdelijk, toch eens op een partituur ziet staan.

¹ Uiteraard kan het soms nuttig zijn om het woordje “majeur” te gebruiken in tegenstelling tot “mineur”.

² Kruis (#) betekent “verhogen met een ½ toon”, bemol (♭) betekent “verlagen met een ½ toon”. Maar hier moet je nu nog geen rekening mee te houden.

³ Let op! Op het internet vindt men veel te vaak foute akkoordenschema’s die deze regel niet toepassen.

⁴ Een “7” om een vierklank aan te geven lijkt op het eerste zicht misschien wel bizar. Zie Variëren in Densiteit.

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

Met deze 27 “grepen” kan je (bijna¹) alle muziek van de wereld begeleiden.

Akkoorden krijgen ook soms “extensies” die je voorlopig helemaal mag negeren. Dat zijn bijkomende afkortingen en/of symbolen, met cijfers en ook soms wijzigingstekens (zoals: sus2, add2, omit3, sus4, °, dim, ♭5, 5, #5, +, aug, 6, 7, maj7, ^7, ♭9, 9, #9, 11, #11, ♭13, 13, alt, ⁰, ... Zie Variëren in Densiteit).

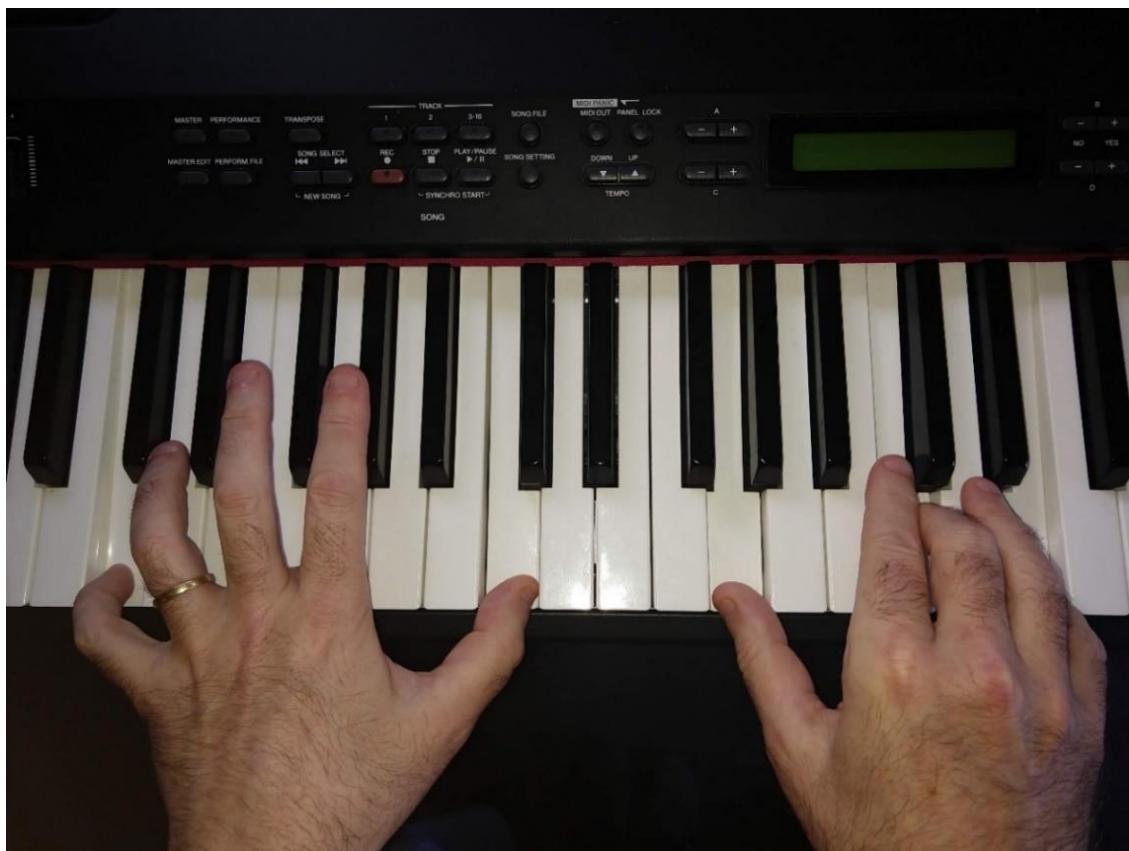
Het negeren van de extensies zal je niet beletten om toch de juiste akkoorden te spelen, zij het dat ze dan minder rijk of minder gekleurd zullen klinken.

De **rechterhand** speelt al deze **akkoorden** “standaard” gecentreerd rond de midden-DO op het klavier (in het middenregister). Daarom noem ik de liggingen van de akkoorden uit de tabel “standaardliggingen”.

De **linkerhand** speelt enkel de **bas** (de laagste noot) van het akkoord. De bas is de grondtoon van het akkoord, en de grondtoon is de noot die de naam geeft aan het akkoord.

Het is een goed idee voor een pianist om vanaf het prille begin de bassen in octaven te spelen. Dat is voor een **C** akkoord, met de pink op DO en de duim op de daaropvolgende DO. De klank wordt dikker, de steun (de “fundering”) wordt steviger, en deze techniek biedt later meer mogelijkheden voor ritmische variaties. Maar “octaafbassen” (of dubbele bassen) hoeven niet. Pianisten met kleine handen kunnen perfect “enkele” bassen spelen indien ze dat gemakkelijker vinden.

Foto: Het **C** akkoord met octaafbas in de linkerhand, en de drielank in de rechterhand.



¹ Om volledig te zijn heeft men ook de half verminderd septiemakkoorden (m7♭5-akkoorden, ⁰-akkoorden) nodig. Die zullen we verder in dit boek aanleren. Daarmee kan je echt alle muziek van de wereld begeleiden.

Slash-akkoorden

Het gebeurt wel eens dat men een andere bas wenst dan de grondtoon. Dat wordt dan aangegeven door een schuin streepje, of een "slash" (in het Engels).

C/G = het do akkoord met sol in de bas.

Het akkoordenschema

Een akkoordenschema is een opeenvolging van akkoordsymbolen. Dit kan variëren van een haastig geschreven kladje¹ tot een heuse partituur (of “chord sheet”, letterlijk “akkoorden partituur”, of ook nog “chart”). Hieronder een paar voorbeelden voor een verzonneen ministukje van vier maten.

Een kladje

C Am Dm G C

Een liedjestekst met akkoorden boven de lettergrepen waar de akkoordwissel moet plaatsvinden.

C Am

Deze tekst wordt gezongen

Dm G C

Op de melodie van het stuk

Een rooster onderverdeeld in maten geeft meer informatie over de duur van de akkoorden.

| C | Am | Dm | G | C |
|----------|-----------|-----------------------|----------------------|----------|
| 1 maat C | 1 maat Am | $\frac{1}{2}$ maat Dm | $\frac{1}{2}$ maat G | 1 maat C |

Een akkoorden partituur geeft ook informatie over de toonaard en de maatsoort van het stuk.

Ze laat ook toe om nog veel bijkomende informatie te noteren. (Zie [De akkoorden partituur](#).)



Deze akkoordenschema's laten zich, in notenschrift, als volgt vertalen naar een klassiek genoteerde partituur (hier ook met akkoordsymbolen, bovenaan genoteerd).

A musical score for a piano or organ. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The score consists of five measures separated by vertical bar lines. The first measure is labeled 'C' above the staff and contains a treble clef, a 4/4 time signature, and a C major chord (C, E, G) in the bass. The second measure is labeled 'Am' and contains an A minor chord (A, C#, E). The third measure is labeled 'Dm' and contains a D minor chord (D, F#, A). The fourth measure is labeled 'G' and contains a G major chord (G, B, D). The fifth measure is labeled 'C' and contains a C major chord (C, E, G). The bass staff shows sustained notes: an open circle (no note) in the first measure, a half note (A) in the second, a half note (D) in the third, a half note (G) in the fourth, and an open circle (no note) in the fifth.

Voor lezers die weinig of geen kennis hebben van notenschrift, zie NOTENLEER VOOR PIANISTEN.

¹ Toen ik als jonge pianist regelmatig moest inspringen als vervangende muzikant in een Blues-café kreeg ik, net voor het concert, voor elk stuk dat we gingen spelen een haastig gekribbeld bierkaartje met de akkoorden die in het stuk voorkwamen. Het hele repertoire bestond uit tientallen bierkaartjes.

Basisritme van de begeleiding

Om nu ook het ritmische kader van de begeleiding te kunnen spelen (de “drums”) kan men zich in een eerste fase beperken tot het laten horen van enkel de maat, de tellen en de muzikale zin (de onderverdeling van de tellen volgt later).

De linkerhand (de bas) speelt enkel de eerste tel van de maat, en geeft zo dus de maat aan.

Let op! De bas moet natuurlijk ook de akkoordwissels volgen, en zal bijgevolg soms ook in het midden van de maat moeten spelen, zoals in maat 3 in de voorbeelden.

De rechterhand (het akkoord) speelt alle tellen van de maat. Ze geeft ook het einde van de muzikale zin aan door het ritmeren van de tellen te stoppen, zoals in de laatste maat in het voorbeeld hieronder.

The musical notation consists of two staves. The top staff shows a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The bottom staff shows a bass clef and a 4/4 time signature. The left hand (bass) plays quarter notes on the first beat of each measure. The right hand (chords) plays eighth-note patterns. The chords are labeled above the staff: C, Am, Dm, G, and C. The bass notes are sustained throughout each measure.

Met dit eenvoudige basisritme en de 27 “grepen” kan je nu (zo goed als) alle muziek van de wereld begeleiden met **het harmonische kader** (“contrabas en gitaar” = bas en akkoorden) en **het ritmische kader** (“drums” = ritme) die nodig zijn om een melodie te begeleiden.

BELANGRIJK

Het basisritme speel je best steeds **met rechterpedaal** (zie *De pedaal*).

Neem nu om het even welk akkoordenschema(s) en probeer je eerste begeleiding(en). Aan de slag!

Het is wel essentieel om zelf ook nog andere ritmes (dan het basisritme hierboven) te leren spelen **op gehoor**. Je kan ook zelf ritmes uitvinden, **intuïtief**, enkel gebaseerd op jouw ritmegevoel.

Verder in dit boek bekijken we andere ritmes, in andere maatsoorten, met de onderverdelingen van de tellen, met tussenbassen, en nog meer variatiemogelijkheden. Ook de akkoorden worden verder bestudeerd zodat ze in klank kunnen worden verrijkt.

Maar dit mag je niet beletten om, nu al, te durven experimenteren met ritme, aanvullingen en variaties, en dit zonder voorkennis en zonder partituur. Alle muzikanten met wie ik ooit heb gespeeld hebben begeleidingen leren spelen **op gehoor** en **intuïtief** (ikzelf ook).

DE AKKOORDEN PARTITUUR

Anders dan de klassieke partituur in notenschrift is een akkoorden partituur (“chord sheet” of “chart” in het Engels) slechts een samenvatting van de begeleiding, zonder melodie, en met een minimum aan aanwijzingen. Daarom is het steeds noodzakelijk om de muziek te beluisteren, met de partituur in de hand, om een precies beeld (klank) te krijgen van het stuk. De essentie van het voorbereidend werk van een pop, rock of jazzmuzikant gebeurt steeds op gehoor, en nooit (enkel) op zichtlezing.¹

Op de volgende pagina vind je een voorbeeld van een akkoorden partituur voor *Always Remember Us This Way* (van Lady Gaga) aangevuld met allerlei noten, tekens en notities die meer informatie moeten verschaffen over de uit te voeren begeleiding dan enkel de akkoorden alleen. Het is onmogelijk om in dit hoofdstuk alle mogelijke notaties en aanvullingen te beschrijven die je ooit zal tegenkomen op een partituur. Maar in dit voorbeeld komt men toch reeds de belangrijkste en de meest voorkomende notaties tegen.

Titel en auteursrechten

De titel van het stuk wijst zichzelf uit. Onmiddellijk onderaan de titel staan de namen van de auteurs (tekstschrijvers en componisten). Helemaal onderaan staan de copyrights (uitgeversrechten).

Tempo

Bovenaan links staat informatie over het tempo (Italiaans voor “snelheid”) van het stuk.



Dit geeft aan dat het stuk een “ballad” is. Een ballad is een rustig/traag stuk.

$\text{♩} = 63$ (één 4^{de} noot is gelijk aan 63 bpm) is het metronoomgetal. Het bevestigt het trage tempo van het stuk. “Bpm” staat voor “beats per minute” of “slagen/tellen per minuut” (net iets sneller dan seconden die, per definitie, op 60 bpm tikken).

¹ Strikt genomen is ook elke klassieke muzikant gebaat bij het vooraf beluisteren, met partituur in de hand, van een (of liefst meer) versie(s) van het stuk dat hij of zij van plan is om aan te leren. In de 21^{ste} eeuw is dit ook mogelijk.

De klassieke partituur was heel lang, in vorige eeuwen, de enige manier om muziek te verspreiden, en om zo de kans te bieden aan andere muzikanten (dan de componist zelf) om de muziek te leren spelen. En net daarom is het notenschrift door de eeuwen heen zo precies geworden, omdat het “toen” niet anders kon dan muziek enkel “visueel” door te geven (schriftelijke overdracht). Enkel volksmuziek werd “op gehoor” doorgegeven en aangeleerd (mondelinge overdracht). Maar sinds de uitvinding van de geluidsopname (grofweg begin 20^{ste} eeuw), en vooral sinds het internet (einde 20^{ste} eeuw) heeft nu iedereen toegang tot alle muziek van de wereld via YouTube, Spotify e.d. meer.

Er is een leuke, maar vooral ware, grap die wordt verteld over mensen die enkel met/van een (klassieke) partituur kunnen spelen: “*Wanneer men muziek aanleert met de ogen moet men niet verrast zijn dat men toondoof wordt.*” Daarmee wordt de nadruk gelegd op het feit dat **alle** muzikanten hun oren moeten gebruiken om muziek aan te leren, want muziek is klank.

Toonaard

De akkoorden partituur geeft ook informatie over de toonaard van het stuk. Elk stuk staat geschreven in een vooraf bepaalde toonaard. Een toonaard is gemakkelijker om te begrijpen via zijn bijhorende toonladder. Bijvoorbeeld ...

De toonladder van DO is **do re mi fa sol la si do**. De specificiteit van die toonladder is ...

1. Dat hij begint en eindigt op een **do**. En daarom heet die ook de toonladder **van do**.
2. Dat de nootnamen elkaar trapsgewijs opvolgen. Daarom is het een "ladder".
3. Dat geen enkele noot wordt verhoogd of verlaagd.

De toonladder van RE, bijvoorbeeld, is **re mi fa# sol la si do# re**. Om die toonladder te doen klinken zoals **do re mi fa sol la si do** (maar dan net iets hoger) moeten de **fa** en de **do** worden verhoogd. Daarom krijgen die twee noten een wijzigingsteken, een kruis (#), dat aangeeft dat ze met een $\frac{1}{2}$ toon moeten worden verhoogd (zie *Halve en hele toonafstanden*). Wanneer een stuk in RE staat dan zal men vooraan, "aan de sleutel" (naast de sleutel), aangeven dat alle fa's en alle do's die voorkomen in het stuk moeten worden verhoogd. Dit noemt men de **voortekening**.

"2 kruisen aan de sleutel"



voortekening voor de toonaard van RE

J = 63
BALLAD

ALWAYS REMEMBER US THIS WAY
STEFANI GERMANOTTA / NATALIE HEMBY / HILLARY LINDSEY / LORI MCKENNA

VERSE
PNO IN - 2ND BAND IN

CHORUS

D.S. AL CODA

CODA

OUTRO

VOCAL AD LIB - RUBATO

BREAK DOWN POCO RIT.

CLASS & JAZZ TRANSCRIPTION

COPYRIGHT © 2018 SONY/ATV MUSIC PUBLISHING, HOUSE OF GAGA PUBLISHING LLC, WARNER-BARHAM MUSIC LLC AND CO-PUBLISHERS

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

Op de partituur van *Always Remember Us This Way* is de voortekening afwezig, er staat “niets aan de sleutel”. Dat wijst op het feit dat het stuk in DO staat want, in DO moet geen enkele noot worden verhoogd of verlaagd.



voortekening voor de toonaard van DO

Beide voorbeelden van toonaarden hierboven zijn **majeur** toonaarden. Er bestaan ook **mineur** toonaarden. Die klinken anders (men zegt vaak dat die “triestiger” klinken dan de majeur toonaarden). En bij elke voortekening hoort zowel een mogelijke majeur als een mogelijke mineur toonaard. Bijvoorbeeld ...

De mineur toonladder zonder voortekening (“niets aan de sleutel”) is **la si do re mi fa sol la**. Die is gemakkelijker om te onthouden als **A B C D E F G A**. De letterbenamingen staan inderdaad in de logische volgorde van de toonladder van LA mineur.¹ De specificiteit van deze toonladder is ...

1. Dat hij begint en eindigt op een **la**.
2. Dat de nootnamen elkaar trapsgewijs opvolgen.
3. Dat geen enkele noot wordt verhoogd of verlaagd.²

Men zegt dat de toonladders van DO majeur en van LA mineur verwant (of relatief) zijn omdat ze beiden helemaal dezelfde noten (hetzelfde bloed als het ware) delen.

Hoe weet men dan of een stuk, met “niets aan de sleutel”, in DO majeur of in LA mineur staat? Het antwoord zit in die “eerste en laatste noot” van de toonladder. Begint en eindigt die met **do**, dan is het de toonladder van DO majeur. Begint en eindigt die met **la**, dan is het de toonladder van LA mineur.

Op een akkoorden partituur (zonder noten) kijkt men naar het begin- en eindakkoord van het stuk (wat op zich een pak betrouwbaarder is dan de begin- en eindnoot van de melodie van het stuk). Het eindakkoord, vooral, geeft ons (meestal³) het antwoord.

Bij *Always Remember Us This Way* begint het stuk met een **Am** (LA mineur) akkoord, en het eindigt met een **C** (DO majeur) akkoord. Dat is natuurlijk geen toeval, want beide toonaarden zijn verwant. Maar, de twijfel blijft dus wel bestaan: het stuk staat zowel in LA mineur als in DO majeur. Bij twijfel is het eindakkoord het beslissende akkoord. *Always Remember Us This Way* eindigt op een **C** akkoord en staat dus in **C** (in DO majeur).

Op het einde van dit boek is er een hoofdstuk gewijd aan de Toonaarden en hun voortekening.

¹ Een piano (met een volledig klavier) begint, helemaal links, met de toonladder van LA mineur: A B C D E F G A. Helemaal rechts eindigt die met de toonladder van DO majeur: do re mi fa sol la si do.

² Vanaf hier zou er een puntje 4 moeten staan: Dat hij mineur (of majeur) is. Meer hierover verder in dit boek.

³ Hier zou moeten staan “altijd”. Stukken die “volgens de regels” worden gecomponeerd zullen altijd eindigen met het juiste eindakkoord. Maar in recente popmuziek is het vrij gebruikelijk om een stuk op het einde te laten “hangen” in onbeslistheid (“zonder resolutie” noemt men dat), zonder het afsluitende, juiste, verwachte, eindakkoord.

Voor een beginnende begeleider, die met akkoordsymbolen werkt, is het niet echt noodzakelijk om te weten in welke toonaard een stuk staat geschreven. Want akkoordsymbolen bestaan helemaal op zichzelf, los van de voortekening (in tegenstelling tot noten die steeds afhankelijk zijn van de voortekening).

Maar voor muzikanten die improviseren op het stuk – met nog meer mogelijke toepassingen, zoals het transponeren, het arrangeren, ... – is de informatie over de toonaard onmisbaar. En ook de beginnende begeleider zal vrij snel worden geconfronteerd met improvisatie, transpositie en arrangement.

Lezers die alles willen leren over toonladders, toonaarden en akkoorden, maar ook over improvisatie, compositie en arrangement, kunnen mijn boek [Parent Scales and Chord Scales](#), over “Jazz harmonie” (“akkoordenleer”), gratis downloaden.

Maatsoort, Maatcijfer

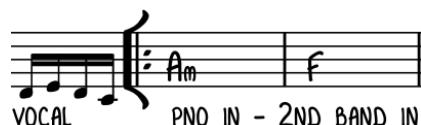
Het stuk staat in de maatsoort van 4/4 (letterlijk “vier vierden”). Dat staat heel duidelijk aangegeven door het maatcijfer, naast de sleutel, helemaal in het begin van het stuk.



We zullen de verschillende mogelijke maatsoorten bestuderen in de hoofdstukken [Variëren in Ritme](#) en [Ritmische notatie \(Toonlengte\)](#).

Start van het stuk

Met de noten vooraan het stuk wordt een duidelijke start aangegeven.



De nootjes moeten worden gezongen door de “vocal” (de zang), en de “pno” (afkorting voor piano) valt “in” met één maat **Am** akkoord (gevolgd door één maat **F**, en verder ...) net na die vier nootjes. “2nd band in” betekent dat wanneer men dit voor de 2^{de} maal speelt (bij de herhaling – zie structuur van het stuk/herhalingstekens hieronder) de “band” (de muzikantengroep) deze keer ook moet invallen.

Structuur van het stuk

Maatstrepes

Het stuk is ingedeeld in maten die afgebakend zijn met maatstrepes.



Soms zijn die maatstrepes wat ingekort, enkel voor het visueel gemak.



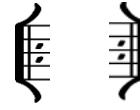
Dubbele maatstrepes

Dubbele maatstrepes dienen om muziekdelen te scheiden van elkaar. Op het einde van de eerste lijn vind je zo'n dubbele maatstreep die aangeeft dat het eerste deel van het stuk hier eindigt (en bijgevolg ook dat het tweede deel hierna begint). Zo zie je ook dubbele maatstrepes op het einde van elke lijn, ook al zien die er soms een beetje anders uit (meer uitleg verder).

Dubbele maatstreep



Herhalingstekens (tevens dubbele maatstrepes)



Eindstreep (tevens een dubbele maatstreep; hierna is het stuk gedaan)



Delen van het stuk

De Engelse woorden, in blokjes bovenaan het begin van elke lijn, noemen de verschillende delen van het stuk: **VERSE** (strofe, couplet) boven de 1^{ste} lijn, **CHORUS** (refrein) boven de 2^{de} lijn en **MID-PART** (middendeel) boven de 3^{de} lijn. Op het einde van de 4^{de} lijn staat ook de **OUTRO** (einddeel).

Bij de 4de lijn staat vooraan ook het woordje **CODA** (Italiaans ¹ voor "staart") met bijhorende coda-symbool.



CODA

Dat is het einde (de staart) van het stuk. Dat staat anders aangegeven (dan de woorden in blokjes) omdat dit zelden een "nieuw" deel is. In dit geval is het inderdaad de voortzetting van het refrein, met daaropvolgend een "outro" ² van slechts drie maten.

¹ Het begint misschien stilaan op te vallen dat er naast Engelse woorden – vrij logisch voor een Engelstalig lied – veel Italiaanse woorden worden gebruikt. Dat komt omdat Italië tijdens de renaissance het Europese centrum was van de muziek. In die tijd is de klassieke partituur geëvolueerd tot onze huidige klassieke muzieknotatie.

Als kopiist (iemand die partituren opmaakt, of kopieert) kies ik steeds om de taal te hanteren waarin het liedje oorspronkelijk is geschreven (en die ik machtig ben): Engels voor Engelstalige stukken, Nederlands voor Nederlandstalige stukken en Frans voor Franstalige stukken (andere talen beheers ik spijtig genoeg niet). Maar men kan een partituur onmogelijk schrijven zonder terug te grijpen naar een hoop belangrijke Italiaanse muziektermen geërfd uit die belangrijke Italiaanse muziekijdperk.

Onder invloed van blues, jazz en rock ontstaan er sinds de 20^{ste} eeuw meer en meer nieuwe en belangrijke muziektermen in het Engels. Een akkoorden partituur zal daarom ook vaak veel Engelse woorden en concepten bevatten.

² Het woordje "outro" is een zuivere, en best wel creatieve, uitvinding van Engelstalige muzikanten. Als er een "Intro" bestaat, afkorting van het woord "introductie/introduction" (afgeleid uit het Latijn voor inleiding), dan moet er toch ook een "OUTro" bestaan. Niet? Maar natuurlijk bestaat er in "normale" taal geen woord zoals "uiteinding", "uitroductie" of "outroduction".

Maat nummering

Aan het begin van elke lijn (behalve bij de eerste lijn) staat een nummer die aangeeft dat dit de “zoveelste” maat is van het stuk (de 9^{de} maat in het voorbeeld). Hiermee kan men tijdens een les of een repetitie elkaar gemakkelijk aanwijzen waar men is: “We gaan herpakken vanaf maat 9.”



Maten herhalen



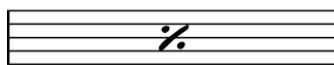
Dit is een veel voorkomend herhalingsteken op akkoorden partituren (niet zozeer op klassieke partituren). Het geeft aan dat deze 4 maten dezelfde zijn als de 4 vorige maten, of anders gezegd, dat de vorige 4 maten opnieuw moeten worden gespeeld.

Men komt zulke tekens ook tegen voor 2 maten, of voor één enkele maat.

Herhaal de vorige 2 maten



Herhaal de vorige maat



Herhalingstekens

De herhalingstekens, die we ook reeds als dubbele maatstrepen tegenkwamen, komen in bijna alle (klassieke en akoorden) partituren voor. De muziekdelen die ingeklemd staan tussen deze herhalingstekens moeten tweemaal worden gespeeld. De “klassieke” herhalingstekens zien er een klein beetje soberder uit (zonder de uitstekende haakjes).

“Klassieke” herhalingstekens:



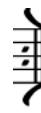
“herhaal dit deel”



“Jazz” herhalingstekens:



“herhaal dit deel”

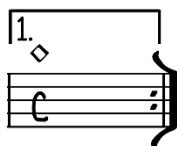


Het rechtse/achterste teken :||: is steeds het belangrijkste bij het lezen. Het is wanneer men dat teken tegenkomt dat men weet dat er moet worden herhaald. Dan pas gaat men op zoek naar het linkse/voorste teken ||: om te weten vanaf waar men moet herhalen. Vind men dat linkse/voorste teken niet, dan herhaalt men gewoon vanaf het begin van het stuk.

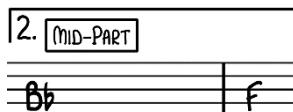
Het gebeurt wel eens dat men meer dan tweemaal moet spelen. Dat zal dan ook duidelijk worden aangegeven bovenaan het rechtse/achterste herhalingsteken, zoals bijvoorbeeld PLAY 3x.

Prima Volta, Seconda Volta (Terza Volta ...)

Het gebeurt vaak dat een herhaald deel (de tweede keer) anders eindigt dan de eerste keer. Hiervoor maakt men gebruik van "Prima volta" en "Seconda volta" tekens (Italiaans voor "de eerste keer" of "het eerste einde", en "de tweede keer" of "het tweede einde").



"La **prima volta**" (de eerste keer) speelt men het **C** akkoord, en vervolgens speelt men de herhaling.



"La **seconda volta**" (de tweede keer), op het einde van de herhaling, speelt men de Mid-Part (het middendeel) vertrekende met het **B♭** akkoord, gevolgd door het **F** akkoord, en zo verder door.

In theorie is men niet beperkt bij die "eerste" en "tweede" keer. Men kan er gerust een "derde" (Terza volta) en "vierde" (Quarta volta) (en zelfs meer: Quinta, Sesta, ...) keer aan toevoegen. Dat geeft dan ook aan hoe vaak je de herhaling zal moeten spelen (i.p.v. PLAY 4x). Voorbeelden:

| | | | |
|----|----|----|----|
| 1. | 2. | 3. | 4. |
| | | | |

De 1^{ste} keer: zus De 2^{de} keer: zo De 3^{de} keer: dit De 4^{de} keer: dat

| | |
|--------|----|
| 1.2.3. | 4. |
| | |

De 1^{ste}, 2^{de} en 3^{de} keer: zus De 4^{de} keer: zo

| | |
|------|------|
| 1.3. | 2.4. |
| | |

De 1^{ste} en 3^{de} keer: zus De 2^{de} en 4^{de} keer: zo

Dal Segno, Da Capo, Coda, Fine

Op het einde van de Mid-Part vindt men nog een andere type herhalingstekens, D.S. AL CODA. Dat is de afkorting voor "Dal segno al coda", Italiaans voor "vanaf het teken naar de coda (staart)". Met "het teken" (Segno) wordt verwezen naar het doorstreepte S-teken bovenaan maat 9 (begin Chorus).

Men moet dus herhalen vanaf het Segno , tot aan het Coda-teken.

Het coda-teken geeft dan aan dat men vanaf hier de coda (laatste lijn) moet aanvangen.

Deze type herhalingstekens vindt men ook in andere, zichzelf uitwijzende, vormen:

D.C. AL CODA: Da capo (Italiaans voor "hoofd") al coda
betekent vanaf het begin ("hoofd") van het stuk tot aan het coda-teken.

D.S. AL FINE: Dal segno al fine
betekent vanaf het segno naar het woordje "Fine" (Italiaans voor "einde") dat ergens boven een maat staat geschreven (niet in *Always Remember Us This Way*).

D.C. AL FINE: Da capo al fine

betekent vanaf het begin van het stuk naar het woordje "Fine".

Ritmische notatie

Bovenaan de akkoorden vindt men soms ritmische notatie.

Deze notatie geeft aan in welk ritme de akkoorden moeten worden gespeeld.

Ritmische notatie gebruikt feitelijk exact dezelfde notatie als de klassieke notatie van ritme, maar zonder specifieke toonhoogte (zonder aan te geven over welke specifieke noot – do, of re, of een andere noot – het gaat). Daarom worden de "bolletjes" van de noten (symbool voor toonhoogte) vervangen door "streepjes" of "kruisjes" of "blokjes" (en soms nog andere minder gebruikte "nootkopjes").

KLAASIEKE RITME NOTATIE (TELKENS VOOR DE NOOT SI)

HELE NOOT HALVEN VIERDEN ACHTSTEN ZESTIENDEN

RITMISCHE NOTATIE MET BLOKJES EN STREEPJES (ZONDER SPECIFIEKE TOONHOOGTE)

RITMISCHE NOTATIE MET BLOKJES EN KRUISJES (ZONDER SPECIFIEKE TOONHOOGTE)

Voor lezers die weinig of geen kennis hebben van ritmische notatie is er een hoofdstuk voorzien achteraan in dit boek: Ritmische notatie (Toonlengte).

Maat 13 tot 16 van *Always Remember Us This Way*

Maat 13:

- 1 vierde noot (1 tel) voor het **F** akkoord
- 1 achtste noot ($\frac{1}{2}$ tel) voor het **G** akkoord
- 1 achtste gekoppeld aan 1 halve (2 $\frac{1}{2}$ tellen) voor het **Am** akkoord

Maat 14: idem maat 13, maar met het **C** akkoord in plaats van het **Am** akkoord.

Maat 15: Beide akkoorden (**F** en **G**) moeten 2 tellen worden aangehouden (elk 1 halve noot).

Deze noten staan tussen haakjes, omdat deze akkoorden bij de herhaling gewoon in basisritme moeten worden gespeeld, dat is elk akkoord twee tellen (twee tellen spelen, i.p.v. aanhouden).

Maat 16: Het **C** akkoord wordt 4 tellen aangehouden (1 hele noot).

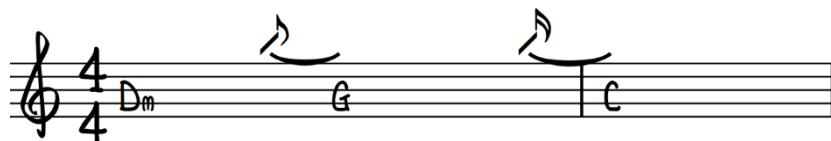
PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

Bij maten 24 en 25 (hieronder) vindt men dezelfde ritmische notatie (en dezelfde akkoorden) als bij maten 13 en 14:



Syncop, of anticipatie van het akkoord

Soms komt men een (onvolledige) ritmische notatie tegen die aangeeft dat het akkoord moet worden geanticipeerd (= vooruit gespeeld).



Het akkoord **G**, in de eerste maat, moet met één 8^{ste} noot worden geanticipeerd.
(= moet één 8^{ste} noot vóór de 3^{de} tel worden gespeeld)

Het akkoord **C**, in de tweede maat, moet met één 16^{de} noot worden geanticipeerd.
(= moet één 16^{de} noot vóór de 1^{ste} tel worden gespeeld).

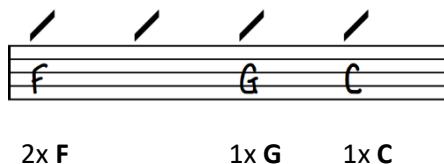
Verdeling van de akkoorden in de maat

Wanneer er één enkel akkoord staat in de maat, dan speelt men dat akkoord (in basisritme) zoveel keer als er tellen zijn in de maat: 4x in de maat van 4/4.

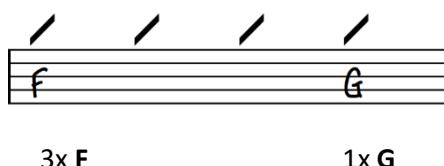
Wanneer er twee akkoorden staan in de maat, dan worden die evenredig verdeeld over de maat: 2x elk akkoord (= 4 tellen), zoals in maten 15, 26 en 27 van *Always Remember Us This Way*.

Indien er vier akkoorden staan in de maat, dan worden die eveneens evenredig verdeeld over de maat: 1x elk akkoord (= 4 tellen).

Maar, soms staan er drie akkoorden in een maat met 4 tellen. Dan wordt door middel van streepjes boven de akkoorden aangegeven hoeveel tellen elk akkoord moet krijgen.



Het gebeurt ook dat het stuk vereist dat, bij een maat met twee akkoorden, de verdeling niet evenredig is. Dat wordt dan ook aangegeven met streepjes boven de akkoorden.



Het fermata-teken (of orgelpunt)

Boven het **G** akkoord in maat 26 van *Always Remember Us This Way* staat er een **fermata**-teken (“fermata” betekent, in het Italiaans, “hou op”, “stop”), ook vaak een orgelpunt genoemd.



Dat teken geeft aan dat men op dit akkoord moet stoppen met ritmeren (break of stop), en dat men het langer moet aanhouden dan genoteerd (langer dan twee tellen in dit geval). Hoe lang het precies wordt aangehouden wordt overgelaten aan het eigen muzikaal gevoel (**ad lib** – zie verder) van de begeleider (of wordt afgesproken tussen de verschillende muzikanten in de band).

Bijkomende opmerkingen

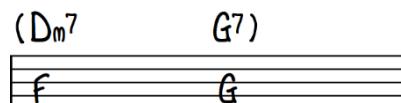
Men vindt bij *Always Remember Us This Way* ook allerlei “vrije” bijkomende opmerkingen zoals onderaan de coda (de laatste lijn). De kopiist die de partituur opmaakt is inderdaad vrij om alles te noteren wat hij of zij belangrijk vindt om aan de uitvoerder/begeleider/lezer mee te delen.

- **BREAK DOWN** betekent dat er een bruske terugval in kracht, tempo en energie moet plaatsvinden.
- **POCO RIT.** is de afkorting van “poco ritenuato”, Italiaans voor “een beetje vertragen”.
- **AD LIB** is de afkorting van de Latijnse uitdrukking “ad libitum” dat letterlijk betekent “naar believen”. We zagen hierboven al dat een orgelpunt “ad lib” kan worden aangehouden, dat is “vrij naar keuze”, “naar eigen muzikaal gevoel”.
- **VOCAL AD LIB** betekent hier dus dat de zang naar eigen muzikaal gevoel mag zingen, mag aanvullen, mag improviseren.
- **RUBATO** (of ook soms **TEMPO RUBATO**, Italiaans voor “geroofde tijd”¹) betekent “vrij in tempo”.

De meeste van die opmerkingen hebben te maken met variaties in dynamiek (variaties in kracht, energie en/of tempo). Zie Variëren in Dynamiek.

Alternate changes

Soms vindt men boven de genoteerde akkoorden andere akkoorden tussen haakjes. Dat noemt men “alternate changes”, Engels voor “alternatieve (akkoord-) wissels”, in andere woorden “kan ook met deze akkoorden worden begeleid”. Als (lichtjes geforceerd) voorbeeld verzin ik hieronder alternatieve akkoorden voor maat 15 (en maat 26) van *Always Remember Us This Way*.



¹ De oorspronkelijke betekenis van “geroofde tijd” moet men als volgt begrijpen. Bij een (vrije) versnelling van de muziek “rooft” men tijd weg van het stuk. De geroofde tijd moet dan worden gecompenseerd (teruggegeven) door middel van een evenwaardige vertraging. En omgekeerd. Zo zal het stuk uiteindelijk toch even lang duren. Maar veel muzikanten interpreteren de term “rubato” in een (nog) vrijere betekenis.

Lead sheet

Wanneer ook de melodie op de partituur staat genoteerd, soms ook met daaronder de genoteerde gezongen tekst (zoals hieronder), dan spreekt men van een “lead sheet” (i.p.v. een “chord sheet”).

A musical lead sheet featuring a single-line staff. Above the staff, the letters 'F', 'G', and 'C' are positioned above the first, second, and third measures respectively, indicating the chords. Below the staff, the lyrics "A - AL-WAYS RE-MEM - BER US THIS WAY" are written, corresponding to the notes in the melody. The melody consists of eighth and sixteenth note patterns.

VARIËREN IN RITME

De 5 Variatie Concepten

Vaak komen beginnende begeleiders met de vraag: "Ik ken nu mijn akkoorden en ik kan ze ritmeren, maar ik doe altijd hetzelfde. Wat kan ik doen om te variëren?"

Akkoordenbegeleidingen variëren valt terug te brengen op slechts "5 concepten":

Ritme, Dynamiek, Liggingen, Densiteit, Benaderingen

Deze concepten worden verder, hoofdstuk per hoofdstuk, behandeld. Het is onmogelijk om alle variaties te beschrijven. Dit boek geeft slechts een beperkt overzicht van een aantal "clichés", van de meest standaard gebruikte technieken. Uiteraard kunnen er ook andere, creatievere, technieken worden toegepast. Men herkent een goede componist, arrangeur, improvisator aan de eigenwijze en verrassende stijl. Daarom is het nuttig om deze "5 concepten" steeds goed in het achterhoofd te houden, en verder uit te zoeken, wanneer men op zoek gaat naar variatiemogelijkheden.

Durf experimenteren met de "5 concepten", **op gehoor** en **intuïtief**.

Basisritme in enkelvoudige maatsoorten

We zagen reeds het basisritme van de akkoordenbegeleiding in de maat van 4/4, hieronder met toegevoegde accentuatie.

De maat van 4/4 wordt ook vaak aangegeven met een **C**.

Bij het spelen van de maat en van de tellen moet men zich bewust zijn van de natuurlijke accentuatie en het maatgevoel dat die veroorzaakt.

>¹ geeft de **sterke** tel aan (benadrukt door de bas in de linkerhand)

-² geeft de **half sterke** tel aan (exact in de helft van de maat)

De andere tellen zijn **zwakke** tellen (tevens sterk ten opzichte van de onderverdelingen van de tel).

¹ Dit > symbool is op partituren het gebruikelijke symbool voor "accent".

² Dit – symbool is op partituren doorgaans het symbool voor "tenuto".

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

Voor meer uitleg over accentuatie, zie Natuurlijke binaire accentuatie "in 4" en Natuurlijke ternaire accentuatie "in 3".

Een van de meest voorkomende variaties, in een begeleiding in 4/4, is het overgaan naar de "halftime" begeleiding (maatsoort van 2/2, of "alla breve", of "**C barré**" – zie het maatcijfer in het voorbeeld hieronder). Daarmee wordt een tragere, rustigere, begeleiding gespeeld die perfect kan afwisselen met de snellere, actievere, begeleiding in 4/4. (Zie ook Ritmische activiteit.)

In de maat van 3/4, bij typische "walsen", worden de bassen afgewisseld met de akkoorden.

In de maat van 2/4, bij typische "marsen", worden de bassen ook afgewisseld met de akkoorden, maar in halve tellen (of "in tegentellen"). Om de bas, die nu op elke tel speelt, te variëren wordt ook de kwint¹ van het akkoord gebruikt als "wisselbas".

Bassen en akkoorden kunnen ook enkel met de linkerhand worden afgewisseld (en ook in 4/4). Deze techniek wordt (in Jazz) de "stride" genoemd. Op die manier wordt de rechterhand vrijgemaakt voor het spelen van de melodie (zie Toevoegen van de Melodie).²

¹ De kwint van het akkoord is de 5^{de} trap, te beginnen tellen vanuit de grondtoon.

Bijvoorbeeld voor het akkoord van **C**: DO=1 (of grondtoon), RE=2, MI=3, FA=4, SOL=5 (of kwint).

Tip: Op de piano heeft de kwint steeds dezelfde kleur (wit/zwart) als de grondtoon, met uitzondering van **B (si)** met F# (fa#) als kwint, en **Bb (si bemol)** met F (fa) als kwint.

² Deze techniek vereist trefzekere sprongen en is daarom niet de meest geschikte voor beginnende pianisten.

Basisritme in samengestelde maatsoorten

| | | | |
|------------------|---------------------|----------|-------------------------|
| De maat van 6/8 | is samengesteld uit | 2 tellen | elk onderverdeeld in 3. |
| De maat van 9/8 | is samengesteld uit | 3 tellen | elk onderverdeeld in 3. |
| De maat van 12/8 | is samengesteld uit | 4 tellen | elk onderverdeeld in 3. |

Het verschil tussen samengestelde maatsoorten en enkelvoudige maatsoorten is enkel te horen op het niveau van de onderverdeling van de tel: een **ternaire** onderverdeling ("in 3") bij samengestelde maatsoorten, tegenover een **binaire** onderverdeling ("in 2") bij enkelvoudige maatsoorten.

Verder bekijken we hoe men dit verschil kan laten horen in de onderverdelingen. Maar in een begeleiding in basisritme (nog steeds op het niveau van de tellen) is er weinig verschil te merken tussen beide type maatsoorten.

Hoewel, men zal in de maat van 6/8 minder vaak begeleiden in de typische "mars stijl" zoals in 2/4, met afwisselende bassen en akkoorden. En ook in de maat van 9/8 zal men minder vaak terugvallen op de typische "wals stijl" in 3/4, met afwisselende bassen en akkoorden.

The image contains three separate musical staves, each representing a different time signature: 6/8, 9/8, and 12/8. Each staff consists of two systems of music. In each system, there are four chords: C major (C), A minor (Am), D minor (Dm), and G major (G). The bass line is indicated by a continuous line of bass notes under the staves. The first staff (6/8) shows a 2-beat pattern where each measure is divided into three eighth notes. The second staff (9/8) shows a 3-beat pattern where each measure is divided into two eighth notes. The third staff (12/8) shows a 4-beat pattern where each measure is divided into three eighth notes. The staves are separated by vertical braces, and the measures are separated by vertical bar lines.

Tussenbassen

De allereerste ritmische variatie die beginnende begeleiders heel vaak zelf ontdekken is het toevoegen van een tussenbas – dat is tussen de tellen – net voor de akkoordwissel.

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

Tussenbassen kunnen evenwel overal in de maat plaatsvinden. Vrij courant is ook net voor de 3^{de} (half sterke) tel. Bassisten bijvoorbeeld spelen heel vaak tussenbassen net voor de geaccentueerde tellen (de sterke 1^{ste} tel en de half sterke 3^{de} tel).

Interpunctie (breaks)

Om de structuur van een stuk duidelijk over te brengen kan men gebruik maken van "breaks" om de 4 maten (volgens de carrure) en aan overgangen tussen muzikale zinnen en muziekdelen. Een "break" is, letterlijk, het "breken met de regelmaat" van het begeleidende ritme (of de "groove").

Zo onderverdeelt men de muzikale tekst door het gebruik van interpunctie, "komma's" (kleine, korte, discrete, breaks) en "punten" (belangrijke, lange, opvallende, breaks), net zoals met een taaltekst.

In het voorbeeld hieronder staan de breaks genoteerd in grote noten en de groove in kleine noten.

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

The image contains two staves of piano sheet music. The top staff is labeled 'REFREIN' and shows four chords: F, C, Am, and G. The bottom staff shows the same chords but with a different note distribution, demonstrating how the thumb (duim) is used to play the 'breaks' between the notes of the chords.

Onderverdeling van de tellen

“Hand/duim” techniek

Om de onderverdeling van de tellen te laten horen wordt heel vaak de “hand/duim techniek”¹ gebruikt. Daarbij speelt de (rechter) hand – alle vingers, behalve de duim – de tellen. De duim speelt de onderverdelingen tussen de tellen. Het akkoord wordt “gebroken” in twee stukken.

Soms is de (rechter) duim nauwelijks hoorbaar. Men spreekt dan van “ghost notes” (Engels voor “spooknoten”). Om het concept “ghost notes” zichtbaar te maken op de partituur zet ik hieronder de “duimnoten” in kleinere nootjes.

Ook octaafbassen in de linkerhand bieden de mogelijkheid om pink en duim af te wisselen (“pink/duim techniek”).

This staff of piano sheet music illustrates the 'hand/duim' technique. It shows chords in 4/4 time. Arrows above the staff point to the thumb (duim) playing the 'breaks' between the notes of the chords. Below the staff, numbers indicate which fingers (1, 2, 3, 4) play which notes, further detailing the fingerings for this technique.

Met de (rechter) duim die de onderverdelingen speelt wordt het verschil tussen de (enkelvoudige) maat van 4/4 – met een **binaire** onderverdeling (“in 2”) van de tellen, zoals hierboven – en de (samengestelde) maat van 12/8 – met een **ternaire** onderverdeling (“in 3”) van de tellen, zoals hieronder – nu helemaal duidelijk.

¹ De benaming “hand/duim” (en “pink/duim”) voor deze techniek(en) ben ik nooit in andere boeken of cursussen tegengekomen. Het is een door mezelf verzonnen benaming die zo evident duidelijk is, voor een techniek die zo wijdverspreid is, dat het verwonderlijk is dat die niet vaker, en in alle talen, wordt gebruikt.

Afwisselen van linker- en rechterduim

De tellen kunnen ook onderverdeeld worden “in 4” zestiende noten (eveneens **binaire**, want pare, onderverdeling). Hiervoor kunnen, bijvoorbeeld, de rechter- en linker duim worden afgewisseld om een snelle uitvoering gemakkelijker te maken.

Het afwisselen van de linker- en rechterduim is een veelgebruikte techniek, in allerlei stijlen en ritmes. Beide duimen spelen hierbij een soort bijkomende percussie die, meestal als ghost notes, tussen de hoofdaccenten van het ritme worden gespeeld.

Ternair, Shuffle en Swing

Een typisch herkenbaar ritme, dat vooral in de Bluesstijl en de Boogiestijl wordt gebruikt, is de “Shuffle” (Engels voor “schudden”, een “schuddend” ritme). Dat is een ternair ritme, in een samengestelde maatsoort, waarvan enkel de 1^{ste} en de 3^{de} achtste noot van de onderverdeling per tel wordt gespeeld. Dat genereert een zeer herkenbare “lang – kort – lang – kort – lang – ...” ritme.

Dit typisch ternair “lang – kort – lang – kort – lang – ...” ritme (of shuffle) komt men ook vaak tegen in traditionele dansen zoals de Ierse Jig, de Napolitaanse Tarantella, de 6/8 mars ... meestal geschreven in een 6/8 samengestelde maatsoort. Wat anders is bij de shuffle is ...

De typische Blues/Boogie/Jazz/Rock accentuatie of de “omgekeerde accentuatie”: de zwakke tellen – de 2^{de} en de 4^{de} tel – worden benadrukt in plaats van de gebruikelijke sterke 1^{ste} en 3^{de} tel.

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

12
8

C Am Dm G C

12
8

De "Swing" (Engels voor "schommel", een "schommelend" ritme) is zeer gelijkaardig aan de shuffle, maar minder "schuddend". Swing komt vooral voor in Jazz. Het schommelend effect van de swing zal subtiel min of meer gaan schommelen (min of meer ternair zijn) naargelang het tempo van het stuk: hoe sneller het stuk, hoe minder schommeling. Om goed te leren swingen moet men heel veel luisteren naar swingende muziek.

Zulke ternaire ritmes in samengestelde maatsoorten zijn bijzonder lastig om te lezen, zeker voor beginners. Daarom wordt er meestal geopteerd om het ritme in een gewone enkelvoudige 4/4 maat te schrijven, met bovenaan een opmerking die aangeeft dat het om een ternair ritme gaat. De opmerking kan dan zijn **TERNAIR** of **SWING** of **SHUFFLE**.

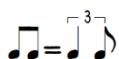
SWING

4/4

C Am Dm G C

4/4

In het voorbeeld hierboven staat, naast de opmerking **SWING**, ook een tweede aanwijzing die aangeeft dat het om een ternair ritme gaat.



Dit noemt men een "metrische modulatie" die zegt dat je "twee achtsten moet spelen als (=) één vierde + één achtste in een triool". In andere woorden, je moet elke tel onderverdelen in drie achtsten (in een triool) waarvan enkel de 1^{ste} en de 3^{de} worden gespeeld, exact de beschrijving van de shuffle in het begin van dit onderwerp.

Wanneer men – typisch in een Jazz omgeving waar men geneigd is om alle stukken te doen swingen – wilt duidelijk maken dat een partituur, geschreven in 4/4 met 8^{ste} noten, geen swing (geen shuffle, geen ternair ritme) is, dan geeft men dat vaak aan met de opmerking **STRAIGHT 8THS** (gewone "rechte" 8^{ste} noten spelen).

Arpeggio's

Bij een **arpeggio**¹ (ook wel “gebroken akkoord” genoemd) wordt het akkoord helemaal, noot per noot, opgesplitst. De techniek is “sierlijk en melodieus” en bijzonder goed geschikt om alle mogelijke onderverdelingen van de tel (“in 2”, “in 3”, “in 4”) te laten horen.

The image contains six staves of piano sheet music. Staff 1: Treble clef, 4/4 time, key signature C, two-note pairs. Staff 2: Treble clef, 4/4 time, key signature C, three-note groups, labeled "VAN HOOG NAAR LAAG". Staff 3: Treble clef, 4/4 time, key signature C, four-note groups. Staff 4: Treble clef, 4/4 time, key signature C, three-note groups, labeled "VAN LAAG NAAR HOOG". Staff 5: Treble clef, 4/4 time, key signature C, alternating three-note groups starting with the highest note. Staff 6: Treble clef, 4/4 time, key signature C, alternating three-note groups starting with the lowest note.

Er zijn nog vele andere combinaties mogelijk, bijvoorbeeld ...

- Afwisselend, beginnend met midden gevolgd door hoog
- Afwisselend, beginnend met midden gevolgd door laag

Of misschien ook nog door het weglaten van één van de “stemmen”

- Weglaten van de bovenste noot
- Weglaten van de middelste noot
- Weglaten van de laagste noot

Wees creatief!

¹ De Italiaanse term “arpeggio” is afgeleid van het woord “arpa” (Italiaans voor “harp”), omdat het een manier van spelen is die voortkomt uit de techniek van de harp, “spelen zoals op een harp”.

Linkerhand arpeggio's

Arpeggio's worden ook vaak gebruikt om de akkoorden in de linkerhand te spelen. Maar, het laag register op de piano (lager dan de lage DO) is niet geschikt voor "volle" akkoorden, de klank wordt "modderig". Daarom wordt de terts¹ van het akkoord meestal weggelaten. Men houdt slechts de grondtoon (pink = 5), de kwint (wijsvinger = 2) en de octaafnoot (duim = 1) over.

Zo kan het ritmeren van de tellen (en/of de onderverdelingen) worden overgenomen door de linkerhand (en de rechterhand worden vrijgemaakt voor het Toevoegen van de Melodie).

Wil men de terts toch in het (linkerhand-) akkoord laten horen, dan wordt deze boven de octaafnoot gespeeld. Met zo'n "gespreide ligging" van het akkoord vermindert men de "modderige" klank die het in een "gesloten ligging" zou hebben.

Dit vereist brede handspreidingen en is daarom niet geschikt voor pianisten met kleine handen, tenzij men de kwint als spil gebruikt en de linkerhand lichtjes laat draaien van links naar rechts, en terug. Grote handen gebruiken best de middenvinger (= 3) als spil op de kwint om de spreiding te vergemakkelijken. Kleine handen gebruiken best de wijsvinger (= 2) als spil. (Het "slangetje" naast het eindakkoord in de LH geeft aan dat men voor deze gespreide ligging ook best een versneld arpeggio speelt.)

Het gebruik van de onderverdelingen biedt mogelijkheden om de arpeggio's (de akkoorden) te verrijken met verdubbelingen van sommige akkoordnoten, en zelfs ook met doorgangstonen tussen de akkoordnoten (uiteindelijk ook denkbaar in RH arpeggio's.²). Meestal zullen de akkoorden ook in bredere liggingen, over het octaaf, komen te staan.

¹ De terts van het akkoord is de 3^{de} trap, te beginnen tellen vanuit de grondtoon.

Bijvoorbeeld voor het akkoord van C: DO=1 (of grondtoon), RE=2, MI=3 (of terts).

² Voor meer informatie over doorgangstonen verwijst ik naar het hoofdstuk Variëren met Benaderingen.

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

C A_m D_m G C

1 5 1 2 3 2 1 5 1 5 1 2 3 2 1 5 1 5 1 3 1 5 1 3 DRIEKLANK

De kleine cijfers, vlak onder de noten, geven de vingerzetting aan.

De grote cijfers, lager, geven de graden van het akkoord aan: 1 = grondtoon en octaaftoon (verdubbeling van de grondtoon), 5 = kwint, 2 = secunde (doorgang tussen 1 en 3), 3 = tert.

Verplaatsen van accenten (syncopes)

Voor lezers die niet vertrouwd zijn met syncopes (breeknoten, anticipaties) verwijst ik naar het onderwerp Syncopes verder in dit boek.

De hand/duim techniek en de arpeggio techniek zijn zeer geschikt om accenten te leren verplaatsen (of in andere woorden, om **syncopes** te leren plaatsen in de maat). Zo kan men (in 4/4) de acht 8^{ste} noten – normaal regelmatig gegroepeerd in twee groepjes van vier (4+4), of vier groepjes van 2 (2+2+2+2) – onregelmatig gaan groeperen, zoals bijvoorbeeld 3+3+2 (een zeer vaak voorkomende groepeering, ook soms “rumba” accentuatie genoemd).

Hierdoor vallen sommige accenten tussen de tellen. De bas (op de 1^{ste} en 3^{de} tel) helpt om de accentverplaatsing – anticipatie van de 3^{de} tel – te leren voelen ten opzichte van de sterke tellen. Eens men de nieuwe accentuatie goed aanvoelt kan men de onderverdeling (bv. de duim in maat 1 hierboven) weglaten om enkel de accenten, met syncopes (anticipaties), over te houden.

Variëren met Benaderingen.

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

Andere type groeperingen zijn mogelijk. Hieronder met anticipatie van de 4^{de} en de 1^{ste} tel.

The image shows two staves of piano sheet music. The top staff is in common time (indicated by '4') and the bottom staff is also in common time. Both staves begin with a chord of C. The top staff uses eighth-note patterns for the subsequent chords (Am, Dm, G) with arrows indicating a rhythmic pattern: Am (two eighth notes), Dm (three eighth notes), G (two eighth notes). The bottom staff uses sixteenth-note patterns for the same chords: Am (two groups of four sixteenth notes), Dm (three groups of four sixteenth notes), G (two groups of four sixteenth notes). Both staves include a bass line with quarter notes.

Complexe ritmes

Wanneer er ook in de linkerhand met gecombineerde ritmes en/of accentverplaatsingen wordt gespeeld, wordt de coördinatie van beide handen – van beide ritmes – alsmaar complexer. Het leren spelen van complexe ritmes vereist een reeds goed gevoelsmatige kennis van syncopes. Een goede manier om complexe ritmes te leren spelen is het “stap voor stap” opbouwen van het ritme in repetitieve “loops” (Engels voor “lussen”). Hieronder een voorbeeld voor een Bossa Nova ritme.

The image shows four staves of piano sheet music illustrating the step-by-step construction of a Bossa Nova rhythm. The first staff shows 'STAP 1' with vertical bar lines. The second staff shows 'STAP 2' with vertical bar lines. The third staff shows 'STAP 3 (ENZ.)' with vertical bar lines. The fourth staff shows the final result: EINDRESULTAAT: BOSSA NOVA. The music consists of eighth-note chords in both hands, with specific rhythms indicated by vertical bar lines and arrows.

Belangrijk: Elke stap moet men tientallen keren spelen, op metronoom, tot het ritme met de grootst mogelijke zekerheid en op een redelijk (hoog) tempo kan worden gespeeld. Men mag het ritme helemaal niet meer denken, maar totaal voelen. Pas dan gaat men over naar de volgende stap.

Stijlen

In dit overzicht van ritmische variaties kwamen vooral verschillende technieken aan bod. Slechts een paar stijlen werden ten voorbeeld aangehaald. Om nieuwe ritmes, nieuwe stijlen, aan te leren is het essentieel om naar die gewenste stijlen te gaan luisteren (*leren spelen op gehoor*). Speel de muziek af, en speel met je piano mee, totdat je voelt (**intuïtief** leren spelen) hoe jouw ritmische begeleiding past bij het stuk.

Specifieke ritmes en stijlen van een partituur leren spelen heeft drie grote nadelen. (1) Het is (meestal) een pak moeilijker en omslachtiger dan op gehoor. (2) Men moet dan, voor elke stijl die men wil aanleren een stuk vinden in de juiste stijl, goed bewerkt en technisch haalbaar. (3) Elke partituur, elk stuk, elk arrangement, elke stijl, komt met zijn eigen variaties, waardoor het moeilijk is om een duidelijk overzicht te krijgen van de specifieke stijl die men wil aanleren.

Het boek [Piano Rhythm Patterns](#) (van Bob Kroepel - 1977) biedt een vrij goed overzicht van verschillende stijlen, met een laagdrempelige benadering, van eenvoudige tot vrij complexe ritmes.

VARIËREN IN DYNAMIEK

Minder of Meer

Bij het variëren in “dynamiek” gaat het steeds over het “minder of meer” benadrukken van een specifiek aspect van de muziek, en om dat minder of meer ook af te wisselen om contrasten (duidelijke verschillen) te creëren. Hierdoor wordt de muziek “dynamisch”, levendig, bewegelijk en karaktervol. Het niet variëren in dynamiek zal maken dat de muziek “plat” klinkt, of “statisch”.

De dynamiek is wat muziek zo magisch maakt. Het gaat over het doseren, zoals de beste chef-kok, soms vastberaden en met durf, soms heel subtiel en fijngevoelig. Het vereist van de muzikant dat hij al zijn zintuigen opent, al zijn voelantennes uitsteekt. Het gaat over expressie en passie, die men zo vaak herkent in de (soms pijnlijke) gezichtsuitdrukkingen van de interpreterende muzikant. Het gaat over het delen van emotie, van affectie en van verbondenheid met “De Andere” (muzikanten en luisteraars). Het is in de dynamiek dat de “professionele” muzikant zich onderscheidt van de “amateur”.

Beginners zijn geneigd om in eerste fase de dynamiek totaal te negeren (of te vergeten). Op een schaal van 1 tot 10 spelen zij alles op 5. Met een klein beetje ervaring variëren ze al van 4 tot 6. Daarom vraag ik steeds aan mijn leerlingen om de dynamiek gigantisch te overdrijven, om te spelen van -1 tot 11. Wanneer zij denken dat ze “erover” zijn, ben ik meestal slechts matig tevreden, want in feite spelen ze dan van 3 tot 7. Amerikanen drukken het terecht zo uit: “You need to play BIGGER than life!” (Je moet GROTER spelen dan in het echte leven!)

Genoteerde dynamiek

Nuances

Het belangrijkste aspect van dynamiek is de toonsterkte, het min of meer luid (of stil) spelen van de muziek, het afwisselen van “nuances” of “schakeringen” (= alle mogelijke “gradaties” tussen stil en luid). Andere aspecten die we verder bekijken (accentuatie, beweging, ritmische activiteit, massa, register en pedaal) zijn allen nauw verbonden met het “stil en luid” spelen.

Ik laat mijn leerlingen meestal zelf bepalen hoe en wanneer zij stil of luid willen spelen, op eigen intuïtie en op gehoor. Zo leren ze interpreteren op gevoel in plaats van op commando, iets wat een begeleider, die werkt vanuit een eenvoudig en beknopt akkoordenschema, vaak zal moeten doen. Bij de meeste klassieke componisten, op de meeste klassieke partituren, staan de nuances echter vastgelegd en neergeschreven op de partituur.

| Notatie (afkorting van ...) | Italiaanse term | Vertaling |
|-----------------------------|------------------|-------------------|
| <i>ppp</i> | piano pianissimo | zo zacht mogelijk |
| <i>pp</i> | pianissimo | zeer zacht |
| <i>p</i> | piano | zacht |
| <i>mp</i> | mezzo piano | half zacht |
| <i>mf</i> | mezzo forte | half sterk |
| <i>f</i> | forte | sterk |
| <i>ff</i> | fortissimo | zeer sterk |
| <i>fff</i> | forte fortissimo | zo sterk mogelijk |

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

Men vindt op (hedendaagse) partituren ook soms, uitzonderlijk, meer herhalingen van de letters (bijvoorbeeld **pppp** of **ffff**) om een nog extremere nuancing in de muziek mee te geven.

Uiteraard kan men ook, moet men vaak, geleidelijk overgaan van stil naar luid. Dat noemt men dan een "crescendo" (Italiaans voor "groeidend"). Of omgekeerd, geleidelijk van luid naar stil, "decrescendo" ("afnemend") of "diminuendo" ("verminderend"). Men vindt voor die geleidelijke overgangen twee type notaties:

- Afkortingen: **CRES.** (crescendo), **DECRES.** (decrescendo) en **DIM.** (diminuendo).
- "Vogelbekken" (verlengde < of >) of "Hairpins" (Engels voor "haarspelden") zoals op het voorbeeld hieronder.

Indien er geen nuances staan genoteerd op de partituur kan men een paar stelregels gebruiken om dynamiek te creëren in een stuk. Deze stelregels zijn slechts uitgangspunten, ideeën die men (meestal) kan toepassen, niet die men (steeds) moet toepassen.

Structuur van het stuk

Bij een Pop¹ liedje met tekst (als gemakkelijk voorbeeld) zal de structuur, de verschillende delen van het stuk, bepalend zijn voor de nuancingering. De strofe (couplet, of "verse" in het Engels) zal men doorgaans stiller spelen dan het refrein ("chorus" in het Engels, "ritornello" in het Italiaans). Want ...

- De strofe is het vertellende deel van het stuk. De begeleider maakt dus plaats – speelt stiller – voor de zanger(es) zodat hij/zij het verhaal duidelijk kan overbrengen naar de luisterraar.
- Het refrein daarentegen is meestal de terugkerende tekst ("ritornello" betekent "terugkerend") die men samen zingt ("chorus" betekent "koor" of "samenzang"), en dus ook luider speelt.

Men kan dus, men moet dus, de nuancingering gebruiken om de verschillende delen van een stuk ook een verschillend karakter te geven.

Herhalingen

Herhalingen in muziek kunnen verschillend worden gespeeld door ze een verschillende nuancingering te geven. Zo vermijdt men een gewone, nutteloze, saaie, platte, niets nieuwe, ... herhaling.

Accentuatie

We zagen in het vorige hoofdstuk, Variëren in Ritme, hoe belangrijk de accentuatie is om het ritme en de maat goed aan te voelen. Het afwisselen van sterke, zwakke en half sterke tellen, en onderverdelingen, en syncopes, bepaalt de stijl, de dans, de sfeer van de muziek die men speelt.

Voor meer uitleg over accentuatie en syncopes, zie het hoofdstuk Ritmische notatie (Toonlengte).

¹ "Pop" moet men hier best begrijpen als "lichte muziek", in tegenstelling tot "klassieke muziek" of "serieuze muziek". Alle "pop"-ulaire stijlen zijn hierin vervat.

Naarmate de muziek meer wordt geaccentueerd zal ze ritmischer en meer dansend klinken. Dat noemt men **ritmisch** spelen. Wil men daarentegen meer plaats geven aan de tekst, het verhaal en de melodie, dan zal men de accentuatie veel discreteer spelen, tot het soms bijna helemaal weggommen van de accenten (typisch in klassieke romantische muziek). Dat noemt men dan **lyrisch** spelen. Zoals velen weten zijn de “lyrics” in het Engels de tekst van het lied. Maar in instrumentale muziek bedoelt men met “lyrisch” ook de melodie, eveneens de “tekst” (of het verhaal) van het stuk.

Ritmische accentuatie

Ritmische accentuatie heeft geen eigen symbolen omdat die impliciet wordt meegegeven in de ritmische notatie en in de maat. Men onderscheidt vier niveaus van ritmische accentuatie, hieronder van luid naar stil:

1. De accenten (>), de sterke en half sterke tellen, die het luidst worden gespeeld
2. De zwakke tellen
3. De onderverdelingen van de tellen
4. De “ghost notes” die het stilist worden gespeeld

Maar binnen elk niveau kan op zich ook nog worden genuanceerd, bijvoorbeeld tussen de sterke en de half sterke tellen, of tussen de sterke, zwakke en half sterke onderverdelingen binnen de tel. Een goede drummer is in zijn interpretatie van het ritme steeds bezig met de verschillende niveaus van accentuatie soms heel duidelijk te laten horen, of soms net minder. Een goede pianist, op zich ook een percussionist – de piano is ook een slaginstrument – moet daar ook mee bezig zijn.

Lyrische accentuatie

Binnen de contour van een melodie (de “verhaallijn”) kan men sommige noten willen gaan benadrukken om het verhaal meer vorm, meer duiding, te geven. Op een partituur ziet men dan boven (of onder) die noten specifieke symbolen met hun specifieke betekenis.

| Symbol (staat voor ...) | Italiaanse term (en betekenis) | Type |
|--------------------------------|---------------------------------------|----------------------|
| > | accento (“klopaccent”) | dynamisch (kracht) |
| ^ | marcato (“benadrukken”) | dynamisch |
| <i>sf (sfz)</i> | sforzando (sforzato) (“duwaccent”) | dynamisch |
| . | staccato (“kort klinken”, “los”) | articulatie (lengte) |
| - | tenuto (“lang klinken”) | articulatie |
| ▼ | staccatissimo (“zeer kort klinken”) | articulatie |

Deze lijst bevat enkel de meest voorkomende symbolen. Het betreft soms een “dynamisch accent” (stil of luid) en soms een “articulatie accent” (kort of lang). De articulatie accenten hebben geen invloed op het ritme, maar enkel op de klank. Een 4^{de} noot “klinkt” korter wanneer ze staccato wordt gespeeld, maar “vult” nog steeds hetzelfde (4^{de}) deel van de maat (de leegte die de kortere noot veroorzaakt wordt gevuld met een rust).

Beweging

De beweging omvat variaties in tempo. Men kan de muziek laten versnellen of vertragen, men speelt dan “met beweging” (“con moto” in het Italiaans). Dit heeft niets te maken met dynamiek in de striktere betekenis, “stil of luid”, maar met “traag of snel”. Beweging toelaten in muziek maakt ze nochtans ook “dynamischer”. En ...

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

De beweging zal meestal gepaard gaan met variaties in “stil of luid”. Wanneer een stuk versnelt zal men meestal crescendo willen spelen, en omgekeerd, wanneer men crescendo speelt zal men meestal gaan versnellen. Vertragen gaat dan logischerwijze ook gepaard met decrescendo.

| Notatie (afkorting van ...) | Italiaanse term | Vertaling |
|-----------------------------|------------------------|---|
| RIT. ¹ | ritenuto ritardando | vertragen (daarna hernemen) vertragen (daarna stoppen) |
| RALL. | rallentando | vertragen (daarna stoppen; idem als ritardando) |
| ACCEL. (ACC.) | accelerando | versnellen |
| POCO (RIT. OF ACC.) | | een beetje (vertragen of versnellen) |
| MOLTO (RIT. OF ACC.) | | veel (vertragen of versnellen) |
| A TEMPO | | (terug) op tempo (na vertraging of versnelling) |
| PIU MOSSO | | meer bewogen |
| TEMPO RUBATO | | vrij in tempo |

Afhankelijk van de muziekstijl zijn variaties in tempo gewenst, of net niet.

- In klassieke romantische lyrische muziek, maar ook vaak in “chanson à texte” (Franse chanson, kleinkunst, ballads, ...), is beweging niet alleen welkom, maar vaak zelfs vereist.
- In niet klassieke dansmuziek (Jazz, Pop, Rock, ...) is de beweging absoluut te mijden. Dan moet men er strikt op toezien dat de nuancering het tempo juist niet gaat beïnvloeden. De nuancering zal zich dan vooral moeten concentreren op de structuur van het stuk – muziekdelen met verschillende nuancering en met overgangen van het ene naar het andere – en op het min of meer “dansend” accentueren van het ritme.

Indien er geen beweging staat genoteerd op de partituur dan kan men beweging toevoegen om de structuur duidelijk te maken. Halverwege de zin, een nauwelijks merkbare vertraging, of “komma” (niet genoteerd op het voorbeeld hieronder). Aan het einde van de zin, een lichte maar merkbare vertraging, of “punt”. Op het einde van een deel, een duidelijke vertraging, of “einde”.

The image shows two musical score snippets.
DEEL 1: A single staff with a treble clef. It starts with a dynamic instruction 'POCO RIT.' above the staff. Below the staff, the text 'DEEL 1' is enclosed in a box. The staff consists of ten vertical dashes representing measures. The first measure is labeled 'HALVE ZIN'. The second measure is labeled 'MUZIKALE ZIN'. The third measure is labeled 'HALVE ZIN'. The fourth measure ends with a dynamic instruction 'RIT.' above the staff.
DEEL 2: Two staves. The top staff starts with 'A TEMPO' above it. The bottom staff starts with 'POCO RIT.' above it. Both staves consist of ten vertical dashes representing measures. The first five measures of both staves are identical. The sixth measure of the top staff ends with 'POCO RIT.' above it. The sixth measure of the bottom staff ends with 'MOLTO RIT.' above it. The remaining four measures of both staves are identical.

¹ Op de meeste partituren ziet men RIT. staan zonder onderscheid tussen ritenuto (daarna hernemen) en ritardando (daarna stoppen) omdat de uitvoerder zelf wel weet wat hij “daarna” zal doen.

Geïmproviseerde dynamiek

De nuances, de accentuatie en de beweging zijn drie aspecten van de dynamiek die hun eigen specifieke klassieke notatie hebben, ook al staan ze zelden genoteerd op een akkoordenschema en bijgevolg meestal zullen moeten worden geïmproviseerd. (Ritmische accentuatie wordt zelden genoteerd omdat die al impliciet wordt meegegeven in de maat.)

Er zijn nog vier aspecten die invloed hebben op de dynamiek, en die kunnen worden uitgespeeld in een geïmproviseerde begeleiding: minder of meer **ritmische activiteit**, minder of meer **massa**, lager of hoger **register** en minder of meer **pedaal** (linker- en rechterpedaal). Deze aspecten zijn bekend bij arrangeurs en componisten, en vinden op die manier natuurlijk ook hun weg naar de klassieke partituur. Maar een improviserende begeleider die werkt vanuit een akkoordenschema zal zelf, min of meer activiteit, min of meer massa, lager of hoger register, min of meer pedaal, als troeven moeten gaan uitspelen om de dynamiek van de begeleiding te gaan benadrukken.

Ritmische activiteit

Een begeleiding in 4^{de} noten zal rustiger, en dus meestal stiller, klinken dan een begeleiding in 8^{ste} noten. Een gesyncopeerd (onregelmatig) ritme zal nerveuzer klinken, en dus meestal luider, dan een regelmatig ritme. Meer activiteit betekent meer ritmische onderverdeling en/of meer gebruik van syncopes, en omgekeerd. Twee voor de hand liggende voorbeelden:

Twee verschillende muziekdelen kunnen met min of meer activiteit worden begeleid.

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and has a key signature of one sharp. It shows a continuous eighth-note pattern across four measures, divided by a vertical bar line. The first measure is labeled 'C STROFE' above the staff. The dynamics 'p' (piano) and 'f' (forte) are placed below the staff under the first and fourth measures respectively. The bottom staff is in bass clef and has a key signature of one sharp. It shows a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, divided by vertical bar lines. The first measure is labeled 'REFREIN' above the staff. The dynamics 'p' and 'f' are placed below the staff under the first and fourth measures respectively.

Een crescendo kan perfect worden benadrukt door een toenemende activiteit in de begeleiding.

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and has a key signature of one sharp. It shows a simple eighth-note pattern across four measures, divided by vertical bar lines. The first measure is labeled 'C' above the staff. The second measure is labeled 'OVERGANG NAAR REFREIN' above the staff. The third measure is labeled 'REFREIN' above the staff. The dynamics 'p' and 'f' are placed below the staff under the first and fourth measures respectively. The bottom staff is in bass clef and has a key signature of one sharp. It shows a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, divided by vertical bar lines. The first measure is labeled 'C' above the staff. The second measure is labeled 'OVERGANG NAAR REFREIN' above the staff. The third measure is labeled 'REFREIN' above the staff. The dynamics 'p' and 'f' are placed below the staff under the first and fourth measures respectively.

Massa

Meer "massa" (dikkere klanken, meer noten, meer vingers op het klavier) zal ook luider klinken dan minder "massa" (fijnere klanken, minder noten, minder vingers). Net zoals activiteit hierboven kan massa als troef worden uitgespeeld om de nuancering te gaan benadrukken. Hieronder geef ik zeer gelijkaardige voorbeelden als hierboven, maar aangepast aan "massa".

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

Twee verschillende muziekdelen kunnen met min of meer massa worden begeleid.

Een crescendo kan perfect worden benadrukt door toenemende massa in de begeleiding.

Register

Het gebruik van lage, hoge, hogere of nog hogere klanken zal ook invloed hebben op de dynamiek. Hoewel het hier moeilijker is om tendensen vast te leggen zoals "lager = stiller" en "hoger = luid". Wat duidelijker is zijn tendensen zoals "lager = somberder => triestiger => stiller", maar het zou ook kunnen zijn "lager = somberder => dreigender => luid", en "hoger = lichter => vreugdiger => luid" of "hoger = lichter => discreter => stiller". Register heeft dus vooral invloed op het karakter van de muziek. En karakter beïnvloedt uiteraard ook de dynamiek van de muziek.

Een bruikbare tip voor klassieke partituren (volledige bewerkte partituren in klassieke stijl, niet zozeer voor akkoordenbegeleidingen): naarmate men zich verwijdert van het middenregister zal men geneigd zijn om crescendo te spelen, en omgekeerd, wanneer men terugkeert naar het middenregister zal men geneigd zijn om decrescendo te spelen.

De pedaal

Het gebruik van de pianopedalen heeft ook enorm veel invloed op de dynamiek. Veel van mijn studenten denken over pedaalgebruik als een soort "vast technisch gegeven", dat al dan niet staat "vastgelegd" op de partituur, en indien niet, dat dan op zijn minst welomlijnde regels moet volgen. Ze beseffen onvoldoende dat het gebruik van de pedalen een interpretatief gegeven is, waarover zij een totale creatieve vrijheid hebben.

De rechterpedaal (sustain pedal)

De rechterpedaal (luide pedaal) is absoluut onmisbaar. Iedere pianist gebruikt ze, veel en vaak. Wanneer men spreekt over “de pedaal” dan bedoelt men steeds “de rechterpedaal”.

Ze wordt gebruikt om de klank met de voet vast te houden die anders zou stoppen wanneer je de handen (de toetsen) loslaat. Ze dient in de meeste gevallen om akkoorden – die onmogelijk te binden zijn omdat ze in handsprongen worden aangesloten – aan elkaar te binden en/of om akkoordnoten te “blenden” (mengen) tot een vol akkoord (tot een vollere klank).

De **pedaalreflex** – op de partituur hierboven in het rood omringd – is een “**LOS-in**” beweging van de voet. Je laat de pedaal **LOS** – **op de eerste tel van de maat** – om de klank van het akkoord uit de vorige maat weg te laten, en in éénzelfde vloeiende beweging druk je de pedaal opnieuw **in** – **onmiddellijk na de tel** – om de klank van het nieuw aangezet akkoord vanaf de allereerste noot vast te houden.

Zo leer je met rechterpedaal spelen

Voorbereiding voor elke oefening (en voor elk stuk): Start steeds met de pedaal ingedrukt!

Deze pedaal houdt nog geen klank vast. Ze dient enkel voor het aanzetten van de pedaalreflex.¹

Akkoorden binden (zie het eerste voorbeeld hierboven)

1. **LOS** de pedaal samen met het aanzetten van het eerste akkoord. (Houd de handen aan.)
2. Druk de pedaal **in**. (Houd de pedaal in.)
3. Laat *daarna* beide handen los. (En, houd de pedaal in.)

Herhaal elke stap met het nieuwe akkoord, en blijf de akkoorden op dezelfde manier afwisselen.

Luister naar het resultaat! Indien de akkoorden **NIET GEBONDEN** klinken, dan **LOS** je **TE VROEG** en ben je **FOUT** bezig. Deze “te vroeg” fout mag je absoluut niet toelaten.

Vloeien de akkoorden daarentegen door elkaar, dan los je te laat. Maar, geen paniek, deze “te laat” fout verdwijnt vanzelf met het oefenen.

Neem steeds **veel** tijd om elke stap goed te overdenken – “Is deze stap correct voltooid?” – vooraleer de volgende stap te zetten. Na een tien- a twintigtal pogingen zouden de stappen geleidelijk vanzelf op gevoel moeten overgaan.

¹ Alle pianisten, ook zeer ervaren pianisten die de pedaalreflex niet meer hoeven aan te leren, beginnen steeds met die “eerste pedaal voor niets”.

Eens je deze oefening gewoon bent en vlot kunt spelen moet je stappen 1 en 2 in één enkele vloeiende beweging – de pedaalreflex – leren omzetten. Daarvoor gebruik je best de tweede oefening:

Gebroken akkoorden (arpeggio's) blenden (zie het tweede voorbeeld hierboven)

1. **LOS** de pedaal samen met het aanzetten van de allereerste noot van de maat, en druk ze *onmiddellijk* weer **in**.
2. Speel het arpeggio pas *daarna* verder (vanaf de tweede noot).

Herhaal elke stap bij de nieuwe maat, en blijf de maten op dezelfde manier afwisselen.

Speel traag genoeg zodat de voet de kans krijgt om de **LOS-in** beweging **binnen de duur van die eerste** (achtste) **noot** uit te voeren. In het begin zal je mogelijk de **LOS – in** nog in twee stappen denken, maar uiteindelijk moet het in éénzelfde beweging (de voet doet één snelle “hop”-beweging).

Eens je de pedaalreflex hebt leren plaatsen hoeft je nooit meer aan de voet te denken, want pedaal speel je **op gehoor**, niet op verstand. Speel, bij elk stuk dat je aanleert, steeds onmiddellijk vanaf de allereerste studiesessie met pedaal. Jouw **gehoor** – niet jouw verstand – zal zelf “weten” of er pedaal moet worden gespeeld, en zo ja, wanneer de pedaalreflex moet worden geplaatst.

Maar, de pedaal is niet enkel een aan-uit schakelaar. Ze heeft ook gradaties tussenin die we gemakshalve kwart pedaal, halve pedaal, driekwart pedaal en volle pedaal noemen (met alsnog mogelijke gradaties daartussenin).

Men kan de pedaal gebruiken – in een “stuk zonder pedaal” – om accenten te beklemtonen (aan-uit), of om een “nattere” klank te verkrijgen (met halve of driekwart pedalen), of ook nog om crescendo’s te onderlijnen met een groeiende massa klank (van kwart, naar halve, naar driekwart, naar volle pedaal), en nog veel meer “pedaal-aan” effecten.

Men kan integendeel de pedaal – in een “stuk met pedaal” – soms juist weglaten om een ritmisch staccato te verkrijgen (uit), om verassende stiltes, rusten en breaks te creëren (plots uit), om een “drogere” klank te produceren (met halve of kwart pedalen in plaats van volle pedalen), en nog veel meer “pedaal-uit” effecten.

Met de rechterpedaal kan je extreme finesse bereiken – het “verfijnen van de pedaal” noem ik dat in mijn lessen. Je moet ze bedienen **op gehoor** en **met verbeelding** voor de klank die je wenst te bekomen.

De linkerpedaal (una corda)

De linkerpedaal is moeilijker te leren gebruiken omdat het effect dat ze produceert veel moeilijker waarneembaar is dan het duidelijk hoorbare effect van de rechterpedaal. Hierdoor zijn er veel te veel pianisten die deze pedaal totaal negeren.¹

De linkerpedaal (zachte pedaal) dient om jou te helpen “stiller”, “discreter”, “subtieler” en “meer gedempt” te klinken. Op een klassieke partituur noteert men deze pedaal soms (maar heel zelden)

¹ De meeste pianisten die op een digitale stage piano spelen gebruiken helemaal geen linkerpedaal, enkel een rechterpedaal. Ze hebben zelfs maar één pedaal, “de pedaal”.

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

met UNA CORDA (= indrukken) en TRE CORDE (= loslaten). Je leert ze te gebruiken door ze in te drukken telkens als je PIANO (stil) of PIANISSIMO (zeer stil) wilt spelen, en door ze niet vergeten terug los te laten in FORTE (luide) en FORTISSIMO (zeer luide) passages.

Eens je dat aspect van de pedaal hebt leren controleren dienen zich andere mogelijke finesse aan zoals bijvoorbeeld “luid maar toch gedempt”. En ook hier zijn er soms (op vleugelpiano’s) gradaties mogelijk: halve en volle pedalen. Zelf druk ik deze pedaal steeds in wanneer ik een zanger zonder microfoon begeleid, om zo de pianoklank discreteer te houden en de zanger meer ruimte te bieden.

De middelste pedaal (studiepedaal of sostenuto pedaal)

Op vele staande piano’s dient de middelste pedaal als “**studiepedaal**”. Bij het indrukken daalt er een viltstrook tussen hamers en snaren waardoor de klank plots heel stil en heel gedempt klinkt. Zo kan je studeren met zo weinig mogelijk geluidshinder voor familieleden in dezelfde kamer of buren in het nabije appartement. Je kan ze ook vastzetten om ze niet constant te hoeven in te drukken. Deze studiepedaal wordt nooit gebruikt om er effectief “muziek mee te spelen”.¹

Op de meeste recente vleugelpiano’s, sommige staande piano’s, en op recente digitale piano’s met ingebouwde pedalen, dient de middelste pedaal als “**sostenuto pedaal**”. De sostenuto pedaal doet exact hetzelfde als de rechterpedaal, maar dan enkel op vooraf geselecteerde noten. Je selecteert de noten door ze te spelen. Wanneer je de sostenuto pedaal daarna indrukt worden deze noten, en enkel deze noten, vastgehouden. Alle andere (niet geselecteerde) noten blijven “droog” klinken, zonder invloed van de pedaal. Deze pedaal wordt zelden of nooit gebruikt. Enkel klassieke pianisten gebruiken deze pedaal in zeer specifieke stukken om zeer specifieke effecten te creëren. Een creatief gebruik die je zelf verzint mag je natuurlijk nooit uitsluiten.

“Droger”, “natter”, “finesse”, “subtiel”, ... zijn hier duidelijk sleutelwoorden. Ook de vorige aspecten van de dynamiek werden met vage woorden beschreven: “stelregels”, “uitgangspunten”, “ideeën die men (meestal) kan toepassen, niet die men (steeds) moet toepassen”, enz. De interpretatie van dynamiek wordt dus volledig aan de vrije creativiteit en de gevoeligheid van de uitvoerder gelaten, maar steeds met immens respect voor de compositie en voor de muzikanten met wie men speelt.

¹ Hoewel er mogelijk wel een creatief gebruik voor denkbaar is.

VARIËREN IN LIGGINGEN

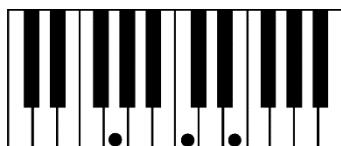
Standaardliggingen

De liggingen (“voicings” in het Engels¹) van de akkoorden die je vindt op de volgende pagina (en in het begin van dit boek) noem ik “standaardliggingen”. Het idee achter de naam “standaardligging” is gebaseerd op de gangbare praktijk. Ervaren pianisten zijn geneigd om “standaard” de akkoorden in liggingen te spelen die rond de midden-do staan geplaatst, in het middenregister. Het gebruik van standaardliggingen is vanuit een pedagogisch standpunt een goede start voor pianisten die leren spelen met akkoorden, want ...

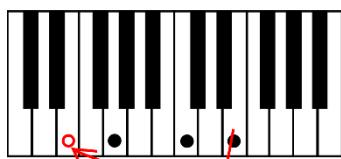
1. Zo hanteert men onmiddellijk de gangbare “standaard” praktijk van ervaren pianisten.
2. Zo vermindert men een overbelasting van het geheugen, omdat er voor elk akkoord slechts één mogelijke “standaard” ligging bestaat.
3. Zo speelt men, in de meeste gevallen toch, van bij het begin reeds de betere Stemvoering.

Nieuwe liggingen

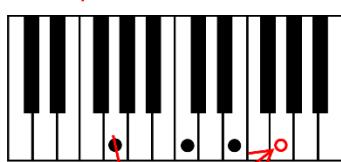
Maar elk akkoord kan ook in andere liggingen worden gespeeld.



C akkoord in standaardligging
De **grondtoon** DO staat in het midden.



C akkoord, 1 ligging lager dan standaard
De bovenste noot, MI, wordt verplaatst naar beneden, 1 octaaf lager.
De **grondtoon** DO komt nu boven te staan.



C akkoord, 1 ligging hoger dan standaard
De onderste noot, SOL, wordt verplaatst naar boven, 1 octaaf hoger.
De **grondtoon** DO komt nu onder te staan.

Zolang de drie noten van het akkoord – SOL DO MI – dezelfde blijven, blijft ook het akkoord hetzelfde, ongeacht de volgorde waarin men de noten speelt – SOL DO MI (standaard), of MI SOL DO (1 ligging lager), of DO MI SOL (1 ligging hoger).

Meer hoeft je niet te weten om te variëren met liggingen van akkoorden. Mijn advies is om eerst goed vertrouwd te geraken met de standaardliggingen vooraleer nieuwe liggingen uit te proberen.

¹ “Voicing” komt van “voice” (“stem”). Elke noot van het akkoord wordt beschouwd als één stem.

Denk aan een koor met Piet, Jan, Marie en Eva, die samen de standaard “voicing” van het **C** akkoord zingen:

- Eva zingt de hoogste noot => Mi (de **terts**, 3)
- Marie zingt de noot eronder => Do (de **grondtoon**, 1)
- Jan zingt de noot daar nog eens onder => Sol (de **kwint**, 5)
- Piet zingt de bas (de laagste noot) => Do (de **grondtoon**, 1)

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

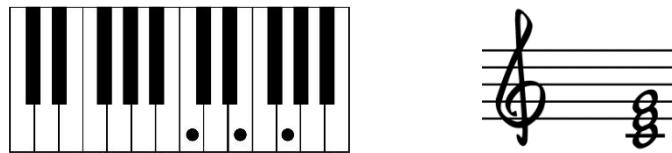
| | C | C# - D♭ | D |
|---------------------------|---|---------------------------|---|
| (Majeur) | | | |
| m (-) (mineur) | | | |
| D# - E♭ | | | |
| (Majeur) | | | |
| m (-) (mineur) | | | |
| F# - G♭ | | | |
| (Majeur) | | | |
| m (-) (mineur) | | | |
| A | | | |
| (Majeur) | | | |
| m (-) (mineur) | | | |
| C - E♭ (D#) - F# (G♭) - A | | C# (D♭) - E - G - B♭ (A#) | |
| ° (Dim) | | | |

Soms zal een nieuwe ligging gemakkelijker te spelen zijn dan een standaardligging. Dan moet die nieuwe ligging de voorkeur krijgen, want hoe gemakkelijker een akkoord kan worden gespeeld, hoe beter. Dat komt de vlotheid van het pianospel, en dus van de muziek, alleen maar ten goede.

Om akkoorden verder op te bouwen en te verrijken is het essentieel om **de graden van de akkoorden** te kunnen identificeren en terugvinden. Daarom is een verdere studie van deze drie liggingen noodzakelijk.

De grondligging

De laatste ligging die we vonden (1 ligging hoger dan de standaardligging), met de **grondtoon** onderaan ("root" of "wortel" is de Engelse naam voor de **grondtoon**) noemt men de "grondligging", of "bouwligging", of "theoretische ligging", want het akkoord wordt opgebouwd vanuit de **grondtoon**. Het **C** akkoord in grondligging:



DO (**1 – de grondtoon, de 1^{ste} noot**), MI (**3 – de terts, of 3^{de} noot**), SOL (**5 – de kwint, of 5^{de} noot**)

Je vindt de oorsprong van de graadnamen (grondtoon, terts, kwint) in het hoofdstuk De intervalen.

De grondligging is een opeenstapeling van tertsen

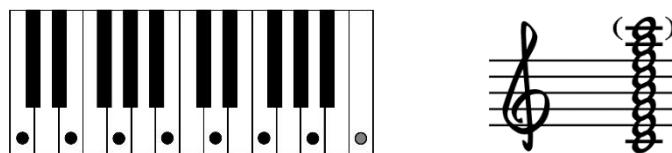
De muziektheorie ("theoretische ligging") zegt dat een akkoord wordt opgebouwd (in "bouwligging") vanuit de grondtoon (in "grondligging") door opeenstapeling van tertsen.

Van DO naar MI telt men een terts. 1 (DO), 2 (RE), 3 (MI)

Van MI naar SOL telt men ook een terts. 1 (MI), 2 (FA), 3 (SOL)

Een terts bovenop een terts is een opeenstapeling van tertsen.

De opeenstapeling van tertsen is belangrijk om akkoorden verder te kunnen opbouwen. Zo kan men, in theorie (de praktijk zal een beetje anders blijken), een **C** akkoord opbouwen tot en met zeven verschillende noten, een zevenklank, tussen DO en DO twee octaven hoger.¹



DO (**1**) – MI (**3**) – SOL (**5**) – SI (**7**) – RE (**9**) – FA (**11**) – LA (**13**) – (DO) (**15 = 1**)

¹ Meer dan zeven verschillende noten is niet mogelijk (uitzonderingen buiten beschouwing gelaten) omdat er maar zeven verschillende toontrappen (of graden, of nootnamen) bestaan in een toonladder. Een gebeurlijke verhoging (#) of verlaging (b) van een toontrap maakt er geen nieuwe toon-“trap” van. Het blijft dezelfde toontrap.

Zo wordt ook de hoogste DO, twee octaven hoger, niet meegeteld als achtste noot omdat die een verdubbeling is van de grondtoon, geen nieuwe toontrap. Het blijft een zevenklank. Daarom staat die in de tekst en op de voorbeelden tussen haakjes en/of in het grijs.

| DO | MI | SOL | SI | RE | FA | LA | (DO) |
|-----------|-------|-------|---------|-----------------------------------|------------------|---------------------|---------------|
| Grondtoon | Terts | Kwint | Septiem | Negende ¹ (Secunde) | Elfde (Kwart) | Dertiende (Sext) | (Grondtoon) |
| 1 | 3 | 5 | 7 | 9 (= 2) | 11 (= 4) | 13 (= 6) | (15) (= 1) |

Voor akkoorden groter dan drie klanken (met meer dan drie verschillende noten), ga naar het volgende hoofdstuk Variëren in Densiteit.

De meeste cursussen voor pianisten die met akkoorden leren spelen beginnen met alle akkoorden eerst in grondligging aan te leren. Dat is vanuit een theoretisch standpunt – het zelf leren opbouwen van akkoorden – een perfect verantwoorde methode. Maar in de praktijk krijgt men dan akkoordenbegeleidingen die niet goed klinken, omdat de opeenvolgende akkoorden niet goed op elkaar aansluiten volgens een goede Stemvoering.

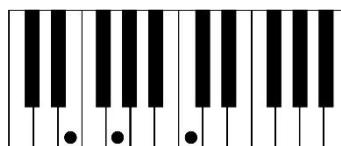
In onze tabel met standaardliggingen staan enkel de akkoorden van **G** tot en met **B** in grondligging.

Ter herinnering: *Een standaardligging is een ligging die gecentreerd staat rond de midden-do.*
De akkoorden, van **G** tot **B** omvatten allen de midden-DO binnen de greep van het akkoord wanneer ze in grondligging worden gespeeld.

De 1^{ste} omkering

Wanneer men de **grondtoon (1)** (van een grondligging) één octaaf hoger verplaatst, dan komt het akkoord in een nieuwe ligging te staan. Dit noemt men de 1^{ste} omkering van het akkoord.

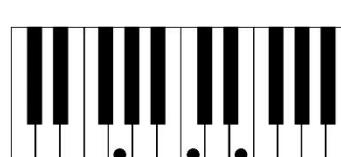
Het **C** akkoord in 1^{ste} omkering: MI (3) – SOL (5) – DO (1).



In de tabel staan enkel de akkoorden van **E♭** tot en met **F♯** in 1^{ste} omkering.

De 2^{de} omkering

Wanneer men de **terts (3)** (van de 1^{ste} omkering hierboven) één octaaf hoger verplaatst, dan komt het akkoord in alweer een nieuwe ligging te staan. Dit noemt men de 2^{de} omkering van het akkoord.
Het **C** akkoord in 2^{de} omkering: SOL (5) – DO (1) – MI (3).



In de tabel staan enkel de akkoorden van **C** tot en met **D** in 2^{de} omkering.

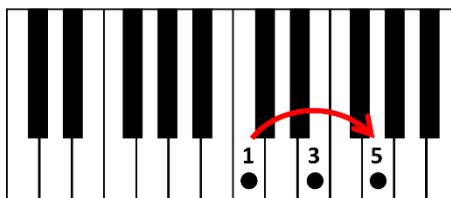
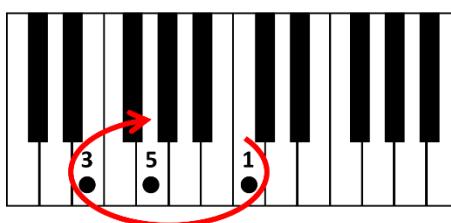
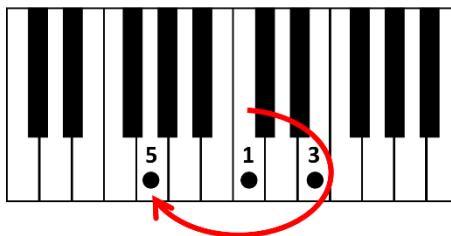
¹ De oude namen voor de intervallen boven het octaaf (8) worden minder en minder in gebruik genomen. De **none** (9), **decime** (10), **undecime** (11), **duodecime** (12), **tredecime** (13), **quardecime** (14), **quindecime** (15 = 2 octaven).

Benaming van de liggingen

De “grondligging”, “met **grondtoon** onderaan”, wijst zichzelf uit. Voor de 1^{ste} en 2^{de} omkering moet men de procedure zoals hierboven beschreven telkens opnieuw mentaal reconstrueren: eerst verplaatsen van de grondtoon naar boven (1^{ste} omkering) en dan verplaatsen van de terts naar boven (2^{de} omkering). Daarom duid ik deze omkeringen liever aan met “met **grondtoon** bovenaan” (= 1^{ste} omkering) of “met **grondtoon** in het midden” (= 2^{de} omkering).

Liggingen op het klavier

Hier volgt een eenvoudige truc om de graden van het akkoord gemakkelijk terug te vinden in eender welke ligging. Wanneer men een akkoord op het klavier volgens de wijzer van een klok “afleest” vanuit de **grondtoon** dan volgt onvermijdelijk eerst de **terts** en dan de **kwint**. Het **C** akkoord met ...

Grondtoon onderaan**Grondtoon bovenaan****Grondtoon in het midden****Stemvoering**

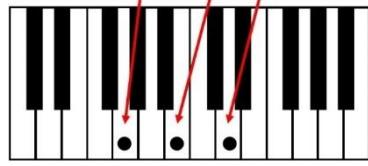
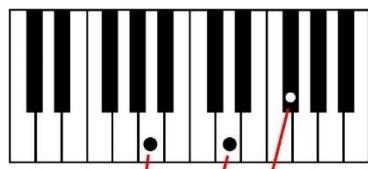
Zoals in het begin van dit hoofdstuk werd vermeld hebben de standaardliggingen van de tabel het voordeel dat men – in de meeste gevallen – met een betere stemvoering speelt. Maar niet in alle gevallen dus. Want de tabel is tevens begrensd aan “slechts één ligging per akkoord” waardoor men soms botst op aansluitingen die de betere stemvoering niet volgen.

Er zijn **twee belangrijke regels** die men moet toepassen om een betere stemvoering te verkrijgen.

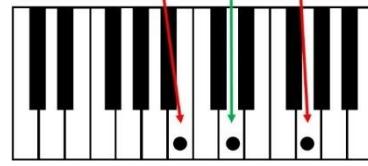
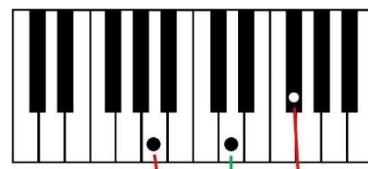
Liggende gemeenschappelijke noten

Laat steeds de **gemeenschappelijke noten** van aansluitende akkoorden liggen. Laat de andere noten oplossen naar de dichtstbijzijnde nieuwe noten. Voorbeeld: de aansluiting van **D** naar **G**.

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN



Niet ideaal.

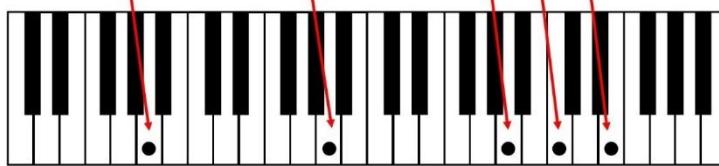
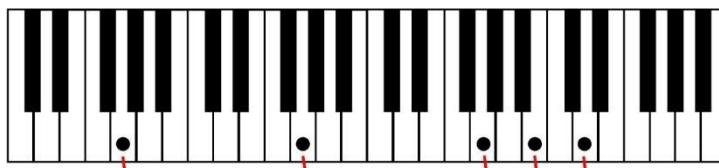


Beter!

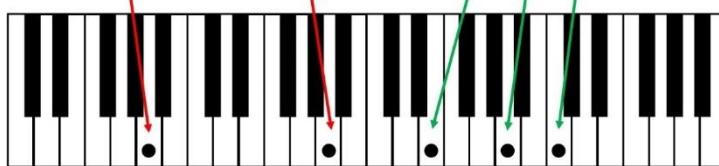
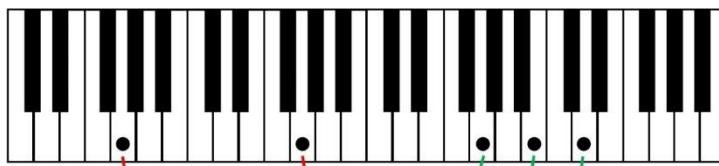
Deze nieuwe ligging van het **G** akkoord (ten opzichte van de standaardligging) – die aansluit met **liggende gemeenschappelijke noten** – is gemakkelijker om te spelen, en klinkt zo ook beter.

De tegenbeweging (bij trapsgewijze bas)

Wanneer de bassen in de linkerhand bij de aansluiting trapsgewijs bewegen (niet in sprongen) dan kunnen de akkoorden in de rechterhand beter een **tegenbeweging** doen: stijgt de bas, dan zakt het akkoord, en omgekeerd. Voorbeeld: de aansluiting van **G** naar **Am**.



Niet ideaal.



Beter!

Dit speelt niet echt gemakkelijker. Maar met deze nieuwe ligging van het **Am** akkoord klinkt de aansluiting – in **tegenbeweging** – beter en rijker. Want zo vermijdt men te veel “leeg” klinkende parallelismes (noten die tegelijk eenzelfde afstand in eenzelfde richting afleggen).

“De zang” van de begeleiding

De “top noten” van de liggingen bepalen “de zang” van de begeleiding. Wanneer ik naar een begeleiding op piano luister, dan kan ik die piano vrij makkelijk nazingen. Eigenlijk zing ik dan, van elk akkoord, de noot die het meeste opvalt, en dat is de bovenste noot, de “top noot”. En als ik de bovenste noot van het akkoord ken, dan ken ik bijgevolg ook zijn ligging.

Akkoordenschema’s geven nooit informatie over de liggingen van de akkoorden. Wanneer ik voor mezelf “de zang” van de begeleiding – en dus de liggingen van de akkoorden – wil verduidelijken op een akkoordenschema dan schrijf ik de top noot van de ligging boven het akkoordsymbool.

mi
C => SOL – DO – MI (**= topnoot**)

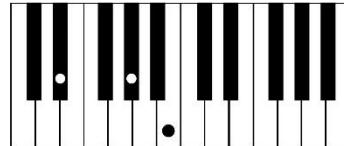
do
C => MI – SOL – DO (**= topnoot**)

Op een akkoorden partituur kan het nog gemakkelijker en duidelijker worden genoteerd.

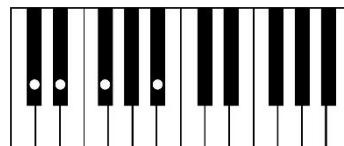
G#m D#m7 G#m D#m7
TOP NOTE

wordt ...

G#m met SI “on top”



D#m7¹ met LA# “on top”



Octaafliggingen

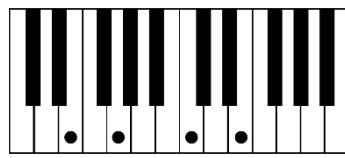
Octaafliggingen benadrukken nog beter “de zang” van de begeleiding, omdat de top noot één octaaf lager is. Het C akkoord in de drie mogelijke octaafliggingen:

Met **grondtoon** (DO) in octaaf

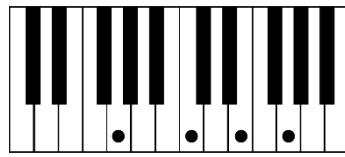
¹ Voor de “7” in D#m7 (toegevoegde kleine septiem), zie volgend hoofdstuk Variëren in Densiteit.

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

Met **terts** (MI) in octaaf



Met **kwint** (SOL) in octaaf



Octaafliggingen klinken dikker en grootser, ze hebben meer “massa”. Ze zijn daarom zeer geschikt voor **FORTE** begeleidingen. (Zie hoofdstuk Variëren in Dynamiek, onderwerp Massa.)

Kwintbassen

In de linkerhand kunnen we ook variëren met “liggingen”. In plaats van enkel de grondtoon te nemen kunnen we kwintbassen spelen om de klank dikker te maken, meer massa te geven. Hieronder vind je voorbeelden voor het **C** akkoord (of **Cm**) met een basklank van “dun” naar “dik”.

| | | | | |
|-----------------|-----------------|-----------|----------|-------------------|
| ENKELE BAS HOOG | ENKELE BAS LAAG | OCTAAFBAS | KWINTBAS | OCTAAFBAS + KWINT |
| | | | | |

Gespreide liggingen

De terts toevoegen aan de bas – en zo het akkoord vervolledigen in de linkerhand – klinkt doorgaans te dik of te “modderig” (omwille van het lage register van de bas). De terts kan eventueel boven het octaaf worden gespeeld, in een gespreide ligging (zie Linkerhand arpeggio's). Grote handen kunnen zo'n ligging als blokakkoord spelen, maar de meeste pianisten kunnen dit enkel in arpeggio.

Het **C** akkoord in gespreide ligging in de linkerhand:

| | | |
|---|-----------------|----------------------|
| BLOKAKKOORD | SNELLE ARPEGGIO | TRAGE ARPEGGIO |
| TERTS KWINT GRONDTOON | | |

Gespreide liggingen verdelen over de beide handen is ook een optie. Maar de begeleiding wordt zo moeilijker te spelen. En een goede stemvoering vinden voor de akkoorden is ook moeilijker. Daarom zijn gespreide liggingen minder geschikt voor een lezing of een improvisatie. Componisten en arrangeurs – die meer tijd hebben om na te denken en, om het geschreven werk uit te proberen en desnoods te verbeteren – maken wel vaker gebruik van gespreide liggingen.

VARIËREN IN DENSITEIT

In dit hoofdstuk leren we de extensies (zoals: sus2, add2, omit3, sus4, dim, \circ , \flat 5, 5, \sharp 5, +, aug, 6, 7, maj7, Δ , Δ 7, \flat 9, 9, \sharp 9, 11, \sharp 11, \flat 13, 13, alt, \emptyset , ...) toepassen die we in het begin van dit boek nog mochten negeren.

Waarom mag men extensies negeren?

Een van de grootste misvattingen bij beginnende muzikanten is dat de “densiteit” van een akkoord – dat is de hoeveelheid verschillende noten die het akkoord opmaken (drieklank, vierklank, enz.) – vastligt in het akkoordsymbool. Dat lijkt natuurlijk zo, omdat men zowel **C** (drieklank), als **C7** (vierklank), en ook **C7 \flat 9** (vijfklank), en zelfs **C7 \flat 9/ \flat 13** (zesklank) kan tegenkomen op een partituur. Maar elke muzikant is vrij, in zijn bewerking van de begeleiding, om de akkoorden te verrijken door toevoeging van bijkomende noten, of om de akkoorden te verarmen door het wegnemen van sommige noten.

Om met zekerheid te weten welke noten er kunnen worden toegevoegd aan een akkoord moet men een cursus jazz harmonie volgen¹. Maar iedereen kan, louter **op gehoor**, experimenteren met toevoegingen. Klinkt het akkoord met die bijkomende noot bevredigend? Dan kan men die noot toevoegen. Klinkt het daarentegen niet echt bevredigend? Dan kan men die noot maar beter weglaten.²

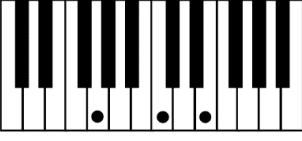
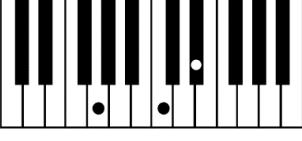
Om noten weg te nemen heeft men al helemaal geen cursus nodig. Weet men bv. niet wat die **7**, of **7 \flat 9**, of **7 \flat 9/ \flat 13** betekent, dan laat men het gewoon weg. Elke “meer-klank” kan steeds worden teruggebracht (gereduceerd) tot de basisdrieklank, weliswaar met verlies van kleur.

De drieklanken

Op de tabel met standaardliggingen staan enkel de 12 majeur en de 12 mineur drieklanken. (En ook 3 – eigenlijk ook 12 – vierklanken die we verder zullen bestuderen).

Majeur of mineur

Het is de **terts** van het akkoord die bepaalt of het akkoord majeur is, of mineur.

| C | |
|--------------------------|---|
| (Majeur) |  |
| m (–) (mineur) |  |

Het **C Majeur** akkoord (in standaardligging)
= SOL (5) – DO (1) – **MI (3)** = **C**

Het **C mineur** akkoord (in standaardligging)
= SOL (5) – DO (1) – **MI \flat (\flat 3)** = **Cm**

¹ Lezers die geïnteresseerd zijn in een cursus jazz harmonie kunnen mijn boek [Parent Scales and Chord Scales](#) gratis downloaden.

² Men leert bij een cursus harmonie natuurlijk ook toegevoegde noten “smaken” – zoals kinderen nieuwe smaken moeten leren eten – die bij een eerste poging mogelijk wat vreemd klinken.

De afstand tussen DO (1) en MI (3) bedraagt twee hele tonen => grote terts, of majeur terts.
Het **C Majeur** akkoord heeft een **grote terts (3)**.

De afstand tussen DO (1) en MI \flat ($\flat 3$) bedraagt $1 \frac{1}{2}$ toon => kleine terts, of mineur terts.

Het **C mineur** akkoord heeft een **kleine terts ($\flat 3$)**.

$\flat 3$ betekent: Verlaag de grote terts met een halve toon = kleine terts.

Halve en hele toonafstanden worden verder in dit boek uitgelegd.

Theoretische samenvatting

Grondtoon = **1** grote terts = **3** kleine terts = **$\flat 3$** reine kwint = **5**¹

De majeur drieklank **1 – 3 – 5** **C**

De mineur drieklank **1 – $\flat 3$ – 5** **Cm**

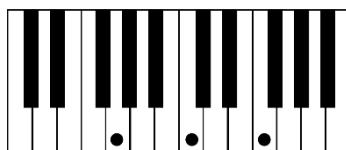
Belangrijke praktische opmerking: Maak er een goede gewoonte van om het woordje “majeur” niet in de mond te nemen om naar een majeur drieklank te verwijzen. Zeg liever “do” of “do gewoon” (zoals je het akkoordsymbool afleest). Dat woordje “majeur” zal verder goed van pas komen om naar iets anders te verwijzen.

Het sus4 akkoord

Bij een **sus4** akkoord wordt – in de praktijk – de grote terts (**3**) verhoogd met een halve toon.

In theorie betekent **sus**, afkorting voor “suspended” (“hangende” in het Engels²) dat de terts (**3**) wordt **vervangen** door de reine kwart (**4**). Een vuistregel om absoluut te onthouden:

De grote terts en de reine kwart klinken *nooit goed samen* in éénzelfde akkoord.



SOL (5) – DO (1) – FA (4)

Theoretische samenvatting

Reine kwart = **4**³

Het sus4-akkoord **1 – 4 – 5** **Csus4**

¹ De kwint kan enkel rein (= normaal), of verminderd, of vergroot zijn. Nooit majeur of mineur.

² Dat “hangende” noemt men in het Nederlands een “vertraging”. Meestal (maar niet altijd) is de kwart (4) een noot die uit het vorige akkoord is blijven hangen om vertraagd “op te lossen” in het nieuwe akkoord.

Voorbeeld van vertraging: **F – Csus4 – C**. De noot FA (grondtoon **1** van het **F** akkoord) blijft hangen (als kwart **4** van het **Csus4** akkoord) om met vertraging op te lossen op MI (grote terts **3** van het **C** akkoord).



³ Zoals de kwint kan de kwart enkel rein (= normaal), of verminderd, of vergroot zijn. Nooit majeur of mineur.

De verminderde kwint en de vergrote kwint

Drieklanken bevatten ...

Een **grondtoon** (1), die we niet kunnen wijzigen zonder het akkoord zelf helemaal te wijzigen.

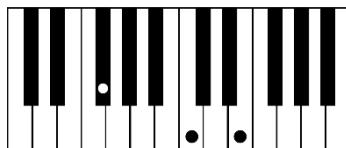
Een **tertis**, die majeur (3) of mineur ($\flat 3$) kan zijn.

Een **kwint**, die rein (5), verminderd ($\flat 5$) of vergroot ($\sharp 5$) kan zijn.

De praktische logica

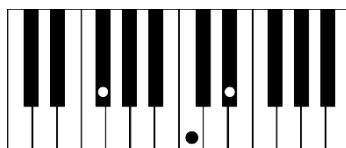
De verminderde (verkleinde, diminished) kwint ($\flat 5$) => verlaag de kwint met een halve toon.

C \flat^5 (standaardligging)



SOL♭ ($\flat 5$) – DO (1) – MI (3)

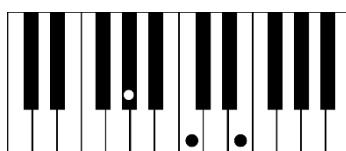
Cm \flat^5 (C°, Cdim) (standaardligging)



SOL♭ ($\flat 5$) – DO (1) – MI♭ ($\flat 3$)

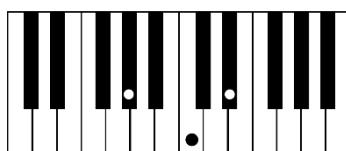
De vergrote (vermeerderde, augmented) kwint ($\sharp 5$) => verhoog de kwint met een halve toon.

C \sharp^5 (C+, Caug) (standaardligging)



SOL♯ ($\sharp 5$) – DO (1) – MI (3)

Cm \sharp^5 (standaardligging)



SOL♯ ($\sharp 5$) – DO (1) – MI♭ ($\flat 3$)

LET OP! Beide extensies – $\flat 5$ en $\sharp 5$ – worden in exponent genoteerd (in het klein bovenaan) om verwarring te vermijden met **C $\flat 5$** (DO bemol met “enkel zijn kwint”) en **C $\sharp 5$** (DO kruis met “enkel zijn kwint”).

Gitaristen gebruiken zulke 5-akkoordsymbolen, akkoorden met “enkel de kwint”.

Zij noemen dit “power chords”, en het zijn eigenlijk gewoon Kwintbassen.

De gangbare praktijk

In de gangbare praktijk zijn deze drieklanken eigenlijk onvolledige vierklanken (zie vierklanken verder).

Enkel **C+ (Caug, C \sharp^5)** – het **do vergroot** akkoord (**do augmented**) – komt men wel eens als gewenste drieklank tegen ¹, hoewel het eigenlijk het vergrote dominantseptiemakkoord (een vierklank) is.

Het **C° (Cdim)** – het **do verminderd** akkoord (**do diminished**) – komt men ook vaak tegen, maar deze wordt best steeds als verminderd septiemakkoord (een vierklank) gespeeld.

¹ Met name John Lennon maakt graag gebruik van vergrote drieklanken in zijn composities.

C^{b5} (do majeur met verminderde kwint) en **Cm^{#5}** (do mineur met vergrote kwint) zijn zo goed als onbestaand.

Theoretische samenvatting

| | |
|------------------------------------|--|
| Verminderde kwint = b5 | vergrote kwint = #5 |
| De vergrote drieklank ¹ | 1 – 3 – #5 C+ (of Caug , C^{#5}) |
| De verminderde drieklank | 1 – b3 – b5 C° (Zie <u>Verminderd septiemakkoord</u> .) |

De andere zo goed als onbestaande mogelijkheden worden in theorie niet vermeld.

Samenvatting drieklanken

| Grondtoon met ... | terts | kwint |
|---------------------------------------|-------------------------------|---------------------------|
| C | majeur (groot) (3) | rein (= normaal) (5) |
| Cm (C- , Cmin) | mineur (klein) (b3) | rein (5) |
| Csus4 | kwart (i.p.v. terts) (4) | rein (5) |
| C+ (Caug) | majeur (groot) (3) | vergroot (#5) |

Dit zijn de gebruikelijke drieklanken. Andere drieklanken zijn denkbaar maar komt men zelden tegen.

Vierklanken: de septiemakkoorden

Theorie

Men bekomt een vierklank door toevoeging van een septiem in de opeenstapeling van tertsen vanuit de grondtoon: DO (1) – MI (3) – SOL (5) – **SI (7)**

(Zie De grondligging is een opeenstapeling van tertsen.)

Van DO naar MI telt men een terts. 1 (DO), 2 (RE), 3 (MI)



Van MI naar SOL telt men ook een terts. 1 (MI), 2 (FA), 3 (SOL)

Van SOL naar SI telt men nog een terts. 1 (SOL), 2 (LA), 3 (SI)

Een terts bovenop een terts bovenop een terts is een opeenstapeling van tertsen.

¹ De vergrote drieklank is een symmetrisch akkoord. Dat betekent dat de afstand tussen de graden steeds dezelfde is. Van DO naar MI telt men 2 hele tonen, van MI naar SOL# telt men eveneens 2 hele tonen, en van SOL# naar DO telt men nog eens 2 hele tonen.

Het gevolg is dat elke noot van het akkoord op zich grondtoon kan zijn van een vergrote drieklank:

C+ = DO – MI – SOL#

E+ = MI – SOL# – SI# (= do)

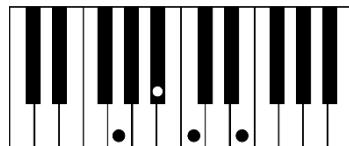
G+ = SOL# – SI# (= do) – RE## (= mi)

De septiem

De **septiem** is meestal mineur ($\flat 7$ = “normaal”, de vaakst gebruikte septiem), maar kan soms toch majeur zijn (7 = “speciaal”), of verminderd ($\flat\flat 7$ = “heel speciaal”, zelden).

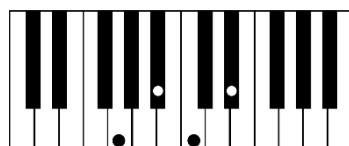
De “normale” (mineur) septiem ($\flat 7$)

Formule: Voeg toe de noot die een HELE toon onder de grondtoon staat.



C7 (standaardligging)

SOL (5) – SI♭ ($\flat 7$) – DO (1) – MI (3)



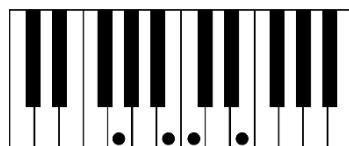
Cm7 (standaardligging)

SOL (5) – SI♭ ($\flat 7$) – DO (1) – MI♭ ($\flat 3$)

De “speciale” majeurseptiem (7)

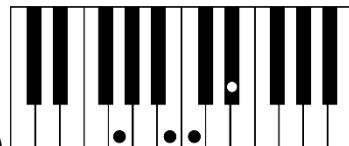
Formule: Voeg toe de noot die een HALVE toon onder de grondtoon staat.

(In andere woorden: Voeg toe de noot die onderaan “plakt” aan de grondtoon.)



Cmaj7 (C Δ) (standaardligging)

SOL (5) – SI (7) – DO (1) – MI (3)



Cmmaj7 (Cm Δ) (standaardligging)

SOL (5) – SI (7) – DO (1) – MI♭ ($\flat 3$)

Theoretische samenvatting

Kleine septiem = $\flat 7$

majeurseptiem = 7

Het dominantseptiemakkoord

1 – 3 – 5 – $\flat 7$

C7

Het mineur septiemakkoord

1 – $\flat 3$ – 5 – $\flat 7$

Cm7

Het majeurseptiemakkoord

1 – 3 – 5 – 7

Cmaj7 (of C Δ)

Het mineur akkoord met majeurseptiem

1 – $\flat 3$ – 5 – 7

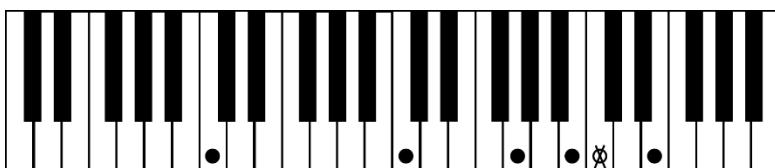
Cmmaj7 (of Cm Δ)

Belangrijke opmerking: In de gesproken taal, wanneer met de akkoordsymbolen luidop leest, verwijst het woordje “majeur” (**maj**) steeds naar de **majeurseptiem** (7 – de grote septiem) van het akkoord (nooit naar de grote terns). Het woordje “mineur” (**m**) verwijst daarentegen steeds naar de **kleine terns** ($\flat 3$) van het akkoord (nooit naar de kleine septiem).

De grondtoon “weglaten”

In al deze vierklanken ontstaat er een “wrijving” tussen de grondtoon en de septiem die er net een hele toon (Slb – DO) of een halve toon (SI – DO) onder ligt. In het Engels noemt men die wrijving een “bite” (een “beet”, een “bijtende klank”) waarmee men wil aangeven dat dit een interessante klankoptie is. Maar, afhankelijk van de muziekstijl die men speelt, en ook van de eigen smaak, kan het gebeuren dat men die wrijving liever wil vermijden. Vooral de halve toon wrijving – in het **Cmaj7** akkoord – kan voor sommige muzikanten als storend overkomen.

Om de wrijving te vermijden laat men simpelweg de grondtoon – die een verdubbeling is van de grondtoon in de bas (linkerhand) – weg uit de rechterhandgreep. Men speelt zo het akkoord in een gespreide ligging zonder wrijving.

**Cmaj7** in gespreide ligging

Een wat overdreven veralgemeening helpt om keuzes te maken:

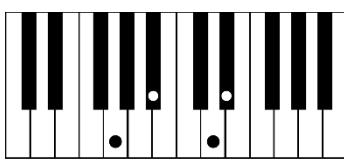
De gespreide ligging – zonder grondtoon in de rechterhandgreep – is typisch “klassiek”.

De gesloten ligging – met een “bite” in de rechterhandgreep – is typisch “jazz”.

Vanuit een louter pedagogisch standpunt adviseer ik mijn beginnende leerlingen om gesloten liggingen – met “bite” – te gebruiken, omdat gespreide liggingen voor verwarring tussen verschillende akkoorden kunnen zorgen. In het voorbeeld van **Cmaj7** hierboven lijkt het akkoord wel op **Em/C**. Zeer verwarrend voor beginners!¹

Verstop de wrijving

Een andere optie (dan de weglaten van de grondtoon) is om de wrijving binnen de ligging van het akkoord te verstopen. Als voorbeeld neem ik het **Ebmaj7** akkoord.

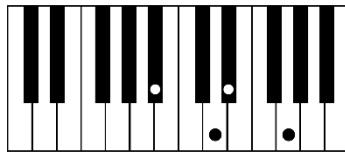
**Ebmaj7** in standaardligging

In deze standaardligging ligt de wrijving, tussen RE en MIb, bovenaan. Daardoor valt ze te veel op, en komt ze als storend over.

Wanneer men de onderste noot (SOL) een octaaf hoger neemt (het akkoord één ligging hoger speelt) dan komt de wrijving in het midden te staan van de ligging. Zo valt ze veel minder op. Opgelost!

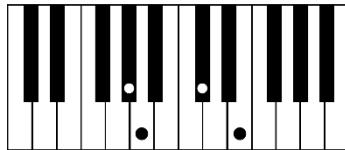
¹ Met een beetje meer ervaring kan **Em/C** juist een “shortcut” (een gemakkelijkere manier) zijn om te onthouden hoe je een **Cmaj7** akkoord moet, of wenst te, spelen.

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN



Ebmaj7 één ligging hoger

Een wrijving die onderaan ligt valt ook nauwelijks op. Ze is verstopt tussen het akkoord (bovenaan) en de bas (onderaan in de linkerhand). Voorbeeld:



Amaj7 in standaardligging

Verminderd septiemakkoord

Er is ook nog een derde “heel speciale” septiem die enkel in verminderd septiemakkoorden voorkomt. We kwamen dit type akkoorden al tegen in de onderste rij van onze tabel met standaardliggingen.

| | C – E♭ (D♯) – F♯ (G♭) – A | C♯ (D♭) – E – G – B♭ (A♯) | D – F – A♭ (G♯) – B |
|------------|---------------------------|---------------------------|---------------------|
| ° (Dim) | | | |

Het verminderd septiemakkoord komt met een pakket aan gewijzigde graden:
een kleine terts ($\flat 3$), een verminderde kwint ($\flat 5$) en een verminderde septiem ($\flat \flat 7$).

Het verminderd septiemakkoord is een symmetrisch akkoord. Dat betekent dat de afstand tussen de graden steeds dezelfde is.

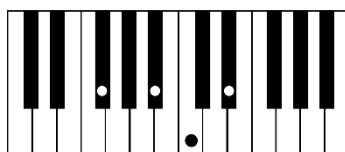
| | | |
|--------------------------|-------------------------------|----------------------|
| Van DO naar MI♭ | telt men $1 \frac{1}{2}$ toon | (= een kleine terts) |
| Van MI♭ naar SOL♭ | telt men $1 \frac{1}{2}$ toon | (= een kleine terts) |
| Van SOL♭ naar SI♭ (= la) | telt men $1 \frac{1}{2}$ toon | (= een kleine terts) |
| Van SI♭ (= la) naar DO | telt men $1 \frac{1}{2}$ toon | (= een kleine terts) |

Het akkoord is een opeenstapeling van kleine tertsen. Het gevolg is dat elke noot van het akkoord, op zich, grondtoon kan zijn van een verminderd septiemakkoord.

Vandaar: **C° = E♭° (D♯°) = F♯° (G♭°) = A°** (enzovoort, zie tabel).

Half verminderd septiemakkoord

Het half verminderd septiemakkoord komt eveneens met een pakket aan gewijzigde graden:
een kleine terts ($\flat 3$), een verminderde kwint ($\flat 5$) maar een “normale” (kleine) septiem ($\flat 7$).



Cm7^{b5} (C°) (standaardligging)

SOL♭ ($\flat 5$) – SI♭ ($\flat 7$) – DO (1) – MI♭ ($\flat 3$)

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

Het gebruikelijke akkoordsymbool (**m7^{b5}**) is duidelijk wat de graden van het akkoord betreft:

m = het symbool voor de kleine terns => $\flat 3$

7 = het symbool voor de kleine septiem => $\flat 7$

\flat 5 = het symbool voor de verminderde kwint => \flat 5

Het andere akkoordsymbool – een **doorstreept** gradenteken (\emptyset) – staat letterlijk voor **half** verminderd septiemakkoord, te vergelijken met het symbool voor het “gewoon” verminderd septiemakkoord met een “gewoon – niet doorstreepte” gradenteken (\circ).

- (verminderd) kleine tern – **verminderde** kwint – **verminderde** septiem
 - ∅ (half verminderd) kleine tern – **verminderde** kwint – kleine septiem

Beide akkoorden hieronder in vergelijkbare liggingen.

| | |
|---|---|
|  <p>C°</p> |  <p>$Cm7^{b5}$</p> |
|---|---|

Theoretische samenvatting

Verminderde septiem = $\flat\flat 7$

Het verminderd septiemakkoord

1-3-5-7

C° (of Cdim, C°7, Cdim7)

Het half verminderd septiemakkoord

1 - b3 - b5 - b7

Cm7^{b5} (of C \emptyset)

Drieklanken met toegevoegde spanning

Er bestaan ook "vierklanken" zonder septiem, die men vanuit de muziektheorie beschouwt als "drieklanken" ... maar dan met een toegevoegde spanning. (Zie *De spanningen*.)

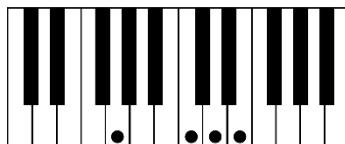
Toegevoegde spanning 6

Formule: Voeg toe de noot die een HELE toon boven de (reine) kwint staat.

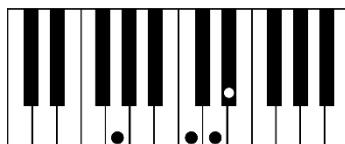
| | | |
|-------------------------------|--|---|
| C6 (standaardligging) | | SOL (5) – LA (6) – DO (1) – MI (3) |
| Cm6 (standaardligging) | | SOL (5) – LA (6) – DO (1) – MIb (b3) |

Toegevoegde spanning 2

Formule: Voeg toe de noot die een HELE toon boven de grondtoon staat.



C2 (standaardligging)

SOL (5) – DO (1) – **RE (2)** – MI (3)

Cm2 (standaardligging)

SOL (5) – DO (1) – **RE (2)** – MI \flat (b3)

Deze **C2** en **Cm2** akkoorden bevatten “clusters”, drie opeenvolgende noten DO RE MI (of MI \flat) die aan elkaar “klitten”. Om de cluster te vermijden kan je de grondtoon (1) uit de rechterhand weglaten, omdat die toch al in de bas in de linkerhand wordt gespeeld. (Zie De grondtoon “weglaten”.)

Het sus2 akkoord

Soms komt men ook het akkoordsymbool **Csus2** tegen. Naar analogie met Het sus4 akkoord betekent het **sus** symbool dat de terts (3 of b3) moet worden weggelaten, en vervangen door de secunde (2).

Maar, anders dan de kwart (4) die nooit goed samenklinkt met de grote terts (3), klinkt de secunde (2) wel goed samen met de terts (groot 3, of klein b3). **Csus2** is dus een mooie variatie op, of bovenop, **C** of **Cm**, maar de implicatie dat de terts “moet” worden weggelaten klopt niet.

Om dit duidelijker te maken geef ik hier het voorbeeld van een pianist die samen speelt met een gitarist.

| De pianist speelt | De gitarist speelt | De samenklank is | Het resultaat is |
|-------------------|--------------------|---------------------------|------------------|
| Csus2 | C | C2 | Harmonieus ✓ |
| Csus2 | Cm | Cm2 | Harmonieus ✓ |
| Csus4 | Cm | Cmadd4 (zie lager) | Harmonieus ✓ |
| Csus4 | C | Cadd4 (zie lager) | Conflict X |

Daarom gebruik ik het symbool **sus2** nooit, wegens “in strijd” met de harmonie.

ADD en OMIT

Deze woordjes komt men ook wel eens tegen op partituren.

Add is Engels voor “toevoegen”. Bijvoorbeeld: add4 = voeg de kwart toe.

Omit is Engels voor “weglaten”. Bijvoorbeeld: omit3 = laat de terts weg.

Ook deze woordjes gebruik ik nooit, want ze zijn meestal nutteloos: **Cmadd4** (zie voorbeeld hierboven) kan, indien gewenst, gemakkelijker (en leesbaarder) worden genoteerd als **Cm4**, en **Cadd6 = C6**, **Cadd2 = C2**.

En, in sommige gevallen (zie **Cadd4** met conflict in de tabel boven) zijn ze in strijd met de harmonie.

Noten weglaten uit een akkoord is een vrije creatieve keuze van de muzikant, maar nooit een verplichting (vanuit de theorie). **Omit** is in die zin dan ook een nutteloos symbool.

*Theoretische samenvatting*Grote secunde = **2** grote sext = **6**

| | | |
|------------------------------|-----------------------|------------|
| Het zes-akkoord ¹ | 1 – 3 – 5 – 6 | C6 |
| Het mineur zes-akkoord | 1 – \flat 3 – 5 – 6 | Cm6 |
| Het twee-akkoord | 1 – 2 – 3 – 5 | C2 |
| Het mineur twee-akkoord | 1 – 2 – \flat 3 – 5 | Cm2 |

Samenvatting vierklanken

De belangrijkste vierklanken zijn ...

| | drieklank met ... | septiem |
|---|--------------------------------------|------------------------------|
| C7 | majeur (1-3-5) | mineur (\flat 7) |
| Cmaj7 (CΔ) | majeur (1-3-5) | majeur (7) |
| Cm7 | mineur (1- \flat 3-5) | mineur (\flat 7) |
| Cm7$^{\flat 5}$ (C\emptyset) | verminderd (1- \flat 3- \flat 5) | mineur (\flat 7) |
| C° (Cdim, C°7, Cdim7) | verminderd (1- \flat 3- \flat 5) | verminderd ($\flat\flat$ 7) |

Volgende vierklanken komt men ook regelmatig tegen, vooral in jazz.

| | drieklank met ... | septiem |
|---|---------------------------------------|---------------------|
| C7sus4 | sus4 (1-4-5) | mineur (\flat 7) |
| C7+ (C7$^{\sharp 5}$) | vergroot (1-3- \sharp 5) | mineur (\flat 7) |
| C7$^{\flat 5}$ | majeur met \flat 5 (1-3- \flat 5) | mineur (\flat 7) |
| Cmmaj7 (CmΔ) | mineur (1- \flat 3-5) | majeur (7) |
| Cmaj7$^{\sharp 5}$ (C$\Delta$$^{\sharp 5}$) | vergroot (1-3- \sharp 5) | majeur (7) |

Drieklanken met toegevoegde spanning (=> "vierklanken").

| | drieklank met ... | spanning |
|------------|-------------------------|----------|
| C6 | majeur (1-3-5) | zes (6) |
| Cm6 | mineur (1- \flat 3-5) | zes (6) |
| C2 | majeur (1-3-5) | twee (2) |
| Cm2 | mineur (1- \flat 3-5) | twee (2) |

De lijst is niet volledig. Andere vierklanken zijn denkbaar.

¹ In de klassieke traditie wordt dit **C6** akkoord de "sixte ajoutée" genoemd, letterlijk "met toegevoegde sext".

Vijfklanken: de negenakkoorden

Theorie

Men bekomt een vijfklank door toevoeging van een negende (of none) aan een vierklank, in de opeenstapeling van tertsen vanuit de grondtoon: DO (1) – MI (3) – SOL (5) – SI (7) – **RE (9)**.

(Zie De grondligging is een opeenstapeling van tertsen.)

Van DO naar MI telt men een tert.

1 (DO), 2 (RE), 3 (MI)



Van MI naar SOL telt men ook een tert.

1 (MI), 2 (FA), 3 (SOL)

Van SOL naar SI telt men nog een tert.

1 (SOL), 2 (LA), 3 (SI)

Van SI naar RE telt men nog een tert.

1 (SI), 2 (DO), 3 (RE)

Een terts bovenop een tert bovenop een tert bovenop een tert is een opeenstapeling van tertsen.

De negende

De **negende** kan majeur (**9** = “normaal”), mineur (**b9**) of vergroot (**#9**) zijn.

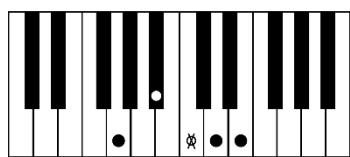
De “normale” (majeur) negen (9)

Deze kan op elke akkoordtype worden gespeeld.

Hieronder enkel de meest voorkomende “negen-akkoorden” (allen in standaardligging).

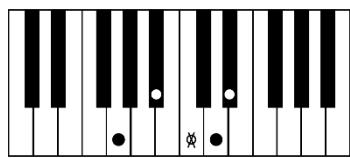
Formule: “Vervang” (in de rechterhand) de grondtoon door de noot die een HELE toon hoger staat.

C9



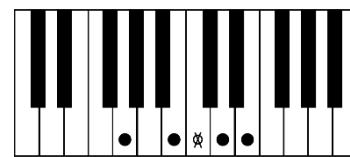
SOL (5) – SI^b (b7) – ~~do (1)~~ – **RE (9)** – MI (3)

Cm9



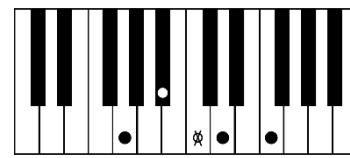
SOL (5) – SI^b (b7) – ~~do (1)~~ – **RE (9)** – MI^b (b3)

Cmaj9 (C^A9)



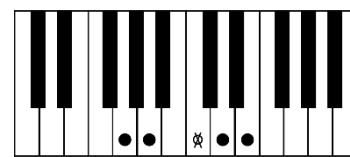
SOL (5) – SI (7) – ~~do (1)~~ – **RE (9)** – MI (3)

C9sus4



SOL (5) – SI^b (b7) – ~~do (1)~~ – **RE (9)** – FA (4)

C^{6/9}



SOL (5) – LA (6) – ~~do (1)~~ – **RE (9)** – MI (3)

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

Cm^{6/9}

SOL (5) – LA (6) – ~~do (1)~~ – **RE (9)** – MI_b (b3)

Vergeet niet dat de grondtoon niet echt “weggelaten” is. Hij wordt nog steeds in de bas gespeeld.
De grondtoon – in de bas – plus de vier noten in de rechterhandgreep => vijfklank.

Om wrijvingen in de rechterhand te vermijden kan je opteren om deze akkoorden in andere liggingen te spelen. (Zie Verstop de wrijving boven.)

De (mineur) “bemol negen” (b9)

Enkel op dominantseptiemakkoorden.

Formule: “Vervang” (in de rechterhand) de grondtoon door de noot die een HALVE toon hoger staat.

C7^{b9}

SOL (5) – SI_b (b7) – ~~do (1)~~ – **RE_b (b9)** – MI (3)

De grondtoon in de bas plus de rechterhandgreep => vijfklank.

De (vergrote) “kruis negen” (#9)

Enkel op dominantseptiemakkoorden.

Formule: “Vervang” (in de rechterhand) de grondtoon door de noot die een 1 ½ toon hoger staat.
Dit akkoordtype wordt best steeds in een ligging gespeeld met “kruis negen” bovenaan.

C7^{#9}

MI (3) – SOL (5) – SI_b (b7) – ~~do (1)~~ – **RE[#] (#9)**

De grondtoon in de bas plus de rechterhandgreep => vijfklank.

Samenvatting vijfklanken

De meest voorkomende vijfklanken zijn ...

(Andere vijfklanken zijn mogelijk.)

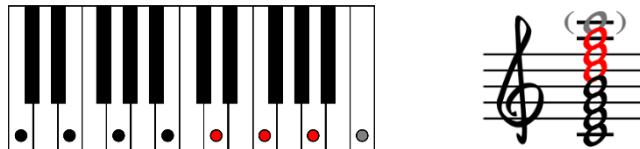
| | vierlank met ... | negende |
|-------------------------------|-----------------------------------|---------------|
| C9 | dominantseptiemakkoord (1-3-5-b7) | majeur (9) |
| C7^{b9} | dominantseptiemakkoord (1-3-5-b7) | mineur (b9) |
| C7^{#9} | dominantseptiemakkoord (1-3-5-b7) | vergroot (#9) |
| Cm9 | mineur septiemakkoord (1-b3-5-b7) | majeur (9) |
| Cmaj9 (C^{A9}) | majeurseptiemakkoord (1-3-5-7) | majeur (9) |
| C9sus4 | 7sus4-akkoord (1-4-5-b7) | majeur (9) |
| C^{6/9} | zes-akkoord (1-3-5-6) | majeur (9) |
| Cm^{6/9} | mineur zes-akkoord (1-b3-5-6) | majeur (9) |

De spanningen

De negende – die we net leerden toevoegen aan de akkoorden om er vijfklanken van te maken – is een “spanning”. Vijfklanken zijn akkoorden met toegevoegde “spanning 9”.

Bij de Drieklanken met toegevoegde spanning leerden we ook al over “spanning 6” en “spanning 2”.

In de opeenstapeling van tertsen zijn de spanningen de graden die **boven het octaaf** worden toegevoegd: de **negende** (of **secunde**), de **elfde** (of **kwart**) en de **dertiende** (of **sext**).



DO (1) – MI (3) – SOL (5) – SI (7) – **RE (9)** – **FA (11)** – **LA (13)** – (DO, 15 = 1)

| Binnen het octaaf | | | | Boven het octaaf | | | Verdubbeling |
|-------------------|-------|-------|---------|---|-------------------------|----------------------------|---------------|
| DO | MI | SOL | SI | RE | FA | LA | (DO) |
| Grondtoon | Terts | Kwint | Septiem | Negende¹ (Secunde) | Elfde (Kwart) | Dertiende (Sext) | (Grondtoon) |
| 1 | 3 | 5 | 7 | 9 (= 2) | 11 (= 4) | 13 (= 6) | (15) (= 1) |

9 is hetzelfde als 2

Men gebruikt **2** wanneer deze spanning wordt toegevoegd aan een **drieklank**. Bijvoorbeeld **C2, Cm2**.

Men gebruikt **9** wanneer deze spanning wordt toegevoegd aan een **vierklank**, dat is **met aanwezigheid van een septiem** (ook wanneer de septiem niet explicet wordt vermeld in het akkoordsymbool). Bijvoorbeeld **C9, C7^{b9}, C7^{#9}, Cm9, Cmaj9, C9sus4, ...**

Uitzonderingen op deze regel zijn **C^{6/9}** en **Cm^{6/9}**, vijfklanken zonder septiem.

De zes- en zevenklanken

Zes- en zevenklanken zijn zeldzaam omdat ze zoveel (te veel) noten bevatten.

Het toepassen van de opeenstapeling van de tertsen geeft de volgende theoretische redenering:

Een zesklank = DO (1) – MI (3) – SOL (5) – SI (7) – RE (9) – **FA (11)**.

Een zevenklank = DO (1) – MI (3) – SOL (5) – SI (7) – RE (9) – FA (11) – **LA (13)**.

Maar, in de praktijk moet men een keuze gaan maken tussen de akkoordnoten die men al dan niet wil behouden, en tussen de spanningen die men al dan niet wil toevoegen.

¹ De oude namen voor de intervallen boven het octaaf (8) worden minder en minder in gebruik genomen. De **none** (9), **decime** (10), **undecime** (11), **duodecime** (12), **tredecime** (13), **quardecime** (14), **quindecime** (15 = 2 octaven).

Het weglaten van akkoordnoten

Het weglaten van de **grondtoon** uit de rechterhandgreep is – zoals al vaker vermeld – steeds mogelijk omdat ze aanwezig blijft in de bas.

Het weglaten van de **reine kwint** is ook steeds een optie, zonder opvallende waarneembare klank- of kleurverlies, dankzij een akoestisch fenomeen dat men de “boventonen” noemt. Voor meer uitleg over dit natuurkundige fenomeen kan je terecht in het boek [Parent Scales and Chord Scales](#).

Men tracht steeds om de **terts** en de **septiem** van het akkoord te behouden. Terts en septiem geven het akkoord zijn typische kleur, majeur of mineur terts, met gewone (mineur) of majeurseptiem. In het Engels noemt men ze daarom de “guide tones”, de noten die ons gehoor “gidsen”, of “richten”, naar de herkenbare specificiteit van het akkoordtype. Maar toch zullen ook de terts en/of de septiem in sommige gevallen moeten worden weggelaten.

De spanningen (vervolg)

Keuze van de spanningen

Men zal doorgaans niet alle spanningen (9, 11 en 13) tegelijk spelen, maar eerder een keuze maken. Die keuze wordt helemaal overgelaten aan de artistieke vrijheid van de muzikant, en daarom zelden zwart op wit op de partituur genoteerd. Ervaren jazzpianisten, die graag met veel spanningen spelen, zoeken naar ingewikkelde “jazzy voicings”, naar een goede spreiding van de gekozen akkoordnoten en spanningen. Dat zijn gespecialiseerde liggingen die buiten het kader vallen van dit boek. We bekijken verder een aantal bruikbare tips (zie [Hybride \(of Gemengde\) akkoorden](#)). Maar eerst ...

In het begin van dit hoofdstuk schreef ik “*Om met zekerheid te weten welke noten kunnen worden toegevoegd aan een specifiek akkoord moet men een cursus jazz harmonie volgen* ¹. *Maar iedereen kan, louter op gehoor, experimenteren met toevoegingen [van spanningen]. Klinkt het akkoord met die bijkomende noot [die spanning], bevredigend? Dan kan men die noot [die spanning] toevoegen. Klinkt het daarentegen niet echt bevredigend? Dan kan men die noot [die spanning] maar beter weglaten.* ²”

Hieronder volgt een “tool kit”, een vrij nuttige lijst met praktische regeltjes, voor het toevoegen van spanningen aan akkoorden.

¹ Lezers die geïnteresseerd zijn in een cursus jazz harmonie kunnen mijn boek [Parent Scales and Chord Scales](#) gratis downloaden.

² Men leert bij een cursus harmonie natuurlijk ook toegevoegde noten “smaken” – zoals kinderen nieuwe smaken moeten leren eten – die bij een eerste poging mogelijk wat vreemd klinken.

Tool kit spanningen

Op dominantseptiemakkoorden (bv. C7) zijn **alle spanningen toegelaten**. MAAR ...

- Men moet kiezen tussen 9 **of** $\flat 9/\#9$ – 11 **of** $\#11$ – 13 **of** $\flat 13$
- Spanning 11 kan uitsluitend met weglating van de grote terts (= **sus4**)
- Bij de opeenvolgende halve tonen ($\#11 - 5 - \flat 13$) wordt de kwint best weggelaten

Voor andere akkoordtypes

- Spanning 9 is **altijd** toegelaten
- Spanning 11 is alleen op **mineur** (m) akkoorden toegelaten (of **sus4** op majeur akkoorden)
- Spanning $\#11$ is alleen op **maj7** (Δ) akkoorden toegelaten
- Spanning 13 is **altijd** toegelaten
- Spanning $\flat 13$ alleen op **m7 $\flat 5$** akkoorden toegelaten

... voor zover de spanning klinkt in de grotere tonale context. (**Gebruik je gehoor!**)

11 is hetzelfde als 4

Men gebruikt **4** enkel in combinatie met **sus**. **Sus4** duidt op de vervanging van de grote terts (3) door de reine kwart (4), en dit in alle “meer”-klanken. Bijvoorbeeld **Csus4**, **C7sus4**, **C9sus4**, ...

Met **11** suggerert men ook de aanwezigheid van een septiem, en eventueel ook een negende, ook wanneer de septiem en de negende niet expliciet worden vermeld in het akkoordsymbool.

Bijvoorbeeld **C11**, **Cm11**.

Maar, bij **C11** moet men alsnog de grote terts weggelaten (= **sus4**). Men verkiest daarom het akkoordsymbool **C9sus4** die we al eerder tegenkwamen en dat exact hetzelfde akkoord is, omdat **sus4** duidelijker weergeeft dat de terts moet worden weggelaten.

De kwart kan, naast rein (= normaal, 4) ook vergroot zijn. Dan noteert men ze steeds als **#11**.

Bijvoorbeeld **C7 $\#11$** , **Cmaj7 $\#11$** , **C9 $\#11$** , **Cmaj9 $\#11$** , ...

13 is hetzelfde als 6

Men gebruikt **6** wanneer deze spanning wordt toegevoegd aan een **drieklank**. Bijvoorbeeld **C6**, **Cm6**.

Met **13** suggerert men ook de aanwezigheid van een septiem, en eventueel ook een negende, ook wanneer de septiem en de negende niet expliciet worden vermeld in het akkoordsymbool.

Bijvoorbeeld **C13** (**Cm13** is geen courant akkoordsymbool, hoewel in de praktijk absoluut denkbaar.)

Spanning 11 wordt in **C13** weggelaten omwille van het conflict met de grote terts. Wenst men het akkoord toch met spanning 11 of $\#11$ te spelen dan gebruikt men best de (vrij ongebruikelijke) akkoordsymbolen **C13sus4** of **C13 $\#11$** .

De sext kan, naast majeur (= normaal, 6), ook mineur zijn. Dan noteert men ze steeds als **$\flat 13$** .

Bijvoorbeeld **C7 $\flat 13$** , **C7 $\flat 9\flat 13$** , ...

Het alt-akkoord

Het **alt**-symbool komt men vooral op jazz partituren tegen. Het is de afkorting voor **altered** (Engels voor “gewijzigd”). Het wordt enkel toegepast op dominantseptiemakkoorden.

C7alt betekent een **C7** akkoord met enkel **gewijzigde** spanningen, met kruis of bemol: $\flat 9$, $\sharp 9$, $\sharp 11$ en $\flat 13$ (naar keuze).

Hybride (of Gemengde) akkoorden

“Hybride” (of “gemengde”) akkoorden zijn handige vereenvoudigingen voor akkoorden met veel spanningen (en weggelaten akkoordnoten). **D/C** bijvoorbeeld kan worden bekeken als een **C** akkoord zonder terts, zonder kwint en zonder septiem, maar met spanningen LA (13) – RE (9) – FA \sharp ($\sharp 11$).

Hieronder vind je enkele vaak voorkomende voorbeelden.

| Hybride notatie | Bas | Graden van het akkoord (Akkoorden in standaardliggingen, behalve *) | Vervangt |
|---|--------|--|--|
| D/C | DO (1) | LA (13) – RE (9) – FA \sharp ($\sharp 11$) | C13$^{\sharp 11}$, Cmaj9$^{13-\sharp 11}$ |
| Gm7/C | | SOL (5) – Sib ($\flat 7$) – RE (9) – FA (11) | C9sus4, C11, Cm11 |
| B\flat/C | | Sib ($\flat 7$) – RE (9) – FA (11) | C9sus4, C11, Cm11 |
| C\sharp/C | | SOL (5) – Sib ($\flat 7$) – DO \sharp (= re \flat , $\flat 9$) – MI (3) | C7$^{\flat 9}$ |
| G\flat7/C * | | SOL \flat (= fa \sharp , $\sharp 11$) – Sib ($\flat 7$) – RE \flat ($\flat 9$) – FA \flat (= mi, 3) | Calt, C7$^{\flat 9-\sharp 11}$ |
| B\flatm7$^{\flat 5}$/C | | Sib ($\flat 7$) – RE \flat ($\flat 9$) – FA \flat (= mi, 3) – La \flat ($\flat 13$) | Calt, C7$^{\sharp 11-\flat 13}$ |

Alle mogelijke graden van het akkoord op een rijtje

De akkoordnoten

De grondtoon (**1**) is onveranderlijk. Ze ligt vast ¹.

De terts kan majeur (**3** = normaal) of mineur ($\flat 3$) zijn.

De kwint kan rein (**5** = normaal), verminderd ($\flat 5$) of vergroot ($\sharp 5$) zijn.

De septiem kan mineur ($\flat 7$ = normaal), majeur (**7**) of verminderd ($\flat\flat 7$) zijn.

De spanningen

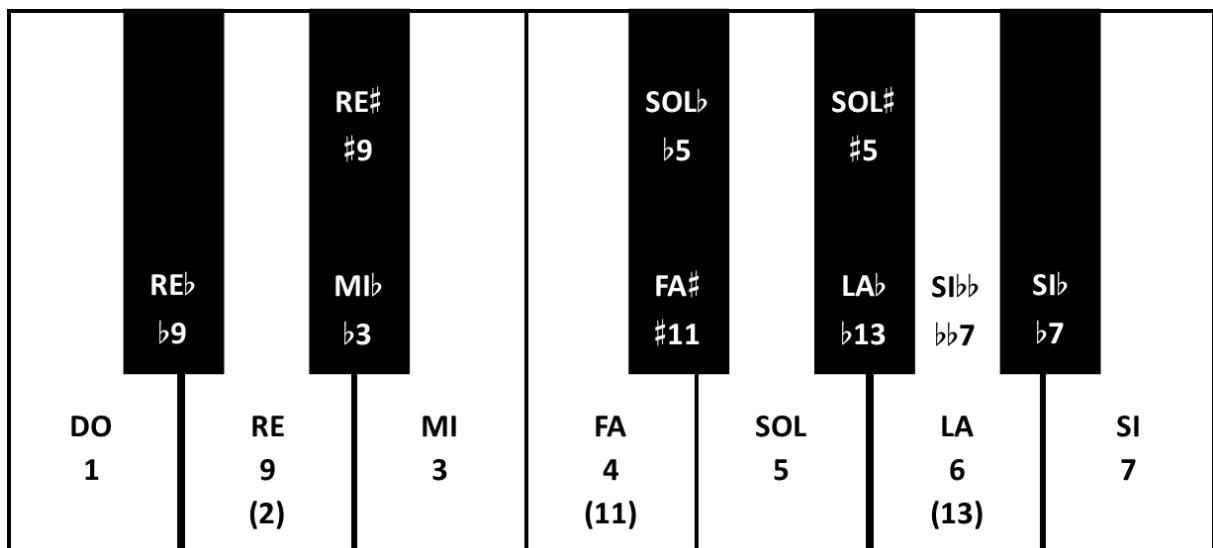
De negende kan majeur (**2** of **9** = normaal), mineur ($\flat 9$) of vergroot ($\sharp 9$) zijn.

De elfde kan rein (**4** of **11** = normaal) of vergroot ($\sharp 11$) zijn.

De dertiende kan majeur (**6** of **13** = normaal) of mineur ($\flat 13$) zijn.

¹ Omdat de grondtoon “vastligt” wordt ze in het Engels de “root” (wortel) genoemd.

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN



Hierboven staan alle mogelijke graden voor eender welk akkoord met DO als grondtoon.

Voor akkoorden met een andere grondtoon moet men steeds zeer goed rekening houden met de voortekening dat die grondtoon heeft voor haar majeur toonladder.

De toonladder van RE majeur (D) met 2 kruisen (fa#, do#)

| | | | | | | | |
|----|----|-----|-----|----|----|-----|-----|
| RE | MI | FA# | SOL | LA | SI | DO# | RE |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8=1 |

Tertsen 3 = FA# b3 = FA

Septiemen 7 = DO# b7 = DO bb7 = DOb

De toonladder van MI majeur (E) met 4 kruisen (fa#, do#, sol#, re#)

| | | | | | | | |
|----|-----|------|----|----|-----|-----|-----|
| MI | FA# | SOL# | LA | SI | DO# | RE# | MI |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8=1 |

Negenden (secunden) 9 = FA# #9 = FA \times ¹ (= FA## = "sol")

Tertsen 3 = SOL# b3 = SOL

Dertienden (sexten) 13 = DO# b13 = DO

Septiemen 7 = RE# b7 = RE bb7 = REb

De toonladder van FA majeur (F) met 1 bemol (sib)

| | | | | | | | |
|----|-----|----|-----|----|----|----|-----|
| FA | SOL | LA | SIb | DO | RE | MI | FA |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8=1 |

Elfden (kwarten) 4 = SIb #11 = SI

Enzovoort ...

Leer alle majeur toonladders, met hun voortekening, uit het hoofd!

(Zie Toonaarden en hun voortekening.)

¹ × is het symbool voor "dubbelkruis" of ##.

Akkoordsymbolen

| | Graden | | | Symbool | ... |
|--------------|-----------|----------------|---|--|------------------------|
| Akkoordnoten | Grondtoon | 1 | | A B C D E F G | Al dan niet met # of ♭ |
| | Terts | 3 ♭3 | Majeur terts = normaal Mineur terts | Geen symbool m | -, min, MI |
| | Kwint | 5 ♭5 ♯5 | Reine kwint = normaal Verminderde kwint Vergrote kwint | Geen symbool ♭5 + | Zie lager * aug, ♯5 |
| | Septiem | ♭7 7 ♭♭7 | Mineur septiem = normaal Majeur septiem Verminderde septiem | 7 maj7 Zie lager * | △, △7, MA7 |
| Spanningen | Negende | 9 ♭9 ♯9 | Majeur negende (of secunde) Mineur negende Vergrote negende | 9 op 4-klank ♭9 op 4-klank ♯9 op 4-klank | 2 op 3-klank |
| | Elfde | 11 ♯11 | Reine elfde (of kwart) Vergrote elfde | sus4 ♯11 op 5-klank | 11 op 5-klank |
| | Dertiende | 13 ♭13 | Majeur dertiende (of sext) Mineur dertiende | 13 op 5-klank ♭13 op 5-klank | 6 op 3-klank |

Speciale symbolen

- * ° °7, dim, dim7 combinatie van ♭3 ♭5 ♭♭7
- ∅ m7♭5 combinatie van ♭3 ♭5 ♭7
- alt dominantseptiemakkoord met gewijzigde spanningen ♭9 ♯9 ♯11 ♭13 (naar keuze)

VARIËREN MET BENADERINGEN

Benaderingen in de melodie

De melodie steunt op de akkoorden die haar begeleiden. Ze doet dit door zich van de ene akkoordnoot naar de andere akkoordnoot te bewegen. Een “**benadering**” is een noot die niet deel uitmaakt van het begeleidend akkoord, maar die een akkoordnoot benadert. De benaderde akkoordnoot wordt een **doelnoot** genoemd. In theorie zegt men dat een benadering nooit langer mag duren dan één tel, maar langere benaderingen werken toch soms ook.

Men maakt ook wel het onderscheid tussen “**benaderingsnoot**” en “**doorgangsnoot**”. En beide kunnen soms – maar niet altijd – daarnaast ook nog worden gezien als een “**spanning**”. Deze concepten overlappen steeds, wat zeer verwarring kan zijn. Daarom is het nuttig om de drie concepten – spanning, doorgangsnoot en benadering – even te verduidelijken.

Spanning

Een spanning is een noot die men kan toevoegen aan een akkoord (zie het vorige hoofdstuk [Variëren in Densiteit](#)). In die zin kan een spanning steeds worden beschouwd als een (bijkomende) akkoordnoot, en dus eventueel ook als doelnoot.

Doorgangsnoot

Wanneer men bovenop het akkoord **C** (DO – MI – SOL) een melodie heeft die “DO – RE – MI” zingt, dan is **RE** een **doorgangsnoot**, een doorgang (of bruggetje) tussen de akkoordnoten DO en MI. En RE kan, toevallig, in dit akkoord ook een toegevoegde spanning 9 (of 2) zijn.



Wanneer men bovenop datzelfde akkoord **C** een melodie heeft die “MI – FA – SOL” zingt, dan is **FA** een **doorgangsnoot**, een doorgang (of bruggetje) tussen de akkoordnoten MI en SOL. Maar FA is “geen toegelaten spanning” in dit akkoord.



Benaderingsnoot

Wanneer men bovenop het akkoord **C** een melodie heeft die “SOL – RE – MI” zingt, dan is **RE** een **benaderingsnoot**. RE is deze keer duidelijk geen doorgang tussen SOL en MI, maar benadert zij de MI van onderuit. En RE kan uiteraard nog steeds een toegevoegde spanning 9 zijn.



Wanneer men bovenop datzelfde akkoord **C** een melodie heeft die “DO – FA – MI” zingt, dan is **FA** een **benaderingsnoot**. FA is deze keer duidelijk geen doorgang tussen DO en MI, maar benadert zij de MI van bovenuit. En FA is uiteraard nog steeds “geen toegelaten spanning”.



Om verwarring te vermijden wordt er in dit hoofdstuk enkel gesproken over **benaderingen**, ongeacht of deze eigenlijk doorgangen zijn, of toevallig misschien ook spanningen.

De chromatische benadering

De $\frac{1}{2}$ toon benadering is steeds de sterkste melodische benadering van de doelnoot. Een “ $\frac{1}{2}$ toon naar” heeft een **leidtoon** functie, die het gehoor leidt naar de doelnoot. Leidtonen werken vooral stijgend, maar ook soms dalend.

Vaak klinkt de $\frac{1}{2}$ toon benadering wel “vreemd”, of in muziektaal “toonvreemd”, omdat ze niet deel uitmaakt van de toonaard waarin het stuk wordt gespeeld. Men spreekt dan van een **chromatische** benadering.

Bovenop het **C** akkoord (DO – MI – SOL zijn de doelnoten)

Stijgend: SI naar DO – RE \sharp naar MI – FA \sharp naar SOL

Dalend: RE \flat naar DO – FA naar MI – LA \flat naar SOL

De wijzigingstekens (\sharp , \flat) geven aan dat deze benaderingen **chromatisch** (toonvreemd) zijn.

SI (naar DO) en FA (naar MI) zijn niet toonvreemd maar “tooneigen” of “**diatonisch**”.

De diatonische benadering

Benaderingen kunnen ook met **HELE** tonen naar hun doelnoot gaan, stijgend of dalend. Maar dan moeten ze **diatonisch** zijn, ze moeten passen in de grotere tonale context.¹

Bovenop het **C** akkoord (DO – MI – SOL zijn de doelnoten)

Stijgend: SI naar DO – RE naar MI – FA naar SOL

Dalend: RE naar DO – FA naar MI – LA naar SOL

Enkel SI (naar DO) en FA (naar MI) benaderen met slechts een $\frac{1}{2}$ toon in plaats van een HELE toon.

¹ Net zoals er voor de spanningen werd gezegd in de Tool kit spanningen.

Dubbele benaderingen

Dubbele benaderingen zijn ook mogelijk, in veel verschillende constructies: stijgend, dalend, stijgend en dan dalend, dalend en dan stijgend, gemengd diatonisch en chromatisch, ...

Bovenop het C akkoord (DO – MI – SOL zijn de doelnoten)

Dubbel stijgend: SI \flat -SI naar DO – RE-RE \sharp naar MI – FA-FA \sharp naar SOL

Dubbel dalend: RE-RE \flat naar DO – FA \sharp -FA naar MI – LA-LA \flat naar SOL

Stijgend – dalend: SI-RE \flat naar DO – RE \sharp -FA naar MI – FA \sharp -LA \flat naar SOL

Dalend – stijgend: RE \flat -SI naar DO – FA-RE \sharp naar MI – La \flat -FA \sharp naar SOL

Nog gekkere combinaties, met zelfs nog meer benaderingsnoten, zijn steeds denkbaar.

Trillers en wisselnoten

Bij klassieke “trillers” worden benaderingen herhaald. Een typische triller op de noot DO is:

DO RE DO RE DO RE enz. DO wordt afgewisseld met zijn diatonische boven-noot.

Maar er bestaan ook trillers met een chromatische boven-noot (DO RE \flat DO), een diatonische onder-noot (DO SI DO), een chromatische onder-noot (MI RE \sharp MI), een dubbele benadering (DO RE DO SI DO), ... De boven- en onder-noten van trillers worden wisselnoten genoemd. Verder leert men over wisselakkoorden.

Benaderingen in de akkoorden

Zoals het Engelse woord “voicing” (de “ligging van een akkoord”) suggereert beschouwt men elke akkoordnoot als een “stem”, een soort “melodienoot” binnen het akkoord. Men kan ze dus, binnen het akkoord – in de begeleiding – als doelnoot gaan benaderen.

Sus-akkoorden

Sus-akkoorden – die we reeds zagen in het hoofdstuk Variëren in Densiteit (Het sus4 akkoord en Het sus2 akkoord) – zijn eigenlijk “benaderingsakkoorden”. Ze benaderen de terts van het akkoord van bovenuit (sus4) of van onderuit (sus2).

Wanneer een akkoordenpartituur aangeeft dat men het **C** akkoord moet spelen, dan kan men in de begeleiding deze sus-akkoorden gebruiken als benaderingsakkoorden, ook al staan ze niet vermeld op de partituur.

De FA (4) van het akkoord **Csus4** benadert de MI (3) van het **C** akkoord in maat 1.

De RE (2) van het akkoord **Csus2** benadert de MI (3) van het **C** akkoord in maat 2.

Het sus2-effect

Het **sus2-effect** is een “weetje”, een cliché dat vooral poppianisten vaak gebruiken.

In dit voorbeeld benadert de RE (2) eerst de terts (MI) van onderuit, om vervolgens de grondtoon (DO) te benaderen van bovenuit. Er bestaan vele varianten op dit sus2-effect. Wees creatief!

Wisselakkoorden

Het is ook vrij gebruikelijk om twee verschillende akkoordnoten tegelijk te benaderen. De combinatie van de benaderingen wordt – zoals de wisselnoten van de trillers – een **wisselakkoord** genoemd.¹

Het IV-wisselakkoord

Het meest voorkomende wisselakkoord is het **IV-wisselakkoord**. Dit akkoord wordt zo vaak gebruikt, en in alle stijlen, dat het een concept op zich is geworden, ook al staat het zelden of nooit op de partituur vermeld.

Op een **C** akkoord gebruikt men het **F** akkoord als wisselakkoord.

FA en LA – uit het **F** akkoord – zijn diatonische benaderingen van de terts MI, en de kwint SOL.

F is de **IV^{de}** graad van **C**. Het romeinse cijfer geeft aan dat het om een akkoord gaat: de **IV^{de}** graad als akkoord, niet de **4^{de}** graad als noot.

¹ In het Engels is een wisselakkoord een “auxiliary chord”, in het Frans een “accord auxiliaire”.

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

Het IV-wisselakkoord op een **G** akkoord is – SOL (I), LA (II), SI (III), C (IV) – het **C** akkoord.

Het IV-wisselakkoord op een **F** akkoord is – FA (I), SOL (II), LA (III), SI \flat (IV) – het **B \flat** akkoord.

Enzovoort.

Het I^o-wisselakkoord

Op een **C** akkoord gebruikt men het **C^o** akkoord (drieklank) als wisselakkoord.

MI \flat en SOL \flat – uit het **C^o** akkoord – zijn chromatische benaderingen van de terts MI, en de kwint SOL.

C^o is de **I^{ste}** graad van **C**. Het romeinse cijfer geeft aan dat het om een akkoord gaat.

Het werkt ook met het **C^o** verminderd septiemakkoord (als vierklank).

MI \flat en SOL \flat – uit het **C^o** akkoord – zijn chromatische benaderingen van de terts MI, en de kwint SOL.

Maar nu is er ook de LA (of si \flat) die de septiem SI \flat benadert (let op de voortekening met si \flat).

Hieronder een typisch voorbeeld, dat alle Bluespianisten kennen, met gebruik van het IV-wisselakkoord en het I^o-wisselakkoord op een **C7** akkoord.

Ter herinnering: op de partituur staat enkel **C7** vermeld.

Creëer je eigen combinaties met benaderingen. Het is niet altijd mogelijk om ze “als (apart) akkoord te benoemen” (zoals **F**, het IV-wisselakkoord bovenop het **C** akkoord) omdat het resultaat van de combinatie soms niet lijkt op een bestaand akkoord. Dat maakt het gebruik van de benaderingen daarom niet minder mogelijk. Wees creatief!

LIEDJES LEREN SPELEN OP GEHOOR

(Pop-) Liedjes leren spelen op gehoor is een pak gemakkelijker dan mijn leerlingen doorgaans denken. Het gaat ook veel sneller, en het is meestal minder frustrerend, dan te leren spelen van een (vaak onbetrouwbare) partituur die men op het internet heeft gevonden, of van een (al even bedenkelijke) tutorial op YouTube.¹

Het vraagt natuurlijk wel oefening, en de eerste pogingen kunnen wat frustrerend zijn en lang duren. Het komt neer op het trainen van het gehoor² en het ontwikkelen van een basisinzicht in de akkoorden. Hoe vaker je het doet, hoe sneller en gemakkelijker het zal lukken. Binnen de kortste keren zal je een liedje kunnen naspelen op slechts enkele minuten.

Absoluut en/of relatief gehoor

Je hebt **geen absoluut gehoor nodig** om muziek op gehoor te leren spelen. Veel van mijn leerlingen denken dat ze dit nooit gaan kunnen, “omdat ze niet weten welke noten ze horen”. Wel, ik ook niet.

Stel, er wordt aan tafel op een glas getikt. Iemand met een absoluut gehoor – slechts 1 op 10.000 mensen volgens recente studies³ – herkent die noot onmiddellijk als een MIb (bijvoorbeeld).

Wat doen dan de andere mensen, zoals ik, die geen absoluut gehoor hebben?

19 mensen op 20⁴ hebben, zoals ik, een **relatief gehoor**. Ik zing de noot van het glas na. Ik ga naar de piano en speel DO (bijvoorbeeld). Ik hoor dat die DO lager klinkt dan de noot die ik zing. Ik probeer een RE. Ik hoor dat die RE ook lager klinkt, “iets” te laag. Dan maar een MI. Nu hoor ik dat die MI “iets” te hoog klinkt. Dan moet het tussen RE en MI liggen => MIb. Yes! Got it!

Ik heb dus wel meer stappen nodig dan iemand met een absoluut gehoor, maar ik heb nauwelijks één minuut nodig om tot hetzelfde resultaat te komen.

Wanneer je een volledig stuk op gehoor zoekt is die “eerste noot” het aanknopingspunt. Je hoeft niet meer al de stappen hierboven beschreven te doen om verder te zoeken, want je zoekt de tweede noot **relatief aan** (in vergelijking tot: Hoger? Of lager?) die eerste noot. En verder, Volg de contour.

Met een goede kennis van de Toonaarden en hun voortekening en van De intervallen zal je nog gerichter kunnen zoeken, en niet nodeloos “alle toetsen van de piano” uitproberen. Maar het kan ook zonder.

Zoek de akkoorden

Begin altijd met **eerst** naar **de akkoorden** te zoeken, want de akkoorden vormen het geraamte (of de samenvatting) van het liedje. Wanneer men de akkoorden heeft gevonden dan kan men het liedje

¹ Niet “alles” wat men vindt op het internet is verdacht. Ik heb er heus al zeer goede partituren en tutorials gevonden. Maar “het meeste” wat men vindt is van lage tot middelmatige kwaliteit.

² Het muzikaal gehoor is als een “spier”, hoe vaker men het traint, hoe beter het wordt. En de uitdrukking “rust roest” is op het gehoor ook helemaal van toepassing, laat men het weken en maanden rusten, dan roest het. Er bestaan zeer goede “ear training” apps zoals EarMaster en Auralia.

³ Dit cijfer komt uit een publicatie (2013) van de University of California, San Diego (UCSD).

⁴ Dit cijfer komt uit een publicatie (2007) van de Harvard Medical School, Boston MA.

alvast al helemaal begeleiden. En de akkoorden zullen **nadien** ook nuttig zijn om andere muzikale elementen (melodie, arpeggio's, fills, solo's, ...) te kunnen vinden.

Bepaal de structuur van het liedje

Luister eerst naar het volledige liedje. Hoeveel muzikale delen zijn er?

Hieronder vind je een standaard structuur voor een standaard popliedje.

| Deel van het liedje | Andere benamingen | Structurele benaming |
|---------------------|------------------------|-----------------------------------|
| Intro | Introductie, Inleiding | (Vaak, niet altijd, thema A of B) |
| Couplet | Strofe, Verse | Thema A |
| Couplet | Strofe, Verse | Thema A |
| Pre-Chorus | Brug, Bridge | (Van A naar B) |
| Refrain | Chorus | Thema B |
| Post-Chorus | Brug, Bridge | (Van B naar A) |
| Couplet | Strofe, Verse | Thema A |
| Pre-Chorus | Brug, Bridge | (Van A naar B) |
| Refrain | Chorus | Thema B |
| Middendeel | Middle Part, Mid-Part | (Bridge ¹) |
| Refrain | Chorus | Thema B |
| Refrain | Chorus | Thema B |
| Outro | Coda | |

De deeltjes in het grijs zijn facultatief (niet “verplicht”) en worden maar af en toe gebruikt.

Er zijn meestal slechts drie delen (thema's A, B en C) waarvan men de akkoorden moet vinden. Er bestaan ook veel liedjes met slechts twee thema's (A: couplet en B: refrain). Dit zijn niet de enige mogelijke structuren, maar wel de vaakst voorkomende structuren.

Zoek de akkoorden voor elk deeltje apart, niet voor alle deeltjes tegelijkertijd. Doorgaans zoekt men, per deel, naar een (statistisch gemiddelde van een) viertal akkoorden, minder kan zeker ook, maar het zijn er zelden meer dan dat.

Luister naar de bas

Bij een tweede beluistering van het liedje moet je luisteren naar de bas.² Soms heb je geluk en is de bas van bij het begin duidelijk aanwezig. Soms valt de bas pas later in (typische voorbeelden³).

Gebruik steeds de fragmenten met een duidelijk hoorbare bas om de bas te leren zingen. Zingen is noodzakelijk, het is de klank vastgrijpen, en vasthouden. Zoek dan, al zingend, de bas op de piano.

De “eerste” basnoten zijn de grondtonen van de akkoorden

De belangrijkste basnoten zijn de noten die op de eerste tel van de maat (of van de akkoordwissel) worden gespeeld. Dat zijn de grondtonen van de akkoorden. Koppel die “eerste” basnoot

¹ Het gebruik van het woord “bridge” voor de “middle part” is een slechte gewoonte van popmuzikanten. Een “bridge” is een facultatieve overgang van couplet naar refrain (of omgekeerd), niet het derde, essentiële, middendeel (thema C) van het stuk, dat meestal tussen twee refrains door wordt gespeeld.

² Luisteren naar de bas, naar de laagste tonen van de muziek, is zoals “kijken naar de voeten van een persoon”. Laat je niet verstrooien of verleiden door de melodie, door “het gezicht van de persoon”.

³ Wanneer een stuk begint met gitaar alleen, dan is de bas moeilijk te horen. Begint het stuk met piano alleen, dan is de bas al iets duidelijker hoorbaar. Het is pas wanneer de basgitaar invalt dat de bas heel duidelijk hoorbaar is.

(bijvoorbeeld **DO** in de linkerhand) aan een akkoord (**C** in de rechterhand). Klinkt het majeur akkoord (**C**) niet, dan probeer je het mineur akkoord (**Cm**). Een van beiden zal het juiste akkoord zijn. Herhaal de zoektocht bij de andere “eerste” basnoten. En klaar is Kees!

Er zijn wel soms valstrikjes. Bij slash-akkoorden wordt in de bas niet de grondtoon maar een andere graad van het akkoord gespeeld. Meestal is dat de terts of de kwint, of uitzonderlijk de septiem, en dan moet je berekeningen maken om het juiste akkoord te vinden. **DO** in de bas ...

- Kan de grondtoon zijn van (het) **C** (akkoord) of van (het) **Cm** (akkoord).
- Kan de kleine terts zijn van **Am** of de grote terts van **A♭**.
- Kan de (reine) kwint zijn van **F**.
- Kan de gewone (kleine) septiem zijn van **D7** of de majeurseptiem van **D♭maj7**.

Vind je het akkoord hiermee nog steeds niet dan heb je vermoedelijk te maken met *Hybride (of Gemengde) akkoorden* en dan heb je, als beginner, meestal wel hulp nodig. Met een reeds ervaren gehoor kan je alle noten zingen die bij het fragment passen, en daarmee het akkoord vinden.

Bepaal de toonaard

Als ¹ je de toonaard van het stuk kunt bepalen zal dat jouw zoektocht enorm vooruithelpen. Want, als je weet dat het stuk in **C majeur** staat, dan zoek je *vooraleerst* naar die noten die in de toonladder van **C groot** bestaan (enkel de witte toetsen).

Om de toonaard te vinden zoek je, intuïtief en “aftastend”, welke noot in jouw gehoor klinkt, of zou moeten klinken, als de eindnoot (of finalis) van de melodie. Die noot is de **tonica**, de centrale toon, de belangrijkste noot van de toonaard waarrond alle andere noten draaien, de eerste en laatste noot van de toonladder.

Eens je de tonica hebt gevonden, dan moet je nog bepalen of de toonaard **majeur of mineur** is. Speel eerst de majeur toonladder vanuit de tonica. Klinkt dit niet gepast? Probeer dan de mineur toonladder. Die zou moeten kloppen. (Zie *Toonaarden en hun voortekening*.)

Let op! Dat betekent niet dat het stuk *enkel* die noten, uit de gevonden toonladder, zal gebruiken. Andere “toonvremde” of “chromatische” noten kunnen steeds als verrassing door de componist in het stuk worden verwerkt.

De diatonische reeks

Als je de toonaard van het stuk kent is er nog een ander bruikbaar concept dat het zoeken naar de akkoorden vergemakkelijkt: de “**diatonische reeks**” (van akkoorden in majeur). Bij mijn jongste leerlingen noem ik die reeks de “akkoordentoonladder”.

In een majeur toonaard is de reeks van **diatonische akkoorden** – dat zijn de “tooneigen” akkoorden die enkel met “tooneigen” noten zijn samengesteld (enkel met noten die in de toonladder bestaan) – als volgt:

| I ^(maj7) | II ^m ⁽⁷⁾ | III ^m ⁽⁷⁾ | IV ^(maj7) | V ⁽⁷⁾ | VI ^m ⁽⁷⁾ | VII ^{m7b5} |
|---------------------|--------------------------------|---------------------------------|----------------------|------------------|--------------------------------|-------------------------|
| C | Dm | Em | F | G | Am | Bm7^{b5} |

¹ Met die voorwaardelijke “als” wordt bedoeld dat de toonaard bepalen op zich geen strikte voorwaarde vormt voor het vinden van de akkoorden, ook al zal het je zeker en vast helpen.

De **Romeinse** cijfers geven aan dat het om akkoorden gaat. Dat zijn de **akkoordgraden, in de toonaard** (van de akkoordentoonladder).

Naast de Romeinse cijfers staan ook – in **Arabische** cijfers (de **nootgraden, binnen het akkoord**) – de mogelijke septiemen vermeld, tussen haakjes en in exponent. In de huidige radiopop worden septiemen bijna nooit gebruikt, en vaak zelfs geweerd. Maar voor andere stijlen zullen die septiemen goed van pas komen.

In die reeks zijn **I, IV en V (C, F en G)** de **hoofdakkoorden**, de akkoorden die het vaakst voorkomen. Het **VIm**-akkoord (**Am**) komt, als nevenakkoord (als bijkomend akkoord), ook vrij vaak voor.

De andere nevenakkoorden, **IIIm (Dm)** en **IIIIm (Em)**, kunnen ook wel voorkomen, zij het minder vaak. Het **VIIIm7^{b5} (Bm7^{b5})** zal je waarschijnlijk nooit tegenkomen in popliedjes (wel in jazz stukken).

Net zoals bij de noten van de toonladder (*Bepaal de toonaard* hierboven), geldt voor de akkoorden uit de diatonische reeks ook de volgende stellingen:

- Als je weet dat het stuk in **C majeur** staat, dan zoek je vooraleerst naar die (**nooten**) akkoorden die in de (toonladder) diatonische reeks van **C groot** bestaan.
- Let op! Dat betekent niet dat het stuk enkel die (**nooten**) akkoorden zal gebruiken. Andere “toonvreemde” of “chromatische” (**nooten**) akkoorden kunnen steeds als verrassing door de componist in het stuk worden verwerkt.

Staat het stuk in een **mineur** toonaard geschreven – bijvoorbeeld in **A mineur** – dan gebruik je exact dezelfde reeks, vertrekende van het **VIm** akkoord (**Am**). En dan is de kans zeer groot dat het **III** akkoord (**Em** in de reeks hierboven) niet mineur maar majeur (**E⁽⁷⁾**) zal zijn.

Leer alle majeur toonladders, met hun voortekening, en hun relatieve mineur toonladders, uit het hoofd! (Zie Toonaarden en hun voortekening.)

Zoek de melodie

De melodie kan je meestal al nazingen (al dan niet met tekst gevonden op het internet) nog voor je de akkoorden bent gaan opzoeken. Nu kan je, met de akkoorden, jouw zang begeleiden op piano. Maar, indien je de melodie op de piano wilt leren spelen, dan volg je deze tips.

Eens je alle akkoorden hebt gevonden is het vinden van de melodie vrij gemakkelijk. De melodie steunt op de akkoorden die haar begeleiden. Ze doet dit door zich van de ene akkoordnoot naar de andere akkoordnoot te bewegen. Je zoekt dan allereerst of de melodie één (of meer) van de drie akkoordnoten zingt.

Let wel op, tussen en rond de akkoordnoten gebruikt de melodie ook wel benaderingsnoten en doorgansnoten (zie het vorige hoofdstuk *Variëren met Benaderingen* voor meer uitleg).

Vergeet bij je zoektocht niet de melodie te zingen. Zingen is de klank vastgrijpen, en vasthouden.

Arpeggio's, fills, solo's, ...

De andere muzikale elementen zijn ook afhankelijk van de begeleidende akkoorden. Dat wil zeggen dat ze ofwel het akkoord spelen (bijvoorbeeld *Arpeggio's*) ofwel, zoals de melodie, op en rond de akkoordnoten spelen (fills, solo's, ...).

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

De kennis van de meest voorkomende technieken die we leerden in de vijf vorige hoofdstukken over **Ritme**, **Dynamiek**, **Liggingen**, **Densiteit** en **Benaderingen**, moet ook helpen om te begrijpen wat men precies op gehoor aan het zoeken is.

TOEVOEGEN VAN DE MELODIE

Waar vind je de melodie?

De kans is groot dat je veel liedjes eerst zal leren spelen (begeleiden) vanuit een akkoordenschema zonder melodie, en dat je later graag wilt proberen de melodie aan jouw pianobewerking toe te voegen.

Let op! Het is NIET gebruikelijk om de melodie op piano mee te spelen wanneer het liedje ook gezongen wordt.¹ Dan kan je je, als pianist, beter aan “enkel de begeleiding” houden.

Maar waar kan je dan de melodie terugvinden?

Op gehoor

Het vorige hoofdstuk beschrijft hoe je liedjes – en ook de melodie – op gehoor kan leren spelen. Kan je ze zingen? Dan kan je ze vinden. Dat is wat de meeste pop- en jazzpianisten doen.

Lead sheets

Alle partituur voorbeelden verder in dit hoofdstuk zijn telkens dezelfde twee eerste maten uit het liedje "Always Remember Us This Way" van Lady Gaga. (Zie ook De akkoorden partituur.)

Men vindt op de markt "lead sheets", partituren met enkel de melodie (al dan niet met tekst) en daarbovenop de begeleidende akkoorden, zoals deze:

A musical score for a single melodic line. The key signature changes from A minor (two sharps) to F major (one sharp). The time signature is common time (indicated by '4'). The melody consists of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: THAT AR - I - ZO - NA SKY BURN-ING IN YOUR EYES_ YOU LOOK. The vocal line starts on a note below the staff, moves up to the first note of the melody, and then continues through the rest of the phrase.

Men vindt zulke partituren spijtig genoeg niet zo gemakkelijk voor recentere popliedjes. Op websites die partituren verkopen kan je steeds proberen met de zoektermen “songtitel + lead sheet”.

Voor oudere liedjes bestaan er wel uitstekende verzamelboeken. Volgende kan ik zeker aanraden:

- Pop evergreens [101 Hits for Buskers](#) (verschillende boeken)
 - Traditionals en Jazz standards [Fake Books](#) (verschillende boeken)
 - Jazz standards [The Real Book](#) (verschillende boeken)

Vocal and Piano sheet

Veel couranter zijn partituren met melodie ("vocal" met tekst, akkoorden en gitaar tabs³, eigenlijk een lead sheet op zich) en daaronder een bijkomende pianobewerking in klassieke notatie.

¹ Het is ook niet verboden, natuurlijk. Maar een goede begeleider biedt de zanger(es) liefst zoveel mogelijk vrije ruimte om de eigen interpretatie van de melodie te zingen. Het samen spelen en zingen van de melodie vraagt van beide muzikanten een strenge discipline om super-strak samen te zitten.

² De hoofdzang – de hoofdmelodie – van een liedje wordt in het Engels “lead vocal” genoemd.

³ De gitaar tabs (afkorting voor tablaturen) zijn de kleine blokjes net onder de akkoordsymbolen. Pianisten hebben hier geen boodschap aan.

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

Soms staat op die pianobewerking enkel de begeleiding genoteerd, zoals hieronder.

A musical score for piano in 4/4 time. The top staff shows a treble clef and a bass clef. The key signature changes from Am (three sharps) to F (one sharp). Chords are indicated by symbols above the staff: Am, then a blank space, then F. The lyrics are written below the staff:

That Ar - i - zo - na sky night, burn-ing in your eyes. — You look —
po - ets tryin' to write. — We don't —

The bottom staff shows two staves: treble and bass. The bass staff has dynamics: *mf* (mezzo-forte) and *p* (pianissimo).

Maar vaker is de melodie verwerkt in de pianobegleiding, zoals op deze partituur:

A musical score for piano in 4/4 time. The top staff shows a treble clef and a bass clef. The key signature changes from Am (three sharps) to F (one sharp). Chords are indicated by symbols above the staff: Am, then a blank space, then F. The lyrics are written below the staff:

That Ar - i - zo - na sky night, burn-ing in your eyes. — You look —
po - ets tryin' to write. — We don't —

The bottom staff shows two staves: treble and bass. The bass staff has dynamics: *mf* (mezzo-forte) and *p* (pianissimo). The melody is played on the treble staff.

Beide partituren zijn vrij onpraktisch omdat je voor één enkel liedje al gauw 6 a 7 bladzijden nodig hebt. De pianobewerkingen op zich zijn zelden van goede kwaliteit (en vaak muzikaal moeilijk te begrijpen), waardoor men al snel liever terugvalt op het lezen van enkel de notenbalk met melodie en akkoordsymbolen, wat feitelijk neerkomt op het lezen van ... een "lead sheet".

En net daarom zijn zulke partituren soms toch wel nuttig. Vindt men geen "lead sheet" voor een specifiek stuk, dan koopt men er een "vocal and piano sheet" van en knipt men de pianobewerking gewoon weg. Zo heeft men toch nog een lead sheet (van slechts 2 pagina's).

Piano sheet

Ten slotte vindt men ook "piano sheets", een klassiek genoteerde pianobewerking waarbij de melodie en de akkoorden, samen, worden verdeeld over de beide handen.

A musical score for piano in 4/4 time. The top staff shows a treble clef and a bass clef. The key signature changes from Am (three sharps) to F (one sharp). Chords are indicated by symbols above the staff: Am, then Am, then F. The lyrics are written below the staff:

1. That Ar - i - zo - na sky night, burn-ing in your eyes. — You
mp —
po - ets try'n to write. — We

The bottom staff shows two staves: treble and bass. The bass staff has a dynamic *p* (pianissimo) and a measure number 5.

Net zoals met de “vocal and piano sheets” zijn deze pianobewerkingen vaak van lage tot slechts middelmatige kwaliteit. Je kan beter jouw eigen pianobewerkingen leren maken en spelen, hetzij op gehoor, op basis van de akkoorden die je al kent, hetzij vanuit een lead sheet.

LH akkoorden | RH melodie

Bij begeleidingen speelt men de bas met de linkerhand, en de akkoorden met de rechterhand. Wil men de melodie leren toevoegen, dan begint men best met de eenvoudigst mogelijke bewerking: **akkoorden (LH)** en **melodie (RH)**. Men zal dan wel de bas missen. Hier komen we later op terug.

Blokakkoorden

Bij een eerste poging doet men dat met blokakkoorden (LH) in standaardligging.

Ter herinnering: *Een standaardligging is een ligging die gecentreerd staat rond de midden-do.*

Hierdoor zal het zo goed als steeds nodig zijn om de melodie te “octaveren” (één octaaf hoger spelen dan genoteerd). Heel soms zijn iets lagere liggingen (dan standaard) mogelijk voor de akkoorden, om de melodie “loco” (in het genoteerd octaaf) te kunnen spelen. Maar akkoorden kunnen beter niet lager dan de lage do worden gespeeld wegens een te wollige, modderige, klank.

The musical notation shows a piano part in 4/4 time. The left hand (LH) plays chords in standard position (root position), while the right hand (RH) plays the melody. The melody consists of eighth-note patterns. The chords are labeled Am and F. The lyrics are: THAT AR - I - ZO - NA, SKY, BURN - ING IN YOUR EYES_, and YOU LOOK. The bass line is also shown in the bass clef staff.

Je kan met de akkoorden alle tellen van de maat spelen (zie *Basisritme van de begeleiding*).

Dan zal je moeten uitpuzzelen hoe de melodie zich verhoudt tot die tellen, dat is uitzoeken welke specifieke melodienoot – of lettergreep uit de gezongen tekst – exact op welke tel van de maat valt. Op een partituur zoals hieronder is dat duidelijk zichtbaar, maar wanneer je werkt op gehoor moet je vooral rekenen op jouw ritmegevoel, en desnoods opnieuw gaan luisteren naar het originele liedje.

This version of the musical notation highlights specific notes in the melody with larger, bold note heads, indicating where they fall relative to the underlying LH chords. The chords are labeled Am and F. The lyrics are: THAT AR - I - ZO - NA, SKY, BURN - ING IN YOUR EYES_, and YOU LOOK. The bass line is also shown in the bass clef staff.

Alberti bassen (arpeggio's)

Bij “Alberti bassen” worden de akkoorden, nog steeds in standaardligging, gebroken in een eenvoudig arpeggiomotief (laag – hoog – midden – hoog) meestal in 8^{ste} noten.

Musical notation for piano accompaniment. The top staff shows a treble clef, 4/4 time, and a key signature of A major (Am). The bottom staff shows a bass clef, 4/4 time, and a key signature of F major (F). The notation consists of two measures. The first measure contains a single note in the treble clef followed by a bass note, then a series of eighth-note chords in Am (A-C-E) over a sustained bass note. The second measure contains a single note in the treble clef followed by a bass note, then a series of eighth-note chords in F major (F-A-C) over a sustained bass note. The lyrics "THAT AR-1-ZO-NA SKY BURN-ING IN YOUR EYES YOU LOOK" are written below the notes.

Deze begeleidingsstijl klinkt zeer “klassiek”, in de stijl van de 18^{de} eeuw (Mozart, Beethoven, ...). Maar voor sommige liedjes kan dit echt wel een gepaste begeleiding zijn.

Het grote nadeel van zo’n eenvoudige bewerkingen is de afwezige bas.

LH bas en akkoorden | RH melodie

LH-arpeggio's

De Linkerhand arpeggio's (zie *Variëren in Ritme*) bieden de mogelijkheid om de bas en de akkoorden samen te spelen in één hand.

Onvolledige akkoorden met slechts grondtoon (= bas), kwint en octaaf:

Musical notation for piano accompaniment. The top staff shows a treble clef, 4/4 time, and a key signature of A major (Am). The bottom staff shows a bass clef, 4/4 time, and a key signature of F major (F). The notation consists of two measures. The first measure contains a single note in the treble clef followed by a bass note, then a series of eighth-note chords in Am (A-C-E) over a sustained bass note. The second measure contains a single note in the treble clef followed by a bass note, then a series of eighth-note chords in F major (F-A-C) over a sustained bass note. The lyrics "THAT AR-1-ZO-NA SKY BURN-ING IN YOUR EYES YOU LOOK" are written below the notes. The bass line is composed of eighth-note chords where each chord only includes the root note (grondtoon), fifth (kwint), and octave (octaaf).

Volledige akkoorden in gespreide ligging, grondtoon (= bas), kwint en terts boven het octaaf:

Musical notation for piano accompaniment. The top staff shows a treble clef, 4/4 time, and a key signature of A major (Am). The bottom staff shows a bass clef, 4/4 time, and a key signature of F major (F). The notation consists of two measures. The first measure contains a single note in the treble clef followed by a bass note, then a series of eighth-note chords in Am (A-C-E) over a sustained bass note. The second measure contains a single note in the treble clef followed by a bass note, then a series of eighth-note chords in F major (F-A-C) over a sustained bass note. The lyrics "THAT AR-1-ZO-NA SKY BURN-ING IN YOUR EYES YOU LOOK" are written below the notes. The bass line is composed of eighth-note chords where all three notes of the chord (root, fifth, and third) are played separately (gespreide ligging).

Met arpeggio's kan men oneindig veel motieven verzinnen. De arpeggiomotieven die door de klassiek-romantische componist Frédéric Chopin (1810-1849) in zijn stukken worden gebruikt zijn prachtige voorbeelden van creatieve, mooiklinkende en sierlijke arpeggio's, helemaal in klassieke stemvoering. De twee eenvoudige voorbeelden hierboven zijn, dankzij het vastgelegd motief (grondtoon-kwint-octaaf en grondtoon-kwint-terts), vooral zeer geschikt bij een lezing, of bij een eerste, al dan niet geïmproviseerde, bewerking van het stuk.

Boogie en Blues Riffs

Een zeer beroemde linkerhandstijl, waarin bas en akkoorden zijn verwerkt in zogenaamde “riffs”, is de Boogie- en Bluesstijl. Riffs zijn arpeggio’s die vertrekken vanuit de grondtoon (de bas) en verder spelen op en rond de akkoordnoten, met doorgansnoten en benaderingsnoten tussen de akkoordnoten door (zie hoofdstuk Variëren met Benaderingen).

Boogieriffs kunnen niet echt gebruikt worden op *Always Remember Us This Way*, omdat dit stuk de nodige Blueselementen mist. Daarom geef ik hieronder, ter illustratie, enkele losstaande voorbeelden, op slechts twee akkoorden (**C7** en **F7**), van beroemde linkerhandriffs die al dan niet in “shuffle” kunnen worden gespeeld. (Zie Ternair, Shuffle en Swing.)

The musical notation shows five examples of blues-style riffs (RIFF 1 to RIFF 5) in bass clef. Each riff consists of a bass note followed by an arpeggiated pattern of notes. The chords indicated are C7 and F7.

Boogie en Blues is een stijlschool op zich, te uitgebreid om in dit boek verder uit te diepen. Voor lezers die graag Boogie en Blues willen leren spelen kan ik het uitstekende boek Improvising Blues Piano van Tim Richards zeker aanraden.

De “stride”

Het afwisselen van de bas met de akkoorden noemt men, in jazz, de “stride” techniek.¹ Om te vaak herhaalde bassen te vermijden wisselt men de grondtoon af met – doorgaans – de kwint. De overige basisgraden van het akkoord, de terts en/of de septiem, kunnen eventueel ook als alternerende bas worden gebruikt.

The musical notation shows a stride piano piece. It features a treble clef staff with a 4/4 time signature and a bass clef staff with a 4/4 time signature. The melody is written above the treble staff, and chords (Am and F) are indicated above the bass staff. The lyrics "THAT AR - I - ZO - NA SKY BURN - ING IN YOUR EYES - YOU LOOK" are written below the bass staff.

Men kan natuurlijk ook kiezen om de bas enkel op de eerste tel te spelen.

¹ De “stride” is niet typisch jazz. De klassieke componisten, en pianisten, Franz Schubert (1797-1828) en Frédéric Chopin (1810-1849) maken al veelvoudig gebruik van deze techniek in hun composities.

A_m **F**

THAT AR - I - ZO - NA SKY BURN - ING IN YOUR EYES_ YOU LOOK

LH bas | RH akkoorden en melodie

Melodie “on top”

Wanneer je kiest om de akkoorden samen met de melodie in de rechterhand te nemen, dan is het belangrijk om je te houden aan de “rol van de melodie”: de melodie staat steeds **boven** de akkoorden => melodie “on top” (van de akkoorden).

De melodie “on top” techniek is “passe-partout”, ze past zeer goed in de meeste muziekstijlen. Ze bevrijdt de linkerhand van de noodzaak om ook de akkoorden te moeten spelen, waardoor de linkerhand vrijer kan gaan “bassen”.

Om de melodie “on top” techniek toe te passen heeft men een goede kennis nodig van de samenstelling van de akkoorden (de verschillende noten die het akkoord opmaken – zie *Variëren in Densiteit*) en de mogelijke liggingen van de akkoorden (zie *Variëren in Liggingen*).

De melodie van *Always Remember Us This Way* vereist moeilijke technische sprongen wanneer men er de akkoorden onderaan toevoegt. Daarom zal ik eerst de gemakkelijkere melodie van *My Way*¹ gebruiken om de techniek te illustreren.

- Speel op de 1^{ste} tel van elke maat (of van de akkoordwissel) het volledige akkoord² in een ligging waarbij de gewenste melodienoot “on top” ligt. Speel verder gewoon de overige melodienoten.

F **A_m** **C_m** **D**

AND NOW THE END IS NEAR, AND SO I FACE THE FIN-AL CUR-TAIN MY

- Wanneer de melodienoot geen akkoordnoot is – zoals in maat 3 (LA op C_m) en maat 4 (SOL op D) – dan laat je best de wrijvende akkoordnoot (SOL in C_m, FA# in D) weg. Ter herinnering: een

¹ *My Way* is de Engelstalige versie van het oorspronkelijk Franse liedje *Comme d'Habitude* van, en gezongen door, Claude François (tekst) en Jacques Revaux / Gilles Thibaut (muziek) uit 1967. De melodie werd twee jaar later wereldwijd bekend als *My Way*, gezongen door Frank Sinatra (tekst van Paul Anka).

© 1967 Société Des Nouvelles Editions Eddie Barclay – © 1969 Shapiro Bernstein and Co. Ltd.

² Het is zeker een optie, en soms zelfs een noodzaak, om sommige akkoordnoten weg te laten. Zie Het weglaten van akkoordnoten.

PIANOSPELEN MET AKKOORDEN

wrijving ontstaat wanneer twee naast elkaar liggende noten (op $\frac{1}{2}$ of hele toonafstand van elkaar) samen worden gespeeld. Heel vaak (niet altijd) zal de melodie zich met vertraging bewegen naar die weggelaten akkoordnoot – zoals ook hier tweemaal het geval is (LA op **Cm** beweegt naar SOL, en SOL op **D** beweegt naar FA \sharp).

- Omdat de rechterhand bezig is met het spelen van de melodie kan ze haar begeleidersrol niet meer vervullen. De linkerhand neemt die rol over door het ritmeren van alle tellen (zie Basisritme van de begeleiding) in een eenvoudig arpeggiomotief (zie hoger).

Gemengde technieken

Voor *Always Remember Us This Way* gebruik ik hieronder gemengde technieken.

The musical score consists of two staves. The top staff is in A major (Am) and the bottom staff is in C major (C). The lyrics are: THAT AR-1-ZO-NA SKY BURN-ING IN YOUR EYES YOU LOOK AT ME AND, BABE, I WAN-NA CATCH ON FIRE IT'S BUR-RIED IN MY. The music consists of a steady arpeggiated bass line in the left hand and a melodic line in the right hand.

- Het linkerhand-arpeggio begeleidt in een vast ritme met een onvolledig akkoord (grondtoon, kwint en octaaf – geen terts).
- De rechterhand vervolledigt het akkoord (linkerhand grondtoon en rechterhand terts en kwint) telkens op de 2^{de} en 3^{de} tel van de maat, daar waar de melodie gaten laat. Behalve ...
- In maat 3, met het **C** akkoord en een melodie zonder gaten, speelt de rechterhand de terts (MI) van het akkoord (die links ontbreekt) onder elke DO van de melodie.

NOTENLEER VOOR PIANISTEN

In dit boekdeel overlopen we de belangrijkste begrippen om het klassieke notenschrift te leren lezen.

NOTENSCHRIFT – TOONHOOGTE

Noten moet je kunnen lezen op “toonhoogte” (“pitch” in het Engels). Dat is weten of een specifieke noot een DO, een RE, of een andere noot is; en hoe hoog die DO, of die RE, of die andere noot, dan ook precies staat op jouw klavier.

Toon of noot?

In muziek gebruikt men de woorden “toon” en “noot” nogal vaak door elkaar. Dat kan voor beginners verwarringend zijn. Beide woorden lijken wel hetzelfde te betekenen. Dat klopt, min of meer.

Een toon is een klank, een klank dat men kan nazingen, een klank met een precieze toonhoogte. Sommige klanken kan men niet nazingen omdat ze geen specifieke toonhoogte hebben. Dat zijn dan geen tonen, maar “slechts” klanken (bv. drumklanken).

Het woordje “noot” komt van “noteren” en verwijst naar schrift. **Een (muziek-) noot is een genoteerde toon**. Daarom worden “toon” en “noot” wel eens door elkaar gebruikt, zonder veel onderscheid.

De notenbalk

Om de toonhoogte te bepalen gebruikt men een notenbalk (wat “notendrager” betekent), een soort “ladder” met 5 lijnen, waarop de noten trapsgewijs kunnen worden genoteerd. Omdat een ladder met slechts 5 lijnen snel te kort blijkt te zijn, is er ook de mogelijkheid om bijkomende lijnen (en tussenlijnen) te schrijven als “hulplijntjes”.

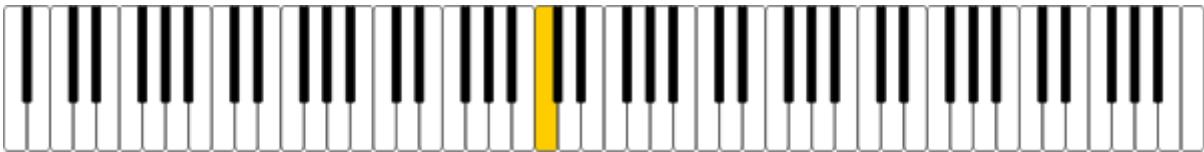
Hieronder zie je stijgende noten op een notenbalk: op het 2^{de} hulplijntje onderaan – onder het 1^{ste} hulplijntje – op het 1^{ste} hulplijntje – onder de 1^{ste} lijn – op de 1^{ste} lijn – in het 1^{ste} vakje (of tussenlijn) – op het 2^{de} lijntje – in het 2^{de} vakje – op het 3^{de} lijntje – in het 3^{de} vakje – enzovoort ...



Het 11-lijnige systeem

Op een piano – en in het menselijk zingbaar klankgebied – zijn er veel meer noten dan in het voorbeeld hierboven. Daarom hebben we een grotere notenbalk nodig. Men gebruikt dan een dubbele notenbalk, een **“11-lijnig systeem”**. In het Engels noemt men die “the grand staff”, of “de grote (doorlopende) notenbalk”.

De midden-DO – hieronder in het geel op een pianoklavier – wordt als startpunt genomen voor het schrijven van de noten.



Die midden-DO schrijft men op een huplijntje tussen de twee notenbalken. Boven dat huplijntje start de notenbalk van de hoge noten, en onder dat huplijntje start de notenbalk van de lage noten. Vandaar het **11-lijnige** systeem: 5 lijnen onderaan + 1 (hulp-) lijn met de midden-DO + 5 lijnen bovenaan = **11 lijnen**.

De midden-DO staat tweemaal genoteerd. Het is, en blijft, dezelfde (gele) toets, dezelfde DO. Die scheiding geeft aan met welke hand je de midden-DO moet spelen.

De midden-DO staat, enerzijds, vlakbij de bovenste notenbalk, de notenbalk van de hoge noten. De hoge noten, rechts van de gele toets op het pianoklavier, speel je logischerwijze met de rechterhand op de piano. Die midden-DO zal je dan ook met de rechterhand spelen. Van daaruit ga je dan omhoog:

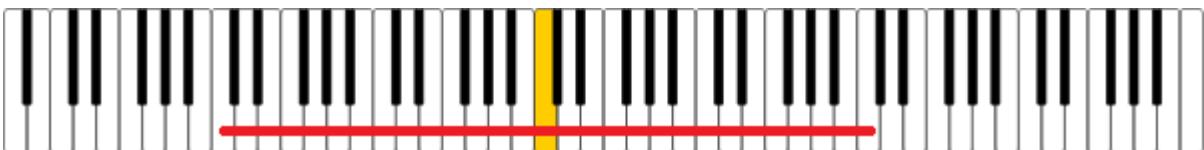
Midden-do re mi fa sol la si **hoge-do** re mi fa **hoge-sol** la si **contra-do**

Het woordje “**contra-do**” betekent, de DO die “aan de andere kant staat” van de notenbalk. De noten hierboven in het vet en onderlijnd – de witte noten op de notenbalk – zijn referentienoten. Meer hierover verder.

Dezelfde midden-DO staat, anderzijds, vlakbij de onderste notenbalk, de notenbalk van de lage noten. De lage noten, links van de gele toets op het pianoklavier, speel je logischerwijze met de linkerhand op de piano. Die midden-DO zal je dan ook met de linkerhand spelen. Van daaruit ga je dan omlaag:

Midden-do si la sol fa mi re **lage-do** si la sol **lage-fa** mi re **contra-do**

Hiermee kan men al (zo goed als) alle noten schrijven die menselijk zingbaar zijn, van de laagste noot die een lage mannenstem kan zingen, tot de hoogste noot die een hoge vrouwenstem kan zingen. De rode lijn op het pianoklavier hieronder geeft dit zanggebied aan.



Er ontbreken zichtbaar nog een hoop noten die op een piano – nog lager, en nog hoger – kunnen worden gespeeld. Meer hierover verder.

De sleutels

Mannenstemmen zingen dus van de lage contra-DO tot de midden-DO (de gele toets), en vrouwensemmen van de midden-DO tot de hoge contra-DO¹. Wanneer men in een gemengd koor partituren uitdeelt, de lage noten voor de mannen en de hoge noten voor de vrouwen, dan heeft het weinig zin om hen elk het volledige 11-lijnige systeem te geven. Mannen hebben enkel de onderste notenbalk nodig en vrouwen enkel de bovenste notenbalk. Het wordt dan wel nuttig om die twee notenbalken uit elkaar te kunnen houden.

Hiervoor gebruikt men “sleutels” die symbool staan voor de hoge noten enerzijds – de **sol-sleutel** – en voor de lage noten anderzijds – de **fa-sleutel**.

de G-sleutel (solsleutel), een gestyleerde G, staat symbool voor de HOGE noten

de F-sleutel (fasleutel), een gestyleerde F, staat symbool voor de LAGE noten

De letterbenaming van de noten: A = la B = si C = do D = re E = mi **F = fa** **G = sol**

De **sol-sleutel** – ook G-sleutel, sopraansleutel (een sopraan is een hoge vrouwensem, of instrument) of vioolsleutel (de viool is het hoogst klinkende strijkinstrument) – staat op het “2^{de} lijntje² naar boven” (komende van de midden-DO). Hij krijgt zijn naam – G of sol – van de noot die op dezelfde lijn staat. Hij staat symbool voor het volledige hoge notengebied rechts van de midden-DO (de gele toets) op de piano.

De **fa-sleutel**, ook F-sleutel of bassleutel (een bas is een lage mannenstem, of instrument), staat op het “2^{de} lijntje naar beneden” (komende van de midden-DO)³. Hij krijgt zijn naam – F of fa – van de noot die op dezelfde lijn staat. Hij staat symbool voor het volledige lage notengebied links van de midden-DO (de gele toets) op de piano.

¹ Dit is een grove veralgemening! Die veralgemening is zeer nuttig voor de uitleg van notenschrift. Maar...

De meeste vrouwensemmen geraken ook nog wat lager, soms veel lager, dan de midden-DO. En, ze geraken zelden tot de hoge contra-DO, hoewel er uitzonderlijke vrouwensemmen zijn die nog hoger kunnen.

De meeste mannenstemmen geraken ook wel wat hoger, soms veel hoger, dan de midden-DO. Ze geraken zelden tot de lage contra-DO, hoewel er uitzonderlijke mannenstemmen zijn die nog lager kunnen.

² “Staat op het 2^{de} lijntje” betekent eigenlijk “wordt getekend vertrekende vanuit het 2^{de} lijntje”. Dat is bij de sol-sleutel niet zo duidelijk zichtbaar. Bij de fa-sleutel ziet men wel duidelijk de “start” van de sleutel, een vette stip op de 2^{de} lijn, van waaruit de sleutel vertrekt. En, de twee puntjes rechts (die overblijven van de horizontale lijntjes van de letter F) “omringen” als het ware ook die 2^{de} lijn.

³ In de klassieke notenleer wordt deze sleutel “fa-sleutel 4^{de} lijn” genoemd, dat is de lijnen tellende van onder naar boven. Die slecht gekozen naam – hoewel begrijpelijk vanuit het perspectief van de klassieke notenleer – gaat hiermee helemaal voorbij aan de logica zelf van het 11-lijnige systeem.

De referentienoten

De **midden-DO** is een referentienoot, want van daaruit vertrekt het hele schrijfsysteem.

De **SOL**, die zijn naam geeft aan de sol-sleutel, is vanzelfsprekend ook een referentienoot.

Zo ook, de **FA** die zijn naam geeft aan de fa-sleutel.

Wanneer men ook hun octaafnoten kennen (**hoge DO, hoge SOL, hoge contra-DO en lage DO, lage FA, lage contra-DO**) dan hebben we voldoende referentienoten om alle andere noten te vinden in het hele systeem. Die andere noten staan slechts één stapje – soms toch nog twee stapjes – boven of onder de referentienoten.

| | | | | |
|--------------------|-------------------|---------------------|-------------------|--------------|
| midden DO | sleutelnoten | hoge en lage DO | hoge SOL, lage FA | contra DO's |
| 1ste hulplijn | 2de lijn | 3de vakje | "plakken" | 2de hulplijn |
| tussen notenbalken | naar boven (SOL) | naar boven (hoge) | bovenaan (SOL) | bovenaan |
| | naar beneden (FA) | naar beneden (lage) | onderaan (FA) | onderaan |

Leer deze referentienoten uit het hoofd en je zal voortaan alle noten op toonhoogte kunnen lezen.

Ottava tekens

Voor de noten die, op de piano, buiten het zanggebied vallen – lager dan de lage contra-DO en hoger dan de hoge contra-DO – heeft men twee opties.

- Men gebruikt nog meer hulplijntjes. Maar, het lezen met veel hulplijntjes is vrij lastig (zie het eerste blokje in het voorbeeld hieronder):

(contra-) do re mi fa sol la si do in de solsleutel
 (contra-) do si la sol fa mi re do in de fasleutel

- Om te veel hulplijntjes te vermijden maakt men gebruik van "ottava" tekens die ons signaleren dat we de noten die we lezen één, of twee, octaven hoger, of lager, moeten spelen. Dat maakt het lezen van de noten een stuk gemakkelijker.

- **8va** is de afkorting van “ottava alta” (octaaf hoger) en betekent dat de noten die onder de stippellijn staan één octaaf hoger moeten worden gespeeld. Deze noten klinken dus exact even hoog als de noten in het eerste blokje met veel hulplijntjes.
- **15ma** is de afkorting van “quindecima alta” (vijftiende – of twee octaven¹ – hoger) en betekent dat de noten die onder de stippellijn staan twee octaven hoger moeten worden gespeeld. Deze noten klinken dus nog hoger dan de noten in de eerste twee blokjes.
- **8vb** is de afkorting van “ottava bassa” (octaaf lager) en betekent dat de noten die boven de stippellijn staan één octaaf lager moeten worden gespeeld. Deze noten klinken dus exact even laag als de noten in het eerste blokje.
- **15mb** is de afkorting van “quindecima bassa” (vijftiende – of twee octaven – lager) en betekent dat de noten die boven de stippellijn staan twee octaven lager moeten worden gespeeld. Deze noten klinken dus nog lager dan de noten in de eerste twee blokjes.
Dit 15mb-teken wordt voor de piano zelden gebruikt omdat de rode noten in het voorbeeld niet bestaan op een piano (maar wel op een orgel).

Volg de contour

In de notenleerklassen leert men muzikale teksten lezen en zingen door het noemen van elke noot die op de partituur staat. Dat is een begrijpelijke methode om als leraar te kunnen controleren of de leerling “zijn noten kent”.

Maar, “alle noten noemen” werkt verlammand wanneer je vlot wil spelen (en zingen). Notenschrift is zo bedacht dat je in één oogopslag kunt **zien**, en zelfs bijna **horen** – met ervaring zal je het *echt* leren horen – hoe een melodie beweegt. Dat noemt men de **contour** van de melodie.

Hieronder de melodie van *My Way* (zie Melodie “on top”) als voorbeeld.

De rode lijn vormt de contour van de melodie.



Een pianist moet “vingers” denken in plaats van noten, en zo leert hij gaandeweg de contour van de melodie ook **voelen** in de vingers.

Dit is zo ongeveer wat de pianist denkt bij het spelen van de melodie van *My Way*:

1. De eerste noot is **DO**. Deze noot moet ik “noemen”.
2. Ik begin met de (rechter-) **duim**, want de volgende noot ligt veel hoger op het klavier.
3. Die hogere noot is een **LA**. Deze noot moet ik (voorlopig ook nog²) “noemen”.
4. Die speel ik met de **pink**.
5. Vanaf nu volg ik gewoon de **contour** van de melodie.

¹ Sommige lezers vinden het misschien raar dat 8 symbool staat voor één octaaf, en 15 voor twee octaven. Dat gaat blijkbaar in tegen de wiskundige intuïtie. Maar tel gerust op een pianoklavier, en je komt wel degelijk op 15 wanneer je twee octaven telt. Natuurlijk, want één octaaf is eigenlijk 7 verschillende noten plus 1 (de eerste noot opnieuw = de octaafnoot), of $7 + 1 = 8$. Twee octaven is dus $7 + 7 + 1 = 15$.

² Met ervaring leert de pianist de exacte afstand naar die hogere noot perfect in te schatten, en voelen in de vingers. Hij zal het niet meer nodig vinden om die noot nog te noemen.

NOTENLEER VOOR PIANISTEN

- a. Herhaal de eerste twee noten, trapje af, trapje op.
Vertaald in vingers: duim (1), pink (5), ringvinger (4), pink (5).
- b. Herhaal de vier vorige noten.
Doe exact dezelfde vingerbeweging: 1 5 4 5.
- c. Trapje af, op, af, herhaal, (let op **zwarte toets**) af.
4 5 4 4 3
- d. Duim ...



De contour volgen is dus essentieel, en veel gemakkelijker dan de noten noemen.

Maar het zal voor een pianist niet volstaan om alles gemakkelijk te kunnen lezen, want een pianist zal bij het lezen ook rekening moeten houden met Toonaarden en hun voortekening.

En uiteraard ook met het ritme.

RITMISCHE NOTATIE (TOONLENGETE)

Noten moet je kunnen lezen “op toonlengte” (of toontijd, “duration” in het Engels), dat is weten hoe lang of kort de noot moet worden gespeeld. De afwisseling van toonlengtes bepaalt **het ritme** van de muziek.

Nootwaarden

- De langste noot die men tegenkomt heet de HELE noot. De HELE noot vult de hele maat van 4/4.
- Twee HALVE noten vullen, samen (elk de helft), diezelfde maat van 4/4.
- Vier VIERDE noten vullen samen ook de maat, en geven hun naam aan de maatsoort 4/4.

En zo kan men, in principe oneindig, verder:

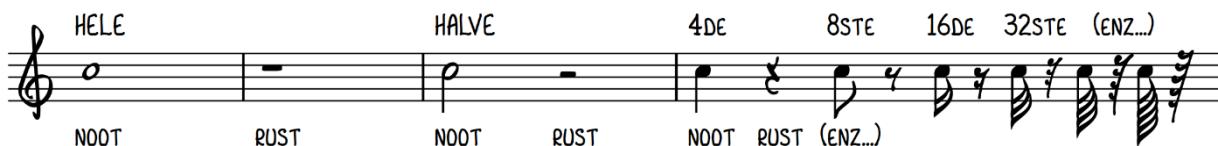
- Acht ACHTSTE noten
- Zestien ZESTIENDE noten
- Tweeëndertig TWEEËNDERTIGSTE noten
- Vierenzestig VIERENZESTIGSTE noten
- Honderd achtentwintig HONDERD ACHTENTWINTIGSTE noten
- ...¹

In de praktijk komt men zelden verder dan zestende noten.



Rusten

Bij elke nootwaarde hoort ook een rust van evenwaardige duur. Bij rusten moet men stoppen met spelen of zingen, moet men “zwijgen”. In het Frans worden ze daarom “silences” (stiltes) genoemd.



De maateenheid

De noot die de maat vult is de maateenheid. Zoals we hoger zagen vult de HELE noot de hele maat van 4/4. De HELE noot is dus de maateenheid in de maatsoort van 4/4.

De teleenheid

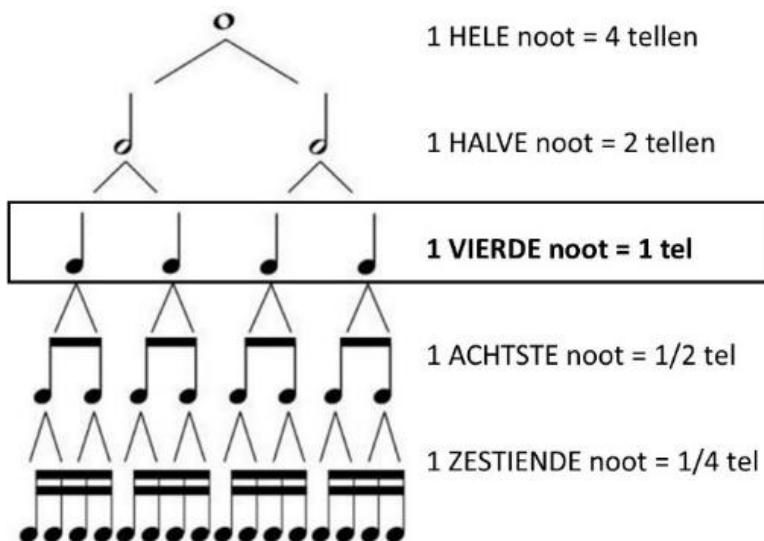
Men gebruikt in de meest courante maatsoorten de 4^{de} noot als teleenheid (één 4^{de} noot = één tel). Vaak hoor ik leerlingen spreken over noten van “één seconde” in plaats van “één tel”. Dat klopt ook wanneer de muziek een “tempo” (Italiaans voor “snelheid”) heeft van $\text{♩} = 60 \text{ bpm}$ (60 beats per minute => één 4^{de} noot tikt 60 maal per minuut), wat exact overeenkomt met het aantal seconden per minuut. Maar als de muziek een tempo heeft van $\text{♩} = 120 \text{ bpm}$ (120 bpm is een vrij courant

¹ De kleinste noten die ik ooit tegenkwam op een partituur waren 128^{ste} noten.

tempo, couranter dan 60 bpm) dan zal één 4^{de} noot slechts een halve seconde duren. De exacte duur van de noten zal dus steeds afhankelijk zijn van het tempo van het stuk.

Wat belangrijker is, is hoe de verschillende nootwaarden zich tegenover elkaar verhouden: tweemaal of viermaal (of achtmaal, of zestienmaal, enz.) groter – tweemaal of viermaal (enz.) kleiner.

De 4^{de} noot als teleenheid hanteren is handig omdat men van daaruit gemakkelijk kan overgaan naar tweemaal en viermaal langer/groter/trager, maar ook naar tweemaal en viermaal korter/kleiner/sneller.



Enkelvoudige maatsoorten

Afhankelijk van het type dans of gewieg¹ die de componist wenst te geven aan zijn muziek, zal hij verschillende maatsoorten gebruiken. De enkelvoudige maatsoorten zijn de “gewone” maatsoorten.

Maat van 4/4

De meest voorkomende maatsoort (die ook al eerder werd vermeld) is de maat van 4/4.

- Aantal tellen: 4 (het bovenste cijfer, de teller)
- Teleenheid: de 4^{de} noot (het onderste cijfer, de noemer)
- Maateenheid: de HELE noot
- Voorbeelden van stijl of dans: te veel om op te noemen



Belangrijk om te weten is dat de maatsoort van 4/4 ook vaak wordt aangegeven met een C.



¹ Het woord “gewieg” wordt in het Nederlands niet zo vaak gebruikt wanneer men spreekt over muziek, maar het is een goede vertaling voor “le balancement de la musique” (in het Frans), en “the swing” (in het Engels, in Jazz).

Natuurlijke binaire accentuatie “in 4”

De verschillende tellen in de maat worden, wanneer men speelt of danst, anders aangevoeld.

Dit heeft alles te maken met het “gewieg” van de muziek.

De maat van 4/4 heeft een **binaire** (tweeledige, of pare) **accentuatie**. Dat type accentuatie ontstaat vanzelf wanneer men “**1 2 1 2 1 2 1 2**” telt, of “**links rechts links rechts links rechts links rechts**” zegt bij het marcheren, en daarom noemt men dit de “natuurlijke” accentuatie. De binaire accentuatie “in 2” wisselt een STERKE tel af met een zwakke tel: STERK – zwak – STERK – zwak – STERK – zwak – enz.

Maar in de maat van 4/4, met vier tellen, onderscheidt men ook nog de STERKE tel (de 1^{ste} tel in het begin van de maat) van de HALF STERKE tel (de 3^{de} tel in het midden van de maat).

Want, in afwisseling met (enkel) de 1^{ste} tel voelt de 3^{de} tel zwak aan.

(Zie maat 2 hieronder: binaire accentuatie “in 2” => STERK – zwak.)

Terwijl de 3^{de} tel STERK aanvoelt tegenover de 4^{de} tel.

(Zie maat 1 hieronder: binaire accentuatie “in 4” => STERK – zwak – HALF STERK – zwak.)

De STERKE tel wordt aangegeven met het gebruikelijke symbool voor het “accent”, >.

De HALF STERKE tel wordt aangegeven met het (niet zo gebruikelijke) symbool –¹.

De zwakke tellen, de 2^{de} en de 4^{de} die tussenin vallen, krijgen geen accentuatie.



De binaire accentuatie “in 4” (STERK – zwak – HALF STERK – zwak) is de meest voorkomende accentuatie. Die geldt op elk mogelijk niveau van notenwaarden, van groot naar klein.²

De carrure

Het hoogste ritmische niveau – op het niveau van de maateenheid – is een blok van 4 maten: de “carrure”³ (een halve muzikale zin).⁴ Op dit niveau ontstaat er een zeer traag maatgevoel “in 4”, met een binaire accentuatie “in 4”.



¹ Dit – symbool is op partituren doorgaans het symbool voor “tenuto”.

² Behalve ... zie verder Maat van 3/4 en Samengestelde maatsoorten: 6/8, 9/8 en 12/8.

³ Er bestaat in het Nederlands geen woord voor dit niveau, daarom gebruik ik het Franse woord “carrure”. In het Engels noemt men dit de “hypermeasure” (“de maat boven de maat”). Het woord “carrure” (wat “vierkantigheid” betekent) geeft wel beter aan dat deze “hypermaat” moet worden aangevoeld “in vier”.

⁴ Nog hogere niveaus bestaan ook, maar dan spreekt men over “zinnen” en “delen”.

- De muzikale zin: 8 maten 2 x 4 maten
- Het muzikaal deel: 16 maten 4 x 4 maten 2 muzikale zinnen

Het binair gegeven (2x of 4x) is steeds aanwezig.

Wanneer men niveau per niveau zakt vanuit de carrière, dan krijgt men telkens weer diezelfde binaire accentuatie "in 4". Daarom worden de kleinere noten – vanaf de 8^{ste} noten – op een partituur steeds aangegeven in groepen van vier noten.

Het is belangrijk om een goed inzicht te hebben in de accentuatie wanneer men ritmes aanleert. Zonder die accentuatie loopt men al gauw verloren in de maat en in het ritme.

Afhankelijk van muziekstijlen zal men soms ook accentverschuivingen tegenkomen (zie verder: *Syncopes*). Maar zelfs die accentverschuivingen zal men blijven aanvoelen in verhouding tot de natuurlijke accentuatie.

Maat van 3/4

- Aantal tellen: 3
- Teleenheid: de 4^{de} noot
- Maateenheid: de gepunteerde HALVE noot (zie verder *Gepunteerde noten en rusten*)
- Voorbeelden van stijl of dans: walsen, menuet, mazurka ...

Natuurlijke ternaire accentuatie "in 3"

De maat van 3/4 heeft een **ternaire** (drieledige, of onpare) **accentuatie**. Dat type accentuatie ontstaat vanzelf wanneer men "1 2 3 1 2 3 1 2 3" telt => ternaire accentuatie: STERK zwak zwak – STERK zwak zwak – STERK zwak zwak – STERK zwak zwak – enz.

Maar op de andere niveaus (dan de tellen) zal men alsnog een binaire accentuatie aanvoelen.

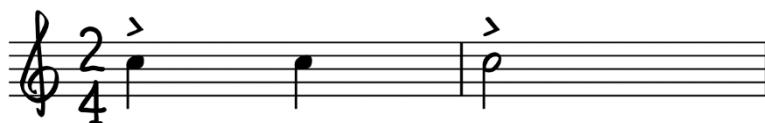


Opvallend hier is dat op elk niveau een gemengde, ternaire en binaire, accentuatie ontstaat tussen de hoofdaccentuatie en de onderliggende accentuatie:

| Niveau | Wijze van tellen | | | | | | | | | | | |
|------------------------|------------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|
| Carrure | 1 | 2 | 3 | 2 | 2 | 3 | 3 | 2 | 3 | 4 | 2 | 3 |
| Tellen | 1 | 2 | 3 | 2 | 2 | 3 | 1 | 2 | 3 | 2 | 2 | 3 |
| 8 ^{ste} noten | 1 | 2 | 2 | 2 | 3 | 2 | 1 | 2 | 2 | 2 | 3 | 2 |
| 16 ^{de} noten | 1 2 3 4 | 2 2 3 4 | 3 2 3 4 | 1 2 3 4 | 2 2 3 4 | 3 2 3 4 | 1 2 3 4 | 2 2 3 4 | 3 2 3 4 | 1 2 3 4 | 2 2 3 4 | 3 2 3 4 |

Maat van 2/4

- Aantal tellen: 2
- Teleenheid: de 4^{de} noot
- Maateenheid: de HALVE noot
- Voorbeelden van stijl of dans: mars, samba, ragtime ...



De maat van 2 heeft, in principe, een binaire accentuatie "in 2", STERK – zwak. Maar op elk niveau zal men al gauw de accentuatie "in 4" gaan aanvoelen. Daarom is het voor een luisteraar vaak zo moeilijk om het verschil te horen tussen één maat van 4/4 en twee maten van 2/4.

De duidelijkst uitgesproken maat van 2/4 hoort men bij mersen, en voelt men bij het marcheren (**links**, rechts, **links** rechts, ...). De twee andere vermelde stijlen, de samba en de ragtime, zijn ook mersen. De samba is de muziek waarop de sambascholen van Rio de Janeiro marcheren tijdens hun wereldberoemde carnavalstoet. De ragtime is een (piano-) stijl die werd geïnspireerd door de mersen van de Amerikaanse "marching bands" (fanfares).

Tijdens het spelen van zo'n mersen zal men dus trachten de binaire accentuatie "in 2" te blijven benadrukken op het niveau van de tellen (van de 4^{de} noten). Maar de binaire accentuatie "in 4" loert echt wel om de hoek.

Maat van 2/2 ("alla breve", "halftime")

Soms kiest men een andere teleenheid dan de 4^{de} noot. De meest voorkomende enkelvoudige maatsoort met een andere teleenheid is de "alla breve", de maatsoort van 2/2, ook vaak aangegeven door een . In Jazz noemt men die de "halftime meter" ("meter" is Engels voor maatsoort).

- Aantal tellen: 2
- Teleenheid: de HALVE noot
- Maateenheid: de HELE noot
- Voorbeelden van stijl of dans: Meestal (niet altijd) wordt deze maatsoort gebruikt om een (oorspronkelijke) maat van 4/4 naar het hoger liggende niveau van accentuatie te tillen. Hierdoor krijgt men enerzijds een rustigere/tragere accentuatie, dat anderzijds een hoger tempo toelaat.

Het koppelteken

In de maat van 4/4 heeft men ...

- De 4^{de} noot = 1 tel
- De HALVE noot = 2 tellen
- De HELE noot = 4 tellen

Wat als men een noot van 3 tellen wil noteren? Er zijn twee opties: (1) het koppelteken (of overbindingsboogje) en (2) het verlengingspunt (zie Gepunteerde noten en rusten verder).

Met het koppelteken kan men eender welke nootwaarden aan elkaar koppelen om zo de noot te verlengen. Het koppelteken wordt door beginners nogal vaak verward met andere boogsoorten¹ op de partituur. Men moet steeds goed kijken of aan de volgende twee voorwaarden is voldaan:

1. De boog loopt van nootkopje tot nootkopje (niet over een hele reeks noten).
2. De toonhoogte van de opeenvolgende noten is dezelfde (tweemaal DO in het voorbeeld).

Syncopes

Een koppelteken zal heel vaak (maar niet altijd) het signaal zijn voor een **syncope** of **breeknoot**. Een syncope ontstaat wanneer men een zwak “niet-accent” (op eender welk niveau, tellen en/of onderverdelingen) verlengt **over** een STERK accent. Het voelt dan aan alsof men het STERK accent naar voor verschuift (accentverschuiving), en daarom noemt men een syncope ook wel soms een **anticipatie**² (van het STERK accent).



Maat 1: De laatste zwakke 8^{ste} noot van het eerste groepje wordt door middel van het koppelteken verlengd **over** de eerste STERKE 8^{ste} noot van het tweede groepje. Hierdoor verschuift het STERK accent naar voor.

Maat 2: Hier heeft men te maken met een paar niet zo zichtbare, niet zo opvallende, “verstopte”, syncopes. Want, hier wordt telkens de tweede zwakke 8^{ste} noot (van wat twee groepjes van vier 8^{ste} noten hadden moeten zijn) zonder koppelteken, maar door gebruik van een grotere nootwaarde, verlengd **over** de derde HALF STERKE 8^{ste} noot. Hierdoor verschuift het HALF STERK accent naar voor.

Het woordje “breeknoot” geeft aan dat, bij gebruik van syncopes, men geneigd is om de tellen op de syncopes te plaatsen. Het lijkt wel alsof de maat “gebroken” is.³



Gepunteerde noten en rusten

We zagen eerder al de gepunteerde HALVE noot als maateenheid voor de driekwartsmaat (3/4). Een (verlengings-) punt achter een noot betekent dat men de helft van de oorspronkelijke waarde moet toevoegen aan de noot. Bijvoorbeeld:

Een HALVE noot (2 tellen) met een punt (voeg de helft, 1 tel, toe) wordt een noot van 3 tellen.

¹ Andere boogsoorten: de legato boog of bindingsboog, de zinsboog of fraseringsboog, de trekboog of ritmeboog, ... Men gebruikt in muziek bogen voor allerlei verschillende doeleinden. Het basiseidee is wel steeds hetzelfde: het groeperen van noten als muzikale eenheid.

² “Anticiperen” is “vooruitnemen” = “vooruitspelen” in muziek.

³ Diezelfde beeldspraak vindt men terug in het woord “ragtime”, een vroege jazz stijl met veel syncopes. De naam “ragtime” komt van “ragged time”, Engels voor “verfrommelde maat” (rag = vod), i.p.v. “gebroken maat”.

IS GELIJK AAN

ENZOOVOORT

Samengestelde maatsoorten: 6/8, 9/8 en 12/8

In de enkelvoudige maatsoorten heeft men ...

- De 4^{de} noot = 1 tel
- Twee 8^{ste} noten = de tel onderverdeeld in twee
- Vier 16^{de} noten = de tel onderverdeeld in vier

Wat als men de tel wil onderverdelen in drie? Er zijn twee opties: (1) de samengestelde maatsoorten en (2) de triolen (zie Triolen, Duolen (en "meer-olen") verder).

Voor elke **enkelvoudige maatsoort**, met tellen die we kunnen onderverdelen in twee, met een **binaire onderverdeling** (tweeledige, pare, onderverdeling) ...

... bestaat er een equivalente **samengestelde maatsoort**, met tellen die we kunnen onderverdelen in drie, met een **ternaire onderverdeling** (drieledige, onpare, onderverdeling).¹

De maat van 6/8

- Aantal tellen: 2
- Teleenheid: de gepunteerde 4^{de} noot
- Onderverdeling van de tel: 3 achtste noten
- Samenstelling: 2 tellen, elk onderverdeeld in 3 achtsten = 6 achtsten



¹ Het wordt complex!

Er bestaan binaire maatsoorten (paar aantal tellen) met een binaire onderverdeling: 4/4, 2/4, 2/2, ...

Er bestaan ternaire maatsoorten (onpaar aantal tellen) met een binaire onderverdeling: 3/4, ...

Binaire maatsoorten met een ternaire onderverdeling: 6/8, 12/8, ...

Ternaire maatsoorten met een ternaire onderverdeling: 9/8, ...

NOTENLEER VOOR PIANISTEN

De ternaire accentuatie die we eerder zagen voor de maat van 3/4 – STERK, zwak, zwak – geldt hier op het niveau van de onderverdeling in 8^{sten}. Daarom worden de onderverdelingen op de partituur ook aangegeven in groepen van drie (of zes) noten. Op andere niveaus “sluipt” de binaire accentuatie terug binnen.



De maat van 9/8

- Aantal tellen: 3
- Teleenheid: de gepunteerde 4^{de} noot
- Onderverdeling van de tel: 3 achtste noten
- Samenstelling: 3 tellen, elk onderverdeeld in 3 achtsten = 9 achtsten



De maat van 12/8

- Aantal tellen: 4
- Teleenheid: de gepunteerde 4^{de} noot
- Onderverdeling van de tel: 3 achtste noten
- Samenstelling: 4 tellen, elk onderverdeeld in 3 achtsten = 12 achtsten


Triolen, Duolen (en “meer-olen”)

Men kan tellen onderverdelen in drie, daar waar men ze normaal zou onderverdelen in twee, door dit specifiek aan te geven met een “3” op de partituur. Dit noemt men triolen. Muzikanten spreken dan over een “drie over twee” ritme. (Zie Polyritmiek.)

Omgekeerd kan men tellen onderverdelen in twee, daar waar men ze normaal zou onderverdelen in drie, door dit specifiek aan te geven met een “2” op de partituur. Dit noemt men hemiolen of duolen. Of een “twee over drie” ritme.

Triolen en hemiolen kunnen op eender welke nootwaarde worden toegepast. En er bestaan zelfs quartolen (bv. “vier over drie”), quintolen (bv. “vijf over vier”), sextolen (bv. “zes over vier”), septolen (bv. “zeven over zes”), enz.

Gecombineerde maatsoorten

Uitzonderlijk gebruikt men ook gecombineerde maatsoorten. Een stuk zou maatsoorten kunnen afwisselen van 3/4 en 2/4, men noteert dit dan liever als een maat van 5/4 om te vermijden dat men

om de maat van maatcijfer moet veranderen. Alle combinaties van maatsoorten zijn denkbaar, maar het blijft wel uitzonderlijk.



De maat tellen

Om alle mogelijke combinaties van nootwaarden, gekoppelde nootwaarden, syncopes, gepunteerde nootwaarden, triolen en andere “-olen” goed en strak te leren “plaatsen” in de maat (= goed te leren spelen), in enkelvoudige, samengestelde en gecombineerde maatsoorten zal men heel veel moeten tellen, tellen, tellen, tellen, TELLEN! (... zoals ik wekelijks in de lesagenda’s van mijn leerlingen schrijf).

Wanneer men naar spelende muzikanten kijkt, dan lijkt het wel of ze niet (meer) tellen, maar ... men ziet ze wel wiegen, dansen, headbangen, met de voet kloppen, met de hand zwaaien, met de heupen wiegen, ... en dat is hoe ze (nog steeds) tellen. Bij het aanleren van een muziekstuk kan men (zelfs beginners) waarnemen hoe het “verstandig” tellen vanzelf overgaat in een “gevoelsmatig, lijfelijk” tellen wanneer men het stuk goed begint te kennen. Dat is wat men het ritme-gevoel noemt.

Veel beginnende muzikanten proberen een genoteerd ritme onmiddellijk op eigen ritmegevoel aan te leren, zonder te tellen. Ze spelen dan soms wel zeer mooie ritmes ... die absoluut niets te maken hebben met het genoteerde stuk. Om de noten correct te plaatsen in de maat, en zo het juiste ritme aan te leren, is het “verstandig” tellen echt noodzakelijk. Wil men het tellen vermijden, dan is er slechts één mogelijkheid die redelijk betrouwbaar is (hoewel, niet voor iedereen), en dat is ...

Ritmes naspelen op gehoor

Een ritme naspelen **op gehoor** is meestal veel gemakkelijker dan het te (leren) spelen van partituur, op zichtlezing. Aarzel nooit om te gaan luisteren hoe een ritme moet worden gespeeld. Zoek het stuk op, op YouTube, Spotify of andere muziekplatforms, en speel het ritme “gewoon” na.

Maar, niet iedereen zal gemakkelijk op gehoor kunnen naspelen. Dan komt men vanzelf terug bij de enige andere overblijvende mogelijkheid: het “verstandig” **tellen**.

In onderverdelingen tellen

Men hoeft als muzikant niet verder te kunnen tellen dan tot vier. Het correct groeperen van noten in 2, in 3 en in 4 heeft alles te maken met het correct leren aanvoelen van de binaire of ternaire accentuatie, met sterke tellen (**S**), zwakke tellen (**z**) en half sterke tellen (**s**).

In 2 **S** z – **S** z – **S** z – **S** z

In 3 **S** z z – **S** z z – **S** z z – **S** z z

In 4 **S** z s z – **S** z s z – **S** z s z – **S** z s z

NOTENLEER VOOR PIANISTEN

Wil men de tellen van de maat niet uit het oog verliezen, dan worden onderverdelingen meestal met "en" geteld, zoals op de eerste notenbalk hieronder.

Men kan ook opteren om in de onderverdeling zelf te gaan tellen, zoals op de tweede notenbalk hierboven. Ook hier is het aangeraden om niet verder te gaan dan tot vier.

De samengestelde maatsoorten zijn samengesteld uit groepen van 3:
2 groepen van 3 (in 6/8) – 3 groepen van 3 (in 9/8) – 4 groepen van 3 (in 12/8).

Tel nooit tot 6, of tot 9 of tot 12, dat is zeer onhandig.

Gecombineerde maatsoorten komen met hun eigen combinaties van 2, van 3 en van 4.

TA ka Di mi (ritmische woordjes)

Het Indische **TA ka Di mi**-systeem maakt gebruik van **ritmische woordjes** om groepjes van 2, van 3 en van 4, te zeggen. Dat werkt veel intuïtiever dan ons cijfermatige systeem. Met woordjes **voelt** men het ritme meer dan dat men het "denkt", en leert men het sneller aan.

TA = de "teleenheid", het "accent", de "eerste tel", de "één" van elk groepje, wordt de eerste lettergreep van elk woordje. Zo blijft men de accentuatie voelen.

| | | |
|-------------------------|--------------------|----------------------------------|
| Groepje van 2 (binair) | TA ka | (of trager, TA Di) |
| Groepje van 3 (ternair) | TA ki te | |
| Groepje van 4 (binair) | TA ke Te ke | (of trager, TA ka Di mi) |

Zo past men ritmische woordjes toe (bijvoorbeeld, andere combinaties zijn denkbaar):



In het Indisch systeem bestaat er ook een woordje voor een “groep van 5”: **TA di ge na tom**.

Groepjes van 5 komen zelden voor in onze Westerse muziek, en als ze al voorkomen dan kennen we ze meestal als een combinatie van **3+2 – TA ki te TA ka** – of van **2+3 – TA ka TA ki te** – dat is met een tussenaccent “ergens” in het midden.

Vanaf dan zijn alle combinaties mogelijk, met alle mogelijke accentverplaatsingen. Bijvoorbeeld:

Onderverdeeld “in 6” 3+3 **TA ki te TA ki te** of 2+4 **TA ka TA ke te ke**

Onderverdeeld “in 7” 4+3 **TA ke te ke TA ki te** or 3+4 **TA ki te TA ke te ke** enz.

De woordjes zijn ook wendbaar. Men mag (men moet) er creatief mee omgaan tot ze, voor ons persoonlijk (voor de eigen creativiteit), perfect passen in het beoogde ritme.¹

Ritmische oefeningen voor de pianist

De metronoom

Nu je een paar tel- en woordtrucjes hebt is het moment aangebroken om ritmes om te zetten in de praktijk. Laat een metronoom tikken op 60 bpm voor een 4^{de} noot (elke tik is een TA in het voorbeeld hieronder) en probeer volgende ritmes te tellen (met cijfers) en daarna te zeggen (met woordjes). Zo kan je uitzoeken welk trucje het beste voor jou werkt. Het is wel heel belangrijk dat je strak op de metronoom blijft (dat elke TA – of overeenkomende cijfer – perfect op elke “tik” valt).

Oefening 1 – binaire onderverdelingen (in 2 – in 4)

HERHAAL 3X MET ELKE TEKSTLIJN

Indien jouw oefening geslaagd is, dan weet je nu welk systeem het beste voor jou werkt (zelf kies ik zonder aarzelen voor de woordjes). Probeer jouw systeem nu toe te passen op de volgende oefeningen.

¹ In Vlaamse muziekscholen gebruikt men bijvoorbeeld **TO** (halve noot), **TA** (4^{de} noot), **Ti Ti** (twee 8^{ste} noten), **Tri-o-la** (triool van 8^{ste} noten) en **Ti ri Ti ri** (vier 16^{de} noten).

Oefening 2 – overgang van binair naar ternair (in 2 – in 3 – in 4)
Oefening 3 – binair naar ternair (in 2 – in 3 – in 4 – in 6)
Met handen kloppen

Zulke oefeningen zijn een must voor elke muzikant. Leer ze nu kloppen met de handen – nog steeds met metronoom – en klop steeds met een heel duidelijk accent op de “1” of “TA” van elk groepje.

Bij binaire groepjes (van 2, van 4) blijft het accent (de TA) steeds in dezelfde hand:

Per 2: **RECHTS** links **RECHTS** links **RECHTS** links **RECHTS** links **RECHTS** links ...

Per 4: **RECHTS** links rechts links **RECHTS** links rechts links **RECHTS** links rechts links **RECHTS** ...

Bij ternaire groepjes (van 3) zal het accent bij elk groepje verplaatsen van hand:

Per 3: **RECHTS** links rechts **LINKS** rechts links **RECHTS** links rechts **LINKS** rechts links **RECHTS** ...

Doe deze oefeningen ook in andere maatsoorten, met de metronoom die de maat aangeeft (lees de handleiding van jouw metronoom). Oefen zeker ook in [Samengestelde maatsoorten: 6/8, 9/8 en 12/8](#), met een overgang van ternair (“normaal”) naar binair (duolen en quartolen).

Spelen op metronoom

Oefen regelmatig het spelen van stukken (en oefeningen) op metronoom. Ook dat is een must voor elke muzikant. Een muzikant die niet op metronoom kan spelen is geen (goede) muzikant.

Ik hoor mijn leerlingen vaak klagen over “hoe irritant zo’n ding wel niet is”, en dat heeft steeds te maken met de kloof tussen het *denken* en het **voelen**. Je mag niet *rationeel luisteren* naar de metronoom, want dat verstroot je van het spelen. Je moet de metronoom *blijven voelen* (= **horen**). Laat de metronoom, nog vóór het spelen, eerst een tijdje inwerken op jouw ritmegevoel, door bijvoorbeeld heel lichtjes met de metronoom te knikken of te wiegen, en houd die beweging aan tijdens het spelen.

Het is ook heel belangrijk om het juiste tempo te gebruiken. Dat is “het juiste tempo voor jezelf”, het “juiste oefentempo”, niet noodzakelijk het tempo dat op de partituur staat (dat is het “afwerkings-tempo”). Lukt het bijvoorbeeld niet op 100 bpm omdat het te snel gaat, probeer het dan op 80 bpm. Vind je dit dan weer te traag? Probeer het dan op 90 bpm. Blijf zoeken tot je het juiste tempo vindt.

Blijf ook nooit bij één enkele poging. Blijf proberen tot het lukt.

De “gaten” tellen

Zolang het ritme regelmatig is gevuld zoals in de vorige oefeningen – met volle groepjes van 2, van 3, van 4 – speelt men al gauw met de juiste accentuatie. Het tellen gaat vanzelf over in **gevoel**.

Maar dan komen de onregelmatige ritmes, ritmes met “gaten”, met tellen (en onderverdelingen) die je niet mag spelen. De noten die je speelt (of zegt, of klopt) voel je, omdat je “iets” doet. Je hoeft die noten niet (meer) te tellen. Maar de “gaten” worden ongemakkelijke lange pauzes die je niet aanvoelt. Ontbrekende tellen – en zeker ontbrekende STERKE tellen – moet je dan compenseren met een lijfelijk aangevoelde beweging.

Oefening 4 – gaten tellen

Je kan nog het beste compenseren door **luidop** te tellen in de gaten, en enkel in de gaten. Dat is veruit het duidelijkste, want dan ben je verstandig aan het tellen (je **weet** wat je telt) en je mond beweegt (je **voelt** wat je telt). Maar ook knikken met het hoofd, stampen met de voet, sniffen, ... kan de ontbrekende tel(len) compenseren.¹

Op trage tempi, bv. op het niveau van de 4^{de} noten, gebruikt men best eenvoudige woorden (met slechts één lettergreep) en/of cijfers die de plaats innemen van de ontbrekende tellen.

(TA = SPELEN) "EN" OF "CLISFER" = TELLEN

Oefening 5 – gaten vullen

Een andere optie – voor sommigen misschien wel gemakkelijker – is om de linkerhand als metronoom te gebruiken. Laat de linkerhand iets spelen in de *kleinste gebruikte nootwaarde* op de

¹ Als pianist vermijd je best om iets te doen met handen of armen. Die moeten vrij blijven voor – en niet schokken of schudden tijdens – het spelen. Maar uiteraard kan je bijvoorbeeld wel kloppen met de linkerhand wanneer je enkel met de rechterhand speelt.

partituur (4^{de} noten in dit geval). Zo vult die linkerhand vanzelf de gaten in en hoeft je niet meer te tellen. Je moet enkel de noten van de rechterhand juist “plaatsen” op de linkerhand.

Ritmische figuren

Oefening 6 – ritmische figuren

Op hogere tempi, op het niveau van de 16^{de} noten bijvoorbeeld, gebruikt men best het (aangepaste) TA ka Di mi-systeem. Zo ontstaat er, voor elke ritmische figuur die men tegenkomt (en onvermijdelijk wel eens terug zal tegenkomen), een eigen passend woordje. Hieronder een paar voorbeelden.

Oefening 7 – ritmische figuren (met de linkerhand als metronoom)

Polyritmiek

Een pianist wordt ook zeer vaak geconfronteerd met “polyritmiek”.

Het woord betekent “veel” (poly) – verschillende – ritmes tegelijk spelen.

Oefening 8 – drie over twee

Hij moet bijvoorbeeld met de rechterhand een groepje “van 3” spelen, en met de linkerhand een groepje “van 2”, een “drie over twee” ritme.

Om dit te leren spelen moet je, in een eerste stap, de noten van de rechterhand (R) op een “verstandige” (wiskundige) manier leren “plaatsen” op de noten van de linkerhand (L). Dat kan door gebruik te maken van het **kleinste gemeenschappelijke veelvoud (k.g.v.)**, hier van 2 en van 3 = 6.

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------------------------------|----------|---|---|----------|---|---|----------|---|---|----------|---|---|----------|---|---|----------|---|---|----------|---|---|----------|---|---|
| K.g.v. = 6 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| (of ook) | 1 | 2 | 3 |
| Accentuatie in 4/4 | > | | | - | | | > | | | - | | | > | | | - | | | > | | | - | | |
| Triolen RH | R | | R | | R | | R | | R | | R | | R | | R | | R | | R | | R | | R | |
| LH | L | | L | | L | | L | | L | | L | | L | | L | | L | | L | | L | | L | |

Het duurt even om dit ritme perfect aan te leren. Speel het, zolang je nog aan het tellen bent, traag genoeg om alles correct te plaatsen. Laat het ritme, naarmate je het begint aan te voelen, zeer geleidelijk aan versnellen tot het vanzelf “op automatische piloot” speelt.

Het “resulterende ritme” – het ritme dat je hoort en voelt wanneer je met beide handen samen speelt – noemt men in het Engels “the composite rhythm” (letterlijk vertaald “het samengestelde ritme”¹). Het is een redelijk vaak voorkomend “drie over twee” ritme dat je moet onthouden zodat je het later kan herkennen, en her-spelen.

Op een sneller tempo – of om het ritme op een intuïtievere manier aan te leren – komen de ritmische woordjes goed van pas. Je speelt **TA ki TE**’s in de rechterhand, tegen **TA ka**’s in de linkerhand. Hierbij vallen alle **TA**’s perfect samen, en elk groepje, zowel rechts als links, moet perfect gelijk worden verdeeld over de tel (van **TA** tot **TA**).

Wanneer je de linkerhand accentueert (opvallend luider speelt dan de rechterhand), dan voel je het ritme in 4/4. Want de linkerhand speelt de – voor deze maatsoort normale – binaire onderverdeling van de tellen, de gewone 8^{ste} noten (in de tabel hierboven op **1** en **4**). De rechterhand speelt daarentegen een – in deze maatsoort ongewone – ternair ritme in triolen (in de tabel op **1**, **3** en **5**).

Wanneer je de rechterhand accentueert (zie tabel hieronder), dan voel je het ritme in 12/8. Want de rechterhand speelt de normale ternaire onderverdeling van de tellen, de gewone groepjes van drie 8^{ste} noten (in de tabel op **1**, **3** en **5**). De linkerhand speelt daarentegen een ongewoon binair ritme in duolen (in de tabel op **1** en **4**).

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|--------------------------------|----------|---|----------|---|----------|---|----------|---|----------|---|----------|---|----------|---|----------|---|----------|---|----------|---|----------|---|----------|---|
| K.g.v. = 6 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| (of ook) | 1 | 2 |
| Accentuatie in 12/8 | > | | - | | - | | > | | - | | - | | > | | - | | - | | > | | - | | - | |
| RH | R | | R | | R | | R | | R | | R | | R | | R | | R | | R | | R | | R | |
| Duolen LH | L | | L | | L | | L | | L | | L | | L | | L | | L | | L | | L | | L | |

¹ Niet te verwarren met de “samengestelde maatsoorten”.

Oefening 9 – twee over drie

De handen worden nu omgedraaid: “duolen” in de rechterhand en “triolen” in de linkerhand.

Het voorbeeld staat hier in de maat van 12/8, met accentuatie in de linkerhand. Maar ook hier kan je het maatgevoel doen omslaan naar een maat van 4/4 door de rechterhand te accentueren.

Oefening 10 – vier over drie

Het “vier over drie” ritme komt ook vrij vaak voor, en moet je leren kennen.

| | | | | | | | | | | | | |
|--------------------------------|----------|---|---|---|----------|---|---|---|----------|----|----|----|
| K.g.v. = 12 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| (of ook) | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| Accentuatie in 12/8 | > | | | | - | | | | - | | | |
| Quartolen RH | R | | | R | | | R | | | R | | |
| LH | L | | | | L | | | | L | | | |

Ook hier is het maatgevoel afhankelijk van welke hand je accentueert.

Accentuatie links: maat van 12/8 – (LH) normale ternaire 8^{ste} noten – (RH) ongewone quartolen.

Accentuatie rechts: maat van 4/4 – (RH) normale binaire 16^{de} noten – (LH) ongewone triolen.

Oefening 11 – drie over vier

Draai nu de handen om.

Andere polyritmiek (“vijf over vier”, “zeven over zes”, ...) is uiterst zeldzaam, en ook een pak moeilijker te puzzelen met het kleinste gemeenschappelijke meervoud. Bij zulke vreemde ritmes zal men eerder opteren voor het goed leren “smeren” van de groepjes over de tellen (het perfect gelijk verdelen van tik tot tik op de metronoom, of van TA tot TA). Beide handen moeten dan wel totaal onafhankelijk van elkaar hebben leren spelen.

Met deze 11 ritmische oefeningen ben je klaar om de meest voorkomende ritmes aan te pakken.

ANDERE LEESTEKENS

Naast de toonhoogte (de nootnamen) en de toonduur (het ritme) zijn er nog belangrijke leestekens die men vaak op partituren tegenkomt en die we in dit boek reeds hebben overlopen.

In het hoofdstuk De akkoorden partituur zagen we het metronoomcijfer (Tempo), de Maatstrekken, de Dubbele maatstrekken, de Maat nummering, allerlei herhalingstekens (vanaf Maten herhalen), speciale Ritmische notatie, en Het fermata-teken (of orgelpunt).

In het hoofdstuk Variëren in Dynamiek zagen we de notatie voor de Nuances, voor Lyrische accentuatie en voor Beweging.

Op Wikipedia vind je een [Lijst van Italiaanse muziektermen](#).

TOONAARDEN EN HUN VOORTEKENING

Het kennen van de toonaarden – of van de toonladders – en hun voortekening is absoluut onmisbaar voor elke muzikant. Die kennis is essentieel voor de theorie (zie verder), maar ook voor de speeltechniek (coördinatie en snelheid van de vingers in het samenspel van beide handen). In dit boek worden de toonladders enkel vanuit de nood voor de theorie voorgesteld.

Elke muzikant moet de toonladders helemaal uit het hoofd kennen (zeker de majeur toonladders). Men vindt overal – op het internet, in boeken, ... – denk- en rekentrucjes om de toonladders te kunnen terugvinden, en om ze dan niet uit het hoofd te moeten leren. De ervaring als leraar, maar ook als uitvoerende muzikant, leert me dat die trucjes echt niet goed werken. Niets vervangt de parate kennis van de toonladders. Weg met die trucjes! Leer je toonladders gewoon van buiten! Dat werkt veel gemakkelijker. En, echt van buiten leren doe je **met je zintuigen**:

Op gehoor: Elke type toonladder¹ (bv. Majeur) heeft een specifieke herkenbare melodie.

Op zicht: Elke toonladder heeft een specifieke en herkenbare tekening (patroon) in het klavier.

Op gevoel: Je leert het patroon van elke toonladder (in het klavier) voelen in de vingers.

Voor alle toonladders hieronder is er enkel een vingerzetting voorzien voor de rechterhand, en overslechts één octaaf (vingers: 1 = duim, 2 = wijsvinger, 3 = middenvinger, 4 = ringvinger, 5 = pink). Speel ze op en neer. Zo zal je de toonladders heel snel van buiten leren.

Voor verdere technische oefeningen – met vingerzetting voor de linkerhand, voor beide handen samen, over meerdere octaven, in parallelbeweging en in tegenbeweging, in sexten en decimen, ... – verwijst ik graag naar boeken zoals [The Manual of Scales, Broken Chords and Arpeggio's for piano](#).

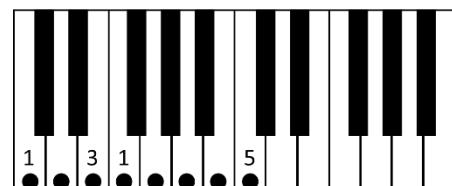
De 12 majeur toonladders

C Majeur – het model geen voortekening

De toonladder van **C (DO) Majeur** (zonder voortekening) staat model voor alle andere Majeur toonladders. Ze klinken allen “zoals C Majeur”, zij het hoger of lager. In het volgende hoofdstuk zullen we deze toonladder met haar specifieke bouwplan (het model) verder analyseren en duiden.

“De Majeur Toonladder” is ook de theoretische “referentietoonladder” voor de opbouw van andere type toonladders, de opbouw van akkoorden, en ook voor de (jazz) harmonie.²

DO RE MI FA SOL LA SI DO
1 2 3 4 5 6 7 8=1



¹ In muziektaal spreekt men van “elke **mode** (of modus)” in plaats van “elke type toonladder”: Majeur is een mode, en mineur is een andere mode, en zo zijn er nog heel veel **modi** (meervoud van modus).

² In de klassieke muziektheorie van de 19^{de} eeuw – die nog steeds in onze klassieke muziekscholen wordt aangeleerd – gebruikt men ook (nog) de mineur toonladder als tweede (andere) referentie. Maar sinds het vernieuwende theoretische werk van de Oostenrijkse componist Arnold Schönberg (1874-1951) is het hanteren van die “dubbele standaard” achterhaald. Hoewel ...? Lees meer in mijn boek [Parent Scales and Chord Scales](#).

Toonladders met kruisen

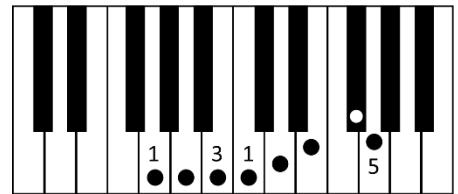
Leer de volgorde van de kruisen van buiten: **FA DO SOL RE LA MI SI**

G Majeur – 1 kruis

fa#

SOL LA SI DO RE MI FA# SOL
1 2 3 4 5 6 7 8=1

Musical notation for G Major (one sharp). The melody starts on G (1) and moves through A (2), B (3), C (4), D (5), E (6), F# (7), and back to G (8=1). Fingerings are indicated above the notes: 1, 3, 1, 5, 1, 3, 1.



Let op de voorttekening: 1 kruis aan de sleutel => FA#.

Merk ook de schuine lijn die de vingers maken ter voorbereiding van de zwarte toets FA#.

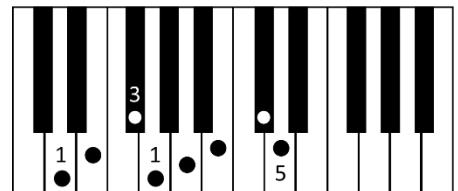
Onthoud de plaats van die zwarte toets (FA#) => de 1^{ste} zwarte van het groepje van drie.

D Majeur – 2 kruisen

fa# do#

RE MI FA# SOL LA SI DO# RE
1 2 3 4 5 6 7 8=1

Musical notation for D Major (two sharps). The melody starts on D (1) and moves through E (2), F# (3), G (4), A (5), B (6), C# (7), and back to D (8=1). Fingerings are indicated above the notes: 1, 3, 1, 5, 1, 3, 1.



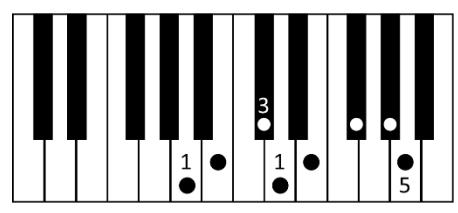
(Plaats van de zwarte toetsen => telkens de 1^{ste} zwarte toets, van elk groepje.)

A Majeur – 3 kruisen

fa# do# sol#

LA SI DO# RE MI FA# SOL# LA
1 2 3 4 5 6 7 8=1

Musical notation for A Major (three sharps). The melody starts on A (1) and moves through B (2), C# (3), D (4), E (5), F# (6), G# (7), and back to A (8=1). Fingerings are indicated above the notes: 1, 3, 1, 5, 1, 3, 1.

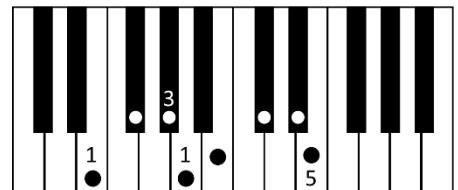


E Majeur – 4 kruisen

fa# do# sol# re#

MI FA# SOL# LA SI DO# RE# MI
1 2 3 4 5 6 7 8=1

Musical notation for E Major (four sharps). The melody starts on E (1) and moves through F# (2), G# (3), A (4), B (5), C# (6), D# (7), and back to E (8=1). Fingerings are indicated above the notes: 1, 3, 1, 5, 1, 3, 1.

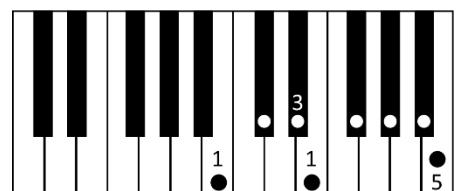


B Majeur – 5 kruisen

fa# do# sol# re# la#

SI DO# RE# MI FA# SOL# LA# SI
1 2 3 4 5 6 7 8=1

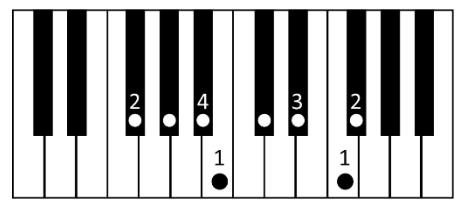
Musical notation for B Major (five sharps). The melody starts on B (1) and moves through C# (2), D# (3), E (4), F# (5), G# (6), A# (7), and back to B (8=1). Fingerings are indicated above the notes: 1, 3, 1, 5, 1, 3, 1.



F# Majeur – 6 kruisen

fa# do# sol# re# la# mi#

| | | | | | | | |
|-----|------|-----|----|-----|-----|-----|-----|
| FA# | SOL# | LA# | SI | DO# | RE# | MI# | FA# |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8=1 |

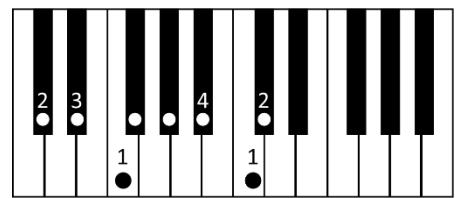


Let op de vingerzetting: begin met de 2^{de} vinger, zet de duim telkens op de eerstvolgende witte toets.

C# Majeur – 7 kruisen

fa# do# sol# re# la# mi# si#

| | | | | | | | |
|-----|-----|-----|-----|------|-----|-----|-----|
| DO# | RE# | MI# | FA# | SOL# | LA# | SI# | DO# |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8=1 |



Let op de vingerzetting: begin met de 2^{de} vinger, zet de duim telkens op de eerstvolgende witte toets.

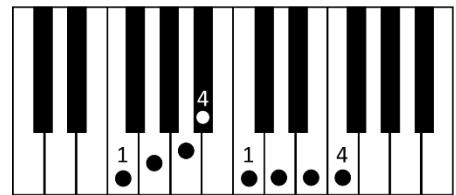
Toonladders met mollen

Leer de volgorde van de mollen van buiten: **SI MI LA RE SOL DO FA**

F Majeur – 1 bemol

sib

| | | | | | | | |
|----|-----|----|-----|----|----|----|-----|
| FA | SOL | LA | SIB | DO | RE | MI | FA |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8=1 |



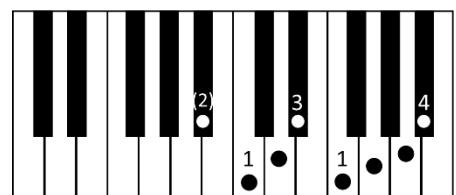
Voor de volgende toonladders (op de allerlaatste na), die allen starten op een zwarte toets, hanteer ik steeds dezelfde vingerzetting als hierboven voor F# en C# Majeur:

Begin met de 2^{de} vinger, zet de duim telkens op de eerstvolgende witte toets.¹

Bb Majeur – 2 mollen

sib mib

| | | | | | | | |
|-----|----|----|-----|----|-----|----|-----|
| SIB | DO | RE | MIB | FA | SOL | LA | SIB |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8=1 |

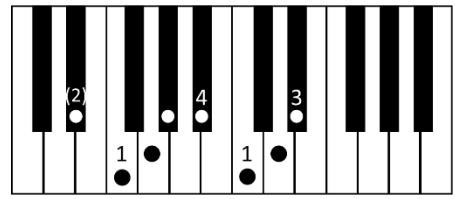


¹ Soms zet ik hier start- en eindvingers tussen haakjes, want ...

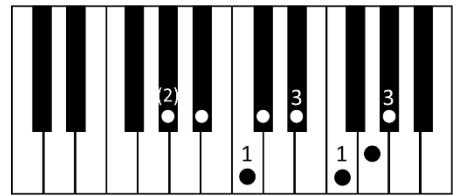
Voor deze toonladders is de gebruikelijke vingerzetting “steeds 3^{de} vinger op Mib en 4^{de} vinger op Sib”. En dat klopt wanneer men verder, over meerdere octaven, speelt. Het voelt daarentegen zeer onnatuurlijk om deze toonladders te starten op een 3^{de} of een 4^{de} vinger (om “te hoge” vingers te gebruiken waar het niet nodig is).

E♭ Majeur – 3 mollen
sib mib lab

 MI♭ FA SOL LA♭ SI♭ DO RE MI♭
 1 2 3 4 5 6 7 8=1


A♭ Majeur – 4 mollen
sib mib lab reb

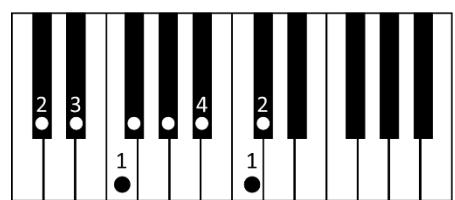
 LA♭ SI♭ DO RE♭ MI♭ FA SOL LA♭
 1 2 3 4 5 6 7 8=1



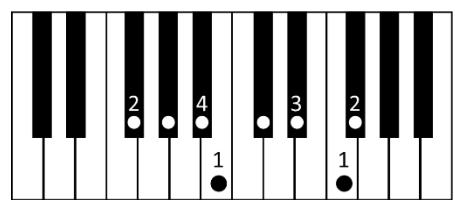
De laatste drie toonladders, hieronder, heb je al geoefend als (in volgorde) C♯, F♯ en B. Er is namelijk geen verschil, noch in klank noch in speelwijze, tussen D♭ en C♯, of tussen G♭ en F♯, of tussen C♭ en B. Hoewel deze toonladders ander namen hebben, en er op partituur ook anders uitzien, klinken en spelen ze identiek: dit noemt men “enharmonische¹” toonladders.

D♭ Majeur – 5 mollen
sib mib lab reb solb

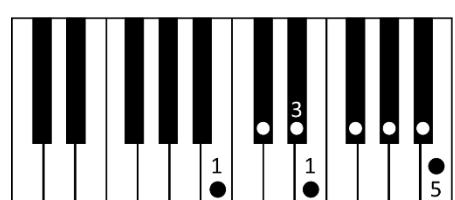
 RE♭ MI♭ FA SOL♭ LA♭ SI♭ DO RE♭
 1 2 3 4 5 6 7 8=1


G♭ Majeur – 6 mollen
sib mib lab reb solb dob

 SOL♭ LA♭ SI♭ DO♭ RE♭ MI♭ FA SOL♭
 1 2 3 4 5 6 7 8=1


C♭ Majeur – 7 mollen
sib mib lab reb solb dob fab

 DO♭ RE♭ MI♭ FA♭ SOL♭ LA♭ SI♭ DO♭
 1 2 3 4 5 6 7 8=1



¹ “Enharmonisch” betekent letterlijk “in harmonie”; verschillend (in naam) en “toch mooi samenlinkend”.

Samenvatting majeur toonladders

| C _b | G _b | D _b | A _b | E _b | B _b | F | C | G | D | A | E | B | F# | C# |
|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|---|------|------|------|------|------|------|------|
| 7 _b | 6 _b | 5 _b | 4 _b | 3 _b | 2 _b | 1 _b | 0 | 1# | 2# | 3# | 4# | 5# | 6# | 7# |
| sib | | fa# |
| mib | mib | mib | mib | mib | mib | | | do# |
| lab | lab | lab | lab | lab | | | | sol# |
| reb | reb | reb | reb | reb | | | | | re# | re# | re# | re# | re# | re# |
| solb | solb | solb | solb | | | | | | la# | la# | la# | la# | la# | la# |
| dob | dob | | | | | | | | | mi# | mi# | mi# | mi# | si# |
| fab | | | | | | | | | | | | | | |

Onthoud de volgorde van de

Kruisen
MollenFA DO SOL RE LA MI SI
SI MI LA RE SOL DO FA

Merk dat de volgorde van de toonladders (bovenste rij van de tabel) ook diezelfde volgorde volgt.
Zoals de kruisen (in stijgende volgorde)

(F_b) C_b G_b D_b A_b E_b B_b – F C G D A E B – F# C# (G#) (...)

← Zoals de mollen (in dalende volgorde)

Als je al deze Majeur toonladders rats van buiten kent, is de stap naar **alle nieuwe modi** (alle nieuwe types toonladders) en naar **alle mogelijke akkoorden** super gemakkelijk. Je hoeft enkel specifieke graden uit de majeur toonladder aan te passen en/of weg te laten.

De mineur toonladders

De mineur antieke mode

De mineur **antieke mode**¹ (of toonladder, “minor natural scale” in het Engels) is “de mineur referentie-toonladder”, want voor elke **antieke mode** bestaat er ook een voortekening (zie verder).

De **antieke mode** bevat b3, b6 en b7.

Formule: Verlaag de 3^{de}, de 6^{de} en de 7^{de} graad (van de Majeur toonladder) met een halve toon.

| | | | | | | | | |
|------------------------|----|----|-----------------|-----|-----|-----------------|-----------------|-----|
| C Majeur | DO | RE | MI | FA | SOL | LA | SI | DO |
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8=1 |
| C mineur antiek | DO | RE | MI _b | FA | SOL | LA _b | SI _b | DO |
| | 1 | 2 | b3 | 4 | 5 | b6 | b7 | 8=1 |
| D Majeur | RE | MI | FA# | SOL | LA | SI | DO# | RE |
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8=1 |
| D mineur antiek | RE | MI | FA | SOL | LA | SI _b | DO | RE |
| | 1 | 2 | b3 | 4 | 5 | b6 | b7 | 8=1 |

¹ “Mode” (of “modus”) betekent “wijze”, zoals in “deze toonladder klinkt op de antieke wijze”. Maar het zou ook kunnen zijn “deze toonladder klinkt op de Arabische, of de Oosterse, of de Zigeuner wijze”.

NOTENLEER VOOR PIANISTEN

Enzovoort ...

Eens je de 12 majeur toonladders hebt aangepast kom je op het volgende resultaat uit.

Voortekening van de mineur (antieke) toonladders

| Majeur toonladders | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------------------------|------------------|------------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----|------|------|------|------|------|------|------|
| C _b | G _b | D _b | A _b | E _b | B _b | F | C | G | D | A | E | B | F# | C# |
| 7 _b | 6 _b | 5 _b | 4 _b | 3 _b | 2 _b | 1 _b | 0 | 1# | 2# | 3# | 4# | 5# | 6# | 7# |
| A _b m | E _b m | B _b m | Fm | Cm | Gm | Dm | Am | Em | Bm | F#m | C#m | G#m | D#m | A#m |
| Mineur (antiek) toonladders | | | | | | | | | | | | | | |
| s _b | s _b | s _b | s _b | s _b | s _b | s _b | | fa# |
| m _b | m _b | m _b | m _b | m _b | m _b | m _b | | do# |
| lab | lab | lab | lab | lab | lab | | | sol# |
| reb | reb | reb | reb | reb | | | | re# |
| solb | solb | solb | solb | | | | | la# | la# | la# | la# | la# | la# | si# |
| dob | dob | | | | | | | | mi# | mi# | mi# | mi# | mi# | |
| fab | | | | | | | | | | | | | | |

Bij elke voortekening hoort een Majeur toonladder (bovenste rij) **en een mineur (antiek) toonladder**.

De toonladders, majeur en mineur, die dezelfde voortekening delen worden **relatieve toonladders** genoemd.

De mineur toonladder start op de sext (6) van de Majeur toonladder.

In C Majeur is de sext LA, en LA is de starttoon van A mineur.

De Majeur toonladder start op de mineur terts (b3) van de mineur toonladder.

In A mineur is de kleine terts DO, en DO is de starttoon van C Majeur.

De mineur harmonische mode

De mineur **harmonische mode** ("minor harmonic" in het Engels) bevat (enkel) b3 en b6.

Formule: Verlaag de 3^{de} en de 6^{de} graad (van de Majeur toonladder) met een halve toon.

| E Majeur | MI | FA# | SOL# | LA | SI | DO# | RE# | MI |
|------------------------|----|-----|------|----|----|-----|-----|-----|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8=1 |
| E mineur harmonisch | MI | FA# | SOL | LA | SI | DO | RE# | MI |
| | 1 | 2 | b3 | 4 | 5 | b6 | 7 | 8=1 |

| F Majeur | FA | SOL | LA | Slb | DO | RE | MI | FA |
|------------------------|----|-----|-----|-----|----|-----|----|-----|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8=1 |
| F mineur harmonisch | FA | SOL | LAb | Slb | DO | REb | MI | FA |
| | 1 | 2 | b3 | 4 | 5 | b6 | 7 | 8=1 |

De mineur melodische mode

De mineur **melodische mode** ("minor melodic" in het Engels) bevat (enkel) **b3**.

Formule: Verlaag de 3^{de} graad (van de Majeur toonladder) met een halve toon.

| G Majeur | SOL | LA | SI | DO | RE | MI | FA# | SOL |
|-------------------------------|-----|----|-------------------|----|----|-----|------|-----|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8=1 |
| G mineur melodisch | SOL | LA | SIb | DO | RE | MI | FA# | SOL |
| | 1 | 2 | b3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8=1 |
| A Majeur | LA | SI | DO# | RE | MI | FA# | SOL# | LA |
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8=1 |
| A mineur melodisch | LA | SI | DO | RE | MI | FA# | SOL# | LA |
| | 1 | 2 | b3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8=1 |

Deze drie mineur modi – antiek, harmonisch en melodisch – zijn belangrijke "klassieke oefentoonladders" (zie [The Manual of Scales, Broken Chords and Arpeggio's for piano](#)). Ze bevatten allen **b3**, de kleine – mineur – terts. Een mineur toonladder moet een kleine terts bevatten om "mineur" te mogen heten.

Er bestaan nog vele andere modi die we in dit boek – en in een klassieke notenleerschool – niet aanleren. Wie graag leert over alle mogelijke modi (alle mogelijke toonladders) kan terecht in mijn boek [Parent Scales and Chord Scales](#).

Van majeur toonladder naar akkoord

Een enkel voorbeeld (geplukt uit het hoofdstuk [Variëren in Densiteit](#)).

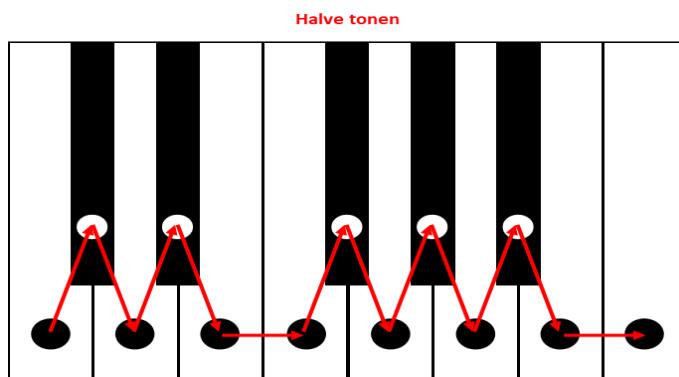
Het half verminderd septiemakkoord [m7^{b5}] komt met een pakket aan gewijzigde graden: een kleine terts (b3), een verminderde kwint (b5) maar een "normale" (kleine) septiem (b7).

| C Majeur | DO | RE | MI | FA | SOL | LA | SI | DO |
|-------------------------|----|----|-------------------|----|--------------------|----|-------------------|-----|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8=1 |
| Cm7^{b5} | DO | | MIb | | SOLb | | SIb | |
| | 1 | | b3 | | b5 | | b7 | |

DE INTERVALLEN

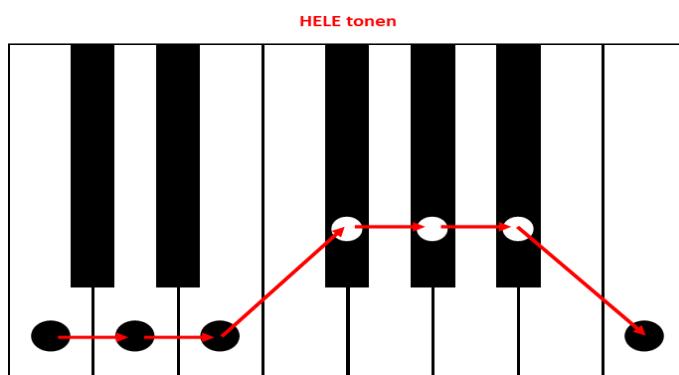
Halve en hele toonafstanden

Een “interval” is “de afstand tussen twee noten”. Het kleinst mogelijke interval is de $\frac{1}{2}$ toonafstand. Dat is de afstand van een toets naar de eerstvolgende toets (zwart of wit) op het pianoklavier.



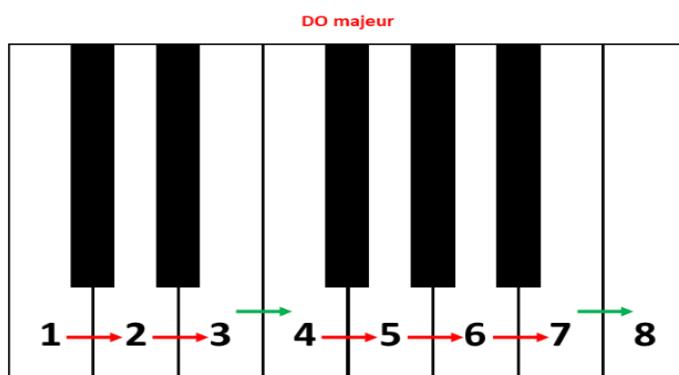
Wanneer men alle halve tonen achter elkaar speelt, dan speelt men de “**chromatische** toonladder”.

Twee $\frac{1}{2}$ tonen vormen samen één HELE toonafstand.



Wanneer men (enkel) HELE tonen achter elkaar speelt, dan speelt men een “**hele tonen** toonladder”.

De **majeur** toonladder – waarvoor de “gewone” toonladder van DO het model is – wordt gevormd met voornamelijk HELE toonafstanden, maar met slechts een $\frac{1}{2}$ toonafstand tussen 3 en 4 en een $\frac{1}{2}$ toonafstand tussen 7 en 8.



Afstanden tussen grondtoon en andere graden van de toonladder

In een toonladder – eender welke type toonladder – krijgt de afstand van de grondtoon naar een andere graad van de toonladder een specifieke intervalnaam.

| Van grondtoon naar | Interval | Betekent | |
|------------------------|-------------------|------------|------------------------------|
| 2 ^{de} graad | Secunde | Tweede | |
| 3 ^{de} graad | Terts | Derde | |
| 4 ^{de} graad | Kwart | Vierde | |
| 5 ^{de} graad | Kwint | Vijfde | |
| 6 ^{de} graad | Sext | Zesde | |
| 7 ^{de} graad | Septiem | Zevende | |
| 8 ^{ste} graad | Octaaf | Achtste | = herhaling van de grondtoon |
| 9 ^{de} graad | None ¹ | Negende | = octaaf + secunde |
| 10 ^{de} graad | Decime | Tiende | = octaaf + terts |
| 11 ^{de} graad | Undecime | Elfde | = octaaf + kwart |
| 12 ^{de} graad | Duodecime | Twaalfde | = octaaf + kwint |
| 13 ^{de} graad | Tredecime | Dertiende | = octaaf + sext |
| 14 ^{de} graad | Quardecime | Veertiende | = octaaf + septiem |
| 15 ^{de} graad | Quindecime | Vijftiende | = twee octaven |

Intervallen lezen op de notenbalk

Intervallen zijn zeer herkenbaar op de notenbalk.

De pare intervallen – secunde, kwart, sext en octaaf – zijn **heterogene** (ongelijksoortige) intervallen. Ze bewegen van lijn tot vakje (of tussenlijn), of omgekeerd.



De onpare intervallen – terts, kwint en septiem – zijn **homogene** (gelijksoortige) intervallen. Ze bewegen van lijn tot lijn, of van vakje tot vakje.



Intervallen in de majeur toonladder

In de majeur toonladder zijn alle intervallen, vertrekende van de grondtoon, **majeur** (groot) of **rein**.

| Naam interval | Majeur secunde | Majeur terts | Reine kwart | Reine kwint | Majeur sext | Majeur septiem | Rein octaaf |
|---------------|----------------|--------------|-------------|-------------|-------------|----------------|-------------|
| Graadcijfer | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |

¹ De oude Latijnse rangtelwoorden voor de intervallen boven het octaaf worden minder en minder in gebruik genomen. Men verkiest de Nederlandse woorden: negende, tiende, elfde, ...

De afstanden naar de belangrijkste graden¹ – de **tonale graden 4, 5 en 8** – zijn **reine** toonafstanden.
De afstanden naar de andere graden – de **modale graden 2, 3, 6 en 7** – zijn **majeur** afstanden.

Intervallen in mineur antiek

In mineur antiek (de mineur referentie-toonladder) zijn alle intervallen, vertrekende van de grondtoon, **mineur** (klein) of **rein**.
Behalve de **majeur** secunde.

| Naam interval | Majeur secunde | Mineur terts | Reine kwart | Reine kwint | Mineur sext | Mineur septiem | Rein octaaf |
|---------------|----------------|--------------|-------------|-------------|-------------|----------------|-------------|
| Graadcijfer | 2 | ♭3 | 4 | 5 | ♭6 | ♭7 | 8 |

De **modale** graden 3, 6 en 7 zijn aangepast. **Modale** graden mag men aanpassen om van **mode** te veranderen, zoals men hier van de majeur **mode** naar de mineur **mode** verandert.

De **tonale** graden **4, 5 en 8** moeten **rein** (of zuiver, of juist², of perfect³) blijven om de tonaliteit⁴ te blijven garanderen.

Kwaliteit (of hoedanigheid) van intervallen

Modale intervallen (secunde, terts, sext en septiem) kunnen **majeur** of **mineur** zijn.

Tonale intervallen (**kwart**, **kwint** en **octaaf**) blijven (in principe) **rein**.

Beide type intervallen worden ...

- **Verminderd** indien kleiner dan **mineur** of **rein**.
- **Vergroot** indien groter dan **majeur** of **rein**.

| Modale intervallen | Verminderd | Mineur | Majeur | Vergroot |
|--------------------|------------|--------|--------|----------|
| Tonale intervallen | | Rein | | |

¹ Te vergelijken met de hoofdakkoorden I, IV en V. (Zie *De diatonische reeks*.)

² In het Frans zegt men “une quinte juste” (een **reine** kwint).

³ In het Engels zegt men “a **perfect** fifth” (een **reine** kwint).

⁴ Voor meer uitleg over tonaliteit, lees mijn boek [Parent Scales and Chord Scales](#).

DE Klassieke partituur

De klassieke partituur wordt volledig in notenschrift genoteerd (meestal zonder akkoordsymbolen). Wie goed noten en ritmes kan lezen (rekening houdende met de voortekening), kan met de nodige behendigheid vrij gemakkelijk leren spelen van een klassieke partituur.

(Zie [Notenschrift – Toonhoogte, Ritmische notatie \(Toonlengte\) en Toonaarden en hun voortekening.](#))

Het is strikt genomen niet nodig om iets te weten over toonaarden (buiten de voortekening), intervallen en akkoorden om tot een mooi resultaat te komen. Maar met die kennis zal men nog veel gemakkelijker lezen, en vooral een veel beter inzicht krijgen in de muziek die men speelt.

(Zie [Toonaarden en hun voortekening, De intervallen en PIANOSPELEN MET AKKOORDEN.](#))

In de klassieke traditie wordt de eigen inbreng van de muzikant beperkt tot (enkel) de interpretatie (zie [Variëren in Dynamiek](#)). Pianoleraars zeggen tegen hun leerlingen “Speel gewoon wat er op de partituur staat, niet meer en niet minder.” Er is geen ruimte voor improvisatie en fantasiertjes.

En dat is zeer begrijpelijk, omdat het bijna onmogelijk is om iets beters te verzinnen dan wat de grootmeesters – Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, ... – hebben geschreven.

Houd je dus aan de partituur om van de grootmeesters te leren hoe het moet. Wil je ook begrijpen en onthouden hoe het moet, dan zal je hun stukken moeten analyseren, kijken hoe de puzzel in elkaar steekt. Daarvoor heb je muziektheorie nodig. En de gemakkelijkste en de leukste weg om muziektheorie aan te leren is het [PIANOSPELEN MET AKKOORDEN](#).

© 2021 – Raph Van Goubergen