

Gealtereerde akkoorden

De stof uit les 11 en 12 is niet eenvoudig om te leren beheersen. In de praktijk lukt dat pas na lange tijd. Maar als componist kunt u al uit de voeten met de leerstof uit les 1 t/m 10, zeker als u zich wilt beperken tot classicistische en niet al te geavanceerde romantische muziek.

U kunt daarom na les 10 stoppen met deel II. Leest u dan wel de aantekeningen van les 11 en 12 door. In de loop der tijd kunt u, mocht u daar zin in hebben, proberen om ook deze materie geheel of gedeeltelijk in uw werk toe te passen.

Deel III van deze cursus, beginnende met les 13, kunt u grotendeels volgen als u les 11 en 12 heeft overgeslagen. Dit laatste deel van de cursus is meer praktijkgericht.

De componisten die wel les 11 en 12 bestuderen, zullen ervaren dat harmonieleer zeer moeilijk kan zijn, als je door wilt stoten naar het hoogste niveau. Maar hou uzelf niet voor de gek. Musici die de hier aangeboden leerstof tot in de puntjes beheersen, zijn zeldzaam.

Het is interessant om te ervaren hoe saai en nietszeggend een akkoordopeenvolging kan klinken als akkoorden tertsverwant zijn. I gevolgd door III, dan door V, spannend klinkt het niet. Tertsen zijn belangrijk, maar als het gaat om beweging in de harmonie hebben we er minder behoefte aan.

Spelen we een afsluitende cadens als IV - I4/6 - V - I, dan valt op hoezeer de beweging gaande wordt gehouden. Geen van de akkoorden lijkt een rustpunt te zijn, tot we de tonica bereiken. Dat is ook de bedoeling, anders ervaren we voortijdig een moment van rust.

Maar wat is daarvan de oorzaak? Waarom toch die voorkeur voor bepaalde cadensen? En waarom is mineur in een cadens vaker harmonisch dan aeolisch?

Hebben we tot nu toe vooral de nadruk gelegd op overeenkomsten tussen akkoorden, nu wordt het tijd om de aandacht te verleggen naar een verschil, en wel het interval dat cruciaal was voor de ontwikkeling van Westerse harmonie en dat uiteindelijk zou leiden tot zwevende tonaliteit.

Ik doel hier op de *leidtoon*. We kunnen ook spreken van de secundeschrede, met name de schrede van een kleine secunde. Officieel is de leidtoon een toon die een halve toonafstand onder de tonica ligt, zoals de B onder de C in C groot of C harmonisch klein, maar dat is een beperkte visie.

De secundeschrede als belangrijk interval komen we allereerst in melodieën tegen. Neem een willekeurige melodie en u zult zien dat die in hoofdzaak uit secundeschreden bestaat. Niet alleen klinkt dat voor ons gehoor aangenaam, voor een zanger is een secunde makkelijk om te intoneren. Daarom bestond in de oude vocale muziek, zoals het Gregoriaans, een voorkeur voor dit interval.

Met de komst van kwalitatief goede melodieinstrumenten veranderde onze voorkeur niet. Zelfs als een instrument, bijv. een viool, eenvoudig grote sprongen kan maken, zien we dat een componist de sprongen gebruikt om secundeschreden te omspelen of te benadrukken.

- In de coloratuur is dit eveneens het geval. Al excelleert de zanger of zangeres in het zingen van grote sprongen, toch hebben deze sprongen veelal betrekking op secundeschreden.

Pas in de loop van de 19de eeuw raakt men gefascineerd door de grote sprong op zich en in de 20ste

eeuw lijkt de grote sprong zelfs te ontaarden in een maniertje om een compositie interessant te doen lijken. Tegelijkertijd zien we dat sommige componisten de secundeschrede blijven koesteren.

Beweging in de harmonie ontstaat door secundeschreden te benutten. Vooral de kleine secunde is populair. Een hoofdtrap wordt niet gauw vervangen door zijn neventrap als hierdoor geen kleine secundeschrede meer mogelijk is.

In leerboeken wordt beweging in de traditionele harmonie omschreven als een afwisseling van dissonante en consonante akkoorden. Bij voorkeur wordt een dissonant akkoord gevolgd door een akkoord dat het mogelijk maakt om middels een kleine secundeschrede de dissonant op te lossen.

Harmonisch mineur komt voort uit onze behoefte aan de kleine secunde als leidtoon. Aeolisch was de oorspronkelijke vorm van mineur, maar reeds in de middeleeuwen kon men de verleiding niet weerstaan om in aeolisch bij gelegenheid de zevende toon te verhogen.

Er zijn meer akkoorden gebruikelijk in de functionele harmonieleer, die het gevolg zijn van onze behoefte aan een leidtoon. Dergelijke akkoorden, waarvan een toon verhoogd of verlaagd is, noemen we gealtereerde akkoorden. V en VII in *harmonisch* mineur zijn gealtereerde akkoorden.

Bepaalde gealtereerde akkoorden bestaan uit stapelingen die niet zo vaak in een klassieke harmonie gebruikt worden. De belangrijkste alteraties behandelen we hier.

Soms verlagen we de *zesde toon* in *majeur*, zodat een leidtoon ontstaat van boven voor de vijfde toon, de dominant. Helaas heeft dit wel een onbruikbare drieklank tot gevolg, in C het akkoord As - C - E. Daarom verlagen we *gewoonlijk* ook de kwint van het akkoord: As - C - Es.

- Het akkoord As - C - E bestaat uit de stapeling van 2 grote tertsen, hetgeen wij een overmatige drieklank noemen. In de klassieke harmonieleer gebruiken we de overmatige drieklank liever niet.

De verlaagde zesde toon noemen wij de *molldur (Moll-Dur) toon*. Het akkoord op de verlaagde zesde toon van een toonladder noteren wij als VI_{md}. In de majeure toonsoort A is VI_{md} gelijk aan de stapeling F (de verlaagde Fis) - A - C (de verlaagde kwint).

U kunt dit akkoord herkennen als F I en dan heeft u gelijk. Uit de eerste les herinnert u zich wellicht de opmerking dat sommige akkoorden ook in andere toonsoorten voor kunnen komen. Toen we gingen moduleren, gebruikten we een dergelijk akkoord als spilakkoord.

Nu we het Moll-Dur akkoord kunnen benutten als spilakkoord, nemen de mogelijkheden aanzienlijk toe. Vanuit C groot kan bijv. Es groot via een molldur akkoord worden bereikt. Zie voorbeeld 1.

De molldur toon hoeft niet de bastoon van het akkoord te zijn. Elk akkoord in majeure dat een Moll-Dur toon als *enige* alteratie in zich heeft, krijgt de toevoeging md. Zie voorbeelden 2 en 3.

- Voor een goed begrip van akkoorden en hun notatie, heeft u het educatieve werk *Akkoorden* nodig, dat u gratis van mijn website kunt downloaden. Alleen geschikt voor gevorderden.

VII_{7md} is een verminderd septime akkoord dat vaak gebruikt wordt. Maar liefst 3 kleine secunde schreden kunnen worden benut in de cadens VII_{7md} - I. VII_{md} in majeure is qua samenstelling gelijk aan VII₇ in mineur. In C majeure ontstaat dan net als in mineur de stapeling B - D - F - As.

In les 8 trof u de opmerking aan dat voortdurend in een enkele toonsoort blijven hangen als saai en

een beetje volks werd beschouwd. Oorspronkelijk was dit ook het geval. Maar toen componisten steeds vaker hun heil zochten bij gealtereerde akkoorden, nam de noodzaak tot moduleren af.

Een componist als Chopin, wiens werk harmonisch zeer geraffineerd is, speelt het zelfs klaar om een meesterwerk te componeren zonder te moduleren - niet in het minst dankzij een sublieme melodie. Hij gebruikt overigens regelmatig tussendominanten, ook Moll-Dur tussendominanten.

Bij voorbeeld 3 ziet u een tussendominant die benut werd door een tijdgenoot van Chopin, Robert Schumann, in zijn befaamde Kinderszenen.

Een tweede typische alteratie verdient hier aandacht en wel *Napels*. In Napels wordt de *tweede toon* van de toonladder in *majeur en mineur* verlaagd, zodat een leidtoon ontstaat boven de tonica.

In majeure ontstaat door Napels een overmatige drieklank, namelijk in C de stapeling Des - F - A. We lossen dit op door net als bij Moll-Dur de kwint te verlagen, met als resultaat Des - F - As. Omdat As tevens de verlaagde zesde toon in majeure is, wordt II_n in majeure met verlaagde kwint ook wel als een combinatie van Napels en Moll-Dur gezien. Als naam gebruiken we echter Napels.

Napels wordt hoofdzakelijk als II_{6n} gebruikt - met dubbele tertsen - en in grondligging. Napels wordt in een modulatie niet zo vaak gebruikt als Moll-Dur. Een voorbeeld van Napels ziet u in 4.

- Let op het majeure slotakkoord in F klein, veroorzaakt door de Picardische tertsen, een grote tertsen. Dit is een alteratie uit de Renaissance, waarvan de populariteit na de Barok afnam.

Andere akkoorden die gebruik maken van de verlaagde tweede toon vernoemt men liever naar de intervallen binnen het akkoord. C VII_{7n}, B - Des - F - As, wordt C VII₇ dubbel verminderd genoemd, oftewel VII_{7dv} of d.v. Maar in de notatie gebruikt men wel vaak de n. Zie *Akkoorden*.

De overige gealtereerde akkoorden worden eveneens aangeduid met termen als in *Akkoorden*. Dit zijn de akkoorden met een *verhoogde twee* in majeure als leidtoon voor de tertsen van de tonica en met een *verhoogde vier* in majeure en mineur als leidtoon voor de dominant. Zie voorbeeld 5.

De verhoogde vierde toon wordt soms gecombineerd met Moll-Dur, maar ook dit akkoord krijgt een meer algemene benaming. Een voorbeeld in C is de vierde trap: Fis - As - C - Es, zoals in voorbeeld 5. Ook kan zowel de tweede als de vierde toon worden verhoogd in majeure.

Ofschoon u de diverse benamingen voor de akkoorden niet meteen van buiten hoeft te kennen, dient u wel te beseffen dat termen als *verminderd* betrekking hebben op de *samenstelling* van het akkoord, terwijl termen als Napels en Moll-Dur een *typische* samenstelling aanduiden.

Een akkoord als B - D - F - As heet in C majeure VII₇ Moll-Dur, maar het is een verminderd septime akkoord. Bij een analyse noteren we dit verminderde septime akkoord echter als VII_{7md}.

Samengevat worden in een analyse de niet-gealtereerde akkoorden genoteerd zoals we gewend zijn (I - IV - V₇ - I), Moll-Dur en al zijn omkeringen als md (II₅/6md, IV₆md), Napels bij II en II₆ als n of N (II_n, II_{6n}) en alle overige gealtereerde akkoorden zoals in *Akkoorden* wordt aangegeven.

Let op! Componisten gebruiken gealtereerde akkoorden ook puur vanwege hun klank. De leidtoon, die oorspronkelijk tot het ontstaan van een gealtereerd akkoord heeft geleid, wordt niet altijd benut.