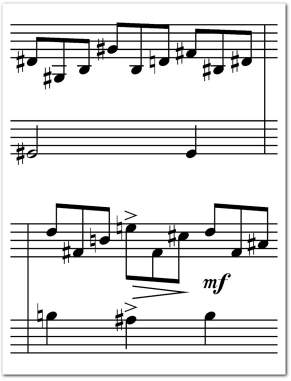
MUZIEK COMPOSITIE

6 Colleges



Rowy van Hest

© 2011

composer.rowy.net

College 1

Een voorzichtig begin

Welkom bij het eerste college over compositie. Compositie van muziek welteverstaan, want men kan ook beelden componeren of teksten, en zelfs een maaltijd. U zult merken dat er raakvlakken zijn met andere kunstdisciplines, maar het componeren van muziek is wel heel bijzonder te noemen.

Indien u de colleges met succes wilt volgen, beschikt u naar ik hoop over een behoorlijke kennis van de harmonieleer. Ook interesseert u het contrapunt, al zullen de meesten van u dit vak niet beheersen. Uiteraard bespeelt u een instrument, bij voorkeur de piano, hoewel niet per se op een hoog niveau. Twee tot drie jaar les van een bevoegde leraar zou voldoende moeten zijn.

De colleges sluiten op dit niveau aan, maar omdat niet iedereen zich op gelijke wijze ontwikkelt, is het mogelijk dat u sommige delen kinderlijk eenvoudig zult vinden, terwijl andere delen het uiterste van u vergen. Compositie is voor de doorsnee leerling in ieder geval geen eenvoudige studie.

Over les in compositie wil ik het volgende benadrukken. Als u harmonieleer studeert, krijgt u te horen wat de regels zijn. Ook bij het contrapunt leert u veel regels kennen. Mogelijk bent u daar aan gewend geraakt en verwacht u nu de regels van het componeren te moeten bestuderen. Maar die zijn er niet.

Lang geleden noteerde geen enkele componist twee opeenvolgende kwartsext akkoorden in de partituur. Een hedendaags docent compositie zal u dit niet verbieden. Eigenlijk mag u alles.

Ik moet hier aan toevoegen dat je als docent soms een leerling treft die de harmonieleer niet afdoende blijkt te beheersen. Dan ontkom je er niet aan om hem of haar eerst dit vak bij te brengen. Hoewel het college door de student als een les in compositie wordt ervaren, is het in feite een les in harmonieleer. En dan zijn er opeens wel regels die gevolgd moeten worden.

Hier vinden we overigens de reden waarom een docent bij voorkeur de partituren van een leerling gebruikt bij de lessen in compositie. Door partituren te behandelen, vallen de docent hiaten in de kennis op en komen ook zaken als een correcte notatie en een juiste uitspraak van vaktermen aan bod.

Om in deze schriftelijke colleges toch partituren te kunnen bestuderen, gebruiken we het piano-album *Content*, met als ondertitel *100 Composities voor piano*. Dit album is tegelijkertijd met de colleges geschreven. Zo kan ik bij elk onderwerp een geschikt voorbeeld leveren, terwijl ik niet keer op keer tientallen partituren door moet spitten op zoek naar een paar relevante maten.

Het piano-album is niet gratis, maar ik trek u niet het vel over de oren. U betaalt slechts 5 cent per compositie, zodat het album in PDF format u in totaal 4,95 euro kost. Een keertje geen pizza thuis laten bezorgen en u heeft de onkosten er al uit. De colleges in compositie zijn overigens gratis.

Niet elke student speelt piano. U kunt uzelf geld besparen door alleen de composities te printen (of op een scherm te bekijken) die nodig zijn om de colleges te kunnen volgen. Een tastbaar album is nu eenmaal veel duurder. Dat is het u wellicht niet waard.

Speciaal voor de student die niet of nauwelijks piano speelt, wordt van elke compositie een midi-bestand meegeleverd. Zo kan iedereen de muziek niet alleen bestuderen, maar ook beluisteren.

Ik moet u wel verzoeken om het album niet illegaal te verspreiden. Aangezien ik reeds veel gratis beschikbaar heb gesteld, zoals een complete online cursus harmonieleer, vertrouw ik er op dat u mij

deze ene bron van inkomsten gunt. Met deze bede doe ik een beroep op uw geweten.

De muziek die u in het album aantreft, is tonaal en welluidend. Het niveau qua spel past uitstekend bij een musicus die ongeveer drie jaar les heeft gehad in pianospel van een goede leraar. De harmonie zou een gevorderde student, eventueel bij benadering, moeten kunnen analyseren. Bij een paar werken heb ik me ietwat laten gaan. Als u problemen ondervindt bij de analyse, ligt dat mogelijk aan mij.

Zojuist kon u lezen dat twee opeenvolgende kwartsext akkoorden volgens de harmonieleer niet voor mogen komen. Een kwartsext akkoord herbergt namelijk een vervelende eigenschap in zich. Hoe rustgevend een drieklank ook is, als 4/6 akkoord - de tweede omkering van een drieklank - is het dissonant. Het kwartsext akkoord is daardoor alleen geschikt als vertraging of als tussenstap.

Mocht u hier aan twijfelen, dan verzoek ik u om in een klassieke compositie het slotakkoord in grondligging te vervangen door hetzelfde akkoord in 4/6 ligging. U zult ervaren dat het resultaat onbevredigend klinkt. Dit geldt eveneens, maar in mindere mate, voor het sext akkoord.

Gewoonlijk wordt in traditioneel tonale muziek een kwartsext akkoord op de tonica gevolgd door de dominant, waarna de tonica in grondligging de cadens afsluit: I 4/6 - V - I is de progressie. Het 4/6 akkoord klinkt goed als vertraging voor de V. Van oorsprong is het ook een vertraging.

Blader nu in het piano-album naar nummer 19, *Tempo di Valse*.

Een zeer eenvoudige compositie qua spel, maar de onderliggende theorie is minder eenvoudig. Let u op de eerste regel. Daar treft u in hoofdzaak de tweede omkering aan. De compositie staat in G groot.

De eerste maat begint meteen met I 4/6 en wordt gevolgd door III 4/6 in maat 2. Maat 3 en 4 bevatten een gevarieerde herhaling. In maat 5 zien we II 4/6, in maat 6 nogmaals een variatie en in maat 7 en 8 wordt deze combinatie herhaald. Waarom de regels zo schenden?

Zoals ik zojuist vermeldde, blijkt het kwartsext akkoord een vervelende eigenschap in zich te herbergen. Vervelend, wanneer deze eigenschap *ongewenst* is. Het wankelmoedige van dit akkoord - als een piramide die op zijn punt rust - stoort in traditioneel harmonische muziek. Deze componist echter schrijft weliswaar tonale muziek, maar niet per se *traditioneel* tonale muziek. Zij kent voornoemde eigenschap van het kwartsext akkoord en past haar kennis op creatieve wijze toe.

Wanneer u de eerste twee regels doorspeelt, zal het u opvallen dat de muziek een afwezige indruk maakt. De klanken lijken te wiegen in plaats van te dansen. Er staat iets te gebeuren, maar het is nog niet zo ver. De eerste regels zijn als een vrouw die in een danszaal op haar stoel dromerig een beetje meedeint. Pas in maat 17 helpt een man haar overeind en begint ze te dansen.

Dit effect kan uiteraard ook op traditionele wijze bereikt worden, maar dat is al vaak genoeg gedaan. Bovendien vond de componist dit beter klinken. En de compositie komt goed van pas als voorbeeld bij dit college, hetgeen uiteraard geen toeval is.

Toch zal het u blijken dat de componist zonder enige schaamte traditioneel componeert wanneer zij daar zin in heeft. Maar zij *volgt* de harmonieleer niet, zij *gebruikt* deze. Als ze de geest krijgt, laat ze de harmonieleer helemaal los, zij het spaarzaam en dan nog lokaal, in dit niet al te moeilijke album.

Elke leer die benut wordt om te componeren, kennen wij als beschrijving *achteraf*. Lang geleden noteerden leerlingen de werkwijze van hun leermeester, zodat zij in zijn voetsporen konden treden. Later werd deze kennis verzameld in theoretische werken. Pas in de 20ste eeuw ontstonden methoden die een componist *vooraf* bedacht, waarna hij zijn methode in de praktijk toe probeerde te passen.

Soms viel zo'n methode tegen en week de bedenker na enige tijd af van de theorie, terwijl enkele volgers hardnekkig aan de theorie vast bleven houden. Of leerlingen namen afstand van hun leraar omdat zij hem een rigide houding verweten, zoals de componist Karlheinz Stockhausen is overkomen.

Niettemin, elke methode of stijl uit het verleden is bruikbaar. De regels die u zou *kunnen* volgen, indien u zuiver volgens een bepaalde methode of in een zekere stijl wilt componeren, zijn geen regels meer. Zij kunnen u wel inspireren. Mogelijk verzint u op basis van het geleerde een eigen theorie.

Twee opeenvolgende kwartsext akkoorden zijn volgens de harmonieleer verboden. Dat is de regel. Zij verhinderen immers een vloeiende harmonie, volgens de oude meesters. Een modern componist heeft een wankele harmonie nodig, als een weifelachtig begin. Hier vinden we de inspiratie, zoals in nr. 19.

De vraag waarom een student zich in meerdere methoden moet verdiepen, terwijl hij er later toch de hand mee licht, is mij vaak gesteld. Waarom al die regels leren, als je ze niet (letterlijk) toepast? Het zijn niet de ijverigste studenten die zich dit afvragen, maar de vraag is wel interessant. Waarom eigenlijk al die moeite doen? Het antwoord treft u aan op pagina 5. Lees echter eerst hier verder.

Een leerling hoeft niet elke methode die men ooit toepaste, te bestuderen. Hij kan er kennis van nemen. Het Gregoriaans is een voorbeeld. Door kennis te nemen van het Gregoriaans, heeft een leerling beter zicht op de ontwikkelingen in de Westerse muziek. En wie weet, ooit zal hij zijn, mogelijk summiere, kennis van het Gregoriaans benutten om een nieuwe stijl te ontwikkelen.

Het vocale contrapunt echter, ook wel *streng* contrapunt genoemd, moet worden bestudeerd. Tenzij de leerling zich reeds in een bepaalde richting bekwaamd heeft en kennis van het contrapunt hem niet helpt bij het componeren - hoewel ik ook dan aandring op studie van deze edele kunst.

In ieder geval mag van een leerling die over voldoende talent en intelligentie beschikt, worden verlangd dat hij een bonte verscheidenheid aan werkwijzen vanaf de middeleeuwen leert kennen, terwijl hij sommige soorten, zoals een klassieke harmonie, moet leren beheersen.

Uiteraard kan dit niet straffeloos zo door blijven gaan. Een hedendaags student moet meer leren dan de student van een eeuw geleden. Ooit wordt het teveel om te bestuderen. Keuzes moeten dan worden gemaakt. Beslissingen die in alle *oprechtheid* moeten worden genomen.

Het is mogelijk dat een docent die zelf niet voldoende geschoold is en die zich in de traditionele harmonieleer en het contrapunt niet thuisvoelt, zijn leerlingen vertelt dat ze die *ouwe troep* niet hoeven te leren. Werkelijk, dit komt voor en het is een schande! Ook komt het voor dat een docent geobsedeerd is door moderniteit en zijn leerlingen daardoor te snel de moderne tijd in sleurt.

De beste leraar is een componist die de oude methoden heeft leren beheersen, die ook de hedendaagse muziek kent, die cultureel gezien breed onderlegd is en die slechts die keuzes maakt, waaronder zijn of haar leerling *als individu* gedijt. Wees daarom kritisch, mocht u op zoek gaan naar een docent.

Nu duidelijk is geworden, dat u zich als componist meer vrijheid kunt veroorloven dan u wellicht durfde te hopen, keren we terug naar het grensgebied van harmonieleer en vrije compositie. Deze colleges zijn immers toegespitst op de gemiddelde leerling, die waarschijnlijk net geleerd heeft om volgens de klassieke harmonieleer een compositie te schrijven. We gaan niet te ver van huis.

Is het eigenlijk mogelijk, indien een componist oude stijlen heeft leren beheersen, om *zuiver* in een van die stijlen te componeren? En moet een componist dat wel willen?

Mogelijk is het zeker, als een componist enige affiniteit heeft met de stijl en de stijlperiode. Vooral de

sfeer moet hem aanstaan. Een enkele keer onderneemt een componist die wil bewijzen dat hij het kan een succesvolle poging, zelfs als de stijl hem nauwelijks interesseert.

Voorbeelden treffen we aan in reclamemuziek. Muziek voor reclames wordt gewoonlijk geleverd door studio's die op bestelling muziek in een bepaalde sfeer schrijven. Heeft u muziek uit de Barok nodig, dan krijgt u een Barok*achtig* stukje muziek. Stijlzuiver is het niet altijd, maar dat is geen bezwaar.

Of u dit zou moeten willen, in een oude stijl schrijven, bepaalt u zelf. Een componist schrijft gewoon op een wijze die hem aanstaat. Er zijn kunstschilders die in een klassieke stijl werken en die prachtig werk afleveren. Ik zou dit niet willen veroordelen.

Toch, zelfs wanneer u in een oude stijl kunt componeren, en u heeft niet de opdracht gekregen om de stijl zuiver te houden, zou u een persoonlijke toets kunnen toevoegen. Waarom u inhouden?

Ik verzoek u om in het piano-album te bladeren naar nummer 22, *Minuetto per il Natale*. Affiniteit met muziek uit de Barok is overduidelijk in deze compositie. De stijl lijkt hier zuiver.

In de eerste maat valt meteen de voorkeur op van de componist om te spelen met een toonaard en zijn parallel. De eerste terts wijst op D majeur, maar op de tweede tel blijkt de toonaard B mineur te zijn. Na (V) in maat 3 duikt een mogelijke D I op in maat 4. Plagend gaat de componist daarom in maat 5 verder met b I. Pas in maat 8 is D majeur eindelijk de heersende toonaard.

Maat 9 t/m 13 is een herhaling van 1 t/m 4. Althans, qua tonen, niet qua *harmonie*. Toen het stuk begon, was uw gehoor een onbeschreven blad. In de eerste maten wordt de toonaard gehoormatig vastgesteld. B mineur overtuigde meer dan D majeur. U hoorde b I in maat 1. In maat 9 neemt u D VI waar, terwijl het om dezelfde tonen gaat. Ben daarom altijd op uw hoede in een analyse.

Minuetto per il Natale (Menuet voor Kerstmis) behelst een combinatie van kennis van een oude stijl en een persoonlijke toets. En plezier, zou ik hier aan toe willen voegen, want dat zou men haast vergeten. Als componist heeft u plezier in uw werk én in het resultaat, anders bent u verkeerd bezig.

Nummer 22 is overigens op een klavecimbel gecomponeerd. Meer stukken zijn zonder gebruik van de pedalen zoals de piano die kent geschreven. Dat wil niet zeggen dat u deze niet zou mogen gebruiken.

Met Slavische muziek heeft de componist niet veel affiniteit. In nummer 5, *Slavic Dance*, heeft zij meer haar best moeten doen. Toch doet de muziek niet geforceerd aan. Hoewel de affiniteit mager is, werd ze gered door een jeugdherinnering.

In tegenstelling tot wat u zou denken, waren de Slavische Dansen van Antonín Dvořák noch de Hongaarse Dansen van Johannes Brahms een bron van inspiratie. In dit geval vond de componist inspiratie in de herinnering aan een kind dat met het neusje tegen een beeldbuis gedrukt zat, toen een gezelschap van Slavische muzikanten een vlot stukje muziek ten beste gaven voor de camera's.

Dat kind was ik, vermoedde u reeds. Ik zag en hoorde een aantal zigeunermeneren (waarschijnlijk) met ontzettend veel plezier en veel hoppa's muziek maken die het bloed door mijn aderen joeg. En dat in een periode van mijn leven waarin ik, voor zover ik me kan herinneren, niets om muziek gaf.

Korte noten werden aaneengeregen in een razende vaart, een paar tonen werden benadrukt om te variëren in het ritme en ook werd een aansprekende dalende lijn gespeeld door de spelers van het hakkebord en de contrabas.

Een doorgaande beweging, accenten in het ritme en een dalende lijn, dat heb ik onthouden. In nummer

5 treft u een beweging van zestiende noten aan. In maat 1 treden de accenten in het ritme voor het eerst op. Maar het gebrek aan affiniteit en het gemis aan ervaring in het componeren in deze stijl heeft hier wel gevolgen.

In het menuet is de harmonie enigszins afwijkend, maar niet opvallend. Het is nog steeds een menuet in de stijl van de late Barok. In nummer 5 echter, valt in maat 14 t/m 16 een typisch *klassieke* bewerking van een dalende lijn op, waar een zigeunermeneer meestal geen weet van heeft.

Het dramatische van een klassieke stijl, zoals we bij Van Beethoven kunnen waarnemen, trekt in voornoemde maten de aandacht. Een vergissing is dit niet. Juist omdat het me aan affiniteit ontbrak, snakte ik naar afwisseling. Bovendien herinnerde ik me vooral de opwinding, niet zozeer de stijl. Ik koos er dan ook voor om me te *amuseren* i.p.v. me te *forceren*.

In nummer 19, Tempo di Valse, werd opzettelijk gezondigd tegen de *regels* van de harmonieleer. In nummer 22, Minuetto per il Natale, werden de regels wel gevolgd, maar de componist veroorloofde zich een *spel* met de toonaard. In nummer 5, Slavic Dance, werd gezondigd tegen de *stijl*. Toch is geen van deze composities verkeerd, of bevat zij fouten, of is zij lukraak geschreven.

Ik weid hier over uit, omdat beginners veel moeite kunnen hebben met het ontwikkelen van een eigen stijl. Die stijl kan opvallend afwijken van gangbare stijlen, maar ook kan er sprake zijn van een subtiel verschil dat alleen kenners op zal vallen. Hoe dan ook, in de meeste gevallen komt er een moment waarop een serieus componist de behoefte zal voelen om het vertrouwde los te laten.

Als er geen sprake meer is van een bekend idioom, valt de controle weg. In een traditionele stijl kun je nog met enig gezag stellen dat een bepaald akkoord verkeerd is en anders genoteerd moet worden. In het geval van een vrije stijl weet je niet of dat akkoord 'verkeerd' is. Je kunt slechts aannemen, of hopen, dat de componist weet wat hij of zij doet.

Maar die componist heeft, althans in het begin, vaak *zelf* behoefte aan zekerheid. Hij wil graag weten of hij goed of fout gehandeld heeft. Terwijl niemand hem dat kan vertellen. Zeker, als de componist dicht bij een traditionele stijl blijft, is het mogelijk om een fout aan te wijzen. Maar dan nog kan die fout het prille begin van een eigenaardigheid zijn, die tot een eigen stijl zal gaan behoren.

Dit is een van de redenen om leerlingen minimaal de harmonieleer te laten bestuderen. De ervaring die zij hier mee opdoen, met name de zekerheid dat zij, al is het bij benadering, kunnen componeren als de oude meesters, geeft hen voldoende zelfvertrouwen. Zij weten wat er *was* en kunnen daarom onbezorgd werken aan wat er *komen gaat*. U heeft nu uw antwoord (zie pagina 3).

Ontbreekt kennis, dan is het resultaat meestal een partituur die bol staat van de pretenties, maar die qua niveau niet uitkomt boven huiswerk in harmonieleer in het eerste jaar aan een conservatorium. Uitzonderingen zijn er wel, maar zij zijn uiterst zeldzaam. Neemt u van mij aan, dat u beter niet kunt denken dat *u* die zeldzame uitzondering bent. Vergok alstublieft niet uw talent.

Mocht u nu het gevoel hebben gekregen, dat u zich wellicht iets meer in harmonieleer had moeten verdiepen, dan kunt u hier alsnog mee beginnen. U kunt mijn cursus volgen, die u gratis kunt downloaden van het internet, maar u zou ook een studieboek harmonieleer kunnen aanschaffen.

U heeft nu genoeg om over na te denken. Lees een volgend college pas nadat u bovenstaande naar uw gevoel voldoende verwerkt heeft. Omdat u compositie studeert, zou het niet zo vreemd zijn wanneer u een en ander in de praktijk toetst. Aan louter theoretische kennis heeft u als componist bitter weinig.

College 2

Beweging en Gewenning

'Als het maar beweegt' is een uitdrukking die aangeeft dat inhoud en kwaliteit van een presentatie er nauwelijks toe doen. Beweging zou al voldoende zijn. Zo kunnen sommige mensen lang naar een aquarium kijken, terwijl de vissen zich absoluut niet inspannen om hen te amuseren.

Wanneer u over een landschap uitkijkt en er beweegt iets in dat landschap, zal uw blik er meteen naar toe getrokken worden. Ongetwijfeld vinden we de oorsprong van deze voorkeur voor beweging in de evolutie. Beweging houdt ons alert. Mogelijk verwarren wij het alert zijn met geamuseerd worden.

In de muziek kennen wij ook beweging. Net als een visuele beweging kan auditieve beweging ons onderhouden. We zijn alert en vervelen ons daardoor niet. De gewoonte om een tv aan te hebben staan in een van de kamers, hoewel u niet kijkt, geeft aan hoe prettig wij beweging vinden.

Voor geluid kunt u zich niet afsluiten. Elk geluid dat afwijkt van de normale stroom aan geluiden die u gewend bent waar te nemen, valt meteen op. Ons gehoor werkt ook tijdens de slaap. We kunnen het niet missen en we *willen* het niet missen. Wellicht heeft u ooit even helemaal geen geluid gehoord, bijvoorbeeld in een verlaten huis in een stille omgeving. Dat kan een verontrustende ervaring zijn.

Over geluid en de wijze waarop wij geluid verwerken, zou u als componist goed na moeten denken. Ik doel hier niet op *geluidsleer*, al kan het geen kwaad om u ook daar in te verdiepen. Geluid is immers uw materiaal. U communiceert middels geluid.

Wellicht ongemerkt gedraagt u zich als hedendaags componist nog als de eerste mens, die geen weet had van geluidsgolven, die mogelijk niet eens goed kon praten, maar die wel wist dat een luid en scherp geluid gevaar inhield. Nog steeds schetteren de trompetten wanneer een componist indruk wil maken. Geen componist die daar een harp - met haar ronde, lieflijke klank - voor in zal zetten.

Wanneer dynamiek een rol speelt in een compositie en de componist wil een toename aan dreiging verbeelden, zal hij voor een crescendo kiezen. Omdat gevaar dat naderbij komt steeds luider zal klinken. Een krijsend roofdier in de verte verontrust pas echt wanneer het geluid aan volume wint.

Kunst wordt wel eens gezien als datgene wat ons onderscheidt van dieren. Creativiteit zou zelfs de reden zijn dat de Neanderthaler verdween toen de Homo sapiens sapiens verscheen (met de dubbele sapiens wordt de moderne mens aangeduid). Maar kunst spreekt voor een belangrijk deel de primitieve mens in ons aan, vanzelfsprekend om basale redenen.

Schetterende trompetten, een orkest dat luid speelt, grommende bassen, het maakt zeker indruk, maar dan wel omdat in uw hersenen het signaal ontstaat dat u beter weg kunt rennen. Andere signalen in de hersenen weerhouden u gelukkig van al te drieste reacties.

Ook het Dopplereffect heeft invloed op de wijze waarop wij geluid ervaren. Geluid dat naderbij komt, stijgt in toonhoogte. Een dalende toonhoogte, een reeks dalende tonen, wekken de suggestie van een beweging die afneemt, van een mogelijk gevaar dat zich verwijdert. Rust is het gevolg.

Wat u ook verzint als componist, u spreekt *altijd* het primitieve in de mens aan. Emoties zijn het gevolg, zoals verdriet of opwinding. Dat hoeft niet meteen de volle lading van een eenduidige emotie te zijn. Ondefinieerbare emoties zijn eveneens mogelijk, bijvoorbeeld *spleen*.

Door louter intellectuele muziek te schrijven, kunt u proberen om emoties te vermijden, maar besef wel dat u kunst maakt. Het is *de bedoeling* dat u het gevoel aanspreekt. Wanneer u er in slaagt om zowel het gevoel als het intellect te bespelen, heeft u muziek geschreven volgens klassieke normen.

Beweging en dynamiek worden qua beleving aantoonbaar beïnvloed door ervaringen uit een ver en gemeenschappelijk verleden. Harmonie is hier evenmin vrij van. Denk alleen al aan de dissonanten met hun alarmerende werking, ofschoon dit door gewenning kan worden opgeheven. Hoe krachtiger de boventonen hoog in de reeks - de tonen die het meest dissoneren - des te onrustiger het geluid.

Een lief en fladderend vlindertje kan uitstekend worden weergegeven door een harp en een fluit. Een trommel en een trombone zijn minder geschikt. U vindt dit aannemelijk, mag ik hopen. Zachte, ronde klanken, hoofdzakelijk consonant, stellen ons gerust. Zij staan voor lieflijk, ontspannen, veilig, open.

Gewenning vermelde ik zojuist. Gewenning is voor de mens van levensbelang. Wanneer uw hersenen alles zouden weergeven wat u met uw ogen waarneemt, zou u teveel zien, maar de visuele ruis die altijd aanwezig is, ziet u niet meer. Door gewenning valt alleen datgene op dat voor u belangrijk is.

Ook het gehoor werkt selectief. Niet elk geluid blijft voor u even nieuw. Na een verhuizing kunnen de geluiden in een nieuwe omgeving uw nachtrust danig verstoren, maar gewenning helpt ook hier.

In jazz gebruikt men vrijwel bij voortduring dissonanten. Een dissonant die in een werk uit de late Barok voor de nodige onrust kan zorgen, zal in jazzmuziek minder storen. Weer dankzij gewenning.

Gewenning en *contrast* zijn loten van dezelfde stam. Contrast is zeker zo belangrijk. Omdat in jazz voortdurend dissonanten worden gebruikt, moet een akkoord meer dissoneren, wil het als contrast kunnen dienen. Dit ervaren wij eveneens bij dodecafonische muziek. In de dodecafonie worden samenklanken geordend naar mate van dissonantie, hetgeen gehoormatig kan worden vastgesteld.

In het streng contrapunt mogen wij het contrast redelijk zuiver noemen. Consonanten en dissonanten wisselen elkaar af en spreken uw gehoor op een *natuurlijke* wijze aan. Enigszins subjectief is dit wel, want de terts werd in bepaalde streken oorspronkelijk ervaren als zijnde *niet* consonant.

De kwint en het octaaf duiken echter in elke cultuur op. Het octaaf als gevolg van het verschil qua bereik tussen een mannen- en een vrouwenstem (of een kinderstem) en de kwint als tweede in successie, al moeten we wel beseffen dat de kwint soms per abuis gehoord wordt als een octaaf.

Wellicht heeft bovenstaande u op een idee gebracht. U zou gebruik kunnen maken van de wetenschap dat muziek een basale reactie op kan wekken. Een fraai voorbeeld is de voorkeur van jonge kinderen voor de dalende kleine terts, bijv. wanneer zij op zangerige wijze ma-ma roepen.

U kent vast wel het kinderliedje *Klikspaan, boterspaan.* Klik-spaan en boter-spaan worden allebei gezongen op een dalende kleine terts, die bovendien herhaald wordt.

Begin 21ste eeuw zijn in de lichte muziek groepjes in de mode die door commerciële maatschappijen worden samengesteld. De muziek die deze groepjes maken (of playbacken) wordt door handige producers afgestemd op de doelgroep. Producers met veel ervaring en soms goed geschoold.

Een van die groepjes is *Chipz* en een van hun liedjes was *Cowboy*. Dat liedje begint met de woorden: cow-boy, cow-boy, lettergrepen die worden gezongen op een dalende kleine terts die herhaald wordt. Jonge kinderen herkennen dit liedje dan ook meteen. Het liedje werd een groot succes bij deze doelgroep. Voor veel volwassenen echter klonk het liedje nogal zeurderig, hetgeen begrijpelijk is.

Ik wil u er niet toe aanzetten om het publiek bewust zo te bespelen, dat u kunt rekenen op succes. Het gaat er mij om, dat u zich bewust bent van de processen die zich afspelen wanneer mensen muziek beluisteren. Of u nu wel of niet commercieel wilt werken, u kunt beter de *gehele* mens leren kennen.

U zou populair wetenschappelijke boeken kunnen lezen van wetenschappers die de ontwikkeling van de vroege mens tot de huidige mens hebben weten te duiden. Een uitstekend boek is bijvoorbeeld *De stof bracht de geest voort* van Hoimar von Ditfurth. De oorspronkelijke Duitse titel is *Der Geist fiel nicht von Himmel*. Het boek *Musicofilia* van de neuroloog *Oliver Sacks* is eveneens interessant.

Het is tijd voor de praktijk. We nemen de dalende kleine terts ter hand, niet om succes te boeken, maar om onze kennis op klassieke wijze toe te passen.

Compositie nummer 48, *Allegretto soave,* heeft als subtitel *Children in the sun*. De compositie staat in A groot. Een majeur akkoord heeft een kleine terts in zich, namelijk de afstand van de terts tot de kwint. In maat 1 t/m 4 treft u deze terts in de rechterhand aan. Ook is er gekozen voor een herhaling. In de partij voor de linkerhand valt eveneens de nadruk op een dalende kleine terts, namelijk A - Fis. Wanneer u de eerste 8 maten speelt, zal het u opvallen dat de sfeer onschuldig aandoet.

In *Children in the sun* is overigens meer gaande, maar dat geldt voor vrijwel elke compositie in dit album. Het werk bestaat uit een consequente afwisseling van een even aantal maten, 4 en 2, met een oneven aantal, 3 maten. Een dergelijk patroon komt niet vaak voor, omdat zij een vloeiend verloop in de weg kan zitten. Over het gebruik van getallen in de structuur meer in College 3.

Minimal Music maakt uitputtend gebruik van gewenning. Door voortdurend een patroon te herhalen is de gewenning dermate effectief, dat een minimale wijziging meteen opvalt. Na u tientallen seconden lang te hebben laten wennen aan een bepaald notenbeeld, brengt de componist een kleine wijziging aan in de harmonie, het ritme, de dynamiek, de instrumentatie, of in een combinatie van deze factoren.

In tegenstelling tot de dodecafonie, maakt de componist in Minimal Music doorgaans wel gebruik van het natuurlijke gehoor van de mens. MM kruipt onder de huid, terwijl dodecafonische muziek afstand creëert, die u geacht wordt te overbruggen. MM zal niet gauw atonaal zijn, omdat door een langdurige herhaling een tonaal centrum kan ontstaan.

Over dodecafonie en haar opvolger het serialisme wil ik opmerken dat zij onder componisten en studenten op aandacht kan rekenen, omdat deze muziek theoretisch gezien interessant is, niet omdat zij toonaangevend zou zijn of superieur.

Bij J. S. Bach zien we reeds het basisprincipe uit de Minimal Music - gewenning - gebruikt worden. Hij herhaalt een patroon gedurende enige tijd en brengt daarna een wijziging aan. Maar u hoeft geen werk van Bach aan te schaffen, want deze werkwijze treft u eveneens aan in het piano-album.

Mocht u overigens toch zelf bij J. S. Bach na willen kijken waar hij gebruik maakt van gewenning, dan is Bourreé I uit de tweede Engelse Suite een geschikt voorbeeld. Let op maat 1 tot 7.

Met dank aan de grote meester presenteer ik u nummer 23, *Andante pastorale. D*e ondertitel is *Spring Forest*. In de eerste vier maten vindt nauwelijks variatie plaats in de harmonie. Vanaf maat 5 vindt een verschuiving plaats naar de V, maar werkelijk opvallend in harmonische zin is maat 8, waar we de tussendominant voor de parallel van A aantreffen, altijd weer een fraaie overgang.

Zou vanaf de eerste maat de harmonie afwisselend zijn, dan zou maat 8 een minder krachtige werking hebben. Dankzij gewenning blijkt een harmonische overgang te kunnen worden versterkt. Omdat uw gehoor zich als het ware begint te vervelen, wordt een wijziging als een weldaad ervaren.

Nog een voorbeeld is nummer 30, *Allegretto comodo*, waarin een subtiel evenwicht tot stand is gebracht. Hier wordt het proces van gewenning opzettelijk *niet* op opvallende wijze onderbroken, zodat de volledige compositie in een bepaalde sfeer blijft hangen. Let op de D in de linkerhand.

In het volgende voorbeeld, nummer 46, *Tempo di Valse*, met als ondertitel *Winter Forest*, spreekt de harmonie in maat 5 t/m 8 op overtuigende wijze aan door stilstand in de harmonie in maat 1 t/m 4.

Uit het voorafgaande kunt u opmaken dat wetmatigheden als het effect van gewenning in elke stijl gebruikt kunnen worden, zowel behoudende als moderne stijlen. Ook in atonale muziek speelt gewenning, en daardoor contrast, een rol.

Het is mogelijk om uw vaardigheden als componist van moderne muziek te verbeteren door u in oude muziek te verdiepen. Eventueel verwerkt u nieuwigheden in muziek die behoudend van stijl is. Zo is Pulcinella, een neo-classicistisch ballet geschreven door Stravinsky, een goed voorbeeld.

Nog een voorbeeld van een wetmatigheid is het crescendo. Wat uw stijl ook is, u zult er een harde dobber aan hebben als u rust wilt verbeelden door een orkest steeds luider te laten spelen. Dat vloekt nu eenmaal met de wijze waarop wij geluid ervaren en interpreteren.

Denkt u ook eens aan het gepiep van een krijtje op een schoolbord. Veel mensen krijgen daar kippevel van. Het gepiep vindt blijkbaar zijn weg naar een gemeenschappelijk onderbewustzijn.

Aan dissonanten kunnen wij wennen, maar niet onbeperkt. Een stapeling van drie kleine secundes zal niet gauw als rustgevend of aangenaam worden ervaren.

Wanneer we de afzonderlijke componenten waaruit muziek is opgebouwd nader beschouwen, kunnen wij veel meer wetmatigheden ontdekken, mits we op de hoogte zijn met de evolutie van de mens, met name de ontwikkeling van de hersenen. Toon, dynamiek, tempo, ritme, klankkleur, *hoe* wij dit ervaren, wordt nog steeds (en zal worden) beïnvloed door de archaïsche mens in ons.

Ik hoop dat u begrijpt dat de inhoud van dit college ook een waarschuwing inhoudt. De waarschuwing dat wij wel van alles kunnen *verzinnen*, maar dat wij voor het *genieten* van deze verzinsels nooit alleen zijn. Naast ons, of beter nog *in* ons, luistert een mens mee die geen boodschap heeft aan theorie. Een mens die muziek op vrij basale wijze beleeft. Dit negeren zou onverstandig zijn.

Een fraai voorbeeld mocht ik zelf ervaren, toen ik op bezoek was bij een man die idolaat was van avant-gardistische muziek. Toen ik nieuwsgierig zijn muziekverzameling bekeek, trof ik daar hoofdzakelijk werken aan van bekende klassieke meesters, zoals Haydn en Mozart. Die werken, zo verzekerde deze man mij, beluisterde hij alleen *ter ontspanning*. Een treffende opmerking.

Waar ik u ook voor wil waarschuwen, is dat de mens beperkt is in zijn zintuiglijke waarnemingen. Zoals ons zicht begrensd is qua oplossend vermogen, zo kunnen wij niet alles horen of ons bewust worden. Wel kunnen we het gehoor trainen. Als componist oefenen we in het waarnemen van geluid.

Beginners kunnen soms verbaasd zijn als een ervaren componist of dirigent op het gehoor fouten of onhandigheden in een partituur weet te duiden. Voor de beginner klinkt alles goed, maar als hem de fout wordt aangewezen, herkent hij het probleem meestal wel. Hij hoorde het alleen niet.

Voor u nu met een partituur op schoot een gecompliceerd orkestwerk wilt gaan beluisteren, wil ik u er op wijzen dat u uw gehoor het beste kunt trainen door veel te componeren en vooral heel kritisch te zijn. Ben niet blij met elke noot die u te binnen wil schieten. Probeer alle lijnen te volgen. Luister niet alleen naar akkoorden, maar ook naar de afzonderlijke tonen.

U heeft vast wel eens de partituur van een geavanceerd hedendaags werk gezien. De compositie staat in een vierkwartsmaat en begint met een kort motief dat is opgebouwd uit een deel van een triool in zeer kleine nootwaarden, dat inzet na een rust die bestaat uit drie vijfde van een septool, waarna de rest opgevuld wordt met niet minder gecompliceerde rustwaarden, en het weer even stil is.

Machtig interessant, maar niemand hoort dit. Wat u hoort, is dat na een korte stilte geheel onverwacht een paar tonen klinken. De reden voor een dergelijk notenbeeld is soms een teveel aan navelstaarderij, of een te sterke hang naar theorievorming, of een intens verlangen om serieus genomen te worden.

In zeer simpele muziek treffen we een tegengesteld streven aan. Geen enkele verrassing komt er in voor. Een goed voorbeeld is Tiroler muziek. *Gemütliche* en wellicht daarom eentonige muziek.

Met de gedachten die u in dit college zijn aangeboden, kunt u weer even vooruit. Ga niet meteen verder met het volgende college. Lees een boek, probeer wat uit en denk na over uw eigen werk.

College 3

Structuur en Getal

Dit college begin ik met een anekdote.

Lang geleden besloten een medestudent en ik samen een compositie te schrijven. Vermoedelijk ging het initiatief van hem uit, want als geboren eenling zie ik mezelf niet gauw samenwerken in wat voor verband met wie dan ook. Maar goed, ik had er in toegestemd, dus wil ik nu niet klagen.

Na een week overhandigde hij me een muziekschrift. Op de eerste bladzijde stond het begin van een compositie voor een klein ensemble. Ik bekeek vluchtig de partituur. Hij wachtte op mijn reactie. Die hield ik vaag, maar ik beloofde hem dat ik er verder aan zou werken. Dat was een leugen.

Waarom ik meteen wilde stoppen met deze compositie, zal u straks duidelijk worden. Die student is overigens later een redelijk bekend componist geworden.

Als u aan de buitenkant een doorsnee gebouw bekijkt dat stamt uit de 19de eeuw of daarvoor, zal u aan de verhoudingen niets opvallen. Alle verhoudingen kloppen, hetgeen wil zeggen dat de architect een symmetrisch ontwerp heeft willen maken. Dat lijkt hem te zijn gelukt, anders zag u het wel.

Ofschoon wij onszelf als modern beschouwen, als hedendaags mens, is onze hang naar symmetrie zo sterk, dat wij aan een gebouw dat uit een ver verleden stamt, *qua verhoudingen* niets vreemds kunnen ontdekken. Sterker nog, ook in onze tijd zijn gebouwen meestal symmetrisch van structuur.

In de twintigste eeuw drong bij architecten het besef door dat symmetrie niet vanzelfsprekend hoeft te zijn. Waarom zou een daklijst links en rechts van het portaal even hoog en even recht moeten zijn? En een muur, mag die niet gewoon scheef staan?

In College 1 wees ik u er op, dat je als componist de harmonieleer *gebruikt* i.p.v. *volgt*. Dat geldt voor elke leer binnen elke kunstvorm. Zoals een componist leert hoe hij een akkoord moet opbouwen en waar hij dit akkoord het beste kan plaatsen, zo leert een bouwkundige hoe stevig een pilaar moet zijn. De pilaar dient, net als een akkoord, ter ondersteuning. Een omvangrijke pilaar vangt veel gewicht op.

Sedert de 20ste eeuw echter kan een omvangrijke pilaar geplaatst zijn omdat de architect dit gewoon mooi vindt. Mogelijk rust er nauwelijks gewicht op. Zo is het in muziek al eeuwen gebruikelijk om een tussendominant niet altijd meer te laten volgen door het bijbehorende akkoord. De pilaar wijst op een zeker gewicht, de tussendominant op een zeker akkoord, maar gewicht en akkoord wijken af.

In het eerste college kon u lezen dat wanneer een kunstenaar vrij met de regels omgaat, een zekere mate van controle moeilijk wordt. Weet die componist wel dat de tussendominant door een 'verkeerd' akkoord wordt gevolgd? Heeft de architect zich niet simpelweg vergist in de omvang van de pilaar?

We kunnen slechts aannemen dat een scheppend kunstenaar weet wat hij of zij doet. De componist heeft alles geleerd wat er te leren valt en kiest bewust voor een afwijkend patroon. De architect weet dat de pilaar te dik is, maar hij kiest uit esthetische overwegingen voor deze omvang.

Niet alleen wanneer wij een oud gebouw in ogenschouw nemen, valt ons niets bijzonders op, ook bij het luisteren naar oude muziek, bijvoorbeeld uit de Barok, bespeuren wij doorgaans geen vreemde zaken. De muziek komt ons logisch en welluidend voor, zoals een Barokke gevel evenwichtig oogt.

We hoeven niet steeds uit te pluizen wat precies de oorzaak is van een bepaalde voorkeur. In het tweede college is voldoende aandacht besteed aan de invloed van evolutie op de beleving van de moderne mens. Het is overduidelijk dat de mens zich aangetrokken voelt tot symmetrie.

Wat muziek betreft, vinden we een belangrijke vorm van symmetrie in de structuur. Wanneer een compositie begint met een deel van 4 maten, bestaat het volgende deel gewoonlijk ook uit 4 maten. Is dit niet het geval en tellen wij bijvoorbeeld 3 maten, dan is de kans groot dat de combinatie van 4 plus 3 maten nogmaals voor zal komen in de compositie. Of een volgend deel is 7 maten groot.

Mocht u nu pas tot het besef zijn gekomen dat een dergelijke getalsmatige structuur mogelijk is en analyseert u nieuwsgierig geworden een oud werk van uzelf, dan is de kans groot dat u toch een structuur zult vinden. U bent nu eenmaal een mens. U hecht aan symmetrie.

Maar een structuur komt niet tot stand omdat u bewust of onbewust de maten zou tellen. Een maat vertegenwoordigt een bepaalde tijdsduur. Wanneer u een deel schrijft dat 4 maten groot is, vergt het weergeven van dat deel een zekere tijd. Het volgende deel zal meestal ook zo lang duren, vandaar weer 4 maten. U telt niet, maar u registreert, weliswaar onbewust, de tijd die verstrijkt én het ritme.

Een structuur is dan wel symmetrisch, het slot kan hier van afwijken omdat een ritenuto in de slotmaten gebruikelijk is, hetgeen de tijdsduur en het ritme van het laatste deel aanzienlijk beïnvloedt.

Het herkennen van een afzonderlijk deel is, mits u harmonieleer gestudeerd heeft, niet zo moeilijk. Voor contrapuntische werken zult u ook kennis van het contrapunt nodig hebben. We beperken ons daarom in dit college tot werken die niet contrapuntisch zijn.

Bekijk nummer 50 uit het album, *Marcia facile*. Deze compositie is geïnspireerd door volksmuziek, maar de melodie is geen bestaande melodie, althans niet in zijn geheel. Een volksmelodie wordt door de eeuwen heen dermate gepolijst dat zij de meeste mensen als vanzelfsprekend in de oren zal klinken. Een dergelijke melodie componeren is daarom niet gemakkelijk. Maar dit terzijde.

Theoretisch gezien is de compositie eenvoudig. Een volkse melodie gaat meestal niet goed samen met gecompliceerde harmonie of een ingewikkelde structuur. Luister bijv. eens naar de orkestratie van het befaamde *Greensleeves* door Ralph Vaughan Williams. Het begin met de oude melodie klinkt fraai, maar de noten die hij er later aan toevoegt, zowel verticaal als horizontaal, overtuigen mij niet.

In nummer 50 treffen we allereerst een cadens aan ter bevestiging van de toonaard. In maat 2 t/m 5 staat de cadens a I - I4/6 - V7 - I. Het eerste deel (de opmaat tellen we niet mee) bestaat derhalve uit 4 maten. We kunnen gevoeglijk aannemen dat het volgende deel ook vier maten groot is.

De gehele compositie blijkt zelfs uit een veelvoud van 4 maten te bestaan, ofschoon de structuur van maat 10 t/m 17 onderverdeeld kan worden in 4 x 2 maten i.p.v. 2 x 4 maten.

In het algemeen is het schrijven van een compositie makkelijker als de afzonderlijke delen qua aantal maten niet zo groot zijn. Veel muziek die vlot geschreven is, bestaat uit 2 tot 6 maten per deel. Een van de oorzaken is de harmonie. Een volledige cadens hoeft maar een paar maten te beslaan. Hoewel een cadens bij aanvang dient ter bevestiging van de toonaard, heeft hij ook invloed op de structuur.

Een tweede oorzaak is de melodie. Vaak is een melodie in een traditioneel werk meer een thema, zeker bij instrumentale werken. Het thema wordt weliswaar op velerlei wijzen gevarieerd, maar de lengte van het thema blijft in het algemeen gelijk, hetgeen leidt tot een indeling in korte segmenten.

Misschien is dit u een keer overkomen. U liep de trap op en bovenaan gekomen dacht u dat er nog een

trede volgde, maar dat bleek niet het geval te zijn. De laatste stap beleefde u als een verrassing.

Symmetrie in een kunstwerk was ooit vanzelfsprekend. Ludwig van Beethoven wist dit maar al te goed. Hij gebruikte zijn kennis om spanning in een compositie aan te brengen. Na een deel van 4 maten schreef hij een deel van slechts 3 maten. Dit veroorzaakt onrust. Er ontbreekt een trede.

Het kan een compositie ook in vaart doen toenemen. Zie nummer 77, *Allegro energico*, met als ondertitel *Wild horses*. Let op de maten 5 en 16, waar u een soortgelijke truc in werking ziet.

In bovenstaande gevallen speelt *verwachting* een rol. Wanneer u als componist van verwachting - dat het gevolg is van *gewenning* - gebruik maakt, is het raadzaam om dit op doordachte wijze te doen. Van Beethoven koos voor een aflopende reeks: 4, 3 en later nog 2. Gezien het lage begingetal (4) is een afname met 1 effectief, ook al is deze reeks braaf te noemen.

Een voor de hand liggende opeenvolging werkt minder goed als er sprake is van een reeks met hogere cijfers. Mocht u met 12 maten beginnen en naar 2 maten toe willen werken, dan zou een afname met bijvoorbeeld 2 maten tegelijk (delen van 12 maten - 10 - 8 - etc.) vervelend kunnen gaan klinken.

De reden waarom een brave reeks de ene keer wel aanspreekt en de andere keer niet, is dat ons gevoel voor structuur gecompliceerder is dan u zou verwachten. Vier maten gevolgd door vier maten geeft een symmetrische verdeling van acht maten, maar als de afzonderlijke delen niet gelijk zijn qua aantal maten, kan een *natuurlijke reeks* in werking treden.

In de natuur komen getallenreeksen voor die ons, de mens, blijken aan te spreken. Nogmaals moet ik verwijzen naar de evolutie. Wij hebben ons immers niet los van de natuur ontwikkeld. Reeksen die we aan kunnen treffen in bloemen en planten worden sedert eeuwen ook bewust in de kunst toegepast.

De reeks van Fibonacci is een bekende natuurlijke reeks. Elk getal in de reeks is de som van de laatste twee van de voorafgaande getallen. Als we beginnen met 1 en 2, is het volgende getal 1 + 2 = 3. Deze reeks begint dus met de getallen 1, 2 en 3. Het vierde getal is 5 (2 + 3), daarna volgt 8 (3 + 5).

Ik verzoek u enige tijd te besteden (d.w.z. informatie opzoeken) aan de reeks van Fibonacci en de Gulden Snede. Leest u ook over het werk van Le Corbusier en zijn Modulor.

In een compositie de reeks van Fibonacci gebruiken, kan een opeenvolging tot gevolg hebben van 3 maten, 5 maten en 8 maten. Mits het tempo niet verandert. We horen nu eenmaal geen getallenreeks, maar registreren de tijdsduur en de accenten (ritme).

Het voorbeeld dat ik u gaf van een opeenvolging zoals deze bij Van Beethoven kan worden gevonden, is vrij eenvoudig. 4 - 3 - 2 maten is een brave reeks. Een eenvoudige reeks nemen wij wel waar, het is echter de vraag of wij een reeks als 8, 13 en 21 (Fibonacci) maten waar kunnen nemen. Er is een grens aan ons vermogen om een verband te horen. Niet elk spel met getallen is zinvol.

Voor we een dergelijk spel nader bekijken, wil ik de waarde van een enkel getal met u bespreken. Dat is het getal 3. Dit getal is in de kunst een heilig getal. Met heilig bedoel ik een ontzettend belangrijk getal. Volgens verscheidene religies, met name het christendom, zijn er meer heilige getallen (zoals de 7), maar het getal 3 zou ook voor een ongelovig kunstenaar heilig moeten zijn.

In de Barvorm zien we het getal 3 sterk vertegenwoordigd. Een thema bestaat uit een eerste deel (de S*tol*) daarna de herhaling van dit deel (hetgeen we wederom een Stol noemen) en vervolgens de A*bgesang*. Stol - Stol - Abgesang, oftewel 1. het gegeven, 2. de herhaling en bij 3 lijken we het gegeven te herhalen (de Abgesang begint vaak als een Stol), maar de muziek volgt een ander pad.

De Barvorm wordt in een ruimere betekenis toegepast worden dan alleen in een thema. Als er sprake is van een sequens, bestaat deze vaak uit het gegeven en de herhaling, waarna er gevarieerd wordt.

Een voorbeeld van de Barvorm in de structuur vinden we in de Vijfde Symfonie van Ludwig van Beethoven. Deze symfonie begint met het volledige (korte) thema, dit wordt een toon lager herhaald, waarna schijnbaar nog een herhaling intreedt, die echter leidt tot een ontwikkeling.

Een voorbeeld van een thema in de Barvorm kunt u bij elke bekende klassieke componist aantreffen. De Barvorm heeft namelijk de voorkeur in kunstmuziek. In volksmuziek treffen we veelal melodieën aan die een herhaling bevatten, maar verder geen ontwikkeling kennen.

Ook qua structuur kan volksmuziek vrij simpel zijn. Wilt u volksachtige muziek of een volkse sfeer suggereren in een compositie, dan kunt u er voor kiezen om de Barvorm bewust *niet* toe te passen.

Nummer 5 uit het piano-album, *Allegro animato* (Slavic Dance), hebben we eerder bekeken. Deze compositie refereert aan Slavische volksmuziek. In maat 1 en 2 ziet u het gegeven, dat u als een enkelvoudig thema mag beschouwen. In maat 3 en 4 wordt dit herhaald. In maat 5 en 6 treft u geen Abgesang aan, maar een nieuw gegeven, dat op zijn beurt herhaald wordt in maat 7 en 8.

In Westerse volksmuziek treft u vaak een dergelijke structuur aan. Is het getal 3 heilig in kunstmuziek, in volksmuziek lijkt men te zweren bij de 2. Het is het verschil tussen oneven en even, tussen anders en gewoon. Volgens sommigen zou de doorsnee burger een voorkeur hebben voor even getallen.

Voor de volledigheid geef ik u een voorbeeld van een *thema* in Barvorm. In nummer 21, *Allegretto romantico,* met als subtitel *Song without words,* treft u in maat 1 de eerste Stol aan, in maat twee de herhaling (die niet letterlijk is, hetgeen vaak voorkomt) en in maat 3 een schijnbare herhaling, maar na de eerste noot wijzigt het notenbeeld - ofschoon in maat 5 wel afgesloten wordt als in de tweede Stol.

In maat 12 kunt u zien dat daar de Abgesang zich anders voltrekt. Ook dit komt regelmatig voor. Een Abgesang kan nu eenmaal een ontwikkeling inleiden. Die hoeft niet altijd hetzelfde te verlopen.

Niet elk spel met getallen is zinvol, vertelde ik u daarnet. Dat neemt niet weg dat het spelen met getallen wel verleidelijk is, zeker als men een betekenis kan toekennen aan bepaalde getallen.

J. S. Bach lijkt de structuur van zijn composities te baseren op getallen die een betekenis hebben. De betekenis kan besloten liggen in het werk zelf. Bijvoorbeeld, een deel van 6 maten liet hij volgen door een deel van 12 maten (2 x 6). Dit mogen we beschouwen als een verlangen, bewust of onbewust, naar symmetrie, hetgeen we hierboven al behandeld hebben.

Bach, als christen, zou echter ook een voorkeur hebben gehad voor de getallen 3, 7 en 9 (3 x 3). Die getallen vinden wij dan ook terug, maar ik vermeld dit wel onder enig voorbehoud.

Friedrich Smend 1893 - 1980 was theoloog en musicus. In 1947 begon hij te publiceren over getallensymboliek in het werk van Bach. Deze zou letters een getal hebben toegekend (de A een 1, de B een 2, etc.) en op deze wijze woorden als CHRISTUS in een compositie hebben verwerkt.

Of dit werkelijk het geval is, is niet zeker. Edoch, slechts het vermoeden dat zich een spel met getallen voltrekt in Bach zijn muziek, zorgde er voor dat menig onderzoeker fascinerende getallenreeksen ging ontdekken, niet zelden met een diepere, lees mystieke betekenis.

Dit moest wel tot excessen leiden. Zo is er een boek verschenen over Bach en het getal, hetgeen tevens de titel is, geschreven door Marinus Kasbergen en Kees van Houten. Bach zou volgens deze

heren zelfs zijn *sterfdatum* in een compositie hebben verwerkt.

Toevallig ken ik de oorsprong van deze vergezochte interpretatie. Zowel Kasbergen als uw scribent zijn namelijk door dezelfde maestro opgeleid. Een meester die niet alleen een vruchtbaar componist was, en een lopende encyclopedie, maar tevens grootmeester van de reguliere loge der vrijmetselarij.

Wat Kasbergen te horen kreeg tijdens zijn studie, kwam mij ook ter ore. Van nature gezegend met een gezonde dosis achterdocht echter, wees ik voornoemde interpretatie af. De meester trouwens ook. Hij wilde mij alleen aan het denken zetten. Niemand kent immers zijn sterfdatum, zelfs een genie niet.

Feit is wel, dat wanneer een componist over voldoende talent beschikt, hij of zij bijna altijd een zekere structuur in zijn werk zal aanbrengen, al is het deels onbewust. Het kan daarom geen kwaad om deze kennis te gebruiken en voortaan op de hoede te zijn voor een onlogische structuur.

Mocht een van uw werken u niet goed bevallen en kunt u de oorzaak niet ontdekken, tel dan eens de maten van de afzonderlijke delen. Mogelijk moet u ergens een maat verwijderen of toevoegen.

Uiteraard gingen sommige componisten hun kennis benutten om bewust *niet* een structuur aan te brengen, zoals men ook ooit begonnen is om bewust *niet* tonaal te componeren. Een compositie kan bestaan uit delen die getalsmatig op geen enkele wijze met elkaar in verband te brengen zijn.

Nu ben ik u nog een verklaring verschuldigd. Waarom wilde ik niet verder samenwerken met mijn medestudent, die het begin van een gezamenlijke compositie had opgetekend?

Deze, overigens sympathieke, jongeman liet een groep trombones viermaal een noot herhalen. Na een maat rust liet hij de trombones achtmaal dezelfde noot herhalen. Vervolgens, na weer een maat rust, zestien maal. Hopelijk begrijpt u nu waarom ik niet verder wenste te werken aan deze compositie.

College 4

Verticaal en Horizontaal

In dit college wil ik een specifiek probleem behandelen. Wat harmonie betreft denkt menigeen dat consonante klanken van laddereigen tonen, hoofdzakelijk op geaccentueerde maatdelen, de dienst uitmaken, terwijl dissonanten en laddervreemde tonen uiterst spaarzaam gebruikt worden.

Immers, is de gedachte, muziek moet verticaal in harmonische zin correct zijn. Horizontaal vindt weliswaar een ontwikkeling plaats, die bestaat uit een melodische lijn, maar elk segment van de lijn krijgt ter ondersteuning zijn eigen, overwegend traditionele pilaar.

Een horizontale lijn is echter als een brug. Niet elk segment wordt ondersteund. Dat is ook niet nodig, als er maar voldoende steun is. M.a.w. als de harmonie intact blijft (mits dit gewenst is), hoeft deze niet *noot tegen noot* bevestigd te worden en zelfs niet *maat voor maat*.

In het album vindt u een voorbeeld van een compositie die zo braaf mogelijk geschreven is. Het gaat hier om nr. 33, *Tempo di Minuetto*.

De compositie is tweestemmig. Terzijde, in een tweestemmige compositie is het beter om niet terug te schrikken voor een kwint of octaaf als samenklank, omdat dit de mogelijkheden te zeer zou beperken. Past u echter wel op voor open en bedekte parallellen (in een traditioneel klassiek werk).

In de overgang van maat 4 naar maat 5 zien we dat de dissonant Bes niet oplost naar de A, hetgeen hij wel zou moeten doen. In de herhaling, dus maat 1 na maat 4, lost de Bes wel correct op, dalend naar de A, hoewel we deze noot in een andere stem aantreffen.

Niet elke noot die zou moeten volgen, hoeft in dezelfde stem of hetzelfde octaaf te volgen!

Wellicht vindt menig docent harmonieleer dit geen voorbeeld van braaf de harmonieleer toepassen, maar onder componisten is bovenstaande al vele eeuwen gebruikelijk. Ook is het gebruikelijk om een voorbereiding niet altijd meteen te effectueren.

Niet alles wat je zou kunnen, willen of moeten doen, hoeft meteen te gebeuren!

Een passend voorbeeld is weer maat 4. Opzettelijk is in maat 5 een vervolg gekozen dat qua harmonie niet opvallend afwijkt van maat 4. In maat 6 wordt de harmonie uit maat 4 herhaald en pas daarna, in maat 7, treedt de A op (wederom in de andere stem). Deze A werd reeds in maat 4 aangekondigd.

Een ander voorbeeld vindt u in nummer 38, de compositie *Adagietto espressivo*, met als ondertitel *Nocturne*. In maat 10 wordt een akkoord op F voorbereid, in maat 11 de parallel van F op D. Op deze wijze wordt de harmonie in maat 12, een mineur akkoord op D, *dubbel* voorbereid.

Nummer 33, *Tempo di Minuetto,* is blijkbaar niet voor de volle honderd procent braaf geschreven, weten we inmiddels, maar de compositie is bruikbaar als voorbeeld. We gaan verder met dit werkje.

Als we kijken naar alle tweeklanken in maat 1 t/m 4, dan zien we achtereenvolgens, in getallen per interval: 3 6 8 - 5 3 6 - 6 6 6 en in maat 4 een septime akkoord. Het zal u duidelijk zijn dat een getal als 1 refereert aan de prime, 2 aan de secunde, et cetera. Dissonerende tweeklanken zijn 2, 4, 7 en 9.

De componist heeft hier louter consonanten genoteerd. Een dergelijke hang naar een veilig klankbeeld

kan funest zijn, met name bij polyfone werken. Ook al worden de stemmen correct behandeld, het ontbreken van spanning kan de beweging afremmen.

We gaan door met maat 5. Overigens, wat getallen betreft, als een componist geen none akkoorden gebruikt in een werk, heeft het geen zin om cijfers hoger dan 8 te gebruiken voor de analyse. Het interval none wordt omschreven als een 2, de decime als een 3.

Maat 5, 6 en 7: 3 6 4 - 3 6 - 3 6 4. Maar liefst twee dissonanten vanaf maat 5. Die kunnen we echter beschouwen als een vertraging voor de laatste achtste noot in de maat. Al zijn het dissonanten, ze lossen dalend op. Niks aan de hand, we kunnen opgelucht ademhalen.

Deze manier van componeren, zo voorzichtig en benauwd, kunt u zich beter niet eigen maken. Als u kiest voor een tonaal idioom, wil dit nog niet zeggen dat u dissonanten uit de weg moet gaan.

Hoe schrijft u zo vrij mogelijk, zonder de harmonieleer helemaal los te hoeven laten? Door niet louter te denken in toon boven toon. Probeer uw blik te verwijden en denk horizontaal, niet verticaal.

Een dissonant die deel uitmaakt van een krachtige beweging stoort niet als dissonant. Dit verschijnsel heeft u eerder waargenomen, mogelijk onbewust. Denkt u eens aan doorgangstonen. Nu leert u dat ook niet-versieringstonen, tonen die geaccentueerd worden, onbezorgd kunnen dissoneren.

Neem nummer 44, *Allegretto narrante*, voor u. In maat 7 ziet u een imitatie staan. Een tel later dan in de onderste stem verschijnt in de bovenste stem de reeks D (zie ook maat 6) - Bes - A - Fis. De Bes in de bovenste stem dissoneert met de A. Belangrijk is echter de imitatie, niet de samenklank.

Het volgende voorbeeld treft u aan in nummer 32, *Allegro con bravura*, met als ondertitel *Symphonic music*. In maat 6 speelt de linkerhand de dominant (E - Gis). In maat 7 volgt inderdaad de tonica (met Picardische terts). Maar in maat 6 bovenste stem staat de samenklank D - F. Die terts staat daar omdat vanaf maat 5 een dalende reeks tertsen op weg is naar de terts Cis - E in maat 7. Niet de samenklank in maat 6 is van belang, maar de dominant in de onderste stem en een beweging in de bovenste stem.

Sedert het einde van de 19de eeuw zijn we geneigd om een stapeling als E - Gis - (B) - D - F te zien als een none akkoord. Hier ziet u echter een *voorloper* van het none akkoord. De terts D - F kan deel uitmaken van de dalende beweging zonder te storen, omdat de F als een leidtoon (kleine secunde) de E in maat 7 voorbereid. In een brave harmonie zouden we in maat 6 de F vervangen door een E.

In maat 8 ziet u in een overeenkomstige situatie inderdaad een E de plaats innemen van de F. Hier is dat wel raadzaam, omdat in de onderste stem speels gerefereerd wordt aan het volgende akkoord, de tonica. Een F boven de A zou het spel verstoren.

Met een voorloper van het none akkoord doel ik op een stapeling die wij nu een none akkoord noemen, maar die ooit gezien werd als een septime akkoord plus een versieringstoon, zoals een vertraging, een anticipatie of een orgelpunt.

Het none akkoord gebruik ik compositorisch gezien maar zelden. In de meeste gevallen is sprake van de voorloper van het none akkoord. Theoretisch gezien is ook nu nog het none akkoord slecht verdedigbaar. We horen het none akkoord wel, omdat we inmiddels geleerd hebben dat bij een bepaalde naam een bepaalde klank hoort. Dat wil echter niet zeggen dat die naam *altijd* correct is.

Mocht u zich afvragen waarom ik maar zelden een none akkoord gebruik, dan wijs ik u er op dat ik bewust een positie ingenomen heb die overeenkomt met de positie die de zonen van Bach innamen, zonder mij overigens als componist met hen te willen meten. Na de dood van Bach, en al tijdens zijn

leven, won de homofonie aan belang. De zonen van Bach waren echter geschoold in polyfonie.

Zij bezaten de bagage om twee werelden niet alleen te kennen, maar ook te doorgronden. Elegante muziek, die homofoon was, kwam in de mode. Dat had ook onbenullige muziek tot gevolg, maar giganten als Mozart en Van Beethoven zouden de homofonie naar een hoger plan tillen.

Geconstateerd moet echter worden dat zowel Van Beethoven als Mozart eveneens geschoold waren in het streng contrapunt (Fux, Gradus ad Parnassum) en in polyfonie zoals in de werken van J. S. Bach. De indrukwekkende muziek uit de romantiek dankt haar gewicht mede aan het oude contrapunt. Toch was het hek van de dam en allerlei mindere goden legden steeds meer nadruk op melodie en harmonie.

Niet teveel toegeven aan de tijdgeest! Anders is het gedaan met de originaliteit! is een uitspraak van Ludwig van Beethoven. U wordt namelijk altijd beïnvloed door de tijdgeest. Mocht u modern willen componeren, doe daar dan niet teveel moeite voor, want u bent een kind van uw tijd. Vandaar dat ik me voornoemde positie durf te veroorloven. Er sluipt vanzelf een hedendaagse noot in.

Het volgende voorbeeld kunnen we gerust brutaal noemen. In maat 13 (nr. 32) ziet u hoe een dalende reeks in de bovenste stem een samenklank veroorzaakt die niet benoemd hoeft te worden. In deze maat telt voornamelijk de stemvoering. De F is op weg naar E (leidtoon), maar het in stand houden van de sequens in maat 12 t/m 15 is belangrijker. De E in de onderste stem is even een orgelpunt.

In maat 13 is de dissonantie duidelijk hoorbaar en kan hij zelfs storen. Niet in elk stuk is een dergelijk notenbeeld acceptabel. In deze compositie echter past hij wel. Uiteraard naar mijn mening.

Nog een voorbeeld treft u aan in maat 17 van nummer 32. In de onderste stem is een stijgende lijn aanwezig. Maar ook is er sprake van een sequens, onderverdeeld in maat 16/17 en 18/19. Zowel de A in maat 17 boven de E, als de D in maat 19 boven de A is een dissonant (een kwart) op een zware tel.

De samenklanken E - A en A - D blijken een kwartsext akkoord te vertegenwoordigen. Maar dit akkoord is geen standaard kwartsext akkoord. Bovendien lost de dissonant (kwart) *stijgend* op, zodat de beweging niet wordt verstoord. In maat 17 stijgt de E naar Fis en in maat 19 de A naar B.

Net als in College 1 werd besproken, passen we hier weliswaar de harmonieleer toe, maar in een vrije vorm. De componist wil de dissonant oplossen, maar zij neemt de vrijheid om dit stijgend te doen. Als menig componist geeft zij voorrang aan een welluidende stemvoering boven het volgen van de regels.

Met name in polyfone werken zien we dat samenklank regelmatig ondergeschikt gemaakt wordt aan stemvoering en aan een harmonie die over de maten heen regeert. Staar u daarom niet blind op samenklanken per tel. Besteed minstens zoveel aandacht aan de horizontale lijn.

Niet elke noot die zou moeten volgen, hoeft in dezelfde stem (of octaaf) te volgen, gaf ik u als advies. Ook schreef ik: Niet alles wat je zou kunnen, willen of moeten doen, hoeft meteen te gebeuren.

Een noot die wordt verwacht, hoeft niet (meteen) op te treden. Dat wil niet zeggen dat we deze noot niet horen. In ons innerlijke gehoor, als de verwachting maar sterk genoeg is, kan hij toch optreden. Hij staat alleen niet in de partituur. Dit lijkt u wellicht onwaarschijnlijk, daarom het volgende.

Neem nummer 19, *Tempo di Valse*, voor u. We hebben deze compositie bekeken in College 1, toen ik u wees op het vrijpostige gebruik van het kwartsext akkoord. Nu wijs ik u op het uitstellen van een toon, die u desalniettemin zou kunnen horen.

In maat 15 zou men, na de voorbereiding in maat 14, in de bovenste stem de B of de G verwachten.

De G wordt gegeven in de onderste stem als grondtoon van de tonica. Blijft over de B. Maar die komt pas in maat 16. In maat 17 begint alweer een volgend deel.

Dat levert de merkwaardige situatie op, dat het slot van een deel doorkruist wordt door een extra akkoord (in maat 16 in de onderste stem) en een toon die in maat 15 thuishoort. Maar die toon hoort u wel degelijk in maat 15. Echter zo zwak in uw innerlijk gehoor, dat hij niet lijkt te bestaan.

Een en ander is afhankelijk van aanleg en ervaring, maar wanneer de B in maat 16 in de bovenste stem alsnog verschijnt, zou u het gevoel kunnen krijgen dat het hier een herhaling betreft. U kunt dit testen, mits u piano speelt.

Speel eerst de muziek zoals die genoteerd staat in maat 13 t/m 17. Speel hetzelfde stuk nogmaals, maar in maat 15 speelt u *heel zacht* de B zoals die in maat 16 genoteerd staat. Speel de B ook in maat 16 (*piano*, als voorgeschreven). Dit zou moeten lijken op wat u daarnet, deels innerlijk, hoorde.

Persoonlijk beleef ik erg veel plezier aan eenvoudige stukjes muziek die vol zitten met dergelijke trouvailles. Creativiteit hoeft niet altijd ingewikkelde muziek tot gevolg te hebben.

Ik heb nog een voorbeeld voor u. Zie nummer 50, *Marcia facile*. In College 3 kwam deze compositie reeds ter sprake. De harmonie is voorspelbaar. Dat is dan ook de bedoeling en niet alleen omdat het hier volksachtige muziek betreft. U moet het gevoel krijgen dat u weet wat er komen gaat.

In maat 4 wordt met de dominant de tonica in maat 5 voorbereid. Van de melodie is A de belangrijkste toon. De toonaard is overigens A mineur. In maat 8 zien we de dominant voor de parallel in maat 9, C majeur. In maat 11 verschijnt de dominant voor A I, de tonica, weer. Maar in maat 12 blijft de A in de bovenste stem weg. De A in de onderste stem in maat 12 fungeert nu als vervanger.

U verwachtte de A, maar die kwam in een andere stem. Of u verwachtte de C in maat 12 en die komt een tel later. Wat u ook verwacht, de rust is voor speler en toehoorder een verrassing. Bij wijze van spielerei staat in een soortgelijke situatie in maat 16 op de tweede tel een A. Zie eveneens maat 32.

Het benutten van vrijheden kan tot gevolg hebben dat een componist een persoonlijke stijl ontwikkelt. Wil een componist voortdurend ook zichzelf verrassen, dan is het mogelijk dat hij steeds verder gaat op het ingeslagen pad, waardoor het publiek hem op den duur niet meer kan volgen.

Wilt u het contact met het publiek niet verliezen, wees dan realistisch. Af en toe niet doen wat men verwacht, geeft een aardig effect. Voortdurend iets doen wat men niet verwacht, is zinloos. Wanneer u steeds weer *niet* aan de verwachtingen van het publiek voldoet, verwacht het publiek *precies dat*.

Het is als het voortdurend gebruiken van scherpe dissonanten. Het gehoor wordt murw gebeukt en het publiek raakt zo ingesteld op deze klanken, dat zij kunnen gaan werken als consonanten. Een enkele consonant in een stroom van dissonanten kan daardoor als een dissonant functioneren.

Het is de kunst voor een componist om uit de buurt van het kantelpunt te blijven. Wees wel origineel, maar met mate. Prikkel het gehoor, maar schoffeer het niet. U bent geen krankzinnige geleerde in een laboratorium, maar een kunstenaar. Uw muziek beluisteren mag voor het publiek geen straf zijn.

College 5

Verstand en Gevoel

Een scène uit een film. De jonge componist - flinke bos haar, edel gezicht, romantisch tot op het bot - heeft het maar zwaar. Hij gaat achter zijn piano zitten, zucht eens diep, en zie... omdat hij in een sombere stemming verkeert, ontstaat een prachtige compositie.

Onder leken en naïeve componisten leeft veelal de gedachte dat een compositie puur op het gevoel geschreven wordt. De componist tast tot in het diepst van zijn ziel en trekt vervolgens met veel misbaar een meesterwerk tevoorschijn. De waarheid is echter dat een meesterwerk alleen tot stand kan komen als de componist er in slaagt om zowel zijn gevoel als zijn verstand te gebruiken.

Zelf heb ik dit altijd fascinerend gevonden. Gevoel en verstand lijken met elkaar in tegenspraak, maar in de schone kunsten *moeten* zij samenwerken. Een componist die weigert zich in muziektheorie te verdiepen, omdat dit een zuivere weergave van zijn gevoelens zou verstoren, ontwikkelt zich niet.

Het samengaan van gevoel en verstand is als paardrijden. Het gevoel is weliswaar een schitterend paard, maar het verstand is een bekwame ruiter. Hoewel een paard ook zonder een ruiter prima kan galopperen, hebben wij dan niets te zeggen over de richting die het dier kiest.

Amateur componisten zwelgen soms in sfeer. Als zij romantische pianomuziek schrijven, laten zij zich vaak inspireren door de muziek van Frédéric Chopin. Maar Chopin is een schoolvoorbeeld van een componist die zijn verstand gebruikte.

Geen enkele compositie van Chopin is zomaar tot stand gekomen, *aus einem Guss*. Voor componisten die harmonieleer studeren zijn de pianowerken van Chopin zelfs verplichte kost, omdat hij doortrapt te werk is gegaan. Uiteraard werd zijn muziek beïnvloed door zijn gevoel. Maar Chopin hield de teugels strak in handen.

Een goed geschoold componist met veel ervaring weet hij hoe een bepaald gevoel kan uitbeelden in klanken. En dat is maar goed ook. Professionele componisten moeten zowel vrolijke als droevige muziek kunnen leveren binnen een bepaald tijdsbestek. Zij kunnen het zich niet veroorloven om niets te schrijven, omdat het sombere of vrolijke gevoel maar niet wilde komen.

Wat dat betreft doet een componist aan een acteur of actrice denken. De acteur, privé in opperbeste stemming, zet in een scène een man neer die lijdt aan een zware depressie. Een goed acteur heeft een waar arsenaal aan trucjes tot zijn beschikking om te kunnen overtuigen. Zo ook een goed componist.

Beginnende componisten zijn te zeer afhankelijk van een stemming. Ze wachten op een ingeving, een gevoel, zodat ze verder kunnen schrijven. Dat is onnodig. Schrijf gewoon verder, al is uw stemming volledig omgeslagen. Als uw paard geen zin heeft om te galopperen, geef het dan de sporen.

Het gehele piano-album *Content* is een voorbeeld van het schrijven met gevoel én verstand.

Voor de componist houdt dit album een veelheid aan beperkingen in. Het spelniveau mag niet te hoog zijn, het aantal voortekens moet beperkt blijven en er dient te worden gevarieerd in maatsoorten. Ook moeten mineur en majeur in ongeveer dezelfde mate worden gebruikt. Om het album tevens geschikt te maken voor klassiek pianoles, moet de linkerhand af en toe in staat worden gesteld om te presteren.

Elke componist heeft een voorkeur voor bepaalde toon- en maatsoorten, voor een bepaalde beweging

en zekere notenpatronen. Ik heb mezelf dan ook af en toe geweld aan moeten doen. Dat kan geen kwaad. Niemand werkt altijd met even veel plezier. Kunstenaars hoeven niet gespaard te worden.

Alleen wanneer u muziek puur als hobby wilt schrijven, kunt u het zich veroorloven om uw gevoel maatgevend te laten zijn. Wilt u zich op professionele wijze ontwikkelen, dan zult u flink moeten zijn.

Op een enkele uitzondering na worden alle 100 composities uit het album binnen een jaar geschreven en wel in de volgorde waarin zij in het album zijn opgenomen. Op het moment dat ik dit schrijf zijn ongeveer zestig van de honderd composities gereed. Als ik deze werken met een kritisch oog bekijk, zijn van de composities die mij goed bevallen relatief veel stukken met tegenzin geschreven.

Althans, in aanvang. Al prekende komt de roeping, hield mijn oude leraar mij eens voor. Begin nou maar gewoon met praten, dan krijg je vanzelf zin. Dat blijkt inderdaad zo te zijn, is mij gebleken.

Zie nummer 39, *Andante semplice*. Tijdens het schrijven vervaagde de inspiratie. Meteen daarna moest ik het volgende nummer schrijven: *Allegretto animato*. Vervolgens begon ik, zonder enige inspiratie, aan nummer 41. Maar in de eerste twee maten hoorde ik een klank die mij deed denken aan een weidse vlakte. Ik dacht hier over na (maat 3 en 4) en in maat 5 brak eindelijk de zon door.

Opeens bevond ik mij op een fleurige weide, terwijl zich in de zachte lentelucht een melodische lijn af begon te tekenen. Ik had er weer zin in.

Mocht de fleurige weide u verwonderen, weet dan dat ik tijdens het componeren mij geestelijk in een andere wereld bevindt. Meestal drentel ik wat rond in een zonnig landschap, maar soms verkeer ik in de mist in een kille omgeving. De landschappen zijn mij onbekend, dus is het pure fantasie.

En nummer 40? De moeite van het instuderen zeker waard. Maar ervaren componisten kunnen horen dat dit nummer op routine geschreven is. De leek hoort enige dramatiek, mogelijk herkent hij een klassieke stijl, een meester valt echter op dat ik wel heel erg snel een tussendominant inzet.

Gebruik gerust een tussendominant als u de harmonie wilt verlevendigen. Mocht u theoretisch gezien niet voldoende geschoold zijn en durft u daarom niet te moduleren, zet dan een tussendominant in, zodat u in ieder geval de suggestie van een modulatie wekt. Chopin ging u voor, dus schaam u niet.

Ik weet dat een nuchtere aanpak menigeen tegen de borst stuit. Beginners kunnen hier nogal kregelig van worden. Dit geldt wellicht ook voor u. Daarom zal ik hier nog even over uitweiden.

Händel schreef vlot en met gebruikmaking van het innerlijk gehoor muziek voor o.a. klavecimbel. Maar vooral de korte werken die hij schreef zijn toonbeelden van vakmatig werk. De stemmen gedragen zich volgens de regels, hij volgt een vertrouwd patroon, maar geïnspireerd klinkt het niet.

Van Beethoven heeft veel pianowerken geschreven. Die brachten hem geld op, geld dat hij hard nodig had. Helaas heeft hij in een periode dat hij liever aan een orkestwerk zou schrijven, ook voor piano moeten componeren. Hij had daar niet altijd zin in. Maar of u dat kunt horen?

Er zijn voorbeelden te over van componisten die onder moeilijke omstandigheden in staat werden geacht om te componeren. In sommige gevallen kan men het lot van de componist als deerniswekkend beschouwen, maar in het algemeen verlangde men slechts van de kunstenaar dat hij zijn *werk* deed.

Componeren is niet alleen een roeping, het is ook een vak. U zou het bijzonder vreemd vinden, indien een loodgieter bij u in huis een lek niet wil dichten, omdat hij even geen inspiratie voelt. De bouwer van een kerk of een kathedraal zou heel raar hebben opgekeken, als hij geen beelden geleverd kreeg,

omdat het de steenhouwer aan inspiratie ontbrak. Die steenhouwer werd geacht te werken.

Uiteraard kan het werk een keer zo tegenzitten, dat u niets uit handen krijgt. Ik beweer niet dat u nooit eens een dag mag overslaan. Wat ik probeer te voorkomen, is dat u uw talent als een kasplantje behandelt, waardoor het slecht tegen een beetje wind kan. U kunt dan wel componeren, maar alleen als de omstandigheden ideaal zijn, hetgeen in de praktijk uiterst zelden voor blijkt te komen.

Mocht u geïnspireerd aan een compositie werken en gebruikt u daar uw verstand bij, besef dan wel dat u niet alles hoeft te beredeneren. Een klank kan zomaar gebruikt worden, terwijl er geen andere reden voor te verzinnen valt dan dat u die mooi vindt. Als het paard eenmaal de goede kant op galoppeert, hoeft u niet steeds in te grijpen. Af en toe een beetje bijsturen, dat is wel nodig.

Ik herinner mij een anekdote over een componist die op een dag tot zijn verbazing vernam dat een student in de muziekwetenschap besloten had om zijn werk te bestuderen en te analyseren. Na ruim een jaar werd de componist een lijvige scriptie overhandigd, waarin de muziekvorser precies omschreven had wat onze componist gedaan had en ook waarom.

Toen de componist het werk gelezen had, was hij een beetje van slag. Naar de reden gevraagd zei hij, terwijl hij met een vinger op de scriptie tikte: Als ik dit allemaal geweten had, had ik het niet gekund.

En zo is het. Een componist die zowel zijn gevoel als zijn verstand aanspreekt tijdens het componeren kan prachtige muziek schrijven, maar componeren is geen wetenschap. Kunst blijft ongrijpbaar.

Nog een anekdote. Twee belangrijke componisten ontmoetten elkaar voor een gesprek. Menig student verheugde zich op deze ontmoeting. De verwachtingen waren hoog gespannen en er werd gevochten om een goed plaatsje, zodat geen enkel wijs woord, geen enkele theorie zou worden gemist.

De heren hebben een minuut of tien zwijgend tegenover elkaar gezeten, een vage glimlach om de lippen. Naderhand vertelde een van hen mij dat ze beiden na een eerste blik beseften dat ze elkaar niets te zeggen hadden. Ze wisten veel, zo niet alles, en daarom niets.

Nu wil ik u nog een paar voorbeelden geven van composities waar ik met tegenzin aan begon, maar die mij uiteindelijk zeer tevreden stemden. Ook geef ik u voorbeelden van werken waar ik met veel zin en inspiratie aan begon, en die best aardig zijn geworden, maar waar ik meer van had verwacht.

Dit heeft wel een zekere demystificatie van de componist tot gevolg, hetgeen funest kan zijn voor haar marktwaarde. Naar mijn mening echter moet de *muziek* overtuigen, niet de kletspraatjes eromheen. Als componist maakt u helaas meer indruk, wanneer het publiek u een mysterieuze figuur vindt en het vermoeden bestaat dat minstens één van uw werken u door Satan zelf is voorgespeeld in een droom.

Niet alles wat ik geschreven heb, is in het album terechtgekomen. Elk werk moet het instuderen waard zijn voor de klant, te weten de pianist die het album koopt. Daarom schrijf ik voor het album in totaal circa 110 werken. Dat is voor een ervaren en zelfkritisch componist, die zich aan een opdracht wil houden, niet bijzonder. Het is altijd raadzaam om in het geval van een serie extra muziek te schrijven.

Laat ik hier meteen het advies aan toevoegen dat ook u zou moeten leren om snel te werken. Niet om zoveel mogelijk te kunnen produceren, maar omdat u zich dan niet kunt verliezen in muggenzifterij. In het algemeen is het beter om niet oneindig lang aan een compositie te werken.

Nummer 56, *Andante soave*, met als subtitel *Soft Focus*, was ik niet van plan om te schrijven. Ik zat een beetje te improviseren, terwijl ik nadacht over fotografie. Inspiratie had ik al een paar dagen niet meer en zin nog minder. Een beweging trok echter mijn aandacht.

In maat 1 en 2 ziet u een parallelle kwint staan. De F in de onderste stem blijft liggen door het pedaal en springt naar de A in maat 2, terwijl in de bovenste stem de C naar de E springt. F - C en A - E zijn kwinten die elkaar opvolgen. Dit mag niet, volgens de traditionele harmonieleer. In feite vindt hier een ander harmonisch spel plaats, maar het gevolg was wel dat ik geïnteresseerd raakte.

Soft Focus is uiteindelijk een geslaagd stuk geworden en geheel volgens opdracht geschreven. De beweging in achtsten wordt door zowel de rechter- als de linkerhand verzorgt, de sfeer komt voort uit een subtiele, maar niet al te ingewikkelde harmonie en het spelniveau is dermate eenvoudig, dat de meeste amateur pianisten deze compositie zouden moeten kunnen spelen.

Ook nummer 49, *Allegretto festivo*, is ontstaan uit gedoedel aan de piano. Uit balorigheid speelde ik tweemaal een parallel dalende beweging. In de harmonieleer wordt, zoals u weet, de tegenbeweging gepropageerd. Ik voelde me behoorlijk dwars en zat expres muziek te spelen waar ik een brave leraar harmonieleer mee op de kast zou kunnen krijgen.

Tot het mij opviel dat de muziek eerder feestelijk klonk dan onverschillig. Ik werkte de twee maten verder uit en eindigde, in de laatste maat, letterlijk en figuurlijk in majeur. Maar ik vond wel dat ik mijn kennis moest demonstreren om te compenseren voor de balorigheid waarmee ik begonnen was.

Dat is de reden waarom u in maat 17 en 18 onder het dalende patroon in de bovenste stem een stijgende lijn in de onderste stem aantreft. Met een kleine aanpassing bleek dit mogelijk.

Nummer 46, *Tempo di Valse*, met als subtitel *Winter Forest,* is ook een voorbeeld van een situatie waarin de componist even niet doorheeft dat zij goud in handen heeft.

Er zat in de eerste vier maten namelijk wel sfeer, maar weinig beweging. Gelukkig besefte ik vrij snel dat ik hier gebruik van kon maken - zie ook College 2 over beweging. Vanaf maat 11 wist ik zeker dat ik dit stuk af zou maken en dat ik er tevreden over zou zijn.

In nummer 26, *Andante giocoso,* had ik wel zin. Als u kijkt naar de tweede noot in de bovenste stem in maat 2, 3 en 4, dan zal het u opvallen dat die daalt van een kwart boven de eerste noot naar een terts boven de eerste noot en vervolgens naar een secunde boven de eerste noot. Dat was het spel dat ik verzonnen had. Ik zag het helemaal zitten.

Vervolgens heb ik mezelf naar het einde toe moeten slepen. Deze compositie is net als nummer 40 de moeite van het instuderen waard en ik sluit niet uit dat u hier bovenmatig veel plezier aan beleeft, maar ik heb dit op routine af moeten maken.

Nog een laatste voorbeeld, namelijk nummer 29, *Andante tenerezza*. Dankzij een financiële meevaller raakte ik in een tedere, zelfs romantische stemming. Weliswaar was het tijd voor een stuk in mineur, maar ik wist in de eerste twee maten de juiste sfeer te treffen. Die maten herhaalde ik. Ik ging er eens goed voor zitten, want dit stuk zou wel eens heel bijzonder kunnen worden.

Tot mijn ergernis bleek de herhaling van die paar maten de kracht van het stuk te zijn. Er was niet veel meer voor nodig om het af te maken. Terwijl ik reeds wilde plannen in mijn hoofd koesterde! Nu moest ik zo beheerst mogelijk het stuk voltooien. Inspiratie zat me zelfs in de weg.

We sluiten dit college af. Ik moet nog wel een waarschuwing aan u kwijt.

U kunt pas uw verstand op bevredigende wijze inzetten, als u het eerst door studie hebt getraind. Maar het is mogelijk dat u zich te lang vastklampt aan studie in algemene zin. Het komt voor dat een student almaar meer wil *leren*, terwijl hij meer zou moeten gaan *componeren*.

Onzekerheid is hier vaak de oorzaak van. Sommige studenten menen al gauw voldoende te weten, maar anderen zijn zo onzeker dat zij hun leven lang blijven twijfelen. Zij hebben steeds weer iemand nodig die hen geruststelt, of een jury die hen een prijs toekent, of alweer een opleiding.

Zoeken naar erkenning is als het verlangen naar een aai over de bol. Erkenning is goed en kan terecht zijn, maar u zou zich af kunnen vragen of u niet ietwat onzeker bent over uw werk.

Een bekend voorbeeld van een componist die erg onzeker was en die steeds weer de goedkeuring van andere musici zocht, was de componist Anton Bruckner 1824 - 1896. Als gevolg van zijn onzekerheid bleef hij wijzigingen aanbrengen in zijn oude werken.

Van zijn symfonieën bestaan dan ook verschillende versies. Elke ervaren kunstenaar kan u echter vertellen dat u een oud werk beter met rust kunt laten. Wel zou u een compositie moeten laten rijpen. Een tijdje na de voltooiing luistert u immers met een fris gehoor naar uw werk. Minder fraaie klanken zullen u eerder opvallen. Breng gerust wijzigingen aan, maar hou daar een keer mee op!

U *ontwikkelt* zich als componist, naar ik hoop. Een oude compositie kunt u zien als de bladzijde uit een dagboek. U zou *nu* niet meer zo schrijven, maar daarom gaat u uw dagboek nog niet herschrijven.

Onzekerheid uit zich soms op een wijze die men niet zou verwachten. Zo kan een werk opzettelijk gecompliceerd geschreven en/of genoteerd zijn. Een componist kan dermate zwak in zijn schoenen staan, dat hij een eenvoudige compositie, die ook nog eenvoudig oogt, niet durft te maken.

Een componist kan zelfs uit onzekerheid muziek schrijven die op geen enkele wijze beoordeeld kan worden, omdat de kunstenaar voorgeeft zomaar wat te doen, zogenaamd uit overwegingen van esthetische of bewust niet-esthetische aard. Poseurs zijn niet zelden onzeker.

Als u zelfkritisch bent, en nuchter, weet u welke van uw werken ietwat zwak zijn, maar goed genoeg om te worden gepubliceerd. U kent uw werken zoals men de eigen kinderen kent. De een is wat knapper dan de ander, maar als ouder bent u bereid verantwoording te nemen voor hen allemaal.

College 6

Componeren met Rowy

Schilderen met Bob Ross was een tv-serie waarin de kunstschilder Bob Ross voordeed hoe je o.a. een idyllisch landschap zou kunnen schilderen. In Nederland werd de serie begin negentiger jaren uitgezonden. De Engelse titel van de serie was *The Joy of Painting*.

Bob Ross was een talentvol schilder die snel kon werken. Hij wilde aantonen hoe eenvoudig het is om een sfeervol landschap te schilderen. Door een beperkt palet te gebruiken en een paar trucjes met de kwastvoering prijs te geven, wekte hij de indruk dat het schilderen van een landschap niets voorstelt.

Ik heb verschillende schilderijen gezien, gemaakt door amateurs die zo goed mogelijk kopieerden wat Ross hen voordeed. En hij had gelijk. Het stelde inderdaad niets voor. Enige overeenkomst met het origineel was er wel, maar daar hield de gelijkenis dan ook mee op.

Maar de thuisschilder was enthousiast en menigeen had het gevoel op deze wijze snel vorderingen te maken. Uiteraard was men op de kunstacademies minder te spreken over de verrichtingen van dit enfant terrible, maar Ross zijn humeur leed daar niet onder. Hij had er veel plezier in.

In feite hield Ross amateurschilders voor de gek. Hij deed hen weliswaar voor hoe ze een boom moesten schilderen, maar hij bepaalde waar die boom stond en ook hoe groot hij was. Ross stelde de compositie vast, het perspectief, de lichtval en de kleuren. Zowat alles.

Sommige docenten compositie werken op een dergelijke wijze. Ze doen een *rifje* voor, zonder de achterliggende theorie voldoende te behandelen. De leerling leert het rifje wel, maar wat hij zou moeten leren, is het zelf construeren van een progressie van tonen.

Toch is het verleidelijk om de methode van Bob Ross eenmaal toe te passen. Het succes van de serie was zo overweldigend dat er een gevoelige snaar moet zijn geraakt bij de thuisschilder. Die snaar wil ook ik bij u laten resoneren, dus zet u schrap voor *Componeren met Rowy*.

Voor deze les nemen we compositie nr. 92 ter hand, met als ondertitel *The sewage worker*. Dit werkje is gecomponeerd voor klavecimbel, maar het is tevens geschikt voor piano. Zoals u ongetwijfeld weet, is het klavecimbel een chique en elegant instrument. *The sewage worker* betekent *De rioolwerker*.

De compositie is geschreven in G majeur (1 kruis). We beginnen echter op de vijfde trap, het akkoord D - Fis - A. Een dergelijk begin is niet zeldzaam in klassieke muziek. Het akkoord is gebroken. Vanaf de derde tel in maat 1 wordt de eerste trap van G majeur gebruikt, eveneens gebroken.

De volgorde V - I spreekt iedereen wel aan. Vandaar dat we in maat 2 weer de volgorde V - I kiezen. Maar wanneer we het akkoord op de derde tel als een I willen behandelen, moeten we een tussen-dominant inzetten. Een tussendominant is de dominant van een akkoord dat tijdelijk gezien wordt als I. Het akkoord op de derde tel is V in G majeur, maar we doen even alsof het D I vertegenwoordigt.

Terwijl zich dit afspeelt in de rechterhand, dalen in de linkerhand de noten secundegewijs: D - C - B in maat 1 en A - G - Fis in maat 2. Dit patroon komt vaak voor. Zit u om inspiratie verlegen, laat dan de bas dalen in secundeschreden.

Secundes in een stijgende lijn in de bas komen ook voor. En natuurlijk is de kwartsprong in de bas populair, want dat is de basis van de volgorde V - I.

De zogenaamde D I in maat 2 op de derde tel is dus V in G majeur. Na de V volgt daarom G I in maat 3. Ook hier doen we alsof het akkoord een V is en dan kan het alleen maar een tussendominant zijn voor de vierde trap in G majeur, het akkoord C - E - G, dat we op de derde tel aantreffen.

Aangezien maat 3 qua notenbeeld overeenkomt met maat 1, kunnen we net zo goed maat 2 in maat 4 kopiëren. Het origineel (1 en 2) en de kopie (3 en 4) samen noemen we een sequens. Elke noot in de kopie is een kwint lager genoteerd.

Op de derde tel van maat 4 eindigen we op I in G majeur. We hebben 2 tussendominanten gebruikt, maar we hebben niet gemoduleerd. I maakt hier deel uit van een volledige cadens. IV vanaf de derde tel in maat 3, V vanaf de eerste tel in maat 4 en I als slot. IV - V - I is een populaire slotcadens.

Maar we beginnen net. Daarom staat in de bas op de derde tel in maat 4 een B, de terts uit G I en niet de G zelf. Als u een deel afsluit, maar u wilt niet de indruk wekken dat het echt afgelopen is, kunt u de terts in de bas leggen i.p.v. de grondtoon. Zie ook de derde tel in maat 1, 2 en 3.

En dan zijn we al in maat 5. Zoals u ziet, componeren is heel eenvoudig. We hebben eigenlijk alleen gebruik gemaakt van de volgorde V - I en in het slot de volgorde IV - V - I.

Als u een compositie in het klad uitwerkt, liefst met potlood op muziekpapier, benut dan een systeem dat u stimuleert om structuur in uw werk aan te brengen. Als bijna elke frase uit 2 of 4 maten bestaat, noteert u 4 maten per regel in het klad. Noteer meteen zoals u de partituur zou willen indelen.

Maar wat doen we nu in maat 5? We zijn al geëindigd op I in G majeur. Een nieuw deel moet wel de indruk geven nieuw te zijn. Gelukkig is ook hier een trucje voor. We eindigen in G majeur en we gaan gewoon verder in G mineur. Dit doen we abrupt, zonder te moduleren, maar het klinkt altijd goed.

Het gevaar is wel dat we nogal ver afdwalen, omdat we van een toonaard met 1 kruis overgaan naar een toonaard met 2 mollen. Meestal eindigt een compositie in de toonaard waarin deze begint. Maar ook daar hebben we een trucje voor.

G majeur en G mineur zijn gelijknamige toonaarden. Ze hebben een belangrijke overeenkomst. Hun dominant, de vijfde trap, is exact gelijk. In G majeur bestaat V uit D - Fis - A en in G mineur ook. Als we dit even tot ons door laten dringen, beseffen we dat we na een V dus ook de I uit de gelijknamige toonaard kunnen gebruiken. We hebben het hier niet nodig, maar deze truc is evenzeer populair.

In maat 5 hebben we in ieder geval iets nieuws gedaan en daarmee is een deel van vier maten (1 t/m 4) duidelijk afgebakend. Als het even kan, schrijven we weer een deel van vier maten (5 t/m 8).

Kunnen we iets uit de eerste vier maten gebruiken? Het is onzin om bij elk nieuw deel helemaal opnieuw te beginnen. Bovendien zou daardoor een compositie fragmentarisch gaan klinken.

In maat 5 keren we de geliefde volgorde uit de eerste vier maten (V - I) om. Op de eerste tel prijkt I in G mineur en op de derde tel V. Dat is afwisselend genoeg. In maat 6 maak ik van g I (een kleine letter geeft mineur aan, een grote letter majeur) een tussendominant voor g IV (zie de derde tel) door van de Bes een B te maken. We zijn weer terug bij V - I.

Als het akkoord op G (een losse noot geven we altijd met een grote letter aan) een tussendominant is, moet daarna I volgen in C mineur of C majeur. Ik kies voor mineur, dat gelijk is aan g IV.

Hoewel we niet hebben gemoduleerd naar g mineur, begint deze toonaard wel als de heersende toonaard te klinken, vooral nu we g IV benadrukt hebben d.m.v. een tussendominant. Maar ik wil de

indeling 2 x 2 maten uit maat 1 t/m 4 herhalen. Maat 7 en 8 vormen daarom een sequens met 5 en 6.

In maat 3 werd het eerste deel van de sequens een kwint lager herhaald. Hier wil ik echter niet verder dalen. De compositie is oorspronkelijk voor klavecimbel geschreven en de lage C in maat 6 is bij sommige exemplaren daadwerkelijk de laagste toon van het instrument. We moeten dus omhoog.

Een kwint omlaag is gelijk aan een kwart omhoog. Als u daalt van D naar G, daalt u een kwint, maar van D naar G stijgen levert een kwart op. In de vorige sequens daalden we een kwint. Zullen we nu een kwart stijgen?

In maat 5 begonnen we op I in G mineur. Een kwart hoger levert ons een inzet op in g IV, oftewel C mineur. Maar we eindigen in maat 6 al op dit akkoord. Dat kan saai gaan klinken.

Ook hier hebben we een trucje voor. Het laatste akkoord in maat 6, dat we kunnen zien als I in C mineur, heeft door de tussendominant enige nadruk gekregen. Als we nu eens niet g I, het eerste akkoord uit maat 5, als basis nemen, maar doen alsof c I de basis is en daar een kwart boven gaan?

Dat is precies wat hier gebeurt. In maat 7 gaan we door op c IV, zonder werkelijk te hebben gemoduleerd. Maar de IV is niet toevallig gekozen. IV, V en I zijn zeer belangrijk. Na een I komt vaak een IV of een V. De IV is daarom acceptabel. Uw gehoor heeft er geen moeite mee.

In maat 5 wezen we G mineur als de heersende toonaard aan. Willen we nu een sequens tot stand brengen van 2 x 2 maten, dan zullen we in maat 7 c IV moeten accepteren als de nieuwe toonaard. c IV is wel gelijk aan F mineur, een toonaard met 4 mollen. We geraken steeds verder van huis.

Laten we eerst de sequens afhandelen. F, de grondtoon, ligt een hele toon lager dan G, de grondtoon in maat 5. We noteren daarom alles in maat 7 en 8 een hele toon lager dan in maat 5 en 6, terwijl we de baslijn een octaaf hoger plaatsen. En wederom hebben we een deel van 4 maten gecomponeerd.

Maar we moeten inmiddels aandacht besteden aan het feit dat we wel heel erg ver uit de buurt zijn geraakt van G majeur, de oorspronkelijke toonaard. Vanaf de derde tel in maat 8 treffen we een akkoord aan dat we kunnen zien als bes I, Bes mineur, een toonaard met maar liefst 5 mollen.

Dat is het gevolg van de sequens. In maat 1 t/m 4 gebruikten we tussendominanten voor akkoorden die in G majeur laddereigen zijn. Het akkoord vanaf de derde tel in maat 2 en het akkoord vanaf de derde tel in maat 3 komen in G majeur voor. Door in maat 7 F mineur als basis te nemen, dwalen we van het pad af en komen we zelfs uit bij een zelden gebruikte toonladder, Bes mineur.

U hoopte er wellicht al op en het is zo. Ook hier hebben we een trucje voor. In maat 5 klonk het begin vernieuwend door majeur met mineur te verwisselen. Dat kunnen we hier ook doen, maar andersom. In maat 8 eindigen we in mineur, in maat 9 gaan we gewoon in majeur verder.

Maat 9 begint met een akkoord dat kan worden gezien als V voor A I. De opeenvolging wordt in maat 10 herhaald. Zo benadrukken we het akkoord op A. Maar wat is het verband tussen Bes mineur met 5 mollen en A groot met 3 kruisen?

Allereerst moet ik benadrukken dat het gehoor beslist of een overgang acceptabel is. Componeren is vooral een kwestie van goed en onbevangen luisteren. De dominant voor A I na het akkoord in Bes mineur is gehoormatig gekozen. De oorsprong van mijn keuze ligt echter in het feit dat een akkoord op Bes en een akkoord op E een overmatige kwart van elkaar verwijderd zijn.

De overmatige kwart is niet populair. Ooit werd dit interval zelfs gezien als een werktuig van de

duivel. Toonaarden die op een overmatige kwart (of een verminderde kwint) afstand van elkaar liggen, zijn het minst aan elkaar gerelateerd. C groot en Fis groot bijvoorbeeld.

Omdat het akkoord op Bes zo ver verwijderd was van een akkoord op G, besloot ik de harmonie te forceren door te kiezen voor een akkoord met als basis een toon op een overmatige kwart afstand. Dat werd een akkoord op E. Maar ik had ook een overeenkomst nodig. Dat werd de As uit maat 8 die in maat 9 een Gis is geworden. E majeur kwam daardoor in de buurt.

Als bastion van de heersende toonaard is E majeur echter niet overtuigend. De overgang klonk wel aardig en vernieuwend, maar er is geen sprake van E majeur in maat 9. Door nu dat akkoord als een dominant aan te merken en A majeur naar voren te schuiven, krijgt het akkoord op E betekenis.

Nog steeds is de overgang ietwat vreemd, als een heldere blauwe lucht boven een donker bos, maar denk u eens in dat u als rioolwerker door het riool dwaalt en u bij een punt aankomt waar het deksel verwijderd is en u recht omhoog kijkt naar de blauwe lucht hoog boven u. Mooi, nietwaar?

We zijn trouw aan de titel. Het dalen van de baslijn van de D in maat 1 naar de lage D in maat 5 is geen toeval. Als u onder de grond werkt, zult u eerst af moeten dalen.

Wat doen we in maat 11? Weer een herhaling, zodat we nogmaals de structuur 2 x 2 te horen krijgen?

Niet helemaal. In de rechterhand herhalen we het patroon uit maat 9 en 10, maar de linkerhand is het zat en gaat iets anders doen. Dit zou u moeten onthouden. Tweemaal een patroon herhalen is prima, maar driemaal herhalen wordt vervelend. Bovendien moeten we terugkeren naar G majeur.

In maat 11 en 12 herhalen we wel de harmonie V - I, met als tijdelijke tonica F majeur op de derde tel, maar in maat 12 verhogen we de F en maken we er Fis van. De Bes boven de Fis kan worden ervaren als een vertraging voor A. Met deze samenklank, Fis - A, suggereren we een dominant in G majeur.

G majeur in maat 13 klinkt acceptabel. In maat 11 gebruiken we al een akkoord dat overeenkomt met G IV, namelijk het akkoord op C. Het is theoretisch gezien geen G IV, maar de klank is in de voorbereiding wel van belang. Ons gehoor went alvast aan de toonaard. Het belangrijkste middel voor een acceptabele overgang is echter de chromatische passage F - Fis - G.

Chromatiek, een beweging op basis van kleine secundes, is van groot belang in de harmonieleer. Door chromatiek te gebruiken, kunnen akkoorden met elkaar in verband worden gebracht, die harmonisch gezien weinig gemeen hebben.

Nu we in maat 13 over de helft heen zijn (het stuk wil ik niet langer maken dan een enkele pagina) wordt het tijd voor een beetje rust in de compositie. Niet alleen is G majeur inmiddels weer opgedoken, het notenbeeld in maat 13 komt overeen met het begin van de compositie.

Het ritme is iets anders, zoals u ziet, en een rust is aangebracht. Als u een of meerdere maten herhaalt, varieer dan eens in het ritme en bedenk dat niet elke stem voortdurend hoeft te klinken.

In maat 14 herhalen we het patroon uit maat 13 een terts lager. Hierdoor ontstaat een sequens van twee maten. Belangrijk is dat de baslijn weer een daling laat zien.

In maat 16 wordt I in G majeur even vervangen door I uit G mineur, maar we naderen het einde, dus keert in maat 17 majeur meteen weer terug. We herhalen maat 3 en 4, daarna sluiten we af met een volledige (hier de tweede) cadens in G: I - (tussendominant) - IV in maat 19 en V - I in maat 20.

Op de derde tel van maat 20 zien we liever niet een slotakkoord optreden, omdat de eerste tel van een maat de meeste nadruk krijgt. Daarom rekken we G I tot aan de eerste tel in maat 21.

Een compositie als *The sewage worker* kan in ongeveer een uur geschreven worden. U weet nu ook waarom. Het is eigenlijk niet zo moeilijk en er worden veel trucjes gebruikt.

Maar niet heus. Als u niet over voldoende theoretische scholing en praktische ervaring beschikt, krijgt u een dergelijke compositie niet van de grond. Niettemin hoop ik dat u toch een en ander hebt opgestoken. Of in ieder geval enthousiast bent geworden.

Bob Ross is inmiddels overleden. Voor alle duidelijkheid, ik heb geen kritiek op die man. Hij deed wat hij wilde doen, hij had er plezier in en hij verdiende er ook nog eens goed aan. Als je zo je leven kunt leiden, ben je een gelukkig mens. En dat is waar het om gaat.

Laat ik deze 6 colleges eindigen met citaten van beroemde componisten, zodat eens te meer duidelijk wordt wat werkelijk van belang is, als u componist wilt worden van zogenaamd 'serieuze' muziek.

Leerlingen willen allemaal componeren en theoretiseren, terwijl ik geloof dat zij in hoofdzaak meer hebben aan een grondige studie, aan grondig leren spelen en maat houden, aan een grondige kennis van alle regels - Robert Schumann.

Men moet leren wat er te leren valt, en dan zijn eigen pad volgen - Georg Friedrich Händel.

Hoe ouder ik word, des te meer zie ik in hoe belangrijk het is om eerst te leren en pas dan een mening te vormen. Niet het laatste voor het eerste en ook niet tegelijkertijd - Felix Mendelssohn Bartholdy.

En zo is het.

Rowy, november 2010

Bij wijze van dankbetuiging heb ik voor degenen die mijn album hebben gekocht 3 extra colleges geschreven.

De drie colleges worden voortaan meegeleverd bij het album. Dit album kunt u aanschaffen via mijn website: composer.rowy.net. De prijs is € 4,95 (in 2022).

Zoals u op heeft kunnen maken uit de zes colleges bestaat het album uit 100 leerzame composities voor piano. Van elke compositie wordt een midi-bestand meegeleverd, zodat u niet zelf piano hoeft te kunnen spelen. Hou er wel rekening mee dat midi mechanisch klinkt.

De extra colleges:
7. Familie en Relaties - Welke tonale verbanden komen van pas in een compositie?
8. Polyfonie en Homofonie - Over polyfoon en homofoon componeren.
9. Stemvoering en Melodie - Hoe schrijf ik een smaakvolle melodische lijn?

Deze colleges zijn een onmisbaar vervolg op de 6 colleges, mocht u zich in compositie willen bekwamen.

Mogelijk heeft u de colleges als te ingewikkeld ervaren. In dat geval verwijs ik u naar mijn cursus *Eenvoudige Akkoordenleer*, dat u geheel gratis van mijn website kunt downloaden.

Rowy
November 2017/Oktober 2022