

Hoe schrijf je muziek?

Tijs Laurens

(c) augustus 2005

Ten geleide

Dit boekje is een cursus muziekschrijven, vooral gericht op popmuziek. Het gaat niet uit van stemvoering of de traditionele harmonisatie van melodie of baslijn, maar van de opbouw van akkoordenschema's. Niet dat er iets mis is met de traditionele aanpak, maar m.i. is die niet aangepast aan popmuziek. De meeste popmuzikanten starten met een akkoordenschema en zoeken daar dan een melodie of tekst op. Nog een bijzonder belangrijk punt: muziek is veel meer dan harmonie alleen. Het is niet omdat je na vijf minuten lezen in deze tekst 95% van de muziek harmonisch,... kan verklaren dat die muziek in één keer minder waard wordt. Er is niets mis met een eenvoudige harmonie. Een compositie wordt ook niet noodzakelijk beter als de harmonie complexer wordt. Harmonie is slechts één van de muzikale parameters. Dit alles lijkt evident, maar het aantal muzikanten dat neerkijkt op een V-I-verbinding (geen zorgen, het wordt later duidelijk) is niet te tellen. Er is ook niets mis met kennis van techniek -daar wordt in de popmuziek dan weer vaak op neergekeken. Als je techniek goed is, gaat het immers enkel eenvoudiger worden om weer te geven wat je wilt weergeven en om je composities beter te maken.

Voor mezelf bestaat het schrijven van muziek uit vier fases:

1. Een idee of concept
2. Uitwerken tot je een compositie (song) hebt
3. Arrangeren
4. Uitvoeren en/of opnemen

Deze tekst probeert een hulp te zijn bij 2 en 3. 4 kan je immers leren in een muziekschool, 1 hangt waarschijnlijk af van je talent.

Inhoudstafel

Ten geleide	2
Inhoudstafel.....	3
Inleiding.....	6
Modi en functionele akkoorden.....	7
Het octaaf.....	7
Boven- en ondertonen.....	7
De majeur toonladder.....	8
Akkoorden op de Majeur toonladder:.....	9
De Mineurtoonladder.....	11
Harmonisch, Melodisch, Antiek.....	11
Uitbreidingen.....	12
Modulaties: verwante toonaarden.....	12
Tussen- en dubbeldominant (of de "V van de ...").....	14
Tussen- en dubbelsUBdominanten ("IV-IV-I" of "II-V-I").....	15
Sequenzen.....	15
Sus4	15
Kwart-sixt	16
Enkel in Majeurtoonaard: bVI: moll dur	16
De Napolitaanse: bII: subdominant of dominant?	16

Uitgebreid schema T-S-D.....	18
Tertsopvulling.....	18
Tertsmodulatie.....	19
Andere modi.....	19
Kerkmodi.....	19
Blues.....	20
Pentatoniek.....	21
Zigeunertonladders.....	21
Uitgebreide toonladders,.....	22
Karakter van Modi (uit Wikipedia).....	22
Stemmingen.....	23
Zinnen en cadenzen.....	24
Cadenzen.....	24
Zinnen.....	25
Melodie en ritme.....	29
Akkoordnoten.....	29
Verbindingsnoten.....	31
Melodisch mineur.....	31
Dalende Septiem.....	31
Versieringsnoten.....	31

Opmerkingen.....	31
Metrum en maatsoorten.....	31
Metier	32
Hookgericht schrijven.....	32
Truck Driver's Gear Change (zie ook http://www.gearchange.org/).....	33
2 Hertz.....	33
Popsong-structuur	33
Arrangement	34
Teksten	35
Rijm en Ritme	35
Melodische hulp	36
Tijdstheorie	36
Opsomming	36
Strofe-Refrein	37
Sterke/zwakke zin.....	37
Vreemde combinaties	37
De verboden-woorden-lijst.....	37
Besluit.....	38

Inleiding

Harmonieleer, de leer van horizontale en verticale meerstemmigheid, is een vorm toegepaste fysica. Het is gebaseerd op een optelsom van verschillende vormen van sinusgolven die harmonische trillingen vormen. Het blijkt dat mensen sommige samenklanken, combinaties en opeenvolgingen van die geluidsgolven als goed samenklankend ervaren en sommige niet. Ook worden aan sommige van die opeenvolgingen emoties, geografische streken,... gekoppeld. Dit is niet zo evident als het lijkt, de basisbouwsteen van alle muziek is immers die ene identieke sinusgolf, maar het leidt tot fantastische resultaten. Een ander gevolg van het uitgangspunt 'harmonieleer is toegepaste fysica' is dat je bij elk muziekstuk proefondervindelijk aan het werk moet gaan. De enige norm is of het muziekstuk goed is, niet of het muziekstuk voldoet aan de theorie. Voldoet een werk niet aan de theorie, maar gaat het wel om een goed stuk (of anders en eenvoudiger gezegd: "werkt het?") dan moet de theorie aangepast worden, niet andersom. Harmonieleer is immers een empirisch en een evoluerend gegeven. Al hetgene hieronder staat is niet meer of minder dan één mogelijke theorie - geen perfect eindgegeven, maar een poging om de verschillende harmonische theorieën (klassiek, jazz, pop,...) tot één geheel te brengen. Deze tekst zal altijd voor verbetering vatbaar blijven.

Om praktische redenen wordt hier zo weinig mogelijk ingegaan op louter theoretische discussies. Ook op stemvoering - de klassieke manier om harmonieleer te leren - wordt niet ingegaan. De gegeven akkoordvoorbeelden hebben zo veel mogelijk Do groot (C, of C Majeur) of La klein (a, a mineur) als uitgangspunt, met een sol sleutel aan het begin van de notenbalk. Ik zal ook zo veel mogelijk proberen om daar waar er in verschillende stijlen verschillende benamingen bestaan voor een type akkoord deze allemaal te geven. Daar waar mijn theorie afwijkt van de gangbare, hedendaagse muziektheorie zal dat ook aangegeven worden.

Voor de beginnende muziektheoreticus, raad ik aan om deze tekst in zijn geheel af te **printen, alles (!) traag (!) uit te testen op een akoestisch muziekinstrument** (het beste op piano of gitaar, op het middenregister: als harmonie te hoog of te laag speelt klinkt het helemaal niet goed; een elektrische piano zal ook niet zo goed klinken als een akoestische). Harmonieleer is in feite niets meer dan een vorm van gehoortraining. Lees dus ook vooral niet te veel op één dag. Als je de tekst helemaal doorgelezen hebt, kun je hem best nog éénmaal terug lezen om die zaken die de eerste keer niet helemaal duidelijk waren wel op te pikken. Deze tekst vereist niet al te veel voorkennis. Ik ga me echter niet bezig houden met basiskennis notenleer en basisakkoorden - harmonieleer gaat vooral om de opeenvolging van akkoorden. Als je bv. niet weet hoe je C en Cm moet spelen, ben je beter af om eerst akkoorden te leren, er zijn sites genoeg waar dat wordt uitgelegd.

De tekst begint met een overzicht van redelijk klassieke westerse functionele tonale harmonie. De meeste andere harmonische systemen zijn het best uit te leggen en te begrijpen vanuit dit systeem.

Modi en functionele akkoorden

Het octaaf

Het uitgangspunt van de westerse en vele andere soorten muziek is het octaaf. Een octaaf verkrijg je door de sinusgolf waarvan eerder sprake te verdubbelen in snelheid. Een octaaf hoger t.o.v. 100 bewegingen/trillingen per seconde is 200, weer een octaaf hoger is 400. Het aantal trillingen per seconde wordt uitgedrukt in Hertz (Hz). Omdat trillingen van een octaaf een eenvoudige verhouding hebben, versterken ze elkaar en klinken ze goed samen (dit staat in eender welk fysica-handboek beter uitgelegd onder het hoofdstuk "harmonische trillingen").

Het is de indeling van het octaaf die de sfeer van een stuk gaat bepalen. Niets mag je tegenhouden om een andere muzikale basisindeling te gebruiken, dat zou bijzonder origineel zijn. Let er dan wel op dat zowat alle culturen wereldwijd ook in vroeger tijden het octaaf als basis hebben gebruikt en dat iedereen, maar dan ook echt iedereen andere muziek al dan niet terecht als vals zal beschouwen. Zelfs avant-gardecomponisten en dodekafonisten gebruikten het octaaf als basisverdeling. In popmuziek wordt dat octaaf verdeeld in hele en halve tonen, dit noemt men diatonaliteit. Dit heeft als gevolg dat in zo'n muziek de melodie en begeleiding een bepaalde verplichte richting heeft en dat verschillende akkoorden een verschillende functie hebben, daarover verder meer. In het algemeen worden in de (dia)tonale muziek twee soorten toonaarden gebruikt. Majeur en Mineur. De majeuretoonladder heeft in het algemeen een vrolijk en open karakter, de mineur is droevig en gesloten.

Boven- en ondertonen

Geluid is dus niets meer dan trilling van een middenstof (meestal lucht). Hierdoor heeft het nog een ietwat onverwachte eigenschap. Elke noot heeft zijn resonerende boven- en ondertonen. Hieronder bv. de eerste acht (er zijn er meer) boventonen van de laagste la op de piano, stel dat die trilt aan 55Hz, dan de tweede noot aan 110 Hz, de mi aan 165, de derde la aan 220, dan 275, 330, 385, 440 (de la op de meeste stemkastjes), 495 enz. (dit is buter theoretisch, het westers stemmingssysteem voldoet hier niet 100% aan, voor de verdere uitleg: lees het hoofdstuk over stemmingen.)



Op sommige instrumenten kan je die boventonen goed laten horen, bv. op gitaar, waar ze gekender zijn onder de naam harmonieken of flageoletten.

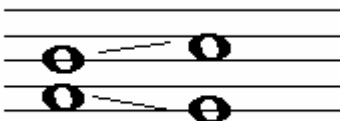
De bovenstaande boventonenafbeelding is verder nog van belang: sommige tesamen gespeelde intervallen klinken niet wanneer ze te laag worden gespeeld (= worden door het menselijk gehoor niet herkend). De bovenstaande reeks duidt die ondergrens aan: een octaaf kan vrij laag worden gespeeld, een kwint moet iets hoger, een kleine secunde wordt pas herkend vanaf de la/sib-grens, enz. [Vaak wordt hier als reden gegeven dat het te maken heeft met die boventonenreeks op de laagst voorkomende noot op je instrument, maar dat is niet correct omdat op hoger klinkende instrumenten (gitaar, viool,...) dezelfde absolute intervalgrens geldt. Volgens mij is de enige geldige reden voor dit alles dat te laag gespeelde kleine intervallen simpelweg niet identificeerbaar zijn door het menselijk gehoor]. Een heel praktisch gevolg hiervan is dat je de baslijn van een nummer goed moet afspreken, zeker wanneer die verdeeld is of gedubbeld wordt door meerdere instrumenten. Ook moet je opletten als je als zanger een nogal lage stem hebt (genre Leonard Cohen, Barry White e.d.). Doe je dat niet, dan krijg je een erg slordig en vooral slecht klinkend geheel.

De majeur toonladder

De Majeur toonladder (ionische, ook wel of 'grote tertstoonard' genoemd naar het eerste tertsinterval do- mi) is het eenvoudigste uitgangspunt om harmonie uit te leggen:



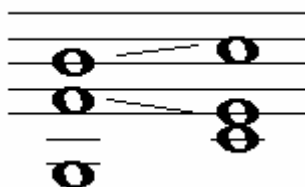
Hierboven zie je de toonladder (d.i. de weergave) van de toonaard of modus do groot (ook wel C of C Majeur, maar om verwarring met het akkoord C Maj te vermijden gebruik ik de term do groot). Opvallend aan deze toonaard zijn in de eerste plaats de halve tonen, tussen mi en fa en tussen si en do, en het ietwat dissonante interval tussen fa en si, een tritonus (=drie hele tonen). Deze tritonus is het **toonaard-definiërende interval**. Er is immers geen andere (majeur-)toonaard waarin deze tritonus voorkomt, behalve dan F# groot, waar het dan wel om si en mi# gaat. Fa# is niet toevallig ook een tritonus t.o.v. do.



Als je de si en de fa samen speelt merk je dus een dissonantie, een spanning op. Die kan je laten oplossen zoals in het voorbeeld (naar do-mi, in F# naar fa#-la#). Een halve toon in een toonaard wekt een spanning op die vraagt om een oplossing naar een spanningsloze toestand:

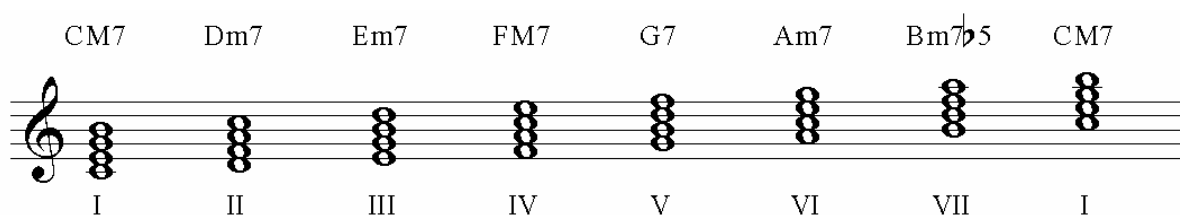
het basisakkoord, m.n. do groot. De (leidtoon) si lost dus stijgend op (=leidt naar de do), de fa dalend. Verschillende handboeken gebruiken een verschillende terminologie om deze noten te benoemen, voor mij zijn si en fa twee van de leidtonen (er zijn er meerdere, cf. infra) van do groot. Voor mij is een leidtoon een "toon met een verplichte richting in een toonaard", een richtinggevende of een gids-toon. De si als zevende toontrap is weliswaar de belangrijkste leidtoon en lost stijgend op. De fa lost dalend op. In de jazz-muziek wordt zo'n noot ook wel een guide-tone genoemd, hoewel die term daar vaker gebruikt wordt in de betekenis van belangrijkste toon van een akkoord i.p.v. van een toonaard. Daarover verder meer.

Het afwisselen van spanningsvolle akkoorden met akkoorden die deze spanning oplossen vormt het uitgangspunt van functionele harmonie (spanning is een dominante functie, ontspanning niet).



Dit alles geeft als meest **toonaard-definiërende akkoordopvolging** V-I (zie afbeelding, de kwinten re en sol zijn weggelaten wegens minder belangrijk). In jazz-muziek gaat men proberen de spanning te behouden o.a. door de si niet te laten oplossen (sol-fa-si gaat bv. naar do-mi-si). De basis-akkoordopvolgingen uit jazz-muziek zijn echter grotendeels gelijk aan of te verklaren door die uit klassieke en/of pop-harmonie.

Akkoorden op de Majeur toonladder:



Als je de toonladder aanvult met enkele noten krijg je zeven akkoorden, aangeduid met Romeinse cijfers. Beginnend bij I: De do is de basisnoot waarbij telkens een (toonaardeigen) tert wordt bijgevoegd (let op kruisen en mollen bij andere toonaarden!), hetzelfde systeem wordt toegepast op de andere toontrappen (in dit voorbeeld is re de tweede toontrap, mi de derde, enz...). Merk op dat als je tertsen blijft bijvoegen je terug op de grondnoot uitkomt (do-mi-sol-si-re-fa-la-do). Uiteraard kan je uit zo'n reeks ook een aantal noten weglaten en/of vervangen. Zo wordt de reine kwint vaak weggelaten (do-mi-si, do-mi-re, do-mi-si-re), of wordt de 7 vervangen door een 6 (bv. do-mi-sol-la, hoewel je dit beter als een omkering

van Am7 kunt beschouwen). Als je een beginner bent, raad ik aan om daar voorlopig nog niet te ver in te gaan.

Pop werkt meestal met akkoorden met drie noten, rock gebruikt meestal akkoorden van twee noten (de grondnoot en de kwint: do-sol, re-la, mi-si,... dit zijn zogenaamde power-chords: C5, D5, E5,...), in klassieke muziek en jazz worden vaker akkoorden van vier noten of meer gebruikt. Merk het sfeerverschil op tussen het gelijktijdig klinken van do-sol (C5, probeer dit ook eens uit op een elektrische gitaar), do-mi-sol (C), do-mi-sol-si (CMaj7 of CM7 of C^) en do-mi-sol-si-re (CM7add9,...). Probeer hetzelfde ook met het G7-akkoord (G5, G, G7 en G9), luister hierbij vooral naar de si-fa-tritonus, en met Dm7 (D5, Dm, Dm7, Dm7add9).

Qua opbouw zijn er dus vier verschillende soorten akkoorden in een majeuretoonladder:

- twee majeureakkoorden (I en IV: CM7 en FM7): opbouw: grote tert (do-mi, vandaar majeur), kleine tert (mi-sol), grote tert (sol-si)
- drie mineurakkoorden (II, III en VI: Dm7, Em7 en Am7). Mineurakkoorden kunnen ook aangeduid worden als bv. Amin7, A- of a. Opbouw: kleine tert (la-do, vandaar mineur), grote tert (do-mi), kleine tert (mi-sol)
- één dominant-septiemakkoord (V: G7). Opbouw: grote tert (sol-si), kleine tert (si-re), kleine tert (re-fa). Dit akkoord noemt men dominant vanwege de aanwezigheid van de belangrijkste leidtoon (si) en de tritonus (si-fa)
- één half verminderd akkoord (VII: Bm7b5, ook wel Bø). 2x kleine tert (si-re, re-fa) en één grote tert (fa-la). Dit is ook een dominant akkoord (cf. infra), de septiem la heeft echter geen dominant karakter, dus het is geen dominant-septiemakkoord. Omdat de kwint van dit akkoord (de fa) niet rein is (dan zou het fa# moeten zijn) noemt men dit akkoord half verminderd. (Bij een -volledig- verminderd akkoord is bovendien de septiem verlaagd wat een opeenstapeling van drie kleine tertsen als gevolg heeft.) Een power-chord op de zevende graad is in principe dus niet mogelijk.

Meestal worden de verschillende akkoorden in drie groepen gerangschikt: **Tonica (T, grondtoon), Subdominant (S) en Dominant (D, spanningspunt):**

T	S	D
I	IV	V
VI	II	VII
III		III

I, IV en V hebben resp. het sterkste T, S en D karakter. Dat wil niet zeggen dat de andere akkoorden minder waard zijn, deze drie akkoorden bepalen de toonaard het duidelijkst.

Als aandachtige lezer heeft u het gemerkt: III (Em) komt tweemaal voor. Elke noot van dit akkoord kan immers ook in I (C) voorkomen, bovendien zit de meest richtinggevende noot van V (de si in G) er ook in. III zal dan ook T of D zijn afhankelijk van het voorafgaande akkoord. Verderop worden de twee meest frequente zinnen met III uitgebreider besproken.

Sommige auteurs plaatsen VI ook onder S. Dit heeft verder geen gevolgen.

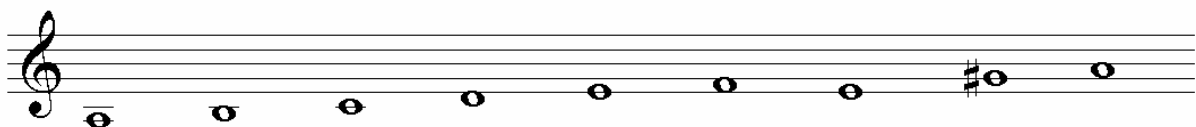
Dit schema, dat verderop nog wordt uitgebreid, is de basis van alle akkoordopvolgingen of het nu klassieke muziek is of jazz of pop,... Het belang hiervan is dan ook niet te onderschatten. Elke zin in tonale muziek is hiermee eenvoudig te verklaren. In klassieke muziek kan men enkel naar beneden en/of naar rechts voortgaan (na D terug naar T). I-VI kan, VI-I niet, I-III kan, III-I niet. I-IV-II-V kan, I-II-IV-V niet enz. IV-I kan ook, V-IV is absoluut verboden, of beter gezegd: als je een V-IV-verbinding gebruikt, klinkt je muziek helemaal niet meer klassiek, V en VII zijn onderling inwisselbaar, IV-III kan niet omdat een III altijd moet worden voorafgegaan door T of D. In jazz-muziek is men iets minder strikt, in pop-muziek mag alles. Zo wordt in popmuziek vaak een akkoordenschema dat volgens dit schema verkregen is omgedraaid (zo bv. I-IV-V-I wordt I-V-IV-I). Hiermee zou je in klassieke muziek je doodvonnis tekenen.

De Mineurtoonladder

Harmonisch, Melodisch, Antiek

Een mineur-toonaard (ook wel 'kleine-tertstoonard' genoemd naar het eerste interval la-do) bestaat in verschillende soorten. Je hebt zowel een harmonische, een melodische als een antieke kleine tertstoonard. Dalend zijn deze drie dezelfde, in la klein ZONDER wijzigingstekens. Er is alleen stijgend een verschil: de antieke (aeolische) heeft geen wijzigingstekens, de harmonische heeft de zevende toontrap verhoogd, maar de zesde niet (wat leidt tot een vergrote secunde tussen fa en sol#), de melodische heeft zowel de zesde als de zevende toontrap verhoogd (fa# en sol#). De melodische toonladder wordt om evidente redenen vooral melodisch gebruikt. Door zowel de zesde als de zevende toontrap te verhogen krijgt de bovenste helft van die toonladder een melodisch en een majeur-karakter. (hoor het verschil tussen het melodische mi-fa#-sol#-la en het 'harmonische' mi-fa-sol#-la, wat helemaal niet westers klinkt).

De antieke toonaard wordt verderop bij de kerktoonaarden behandeld, de melodische bij melodie-vorming. Beiden hebben voorlopig harmonisch gezien veel minder belang dan de harmonische mineur: de halve tonen in de harmonische mineur zitten tussen de tweede/derde toontrap (si-do), de vijfde/zesde (mi-fa) en zevende/achtste (sol#-la). Er komt dus één halve toon meer voor dan in de majeur.



U merkt het: ik heb na de fa de mi nog eens herhaald. Dit om aan te geven dat de zesde toontrap (fa) een leidtoon is die altijd dalend oplost (naar de vijfde toontrap, mi). Doe je dat niet dan krijg je een oosters klinkende melodie (mi-fa-sol#-la-sol#-fa-mi) en dat is voorlopig

niet de bedoeling. In een harmonische mineur vind je twee tritonussen terug: si-fa en re-sol#. Si-fa is dezelfde tritonus als in do groot, daarom noemt men deze twee toonaarden verwant, wat moduleren (=van toonaard wijzigen) tussen do groot en la klein relatief eenvoudig maakt. De twee tritonussen samen vormen het bijzonder spanningsvol VII-akkoord.

Am7 Bm7^b5 CM7 Dm7 E7 FM7 G[#]m7^b5 Am7

I II III IV V VI VII I

Merk op dat het II-akkoord hetzelfde is als VII in do groot, wat mij tot de conclusie leidt dat in een mineurtoonaard II een dominant is en geen subdominant zoals klassiek wordt gezegd. Het praktische verschil hierbij is echter niet zo groot. [Opgelet: de becijfering in jazz-theorieboeken varieert: daar gebruikt men Romeinse cijfers om een interval aan te duiden en spreekt men dus van bIII en bVI. Verderop wordt echter steeds de klassieke becijfering gebruikt]

De derde graad is traditioneel een geval apart. Naargelang je met een III als tonica of dominant te maken hebt zal het sol hersteld zijn (T) of sol# (D)

Opbouw: twee mineurakkoorden (I en IV), twee half verminderd (II en VII), twee majeur (III als T en VI), één dominant-septiem (V) en één vergroot kwintakkoord (III als dominant geeft do-mi-sol#-si). Zowel in de majeur- als in de mineurtoonaard komt dus slechts één dominant-septiemakkoord voor, telkens op de vijfde graad.

Al het bovenstaande is het absolute minimum van basiskennis waar je eigenlijk vrij vlot mee moet kunnen jongleren vooraleer je verder kan gaan.

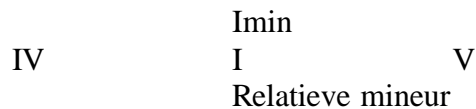
Uitbreidingen

Modulaties: verwante toonaarden

Niets dwingt je natuurlijk om een heel stuk in dezelfde toonaard te blijven. Meer nog, enige variatie is meer dan welkom. Het veranderen van toonaard heet moduleren. Er zijn een aantal toonaarden waarnaar het relatief eenvoudig is om te moduleren, dit zijn de verwante toonaarden: in een **majeur** toonladder (hier C, Do groot):

Cm
F C G
Am

of in graden:



De vertrek-toonaard staat in dit schema centraal. Vanuit deze kan je gemakkelijk naar een viertal toonaarden moduleren, zonder dat dit op enig moment bruusk klinkt. Dit kan door gebruik te maken van een scharnierakkoord (= een akkoord dat in beide toonaarden bestaat) of d.m.v. een tussendominant (TD) of dubbeldominant (DD). Zoals je eerder hebt gelezen heeft elke toonaard maar één dominant-septiemakkoord en is de meest toonaard-definiërende akkoordopeenvolging V-I. Ik ga nu een aantal voorbeelden van akkoordenschema's geven waarmee je vanuit C naar zijn verwante toonaarden kan moduleren:

- C -> Am: de VII van C = de II van Am, beide toonaarden hebben dezelfde voortekening (b en # aan de sleutel) =>

C-F-G7-C-Am-Dm-E7-Am: modulatie via tussendominant (E7). Becijfering (begin in C): I-IV-V-I-VI-IV-TD of V-VI of I, de TD-VI = V-I in Am, waarna je in Am kan verdergaan.

C-F-G7-C-Am-Bø-E7-Am: modulatie via scharnierakkoord Bø: I-IV-V-I-VI-VII of II - V - I, bij Bø kan je immers nog niet weten of het om een VII in C of een II in Am gaat, dat weet je pas door het E7 akkoord, sowieso een V.

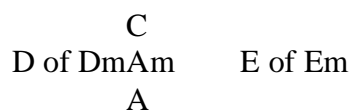
- C -> Cm: de V van C en Cmin zijn dezelfde (namelijk G) => C-F-G7-Cm. Deze modulatie gaat nogal snel over van vrolijk naar droevig.

- C -> F: Verschillende modulatiemogelijkheden, o.a.: C-F-G-C-Dm-Bb-C-F, met Dm als scharnierakkoord (II in C en VI in F). Een andere manier is C-Cmaj7-C7-F (deze akkoordopeenvolging vind je in het begin van Something van The Beatles).

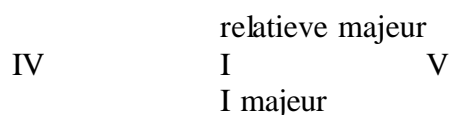
- C -> G: o.a. C-Dm-D7-G: hier is D7 de dubbeldominant (de dominant van de dominant). C-G-Am-D7-G: Am is scharnierakkoord (VI in C, II in G)

(in jazz-muziek noemt men een dubbeldominant een "V van de V" en een tussendominant V van de II, III, IV,... naargelang de eropvolgende graad)

In een **mineur** (hier Am, la klein) zijn de modulatieprincipes hetzelfde:



of in graden



Een modulatie van een mineur naar zijn majeur (van Am naar A) wordt wel eens picardisch genoemd, deze vraagt geen specifieke akkoordvoorbereiding. Bv: Am-Dm-Bø-E7-A. Dit klinkt redelijk fantastisch bij een overgang van strofe naar refrein (waarbij de strofe in mineur en het refrein in majeur staat en in dit geval begint met A).

Dit alles leidt tot een **uitgebreider schema verwante toonaarden**, eerst in majeur dan in mineur

		Eb	
	F of Fm	Cm	G of Gm
Bb	F	C	G D
	D of Dm	Am	E of Em
		A	

		Cm	
	F	C	G
G of Gm	D of Dm	Am	E of Em B of Bm
	D	A	E
		F#m	

En zo kan je min of meer eindeloos blijven doorgaan. Niets belet je natuurlijk om naar andere toonaarden te moduleren, maar zie eerst dat je bovenstaande modulaties vlotjes onder de knie hebt. Modulaties buiten deze schema's zijn moeilijk te hanteren en komen zelden voor.

Tussen- en dubbeldominant (of de "V van de ...")

Je kan ook tussen- en dubbeldominanten gebruiken zonder te moduleren. Een modulatie houdt in dat voor enige tijd van toonaard wordt veranderd. Je kan ook in dezelfde toonaard blijven maar toch heel eventjes één of enkele akkoorden van een andere toonaard gebruiken. Enkele voorbeelden:

- C-D7-G7-C: D is hier de dubbeldominant (de V van de V), het geheel blijft echter Do groot.

- C-E7-Am-Am7-F-D-G-C: E7 is een tussendominant (V van de VI), D is dubbeldominant (V van de V), het geheel blijft echter Do groot.

- Am-G#ø-E7-Am-F-B7/D#-E7-Am: (Twee meisjes, Raymond van het Groenewoud, oorspr. in Dm): Ook in een mineur kunnen TD's en DD's worden gebruikt. In dit stuk merk je een absoluut geniaal gebruik van de dubbeldominant (komt zelden voor in mineur). De belangrijkste gewijzigde noot -de re#- wordt hier in de bas gelegd wat leidt tot een op het eerste zicht nogal vreemde baslijn op het einde (fa-re#-mi-la).

Tussen- en dubbelSUBdominanten ("IV-IV-I" of "II-V-I")

Je kan ook in dezelfde toonaard blijven maar toch enkele akkoorden van een andere toonaard gebruiken. Enkele voorbeelden:

- Am-Dm-G7-Cm-Dm-E7-Am: Het geheel staat in la klein, maar de opeenvolging Dm-G7-Cm is evengoed II-V-I in do klein.
- C-Bb-C-F-Dm-G-C: Do groot, maar Bb-C-F is evengoed IV-V-I in fa groot.

Dit soort opeenvolging wordt bijzonder veel in jazzmuziek gebruikt. Elke V, TD of DD kan vervangen worden door een II-V-sequens.

Sequenzen

Je kan ook sequensmatig moduleren. D.w.z. dat je een korte zin in een andere toonaard herhaalt: bv. C-G (I-V in do groot) als akkoordopeenvolging is niet bepaald wereldschokkend, maar als je het sequensmatig uitbreidt kan je bv het volgende bekomen: C-G-Am-E-F-C-D-G. Am is scharnierakkoord (VI in C, I in Am), hetzelfde met F, op het einde wordt via G terug naar C gemoduleerd. Deze sequens wordt verder (onder Pachelbel) verder besproken.

Er zijn natuurlijk een eindeloos aantal variaties mogelijk, zo bv. uit mijn eigen nummer Sneaky Angel: Ebm-Bb-Bbm-F-Ab-Eb-D-Bb

Merk hierbij wel op dat naargelang de toonaard waarnaar gemoduleerd wordt minder verwant is (zie bovenstaand schema) melodievorming e.d. complexer, maar ook wel verrassender worden.

Sus4

Sus4 wil zeggen dat de terts van een akkoord verhoogd is: do-mi-sol wordt do-fa-sol, sol-si-re wordt sol-do-re. In mineur: la-do-mi wordt la-re-mi,... De al te dwingende richting en het soms wat harde karakter dat een V heeft kan zo worden omzeild zonder iets af te doen aan de functie. Door de sus4 kan je een noot ook heel lang laten liggen. Bv. de do in C-Am-Gsus4-C, merk het verschil op met C-Am-G-C. Ook mogelijk, en vaak gebruikt in intro's is C-Csus4-C. Dit is veel subtieler dan C-F-C.

Met de meeste harmonische regels kan redelijk los worden omgesprongen in popmuziek. Er is echter één zekerheid: een sus4 kan NOOIT tesamen met de terts klinken, in het voorbeeld kan het dus niet dat je een si hoort op een Gsus4-akkoord. Hiervoor zijn twee redenen: 1) de sus4 creëert een vertragingsspanning (cf. infra) die niet tegelijkertijd met haar oplossingsnoot kan klinken. 2) het klinkt niet.

Kwart-sixt

Ook de kwint in een V kan worden verhoogd (tot de sixt). Als zowel de tert als de kwint worden verhoogd, spreek je van een kwartsixtakkoord (in do groot: C/G). Dit heeft dezelfde dominant-eigenschappen als V. Het kwart-sixtakkoord kan op verschillende manieren worden gebruikt. O.a.: I-V(6/4)-I (of: C-C/G-C), V(6/4)-V-I (C/G-G-C),... Een akkoord heeft immers het minste 'spanning' in zijn grondligging (dus als tertsopeenstapeling). Met een kwart-sixt-akkoord kan een ontspanning dus op twee manieren bereikt worden, ofwel maakt de bas een (kwint-)sprong, ofwel dalen de kwart en de sixt naar resp. de tert en de kwint.

Enkel in Majeurtoonaard: bVI: moll dur

We komen stilaan aan interessantere, minder alledaagse akkoorden en -opeenvolgingen. Driewerf hoera voor jezelf dat je al zo ver bent geraakt. In een majeuretoonaard is het mogelijk om de zesde toontrap (dus een lab in do groot, ipv een la) te verlagen. Dit kan uiteraard niet in een mineur, want daar is bVI gelijk aan V. Dit truukje -niet neerbuigend bedoeld- wordt veel gebruikt door Radiohead. Merk het verschil op tussen C-F-C en C-Fm-C. Je kan ook het VI-akkoord verlagen, bv. C-Ab-G-C (waar dus bij het Ab-akkoord niet enkel de la, maar ook de mi wordt verlaagd)

Een verlaagde zesde toontrap of graad klinkt dramatischer dan een gewone zesde. Je kan dit dus beter niet gebruiken in een vrolijk nummer.

Een andere mogelijke zin met deze "moll dur" is: I-IV-IV(b3)-I (in do groot: C-F-Fm-C). Dit wordt bijzonder veel gebruikt in Grandaddy-nummers. Het IV(b3)-akkoord (Fm) heeft een duidelijke dominant-functie, maar is toch minder dwingend dan een V of zelfs een Vsus4. M.i. is dit te verklaren doordat -en hier wijk ik af van andere harmonie-theorieën- de becijfering IV(b3) niet correct de functie weergeeft. Het gaat hier immers om een gealtereerd V-akkoord, met name: Vsus4(b9) (in do groot: sol-do-re-fa-lab), waarbij grondtoon en kwint (sol en re) zijn weggelaten. Dit kun je vrij duidelijk horen als je volgende opeenvolging speelt: C-F-Fm-G7(b9)-C. De do in Fm is duidelijk een sus4 die oplost in de si van het G-akkoord.

De Napolitaanse: bII: subdominant of dominant?

Zowel in mineur als in majeure is het mogelijk om de tweede graad te verlagen, dit wordt wel eens om historische redenen Napolitaans genoemd. Dit geeft in do groot: reb-fa-lab (in een bII-akkoord wordt dus ook de zesde toontrap verlaagd!), in la mineur: sib-re-fa (zesde toontrap wordt -evident- niet meer verlaagd). Dit kan een alternatief zijn voor een al te voor de hand liggende II-V-I-verbinding. bII-V-I klinkt een beetje vreemder.

Wederom wijk ik met het volgende deels af van andere harmonie-theorieën, dus beginners kunnen beter de volgende alinea's overslaan. Naargelang de toegevoegde septiem is bII een

subdominant (majeur7: reb-fa-lab-do en sib-re-fa-la) of een dominant (dominant-septiem: reb-fa-la-dob en sib-re-fa-lab. Merk op dat het reb-akkoord hetzelfde is als C#7, de V van F#, tritonus op C. bII als dominant wordt ook wel eens een tritonussubstitutie genoemd. De dob en de lab zijn enharmonisch resp. gelijk aan leidtonen si en sol#). bII als dominant wordt in de jazz-muziek ook wel eens een subV genoemd. Niet alleen bII-V-I is dus mogelijk, maar ook V-bII-I. Een dramatischer variant is bII-VII-I en VII-bII-I. Hieruit leid ik af dat elke halve-toon-oplossing d.m.v. een dominantseptiemakkoord een dominant karakter heeft. Dit heeft verregaande gevolgen. Zo kan een bVI (in majeur) of een VI (in mineur) beschouwd worden als een dubbeldominant. Bovendien heeft het IV \emptyset akkoord (dat zich verhoudt t.o.v. bII zoals VII tot V) ook dominante karaktertrekken. Dit leidt tot volgend schema waarbij elke boog een mogelijke dominantverbinding aanduidt (een b moet in principe dalend, een # stijgend oplossen, de verschillende notatie voor dezelfde noten is historisch gegroeid). Het schema voor een mineurtoonard volgt het zelfde principe.



Er zijn dus behoorlijk veel (tussen-)dominantverbindingen mogelijk. Bovendien heeft elk akkoord nog eens zijn alteraties.

Een dominant-akkoord kan dus meerdere vormen aannemen, het belangrijkste gemeenschappelijke kenmerk is dat ze allen een tritonus bevatten: een aantal mogelijke dominant-tonica-verbindingen (in do groot, hier wordt als tonica enkel I gebruikt, niets mag u tegenhouden om die I te vervangen door III of VI):



Dit overzicht is verre van compleet (III-alteraties zijn bv. niet eens verwerkt). Als je de opeenvolgingen speelt, probeer dan goed de spanning die de verschillende noten -vooral de tritonusnoten- in zich dragen te horen.

- In Radiohead's Creep worden twee van zulke aparte dominanten gebruikt: (origineel in G): C-E-F-Fm, E is een gealtereerde VII, Fm heb ik hierboven al uitgelegd.
- Complexer: Zita Swoon, About The Succesful Emotional Recovery Of A Gal Named Maria: G-C-B-E: I-IV-III(TD)-E. E is hier een gealtereerde VI, dus dominant, die opnieuw oplost in G, maar verderop in het nummer dient als tussendominant naar Am en Fm (met een enharmonie tussen de sol# van E en de lab van Fm)
- Wilco, Handshake Drugs: D-D-G-F, de D-G is I-IV in D, G-F-D is bII-VII-VI in F#m. De

constante modulatie tussen D en F#m, twee verwante toonaarden, maakt dat deze zin nooit gaat vervelen, maar ook op geen enkel moment écht vreemd klinkt.

Algemene conclusie: Elke wijziging aan de toonaard, dus elke toegevoegde kruis of mol, heeft een dominantfunctie. Zo'n alteratie leidt immers altijd tot nieuwe tritonussen en/of opeenvolgingen van halve tonen. Als je te veel dominant-alteraties gebruikt, krijg je vervreemdende muziek. Immers, de leidtoon is functioneel (= in het T-S-D-schema) van belang, de kwintsprong in de bas (sol-do bij een V-I in do groot) is en blijft het sterkste dominant-tonica-signaal en is voor publiek énorm herkenbaar en rustgevend/geruststellend (als je enkele alteraties hebt gebruikt kan het geen kwaad om met V-I te eindigen, dat is een duidelijk einde-signaal; zie bv. Wagner: Tristan en Isolde, waar de enige V-I-cadens na ongeveer vijf uur het einde aanduidt).

Uitgebreid schema T-S-D

Dit alles leid tot een uitgebreider T-S-D-schema:

T	S	D	
I	IV	V	
VI	II	V 6/4	
III	VI	VII	
	bII	III	
		bII	
		IVø	
		IV(b3)	

Waarbij o.a. II(#3), #IV, bVI, #VI mogelijke dubbeldominanten in majeur zijn. Voor mineur geldt hetzelfde schema, waarbij o.a. II(#3, #5), #IV, VI, ×VI (=VI dubbekruis) mogelijke dubbeldominanten zijn.

Opm. : de eerder vermelde regel dat je enkel naar beneden en/of naar rechts mag verdergaan is hier niet meer van toepassing, deze schema's duiden enkel de functies aan en op die manier mogelijke alternatieven voor een akkoord. Je kan in je schema dat je verkregen hebt met het eerste kleine schema eventueel enkele akkoorden aanpassen m.b.v. dit schema.

Tertsopvulling

Een niet onbelangrijk hulpmiddel om de opeenvolging van akkoorden vlotter te doen lijken is tertsofpvulling. Enkele vb:

- All along the watchtower (in de versie van Jimi Hendrix) is in principe niet meer dan: Cm-Ab-Cm, door tertsofpvulling wordt dat: Cm-Bb-Ab-Bb-Cm
- Hallelujah (Leonard Cohen, gecoverd door o.a. Jeff Buckley): C-Am wordt C-C/B-Am

In feite wordt telkens het beginakkoord uitgebreid met de septiem die dalend oplost, dit doet de overgang tussen twee akkoorden op tertsafstand van elkaar vlotter verlopen. Uiteraard dwingt niets je om dit te doen.

- Proud Mary (in de versie van Ike&Tina Turner), begin van het harde stuk: C-A-C-A-C-A-G-F... (de overgang A-F wordt opgevuld)

De tertsupvulling kan ook worden uitgebreid naar langere stukken uit de toonladder: Hit the road Jack (Ray Charles): Am-G-F-E: in feite niets meer dan I-V die met akkoorden wordt opgevuld tot: I-VII-VI-V (in mineur)

Ook chromatische opvulling is mogelijk: ergens halverwege Paranoid Android van Radiohead hoor je G#m-Gm-F#m-F-E

Tertsmodulatie

Een aparte vorm van modulatie is om direct -zonder scharnierakkoord of TD- te moduleren naar een grote/kleine terts hoger/lager dan de huidige toonaard. Uiteraard kan je hiervoor wel een scharnierakkoord of TD gebruiken, het hoeft echter niet. Bv: C-F-Ab-Db-C Deze modulatie van C naar Ab zou je evengoed als sequens kunnen rangschikken. Je kan echter ook in Ab blijven: C-F-Ab-Db-Eb-Ab. Wat hier ook onder valt, maar al eerder werd besproken is de modulatie naar de relatieve mineur/majeur (van C naar Am en omgekeerd). Ander vb: Zita Swoon, About The Successful Emotional Recovery Of A Gal Named Maria: G-C-B-E: modulatie van G naar E en terug

Het aantal mogelijkheden hiermee is vrij uitgebreid. Je moet echter vrij veel experimenteren, want niet alle modulaties zullen even geslaagd klinken.

Andere modi

Alle uitleg tot nu toe is uitgegaan van twee soorten toonladders -majeur en mineur- die geleidelijk zijn uitgebouwd tot een volwaardig chromatisch tonaal twaalftoonsstelsel. Er bestaan nog een aantal andere toonaarden (modi), met elk hun eigen sfeer:

Kerkmodi

Omdat ik zelf niet zo'n grote kenner ben van Gregoriaanse muziektheorie e.d. heb ik het volgende van Wikipedia gehaald en een beetje aangepast waar nodig:

Kerkmodi zijn de toonladders uit de modale muziek, d.i. muziek zonder leidtonen. Het zijn diatonische toonladders (geconstrueerd met twee verschillende toonafstanden) van 8 tonen, met telkens twee halve afstanden (kleine secunde) en vijf hele afstanden (grote secunde). Kerktoonladders kunnen op de volgende manier eenvoudig geconstrueerd worden: neem de witte toetsen van een piano en speel steeds 8 opeenvolgende witte toetsen.

- Ionisch: begin (tonica) op do (majeur toonladder)
- Dorisch: begin op re (antiek mineur met #VI)
- Frygisch: begin op mi (antiek mineur met bII, klinkt nogal Spaans-flamenco-achtig)
- Lydisch: begin op fa (majeur met #IV)
- Mixolydisch: begin op sol (majeur met bVII)
- Aeolisch: begin op la (antiek mineur toonladder)
- Lokrisch: begin op si (wordt zelden tot nooit gebruikt in popmuziek wegens verlaagde V)

De toonladder van D-Dorisch is dan re-mi-fa-sol-la-si-do-re ofwel met intervallen heel-half-heel-heel-heel-half-heel. Getransponeerd naar C wordt dat: do-re-mib-fa-sol-la-sib-do, enz... De bovenstaande moderne indeling (vanaf 19e eeuw) is gebaseerd op, maar niet gelijk aan de modi zoals de kerk die in de Middeleeuwen voor het Gregoriaans hanteerde. In die dagen kende men 8 modi: De dorische, frygische, lydische en mixolydische hebben nog een hypo-variant, met een identieke intervallenreeks, maar de toonladder begint op de dominant onder de tonica. In een hypodorische melodie bewoog de melodie zich dus rond de grondtoon re, in een dorisch meest boven de re. Opvallend is dat de twee reeksen die in latere tijd de westerse muziek zouden beheersen (ionisch en aeolisch) buiten de oorspronkelijke kerkelijke canon vielen. Overigens was er al vroeg de neiging om in de (hypo-)lydische modus de kwart te verlagen, waardoor de facto een ionische reeks ontstaat. Heden ten dage worden in het Gregoriaans zelden lydische kwarten gezongen, ook al heet de melodie lydisch. Dit is niet geheel onlogisch, de verhoogde kwart vormt een tritonus t.o.v. de grondtoon, wat nogal dissonant kan klinken.

Deze modi worden niet héél frequent gebruikt in popmuziek, maar ze komen wel voor. Let wel op dat deze modi meestal geen leidtonen hebben, dus dominantakkoorden komen niet voor. Niets mag u tegenhouden om de twee theorieën (maj/min en kerkmodi) te combineren tot uw eigen postmoderne mix. Zo kan je bv een akkoordschema wat meer karakter geven:

- Dm-C-Bb-A -een gewoon mineurakkoordschema- wordt in re dorisch: Dm-C-G/B-A, wat eventueel ook zou kunnen worden geïnterpreteerd als een majeur noot (si) in een mineurtoonladder (zie mijn nummer: Krvrrsch)
- F#-B-E -een gewone II-V-I- wordt in mi frygisch (weliswaar hier met #VII): F-B-E, wat ook zou kunnen verklaard worden als Napolitaanse bII, maar het principe is hetzelfde. (zie mijn nummer: So Silly)
- In Child in Time van Deep Purple wordt een Am antiek modus gebruikt (G5-Am) met halverwege een modulatie naar de tonale dominant E.

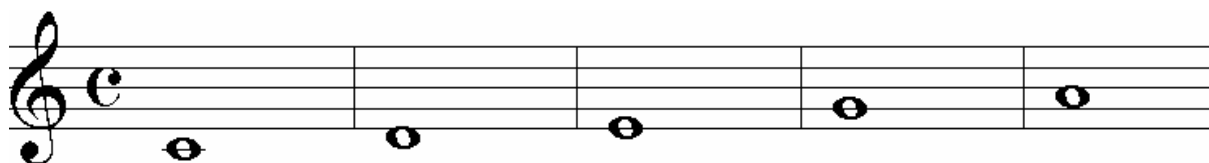
Blues



De bluestoonladder met zijn ingebouwde dubbeldominant-noot (de fa#) is één van de absolute pareltjes van eenvoud en genialiteit. Merk op -en dat geldt ook voor alle volgende toonaarden- hoe je door gewoon een toonladder te spelen een aparte sfeer krijgt. De bluestoonladder is uitermate geschikt voor gitaarsolo's. Een melodische figuur als mib-do-sib-do boven een C akkoord (jawel, mib tegen een mi) klinkt heel bluesy. Verder is het opvallend dat deze toonladder geen echte leidtonen gebruikt, op de fa# na, maar deze fa# moet laag geïntoneerd worden (benden op een gitaar!) en klinkt dus iets minder goed op een piano. De mib moet hoog geïntoneerd worden (weer benden), dit kan je op piano enkel compenseren door meer noten te spelen... tja, dan had je maar een tof instrument moeten kiezen,... ;-)

- Smoke on the water: (oorspr in Gm) : Do-mib-fa/ do-mib-fa#-fa/ do-mib-fa/mib-do
- enz...

Pentatoniek



Pentatoniek zal altijd geassocieerd blijven met Chinese muziek, maar ook Afrikaanse en oude westerse volksmuziek maakt gebruik van pentatoniek. Deze toonladders zijn immers vrij eenvoudig te hanteren, het gebrek aan leidtonen maakt dat elke noot kan samenklinken met elke andere noot, wat deze reeks ook ideaal maakt om met grote groepen amateurs samen te spelen - is dat niet het uitgangspunt van oude volksmuziek? Ook beginnende pianisten kunnen zich eenvoudig, door enkel de zwarte toetsen te gebruiken, aan pentatonische improvisaties wagen.

Op deze toonladder zijn verscheidene varianten mogelijk (beginnen op sol of op la), in geen van deze varianten komt een halve toon voor en dus ook geen leidtoon. Pentatoniek is uitermate geschikt voor gitaarsolo's, die om één of andere duistere ritmische reden echter nooit Chinees klinken - dit is NIET bedoeld als een uitdaging!

Zigeunertonladders

De zigeunertonladder is de toonladder waar twee maal een interval van 1,5 toonsafstand in voorkomt. Meestal is dit tussen de derde en de vierde, en tussen de zesde en de zevende toontrap (Oost-Europese). Tussen de eerste en de tweede toon zit een toonstafstand van 1. Tussen alle overige noten zit een afstand van 0,5: in do: do-re-mib-fa#-sol-lab-si-do. Er zijn ook Iberische (do-reb-mi-fa-sol-lab-si-do) en Noord-Afrikaanse varianten (do-reb-mi-fa-sol-la-sib-do). Leuk om te experimenteren, maar echt veel wordt dit niet gebruikt in popmuziek.

Uitgebreide toonladders,...

Niets mag je beletten om bv. de bluestoonladder met enkele noten uit te breiden. bv: do-mib-mi-fa of do-si-sib-sol,... Deze uitbreidingen krijgen dan een dominant karakter.

Dit is uiteindelijk niet meer dan wat eerder is gebeurd met de majeure en mineurtoonladder. Rond 1950 heeft Olivier Messiaen op die manier een aantal nieuwe modi ontworpen - totaal onbruikbaar voor popmuziek. Er zijn eindeloos veel modi, ik heb hier enkel de meestgebruikte besproken.

Karakter van Modi (uit Wikipedia)

Zelf geloof ik er niet zo in -door onze Westerse stemming is het praktische verschil tussen toonaarden quasi nihil- maar feit is dat vele muziektheoretici bepaalde karakters toekennen aan verschillende modi. Voor de volledigheid voeg ik dus volgend schema van Wikipedia toe (#=is, b=es):

Hector Berlioz en Richard Strauss schreven in hun instrumentatieleer het volgende over het karakter van elke toonsoort:

<i>majeur # / b</i>	<i>karakter</i>	<i>mineur # / b</i>	<i>karakter</i>
<i>Ces 7b</i>	<i>edel, maar niet zo helder klinkend</i>	<i>ces (10b) -</i>	
<i>C -</i>	<i>ernstig, maar mat en somber</i>	<i>c 3b</i>	<i>duister, weinig helder klinkend (dof dus)</i>
<i>Cis 7#</i>	<i>minder opvallender</i>	<i>cis 4#</i>	<i>tragisch, helder klinkend, voornaam</i>
<i>Des 5b</i>	<i>majestueus</i>	<i>des (8b)</i>	<i>{duister, weinig helder klinkend}</i>
<i>D 2#</i>	<i>opgewekt, rumoerig, maar wat gewoontjes</i>	<i>d 1b</i>	<i>klagelijk, helder klinkend, wat gewoontjes</i>
<i>Dis (9#)</i>	<i>(mat)</i>	<i>dis 6b</i>	<i>mat</i>
<i>Es 3b</i>	<i>majestueus, tamelijk helder klinkend, zacht ernstig</i>	<i>es 3b</i>	<i>zeer somber en treurig</i>
<i>E 4#</i>	<i>glanzend, stralend, edel</i>	<i>e 1#</i>	<i>schreeuwerig, gewoon</i>
<i>Eis (11#) -</i>		<i>eis (8#) -</i>	
<i>Fes (8b) -</i>		<i>fes (11b) -</i>	
<i>F 1b</i>	<i>kernachtig, krachtig</i>	<i>f 4b</i>	<i>weinig helder klinkend, duister, heftig</i>
<i>Fis 6#</i>	<i>glanzend, doordringend</i>	<i>fis 3#</i>	<i>tragisch, helder klinkend, doordringend</i>
<i>Ges 6b</i>	<i>minder glanzend, zachter</i>	<i>ges (9b) -</i>	
<i>G 1#</i>	<i>nogal vrolijk, maar wat gewoontjes</i>	<i>g 2b</i>	<i>zwaarmoedig, tamelijk helder klinkend, zacht</i>
<i>Gis (8#)</i>	<i>(mat, maar edel)</i>	<i>gis 5b</i>	<i>weinig helder klinkend, treurig</i>

As	4b	<i>zacht, gesluierd, zeer edel</i>	as	7b	<i>zeer mat, treurig, maar edel</i>
A	3#	<i>glanzend, vroonaam, blijmoedig</i>	a	-	<i>tamelijk helder klinkend, zacht, treurig, tamelijk edel</i>
Bes	1b	<i>edel, maar zonder glas</i>	bes	4b	<i>duister, mat, rauw, maar edel</i>
B	5#	<i>edel, helklinkend, stralend</i>	b	2#	<i>zeer helder klinkend, wild, wrang, onvriendelijk, heftig</i>
Bis	(12#)	-	bis	(9#)	-

Stemmingen

Geluid is niets meer dan trilling van een middenstof (meestal lucht). Hierdoor heeft het nog een ietwat onverwachte eigenschap. Elke noot heeft zijn resonerende boven- en ondertonen. Hieronder bv. de eerste acht (er zijn er meer) boventonen van de laagste la op de piano, stel dat die trilt aan 55Hz, dan de tweede noot aan 110 Hz, de mi aan 165, de derde la aan 220, dan 275, 330, 385, 440 (de la op de meeste stemkastjes), 495 enz. Het menselijk gehoor hoort frequenties tussen ongeveer 20 en 20000Hz.



Dit alles is echter louter theoretisch, het westers stemmingsysteem voldoet hier niet meer aan. Immers: een octaaf heeft een verhouding 2/1 t.o.v. het vorige octaaf (110 tov 220). Een kwint heeft een verhouding van 3/2 (110 tov 165). Zet je zo twaalf kwinten op elkaar en vijf octaven (zie tabel), dan kom je op een verschillende la uit (laatste rij):

la	55Hz	55Hz
mi		82,5
la	110	
si		123,75
fa#		185,63
la	220	
do#		278,44
sol#		417,66
la	440	
re#		626,48
la	880	
la#=sib		939,73
fa		1409,59
la	1760	
do		2114,39
sol		3171,58

la	3520	
re		4757,37
la	7040	7136,05

Dit leidde doorheen de eeuwen tot eindeloze discussies over stemmingen (waar blijf je immers met dat laatste verschil?). In de westerse stemming heeft men dat opgelost door het verschil (tussen 7040 en 7136,05) gelijk te verdelen over alle kwinten en octaven heen - vandaar 'gelijkzwevende stemming'- wat maakt dat geen enkel interval echt rein klinkt (=volgens de verhoudingen van harmonische trillingen), maar dat het verschil met de reine stemming ook niet echt hoorbaar is voor een leek. Sommige soorten country, blues,... gebruiken een ander type stemming (met reine tertsen e.d. vandaar dat je daarbij sommige noten moet 'benden' op gitaar). De meeste zangers -nl. de goede- zingen ook in een andere, reine stemming. In zo'n reine stemming is er een verschil tussen # en b; een do# is daar een totaal andere noot dan een reb.

Het grootste belang voor popmuziek van verschillende stemmingen is om te weten dat de traditionele stemming onderverdeling van een octaaf in twaalf noten (zoals op een piano) niet vanzelfsprekend is. Bovendien is het stemmen van een gitaar niet mogelijk m.b.v. harmonieken (de sol-snaar zal véél te laag staan en valse akkoorden opleveren).

Zinnen en cadenzen

Nu volgt een overzicht van de meest gebruikte akkoordopeenvolgingen, met daarbij een aantal relatief bekende nummers die ze gebruiken. Dit overzicht kan per definitie nooit volledig zijn

Cadenzen

(lichtjes aangepast, uit *Wikipedia*) *Onder cadens wordt in de muziektheorie verstaan: een opeenvolging van akkoorden, die de toonsoort definieert. Om een toonsoort hoorbaar te maken, wordt gebruik gemaakt van drie harmonische functies: tonica (T), dominant (D) en subdominant (S).*

Er wordt onderscheid gemaakt tussen de volgende soorten cadensen:

1. *volledig (bevat alle drie de functies)*
2. *onvolledig (bevat er slechts twee)*
3. *authentiek (eindigt met D T)*
4. *plagaal (eindigt met S T)*
5. *bedrieglijk slot (na de D volgt niet I, maar wel een T-akkoord, meestal VI. Het gebrek aan kwintsprong in de bas maakt dat de cadens niet definitief wordt afgesloten, er moet nog iets achter komen)*
6. *open einde (eindigt met D).*

The image shows a musical score with four measures, each illustrating a different type of cadence. The notes are labeled with letters S, D, T, VI, and I. The first measure is labeled 'Volledige cadens' and contains S, D, T. The second measure is labeled 'Bedrieglijk slot' and contains S, D, VI. The third measure is labeled 'Plagaal' and contains T, S, T. The fourth measure is labeled 'Open einde' and contains T, S, D.

Met de akkoordenkennis uit het hoofdstuk Modi en deze cadenzen kan je zinnen bouwen. Bv. C-C-F-G-Am-F-G-C, waarbij C-C-F-G een 'open einde'-cadens is en Am-F-G-C een volledige cadens. Merk op dat VI (Am) een geheel andere sfeer geeft voor het begin van het tweede deel van de zin dan pakweg C. Na F-G-C (IV-V-I), een volledige, authentieke cadens, is je zin -en misschien zelfs je hele compositie- feitelijk gedaan.

Zinnen

De meeste zinnen in popmuziek zijn opgebouwd uit reeksen van 2, 4 of 8 akkoorden die continu worden herhaald. Hieronder enkele van de meest-gebruikte met telkens een aantal voorbeelden.

1. I-IV

De ideale akkoordprogressie voor in een intro of strofe

- Silence is easy - Starsailor (heel het nummer: E-A)
- Rag's & Run - Admiral Freebee (strofe: F5add9 - Bb6)
- Imagine - John Lennon (intro: C-F)
- Don't Look back in anger - Oasis (intro: C-F)

2. I-VI, I-III

Ook een ideale zin in strofes, minder geschikt voor een intro. Let er op dat de overgang VI-I niet zo goed klinkt. Dit kan worden opgelost door een noot van de V te gebruiken (bv de si in C: do-mi-so!-do-la-do-mi-si)

- My Immortal - Evanescence (I-III: A-C#m)
- Hallelujah - Leonard Cohen (I-VI: C-Am)
- Disappointed in the Sun - dEUS (I-VI: C-Am)
- Little Arithmetics - dEUS (I-VI: C-Am)

3. I-VI-IV-V

Een uitgebreide versie van de vorige zin, maar klinkt hopeloos achterhaald, jaren '50-rock&roll. Als je in je leven éénmaal een nummer hebt gespeeld met zo'n akkoordenschema en de titel "O ns Lief Vrouwke Van Scherpenheuvel" is het echt onmogelijk om zoiets nog te beluisteren.

- Donna - Ritchie Valens
- Fiets - Clouseau
- Next Exit - Interpol
- Now it's On - Granddaddy (met I i.p.v. V op het einde)

4. I-V, I-V-V-I

Progressie die nogal vaak wordt gebruikt in folk, met een bas die afwisselt tussen grondnoot en kwint, Zuid-Amerikaanse (tango met een Vb9 !) en andere volksmuziek.

- The Widow - The Mars Volta (Am-E in de strofe)
- The Monkey Song (I wanna be like you) - Jungle Book (strofe)
- I'm a man of constant sorrow - Oh Brother, where art thou? (brugje E-B-E)

5. I-V-VI-V

Mooie omspeling van het traditionelere I-V, werkt best in mineurtoonard

- Ohne Dich - Rammstein (Em-B-C-B)

6. I-IV-V-I, I-II-V-I en I-V-IV-I

Nogal eenvoudige progressie, werkt wel goed in punk,...

- All the Small Things - Blink 182 (intro: C-F-G)
- I'm a man of constant sorrow - Oh Brother, where art thou? (strofe+ref E-A-B-E)
- Hotel Yorba - The White Stripes (G-C-D-G)

7. Canon van Pachelbel (I-V-VI-III-IV-I-IV-V--I-V-VI-III-IV-V-I)

Het Pachelbel-akkoordenschema dateert uit de tweede helft van de 17e eeuw en is het meest gebruikte/geplagieerde muziekstuk ooit. In popmuziek eindigt de eerste zin meestal op een V, de tweede op I.

- zo vrolijk - Herman Van Veen (Alfred J. Kwak)
- Basket Case - Greenday
- Don't look back in Anger - Oasis (refrein)
- I See You When You Get There - Coolio (met zelfs een fragment van Pachelbel's compositie)
- Van Afrika tot in Amerika - K3

8. I-V-VI-IV

Een variant op Pachelbel

- Glycerine - Bush
- Don't be crushed - Hawksley Workman (F-C C#ø-Dm-Bb, met TD naar Dm)
- With or Without You – U2

9. I-III-IV

Je kan die III ook vervangen door een TD

- Yoshimi Battles the Pink Robots - Flaming Lips (C-Em-F-G)
- Wonderful World - Louis Armstrong (F-Am-Bb-Am-Gm7-F-A7-Dm... twee keer Am als III, 1 keer A7 als TD)
- Creep - Radiohead (G-B-C-Cm, B is TD naar IV)

10. V-III-VI

Nog een standaardopeenvolging met III, de III kan even goed vervangen worden door een TD

- Hey Barkeep - The Scabs (C-G-Em-Am)

11. IV-IVb3-I (ook wel I-Ib3-V)

Dit is een interessante(re), melancholische variant van IV-V-I

- Wake me up when September ends - Greenday (refrein: C-Cm-G)
- zowat alle liedjeseindes van Grandaddy

12. IV-DD-V-I

Leuk schema, waar je bas chromatisch mee kan doen stijgen

- A.M. 180 - Grandaddy (refrein: BbMaj7-G/B-C-F, waar je normaal F-G-C-F zou verwachten)

13. V-DD-V7-I

Leuk schema, waar je melodie chromatisch mee kan doen dalen (in C: G-D/A-G7/B-C -> sol-fa#-fa-mi), dit schema wordt vaak gebruikt in country en kan héél kitscherig klinken. Of beter gezegd: dit klinkt altijd héél kitscherig.

14. Kwintencirkel (autumn leaves)

Elk akkoord is een kwint en vaak een dominant t.o.v. het volgende.

- Autumn Leaves - jazz-standard
- Cruisin' - Sioen (Cm7-F-BbMaj7-Eb-Aø-D7-Gm7-G7, met op het einde dominant V naar Cm)
- Paleto ('een kostuum') - Think of One

15. VI-DD-V-I in mineur

Bijzonder dramatisch.

- 2 meisjes - Raymond van het Groenewoud (Dm-C#(b5)-A7-Dm-Bb-E/G#-A-Dm). Let vooral op de baslijn op het einde: sib-sol#-la-la(oct lager)-re. Dit is een absoluut schoolvoorbeeld van het gebruik van een fantastische harmonie in een popnummer.

16. Kwintencirkelvariant met bII (subV)

- (mogelijke maar slecht klinkende variatie op Cruisin') : Cm7-B7-BbMaj7-Bb7-Aø-Ab7-Gm7-Db7
- Farewell Song - Tijs Laurens: Gm-D/F#-F7(b5)-Esus4 E-Eb-A/C#-Gm/D-D. Hier wordt de bII-kwintencirkel gecombineerd met een dalende bas en een de VI-DD-V-I-cadens

17. Dalende bas (line-cliché)

Eenvoudig om coherentie in een schema te houden, wel irritant als je het in te veel nummers gebruikt.

- Hit the road Jack - Ray Charles (Am-G-F-E)
- I Miss you - Blink 182 (B-B/A#-G#m-F#)
- Wake me up when September ends - Greenday (G-G/F#-Em-D-C-Cm-G)

Je kan ook een akkoordenschema dat hier niet in past een andere baslijn geven zodat het hier wel aan voldoet: C-E-Am-Am7-F-G-C wordt dan bv. C-E7/B-Am-Am7-F-G-C, dus een dalende bas, maar toch een apart schema (met akkoord-omkeringen).

18. Bluesschema

Eindeloos veel gebruikt (/ = maatteken). Dit is een twaalfmatenschema, er zijn eindeloos veel varianten mogelijk.

I / I / I / I /
 IV / IV / I / I /
 V / IV / I / I-V /

Dit is uiteraard slechts het basisschema waar eindeloos veel varianten op mogelijk zijn. Typisch voor blues in dit schema is dat zowel I, IV en V dominant-septiemakkoorden zijn waarop geïmproviseerd wordt in de eigen bluestoonladder*, de graden geven hier immers méér een toonaard aan dan een akkoord. Andere akkoordopvullingen zijn dus mogelijk, bv:

C / F / G / C /
 F / G / C / C /
 G / F / C / Dm G ://

*Om god weet welke reden worden bluestoonladders op een aparte wijze benoemd. Waar normaal een dominantseptiemakkoord de V is van een toonaard, is dat in blues de I. Op een C7-akkoord speel je dus de bluestoonladder van do!

Melodie en ritme

Er zijn verschillende melodische figuren, maar voor elke melodie geldt dezelfde basisregel: het moet werken. Theorie kan een hulpmiddel zijn voor een goede melodie, maar het is niet omdat je melodie voldoet aan de theorie dat het een goede melodie is. Een goede melodie voldoet aan dezelfde eigenschappen als een goede zin: natuurlijk ritme, mag niet te druk lijken, natuurlijke rustpunten,... Het is quasi onmogelijk om via een kort theoretisch overzicht uit te leggen wat een goede melodie is. Zeker in popmuziek waar vaak -onbewust- nogal complexe ritmes worden gebruikt. Melodie en ritme zijn 'twee handen op één buik'. Hieronder worden dan ook slechts enkele mogelijkheden uitgelegd en tips gegeven.

De noten van de melodie vallen in drie groepen onder te verdelen: akkoordnoten, verbindingsnoten en versieringsnoten.

Akkoordnoten.

1. Je kan elke noot van een akkoord in je melodie gebruiken. Grondnoot en kwint zijn éénvoudig te zingen, gebruik je tert en septiem (dit zijn samen met eventuele toevoegingen -9, 11,...- in de jazz de 'guide tones' van je akkoord) gaat de melodie vanzelf meer jazzy klinken, dit effect kan je ook bereiken door zo weinig mogelijk sprongen in je melodie te maken: schrijf bij elk akkoord je guide-tones uit en probeer ze te verbinden met zo weinig mogelijk wijzigingen (als het even kan, kan je de noten zelfs gewoon laten liggen over verschillende akkoorden)

- 9-8, 43, 65,... zijn een aantal dalende melodische standaardfiguren: bv. op een C-akkoord (= do-mi-sol = 1-3-5) waarbij de laatste noot zowel op de tel als erna kan komen. Hetzelfde kan je doen met de noot die een halve toon onder je akkoordnoot ligt (dit is altijd een dominant-noot die dan stijgend oplost).

Zoals eerder gezegd: met de meeste harmonische regels kan redelijk los worden omgesprongen in popmuziek. Er is echter één zekerheid: een 43-vertraging kan NOOIT tesamen met de terts van het akkoord klinken.

- 9-3-5-1 is een op het eerste zicht complexere, maar wel heel mooie figuur (let er op dat hier 5 de laagste noot moet zijn)
- Toonladders of een deel ervan werken bijna altijd, zowel dalend als stijgend (line-cliché).
- Ook veel gebruikt is het fingertap-principe waarbij melodienoten worden afgewisseld met een vaste bas(is)noot. zie o.a. de muziek van The Exorcist, de gitaarsolo in Thunderstruck (AC/DC), Toccata en fuga in d van J.S. Bach, het bassrifje in Schism van Tool,...
- 3-5-8-systeem met lijnen trekken
Als je een goed akkoordenschema hebt, maar geen inspiratie voor een melodie kan je volgend systeem eens proberen: Je maakt een tabel waarin elk van je akkoorden -afhankelijk van het metrum- één of meerdere kolommen heeft (hier: 2). In die kolommen zet je de basisnoten (in de vorm van nummers) onder elkaar, waarna je deze met een lijn willekeurig verbindt (probeer zo weinig mogelijk horizontale lijnen gebruiken). Na een paar keren proberen zal je misschien wel een goede hoofdmelodie overhouden, die dan uiteraard nog wat aangepast zal moeten worden (aan de tekst,...)

1e akkoord		2e akkoord		3e akkoord	
3	3	3	3	3	3
5	5	5	5	5	5
7	7	7	7	7	7
8	8	8	8	8	8
9	9	9	9	9	9

Dit geeft bv. bij een schema C-F-G-C:

C		F		G		C	
3	3	3	<u>3</u>	<u>3</u>	3	3	3
5	5	5	<u>5</u>	<u>5</u>	<u>5</u>	5	5
<u>7</u>	7	<u>7</u>	7	7	7	7	7
8	8	8	8	8	8	8	8
9	<u>9</u>	9	9	9	9	<u>9</u>	<u>9</u>

Hieruit kan je volgende melodie maken: si-re/mi-la/si-re/re. Dit is een nogal jazzy (veel guide-tones) pentatonische figuur (de noten komen uit mi pentatonisch: mi-sol-la-si-re). Als je dit aanvult met een aantal eerdergenoemde figuren kan je een behoorlijk sterke melodie krijgen.

Verbindingsnoten

Melodisch mineur

Als je een mineur-toonaard gebruikt moet je in je melodie hier en daar oppassen: Stijgend krijg je immers (in la klein): mi-fa#-sol#-la, dalend wordt dat la-sol-fa-mi.

Dalende Septiem

In principe daalt de septiem (de 7 of Maj7 van een akkoord) een hele of halve toon naar het volgend akkoord (in CMaj7-F daalt de si naar de la, in C7-F de sib naar de la).

Versieringsnoten

Je kan je melodie altijd aanvullen met akkoordvreemde versieringsnoten. Jazzmuzikanten zijn daar nogal sterk in. Ik niet. In popmuziek wordt dit ook minder gedaan

Opmerkingen

1. Bij een lage melodie moet je oppassen dat je niet in het vaarwater van je baslijn komt (zie het stuk over boventonen in het hoofdstuk Modi).
2. Je mag nooit vergeten dat je melodie ook altijd in een bepaalde toonaard staat, en liefst nog dezelfde toonaard als je akkoordenschema. Vandaar is het vaak enorm moeilijk om bij schema's waarin veel gemoduleerd wordt een catchy melodie te vinden.
3. Elke muziekstijl heeft, meer nog dan een eigen harmonie en metrum, zijn eigen typische ritme- en melodievorming.

Metrum en maatsoorten

De meeste popnummers staan in een 4/4 of 3/4 (wals) -maatsoort. Deze zijn echter op verschillende manieren in te delen. Zo kan je 4/4 ook beschouwen als 8/8 met een 1-2-3-1-2-3-1-2-indeling, bv. Clocks van Coldplay. Dit geeft een wat opzweepend effect. Je kan de tegentijden (2 en 4) benadrukken, je kan er een 3-2-1-3-2-1-3-2 van maken (telkens '1' benadrukken), enz.

Een gewone 3/4 geeft een erg sterk hoempapa effect. Dit kan deels worden omzeild door een ritmische figuur te maken die 4 3/4 maten samen neemt (12/4). Je kan ook 3/4 en 6/8 afwisselen (zie bv. I like to be in America, West Side Story, L. Bernstein),...

Deze voorbeelden zijn voorbeelden in 'twee' (binair) gedacht, d.w.z. dat elke tel, elke kwart bestaat uit twee achtste noten. Jazz- en blues-muziek wordt echter meestal in 'drie' (ternair) gedacht. Elke tel bestaat daar dus uit drie achtste noten (eigenlijk triolen). 4/4 is dan theoretisch hetzelfde als 12/8. Zo kun je een accent geven op de tel, (één achtste) na de tel of (één achtste) voor de tel. Let erop dat iedereen in de groep de maatsoort op dezelfde manier (= in twee of in drie) denkt, anders verlies je elke vorm van dansbaarheid die je nummer oorspronkelijk had. Dat is lang niet zo evident en eenvoudig als het lijkt.

Er zijn natuurlijk eindeloos veel andere maatsoorten en niets mag je weerhouden om afwisselend 11/8 en 13/8 te gebruiken, maar maatsoorten van dit laatste type maken de muziek héél ontoegankelijk en helemaal niet dansbaar. Je moet al een sterke hook hebben om je song overeind te houden. Naarmate een nummer vordert kan je wel overwegen om bv. in de overgang naar het refrein één tel of een groter deel van een maat weg te laten: bv. een nummer in 4/4 waarin één keer een 2/4 voorkomt. Schism van Tool is een nummer waar dit alles vrij frequent wordt gedaan. Deze 'versnellings'techniek houdt je publiek bijzonder alert. Op dezelfde manier kan je tellen bijvoegen en dus vertragen, maar dat is meestal niet zo bijster interessant.

Van groot belang hierbij is het begrip 'harmonisch ritme': Eens je besloten hebt om in een deel van je nummer elke maat van akkoord te wisselen moet je dit min of meer consequent volhouden, hetzelfde geldt voor ritmische variaties. Een nummer heeft naast een maatsoort immers ook een onderliggend ritme, het metrum (de groove, zo je wil). Zo kan je bv. om de vier maten op de tweede tel een accent geven. Als je dat éénmaal doet, moet je het in principe wel volhouden tot het einde, je creëert immers een verwachtingspatroon. Als na 16 maten een instrument wordt toegevoegd, kan je daar niet na twee keer mee stoppen, dan moet daar de volgende keer iets komen (al was het maar een koebel,...).

Metier

- Metier klinkt zoveel beter dan "Truken van de Foor" -

Hookgericht schrijven

Een hook (letterlijk: haak) is een bijzonder kort stuk –nooit langer dan enkele seconden - uit een nummer dat door een luisteraar al na één keer wordt onthouden en waarop vaak een hele compositie gebaseerd is. De bekendste hook wordt gevormd door de vier beginnoten van de vijfde symfonie van Beethoven, zowat de uitvinder van de hook. De hook staat meestal helemaal in het begin van het nummer. Vaak wordt gezegd dat een goed popnummer zowel een hook als een meezingrefrein dient te hebben. Het is belangrijk om deze twee begrippen te kunnen onderscheiden van elkaar, hoewel het in vele liedjes hetzelfde stuk muziek is. Zowel in populaire als in alternatieve muziek wordt bijzonder frequent hookgerichte muziek gemaakt (bv. het basriffje in Schism van Tool, G5-Am in Child in Time van Deep Purple, maar even goed Bb-Cm-Cm in -Hit me baby- One more Time van Britney Spears). Nu wil ik

hier niet neerkijken op muzikale goden als Beethoven, Tool, Deep Purple en Max Martin (bwaah) die erin slagen een goede hook te gebruiken in een goede compositie. Er is echter nog een veel vaker voorkomend fenomeen: nl. een slechte compositie met een slechte hook (bv. twee tikken op drums) die een héél het nummer wordt herhaald. Zet daar dan nog een knappe blonde zangeres bij die d.m.v. [Antares](#) nog blijkt te kunnen zingen en zowel winst als eindeloze irritatie is gegarandeerd.

Truck Driver's Gear Change (zie ook <http://www.gearchange.org/>)

De meest verachtelijke popnummertruuk is om je laatste refrein een paar keer een halve of hele toon te verhogen (dit vraagt ongeveer evenveel compositorische inspanning als een vrachtwagenchauffeur die van versnelling verandert, vandaar). Voordeel: het werkt bij het grote publiek en je haalt misschien het Eurosongfestival. Nadeel: je bent al je krediet bij collega-songschrijvers -terecht- kwijt.

2 Hertz

Wetenschappelijk onderzoek heeft uitgewezen dat het menselijk evenwichtsorgaan in trance geraakt bij een impuls van 2 Hertz ofte 120 bpm (beats per minute). De meeste hits hebben inderdaad 120 als tempo. Tja.

Popsong-structuur

Een standaard popsong bestaat uit 5 delen - intro, strofe, refrein, brug en outro. Bij de overgang tussen elk deel is het enorm belangrijk om een vast tempo aan te houden, de overgangen duidelijk aan te geven (fill-ins) en een duidelijk dynamisch verschil te maken tussen elk deel

Er bestaat zoiets als een 'standaard (pop-)songstructuur', dit is een klassiek vormschema, waarvan men zegt dat het in elk lied terug te vinden is, maar waar toch iedere componist van afwijkt. Vaak zijn net de afwijkingen bijzonder interessant:

Intro		Variatie op de hook of het meezingrefrein
Strofe 1	Harmonisch vaak afwisseling van I en IV of I en VI, bestaat in principe uit 4 zinnen	Strofe kan ook uit twee delen bestaan, waarvan het tweede een brug is naar het refrein.
Strofe 2		Vaak vallen pas hier een aantal instrumenten in, bv. bas en drum tesamen, ritmegitaar, gedubbelde melodie,... (opbouw naar het refrein).
Refrein	Vaak modulatie naar V of paralleltoonaard,...	Groot dynamisch verschil tussen strofe en refrein. Eenvoudig te onthouden melodie
Strofe 2		Als er in strofe 1 en/of 2 een brug is, wordt die hier vaak weggelaten.

Refrein		
Tussenstuk		Vaak een instrumentaal stuk of een solo...
Refrein		
Outro		Variatie op de hook of het meezingrefrein. Kan eindeloos herhaald worden.

Sadness van Stash heeft zo een lichtjes gevarieerde popsongstructuur:

- intro (op akkoorden strofe: F-C-Eb-Bb)
- str1 met brugje op het einde (brug: Db-Bb)
- str2 met brugje op het einde
- refrein (Eb-Bb-Db-Bb)
- str1 (instr, zonder brugje) = intro
- str 2 zonder brug
- refrein
- refrein

Merk de centrale rol van het brugje op: de eerste keer overgang naar de tweede strofe, de tweede keer overgang naar refrein. Daarna wordt het brugje gewoon weggelaten (versnelling). Er wordt bovendien een bijzonder grote eenheid bereikt doordat de akkoorden in de strofe en in het refrein gelijkaardig zijn (F-C-Eb is modulatie van Eb-Bb-Db; de akkoorden van het brugje zitten ook in het refrein,...)

Zoals gezegd: er zijn veel variaties op dit schema. Elk akkoordenschema heeft zijn eigen afwijkingen t.o.v. deze structuur. Dat is echter iets dat moeilijk kan worden uitgelegd. Je moet het proberen aan te voelen.

Arrangement

Het belangrijkste bij arrangeren is dat je arrangement duidelijk is, consequent en niet te druk. In principe moet alles en iedereen ten dienste staan van de song. Een aantal tips en ideeën:

- spreek een (metronoom-)tempo af en hou je eraan. twee verschillende tempi in een nummer kan, meer wordt chaotisch. Geleidelijk versnellen of vertragen werkt meestal niet.
- zorg voor variatie in bezetting: bas en drum kunnen bv. samen invallen in strofe 2, niet iedereen moet altijd spelen.
- zorg voor variatie in dynamiek: in een luid stuk: drum bijna manisch op de cymbalen,...
- zorg voor dynamische verschillen tussen de verschillende songdelen en dit -strikt- vanaf de éérste tel van elk deel.
- bas en basdrum spelen in principe hetzelfde ritme.
- bas en piano hebben dezelfde baslijn.
- bouw naar elk deel (strofe, refrein,...) op met iets (bv. een fill-in) tot op de eerste tel van het nieuwe deel.

- een refrein begint met een crash of cymbaalslag op de eerste tel.
- vul stukken waarin quasi niets gebeurt -bv. de paar seconden tussen twee lijnen tekst- op met een korte melodietje op gitaar, een fill-in of zelfs een break,...
- niet iedereen moet altijd spelen
- niet elke solo past bij elk stuk.
- spreek de lengte en de invulling van solo's af. Ik geloof best dat je dertig minuten virtuoos kan soleren, maar dat komt je song niet altijd ten goede.
- oefen elk nummer eens waarbij je telkens één instrument (of de zang) weglaat en let op slordigheden en onduidelijkheden.

Teksten

Eén van de heikele punten bij het schrijven van een popnummer is het schrijven van een tekst. Overdreven zwaarmoedigheid is niet echt commercieel en voor teksten à la "the sky is blue and I love you" ga je niet écht de Nobelprijs literatuur winnen. Er bestaan een aantal truuks en basisprincipes om boeiende teksten te schrijven, maar hier geldt in principe hetzelfde als bij harmonieleer: als je niets te zeggen hebt, gaat er ook niet veel uitkomen, of om het praktischer uit te leggen: het is quasi onmogelijk om een boeiende tekst te schrijven over het leven van een appelboom. Verzin eerst een concept en schrijf pas daarna een tekst. In het algemeen geldt de regel dat teksten niet te moeilijk mogen zijn, zeker als je niet in je eigen taal schrijft, al was het maar omdat een taalfout in een moeilijke zin je hele concept wel eens onderuit zou kunnen halen. Te veel eenvoudige woorden of éénlettergrepige woorden leiden echter ook niet tot diepzinnigheid en maken dat je vroeg of laat toch door de mand valt (als je bv. naar Krezip luistert valt het enorm grote aantal éénlettergrepige woorden erg op).

Teksten mogen niet te dom zijn (the sky is blue and I love you), maar ook niet te literair (dan moet je maar een boek schrijven hé). Denk er ook aan dat originaliteit en consequentie sterk geapprecieerd worden. Ikzelf zit echt niet meer te wachten op de zoveelste zanger die tekstueel doet of ie zelfmoord wil plegen, maar daar dan wel een vrolijk deuntje onder zet. Een vrolijk nummer vraagt om een vrolijke tekst, een depressief nummer niet. Dit lijkt evident, maar eindeloos veel popsongs voldoen hier niet aan.

Rijm en Ritme

Elke tekst heeft zijn ritme. In het algemeen klinkt het het beste als dat ritme hetzelfde is als het ritme van je melodie. Lees je tekst dus ook eens door zonder de melodie erbij te denken en vraag je af of de ritmische accenten uit je song overeenkomen met die in de tekst. Je mag hier wel van afwijken, maar weet waarom je dat dan doet. Ik heb ooit een tekst geschreven met daarin het woord "mosquito" waar het accent dus op de tweede lettergreep ligt. Het melodische accent lag echter op de eerste lettergreep, wat maakte dat ik het hele boeltje kon omgooien, want iedereen die een beetje Engels kent, zou dat anders ronduit lachwekkend vinden.

Moet een tekst rijmen? Uiteraard niet, maar het geheel moet wel klinken, dit kan ook m.b.v. alliteraties e.d. Je kan ook lachen met het rijm-principe (bv. in mijn verder slechte liedje: De Zee: De zon, de zon/die draait de aarde ron/d, de zon, de zon/ach nee tis andersom : de "d" aan het begin van de derde regel geeft het geheel een lachwekkend effect).

Wat rijmt op papier, rijmt bovendien niet altijd als je het uitspreekt, door ritmische verschuivingen kan het woordaccent ook verschuiven en dan zit je hopeloos vast.

Melodische hulp

Een eeuwige inspiratiebron voor teksten: zing je melodie op klinkers (o-e-i i.p.v. do-re-mi). Ongetwijfeld vind je zo een aantal kernwoorden van je tekst. Deze techniek wordt ook wel de 'hopelandic'-taal genoemd naar Sigur Ros die het op hun lichtjes fantastische album () daar ook bij lieten en gewoon geen teksten schreven.

Tijdstheorie

Een doorsnee popnummer blijkt ongeveer drie minuten te duren. Je kan overwegen het verhaal dat zich in de tekst afspeelt even lang, langer of korter te maken. Maak echter een duidelijke keuze tussen die opties. Persoonlijk houd ik het meest van teksten die een fractie van een seconde heel uitgebreid beschrijven. Je kan ook in elke strofe een deel van de dag beschrijven ('s morgens deed ik dit en dat... / 's middags gebeurde er wat... en dan als refrein: wat een rottag...). Probeer niet al te vlug over iets heen te gaan. Een tekst als "het was feest op 't strand, ik ben met je in bed beland, huwelijksreis naar Nieuw-Zeeland" is niet zo geloofwaardig omdat alles veel te snel vooruitgaat, er zit genoeg stof in om een volledig album te vullen. Bovendien: er zit weinig anders op dan om in de volgende strofe iets te vertellen als 'toen werd je honderd jaar en had je niet veel haar'.

Als je personen beschrijft, is het vaak ook interessanter om eens op voorhand na te denken met wat voor mens je te maken hebt, anders krijg je oninteressante vlakke karakters. Het zijn vaak net de details die het geheel interessant maken. Je kan bv. ook enkel de details geven en het verhaal weglaten, dan krijg je een surrealistisch, maar vaak wel interessant geheel.

Opsomming

Een absoluut favorietje van mezelf is de opsommingstechniek omdat je hiermee heel eenvoudig een eenheid bereikt in je liedjes (zie mijn nummers: Ten Good Things, My New Year's Resolutions, Mosquito Love, But I do care about you,...), dit wordt ook wel eens de "Mark groet 's morgens de dingen"-techniek genoemd naar het gedicht van Van Ostaeyen waarin wordt opgesomd welke dingen Mark 's morgens allemaal groet en hoe hij dat doet. Als je hierbij een combinatie van heel depressieve en heel grappige dingen gebruikt, krijg je gegarandeerd een fantastisch resultaat.

Strofe-Refrein

Ook een veelgebruikte mogelijkheid is om het refrein de strofes te laten "overkoepelen". Een eenvoudig voorbeeld: refrein: "ik word beroemd, olé olé", strofe 1: "ik word popster...", strofe 2: "ik word wereldleider...", strofe 3: "ik word seriemoordenaar...". Het principe lijkt me duidelijk: De strofes staan op zich los van elkaar, maar het refrein werkt als een soort lijm tussen de strofes.

Je kan de twee laatste technieken ook combineren. Bv. in 'Min Moaten' geeft Flip Kowlier in de strofes de opsomming van zijn 'moaten', met in het refrein het gemeenschappelijke kenmerk.

Sterke/zwakke zin

Als je één sterke zin hebt en één zwakke, kan je proberen de twee van plaats te wisselen (zodat de sterkste laatst staat). Bv. (uit After Dark): "Indecent behaviour/is an excuse for sinisterness/knowing nothing about flavours/again vanilla ice I guess" is veel sterker dan "Knowing nothing about flavours/again vanilla ice I guess/Indecent behaviour/is an excuse for sinisterness"

Vreemde combinaties

Een substantief met een adjectief dat er op het eerste zicht niet bij past, het werkt altijd. Bovendien krijg je een soort van onverwachte poëtische diepgang - zelfs als je geen talent hebt. Je kan ook een aantal niet-verwante begrippen opsommen. De luisteraar/lezer zal uit zichzelf wel op zoek gaan naar een gemeenschappelijke betekenis. Dit alles blijft wel een bijzonder flauw truukje, vooral gebezigd door schlagerzangers.

De verboden-woorden-lijst

Als je veel teksten schrijft, kan je overwegen om een verboden-woorden-lijst te maken. Een lijst van betekenisloze woorden die al te veel voorkomen: zo heb ik mezelf opgelegd om o.a. de woorden 'just' (heeft enkel een opvulfunctie), 'coffee' (ik heb al iets te veel nummers met coffee), 'love' (rijmt nergens op en wordt al te vaak betekenisloos gebruikt) niet meer te gebruiken. Ook zou het moeten verboden zijn om een lied te beginnen met 'when I was' of om al te frequent een dialoog te voeren tussen een I en een You-persoon (genre: I am good, you were bad, I am happy, you are sad). Dan kan je beter één strofe over je fantastische ego schrijven en een strofe over die ander (zie het eerder vermelde over vlakke karakters. Om de één of andere duistere reden is een zin als 'je hebt zo'n klein onopvallend sproetje aan de rechterkant van je neus' inhoudelijk zo veel interessanter dan 'you're beautiful'.)

Mocht het echt niet lukken om een goede tekst te schrijven, weet dan dat er ook niets mis is met een lalala-refrein. Alles beter dan de zoveelste tekst over een omvergereden kat en de hoge oliepijzen. (the cat - intensive care - the oil - expensive ware, sorry, inspiratie van het

moment). En,... koop een computer-woordenboek, handig om rijmwoorden te zoeken en eeuwige bron van inspiratie.

Besluit

Als u dit leest hebt u ofwel een aantal hoofdstukken overgeslagen ofwel heeft u zich door de hele tekst doorgeworsteld. Proficiat voor dat laatste en laat me vooral weten wat je er van vond.

Het is misschien niet opgevallen maar dit overzicht bevatte een aantal vernieuwingen of wijzigingen t.a.v. oudere muziektheorieën:

- Harmonieleer is toegepaste fysica en geen dogmatisch geheel van regels. Als er goede muziek wordt geschreven die niet door de harmonieleer wordt verantwoord, dan moet die theorie maar worden aangepast.
- Harmonieleer is een vorm van gehoortraining.
- Harmonie moet ten dienste van muziek staan en niet andersom.
- Het traditionele onderscheid tussen popmuziek en klassieke muziek is achterhaald.
- In dit overzicht werd vrijwel niets gezegd over stemvoering. Immers, door de aanpak op micro-niveau, evident en noodzakelijk voor stemvoeringsoefeningen, wordt het grote geheel al te vaak uit het oog verloren. Het is belangrijker om eerst dat macro-niveau af te hebben om dan nauwkeuriger op de details in te gaan.
- Het historische verbod op parallele kwinten en octaven is achterhaald. Merk hierbij het verschil in benamingen op: power chord vs holle kwint.
- $b = \#$ Dit is een gevolg van onze stemming. Het heeft geen zin om het traditionele onderscheid tussen b en $\#$ te handhaven als dat niet kan uitgevoerd en dus gehoord worden. Harmonieleer dient aangepast te zijn aan de stemming. Het is op zijn minst vreemd dat in de geschiedenis, nadat verschillende andere stemmingen zijn ingevoerd, de harmonieleer quasi ongewijzigd behouden bleef.
- Het al dan niet aanwezig zijn van serialisme en dus ook van dodekafonie in muziek is irrelevant aangezien het niet kan gehoord worden.
- bII kan ook een dominant-akkoord zijn. Elke wijziging aan de toonaard leidt immers tot nieuwe halve tonen en tritonussen die nieuwe dominantakkoorden tot gevolg hebben.
- Er zijn drie akkoorden met een dubbele tonale functie: $bII=D\&S$, $III=T\&D$, $VI=T\&S$ (VI in mineur kan zelfs ook DD zijn).
- De leidende compositievorm van na 1950 is de popsong en niet de sonate.
- Het begrip 'harmonisch ritme' geldt niet alleen t.a.v. de harmonie maar ook t.a.v. al de andere parameters (bv. accenten, songopbouw).
- Deze theorie probeert in tegenstelling tot alle vorige (denk maar aan Rameau en Schönberg) niet te leiden tot een bepaalde muziekstijl.

Ik weet niet of deze principes grote muzikale wijzigingen zullen voortbrengen, ik hoop van wel. Nu ja. Ik hoop ook dat je er iets aan gehad hebt. Commentaar is in elk geval altijd welkom, net als overwegend positieve weelderige dankbetuigingen.