

Rudolf Rasch

Nootzaken

Basisbegrippen uit de Theorie van de Westerse Muziek

Hoofdstuk Tien: Harmonie

Verwijzingen naar deze tekst graag op de volgende manier:

Rudolf Rasch, Nootzaken: Hoofdstuk Tien: Harmonie

<https://nootzaken.sites.uu.nl/>

Voor opmerkingen, suggesties, aanvullingen en correcties: r.a.rasch@uu.nl

© Rudolf Rasch, Utrecht/Houten, 2018

12 juli 2018

HOOFDSTUK TIEN

BASISBEGRIPPEN VAN DE HARMONIE

10.1 Inleiding¹

10.2 Liggingen

10.3 Functies

— Een Analytisch Intermezzo: Het *Andante* uit Mozarts Klaviersonate K283

10.4 Cadensen

10.5 Modulatie

10.6 Tussendominanten

10.1 INLEIDING

Harmonie heeft ten doel de plaatsing van noten in tonale muziek te begrijpen in termen van een harmonische context. Een volledige harmonische analyse veronderstelt dat elke noot in een compositie een plaats krijgt in een akkoord of als versieringston, dat alle akkoorden een harmonische functie vervullen binnen een toonsoort en dat alle toonsoorten van een compositie een zinvolle opeenvolging vormen, in overeenstemming met het vormbeginsel van het muziekstuk. Harmonische analyse is dus enerzijds heel gedetailleerd, op het niveau van afzonderlijke noten en tonen, aan de andere zijde heel globaal, op het niveau van de compositie als geheel.

Om een harmonische analyse te kunnen uitvoeren, is gedegen kennis van een aantal begrippen vereist, begrippen die de elementen van de analyse vormen. In de eerste plaats zijn dat de verschillende voorkomende drie- en vierklanken en de verschillende categorieën versieringstonen. Dan moet het gaan over *trappen* en *functies*, die het gebruik van de verschillende drie- en vierklanken inzichtelijk maken. Speciale aandacht moet worden besteed aan de verschillende harmonische patronen waarmee muzikale frasen kunnen worden afgesloten: de *cadensen*. Met deze gereedschappen kunnen muzikale frasen en perioden worden geanalyseerd. Daaropvolgend kunnen de verschillende frasen en perioden die tezamen een muziekstuk vormen als een samenhangend geheel worden gepresenteerd.

Wanneer op de verschillende tonen van de toonladder akkoorden (drieklanken of septiemakkoorden) worden geplaatst, spreekt men van *trappen*: de eerste trap, de tweede trap, enz., tot en met de zevende trap. In harmonische analyses worden deze trappen doorgaans met Romeinse cijfers aangegeven: I, II, III, IV, V, VI en VII. In de harmonische analyse speelt de derde trap (III) geen rol, voor zover het om relatief eenvoudige harmonieën gaat. De derde trap komt alleen voor in zogenaamde sequensen (worden nog niet behandeld) en in gealtereerde vorm als tussendominant (wordt later behandeld). Voorlopig laten we dus de derde trap buiten beschouwing.

10.2 LIGGINGEN

Drieklanken en septiemakkoorden kunnen in verschillende liggingen voorkomen. De allereenvoudigste harmonieën maken uitsluitend gebruik van grote en kleine drieklanken, waarvoor drie liggingen gelden: grondligging, sextligging en kwartsextligging. Voor grote en kleine drieklanken geldt dat de grondligging de “sterkste” ligging is, de ligging waarin de werking van het akkoord het sterkst tot uiting komt. De grondligging kan dan ook vrij universeel, zonder restricties worden toegepast. Sextligging is een alternatief, maar is zeldzaam of bijzonder voor bijvoorbeeld het begin- en eindakkoord van een stuk. De kwartsextligging van een grote of kleine drieklank is nooit zonder meer toepasbaar en komt nagenoeg nooit in de plaats van de grond- of sextligging van hetzelfde akkoord. Eigenlijk wordt het uitsluitend toegepast als onzelfstandig akkoord, voor, na of tussen grond- en sextliggingen. Komt men een kwartsextakkoord tegen, dan moet men zich altijd afvragen van wat voor soort kwartsextakkoord sprake is. Er zijn drie/vier mogelijkheden:

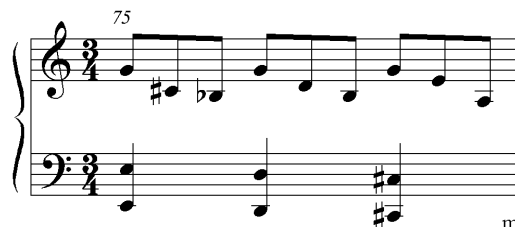
- (1) *Wisselkwartsextakkoord*: het kwartsextakkoord staat tussen twee drieklanken in grondligging op dezelfde basnoot. Als voorbeeld maat 9-10 uit het Andante grazioso uit de klaviersonate K331 in A-groot:



mv10-01

Tussen de twee grote drieklanken A-Cis-E in grondligging staan twee opeenvolgende grote drieklanken D-Fis-A in kwartsextligging (A-D-Fis), als wisselkwartsextakkoord.

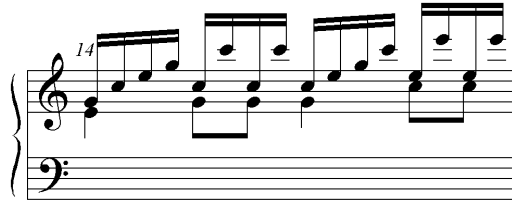
- (2) *Doorgangskwartsextakkoord*: het kwartsextakkoord ontstaat uit de combinatie van doorgangsnooten in verschillende stemmen tussen twee andere akkoorden. Doorgangskwartsextakkoorden staan daarom op zwakke maatdelen. Het volgende voorbeeld komt uit het Trio van het Scherzo van de Sonate Opus 2 Nr. 3 in C-groot van L. van Beethoven:



mv10-02

Het tweede akkoord is een kwartsextakkoord van de kleine drieklank op G (D-G-Bes), dat ontstaat uit de liggende melodietoon G, de doorgangstoon D tussen Cis en E, de “halve” doorgangstoon Bes tussen Bes en A en de bastoon D tussen E en Cis. Het voorafgaande akkoord is het verminderd septiemakkoord Cis-E-G-Bes, het erop volgende akkoord het dominantseptiemakkoord A-Cis-E-G; deze twee akkoorden zijn in functie en werking equivalent.

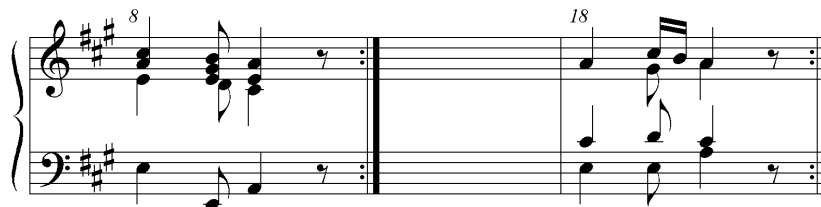
(3) *Omkeringskwartsextakkoord*: Het kwartsextakkoord komt voor tussen andere liggingen van hetzelfde akkoord. Ook omkeringskwartsextakkoorden staan bij voorkeur op zwakke maatdelen. Als voorbeeld een maat uit het Allegro con brio uit de Sonate Opus 2 Nr. 3 van Beethoven:



mv10-03

De derde tel laat een volledige drieklank van C-groot in kwartsextligging zien, de tweede tel een onvolledige drieklank (alleen G en C). De eerste tel geeft een volledige drieklank in sextligging, de laatste tel een onvolledige drieklank (alleen C en E) in grondligging.

(4) *Vertragingskwartsextakkoord*: De kwart van het kwartsextakkoord is een vertraging voor de tert op dezelfde basnoot, de sext een vertraging voor de kwint op dezelfde basnoot. Vertragingskwartsextakkoorden onderscheiden zich van de eerder genoemde vormen van kwartsextakkoorden doordat ze op sterke maatdelen voorkomen. Deze constructie is buitengewoon algemeen in cadensformules en krijgt aldaar gewoonlijk de naam van *dominantkwartsextakkoord*. Als voorbeeld de afsluiting van de twee helften van het thema van het Andante grazioso uit Mozarts sonate in A K331:



mv10-04

Het eerste voorbeeld (maat 8) volgt in hoofdzaak de standaardwerkwijze: op het sterke maatdeel staat het kwartsextakkoord op E (E-A-Cis). Op het erop volgende zwakke maatdeel wordt de A naar Gis opgelost, de Cis naar B. Met deze oplossingen alleen zou een grote drieklank van E in grondligging ontstaan. Maar bij de oplossing wordt ook nog de septiem D toegevoegd, zodat er uiteindelijk een dominantseptiemakkoord op E ontstaat.

Het tweede voorbeeld (maat 18) is subtieler. Het kwartsextakkoord is hetzelfde als in maat 8. De A wordt weliswaar naar Gis opgelost, maar de Cis wordt stijgend opgelost, naar de septiem D van het dominantseptiemakkoord op E. Verder wordt de A in de rechterhand eigenlijk nog eens opgelost, namelijk stijgend naar de B. Deze oplossing is versierd door de toevoeging van de voorhouding Cis. De Cis was echter ook bestanddeel van het dominantkwartsextakkoord op de eerste tel van de maat en neemt zo als het ware de voorbereiding van de B in het dominantseptiemakkoord over.

De verminderde drieklank komt meestal in grond- of sextligging voor. Kwartsextligging zullen we voorlopig niet meebesouwen.

Septiemakkoorden kunnen in verschillende liggingen voorkomen: grondligging, kwintsextligging of eerste omkering, tertskwartligging of tweede omkering en secundeligging of derde omkering. De betekenis hiervan en de voorkeuren in bepaalde contexten zullen naderhand toegelicht worden.

10.3 FUNCTIES

We zijn nu ver genoeg om de harmonische basisfuncties te definiëren. Er zijn drie basisfuncties: tonica, dominant en subdominant. Harmonische functies zijn categorische benamingen die worden toegekend aan drieklanken (of septiemakkoorden) in een bepaalde harmonische context. De functies worden als volgt gedefinieerd:

- *Tonica*: Bevestigt de toonsoort
- *Dominant*: Leidt toe naar de tonica
- *Subdominant*: is noch tonica-bevestigend, noch naar de tonica toeleidend, eerder neutraal tussen deze functies.

De definities van de drie functies leiden tot de volgende noodzakelijkheden in de volgorde van functies:

- Tonica kan worden gevolgd door Subdominant of Dominant;
- Subdominant kan worden gevolgd door Tonica of Dominant;
- Dominant wordt altijd gevolgd door Tonica.

Als we ervan uitgaan dat een stuk in de eenvoudigste opvatting van harmonie begint en eindigt met de Tonica, dan is de eenvoudigste opeenvolging van functies:

Tonica – Subdominant – Dominant – Tonica.

Deze opeenvolging van functies wordt wel de *volledige cadens* genoemd.

“Harmonische functies zijn categorische benamingen die worden toegekend aan drieklanken (of septiemakkoorden) in een bepaalde harmonische context,” schreven wij zojuist. De harmonische context waarnaar hier wordt verwezen is de toonsoort die de passage onder beschouwing regeert, de drieklanken en septiemakkoorden zijn de trappen van die toonsoort. De genoemde functies worden dus verbonden met trappen op de volgende manier:

- Tonica wordt primair verbonden met de eerste trap (I), secundair met de zesde (VI);
- Subdominant wordt primair verbonden met de vierde trap (IV), secundair met de tweede (II);
- Dominant wordt primair verbonden met de vijfde trap (V), secundair met de zevende (VII).

De eerste, vierde en vijfde trap zijn dus de primaire realisaties van de drie harmonische functies Tonica, Subdominant en Dominant en worden wel de *hoofdakkoorden* van de toonsoort genoemd. Voor de tonica en subdominant liggen de secundaire realisaties een terts lager, niet zo verwonderlijk want deze trappen overlappen de primaire trappen met dezelfde functie. De tweede trap komt vaak als septiemakkoord voor en

sluit dan eigenlijk de volledige vierde trap in zich op. Vanuit deze zienswijze wordt de tweede trap ook wel gezien als een vierde trap die is uitgebreid met een sext op de grondtoon: in C-groot bijvoorbeeld F-A-C uitgebreid met D, waardoor een kwintsextligging van het akkoord D-F-A-C ontstaat.

De zevende trap heeft als secundaire trap van de dominant een andere relatie met de primaire trap dan bij de andere functies. De zevende trap heeft immers een grondtoon die een tert *hoger* ligt dan de primaire dominanttrap. In feite wordt de zevende trap – vanwege het feit dat de verminderde drieklank geen rechte kwint in zich heeft - in de harmonieleer niet als een zelfstandige trap gezien, maar als een vijfde trap zonder grondtoon. Wanneer op de vijfde trap een dominantseptiemakkoord wordt gebouwd (en dat is eigenlijk de normale manier om met de vijfde trap om te gaan) omsluit dit de zevende trap als drieklank volledig: de zevende trap is dan deel van de vijfde trap geworden. De zevende trap kan aldus worden gezien als een onvolledige vijfde trap.

We kunnen nu de verschillende functies via trappen gaan invullen met drieklanken of septiemakkoorden. In de eenvoudigste vorm van harmonie gebruiken we alleen drieklanken en alleen de hoofdakkoorden, samengevat: alleen de hoofddrieklanken. In majeur en mineur zijn dat

Functie	Trap en drieklank in majeur	Trap en drieklank in mineur
Tonica	I – Grote drieklank (C)	I – Kleine drieklank (a)
Subdominant	IV – Grote drieklank (F)	IV – Kleine drieklank (d)
Dominant	V – Grote drieklank (G)	V – Grote drieklank (E)

Het overzichtje leert ons (1) dat in majeur uitsluitend grote drieklanken als hoofddrieklanken voorkomen, (2) dat in mineur zowel kleine als grote drieklanken voorkomen, (3) dat de tonica en de subdominant de kwaliteit (groot versus klein) van de toonsoort volgen, en (4) de dominant steeds een grote drieklank is. Met deze drieklanken kan menige opeenvolging van harmonieën worden gerealiseerd.

In de praktijk beperkt klassieke tonale muziek zich zelden tot de hoofddrieklanken. Veel meer variatie is immers mogelijk wanneer ook de *nevenakkoorden* en ook septiemakkoorden in het spel worden betrokken. Wanneer we de meest voorkomende nevenakkoorden en septiemakkoorden aan de hoofddrieklanken toevoegen, ontstaat het volgende overzicht:

Functie	Trap en akkoord in majeur	Trap en akkoord in mineur
Primaire tonica	I – Grote drieklank (C-E-G)	I – Kleine drieklank (C-Es-G)
Secundaire tonica	VI – Kleine drieklank (A-C-E)	VI – Grote drieklank (As-C-Es)
Primaire subdominant	IV – Grote drieklank (F-A-C) IV – Groot septiemakkoord (F-A-C-E)	IV – Kleine drieklank (F-As-C) IV – Klein septiemakkoord (F-As-C-Es)
Secundaire subdominant	II – Kleine drieklank (D-F-A) II – Klein septiemakkoord (D-F-A-C)	II – Verminderde drieklank (D-F-As) II – Halfverminderd septiemakkoord (D-F-As-C)
Primaire dominant	V – Grote drieklank (G-B-D) V – Dominantseptiemakkoord (G-B-D-F)	V – Grote drieklank (G-B-D) V – Dominantseptiemakkoord (G-B-D-F)
Secundaire dominant	VII – Verminderde drieklank (B-D-F) VII – Halfverminderd septiemakkoord (B-D-F-A)	VII – Verminderde drieklank (B-D-F) VII – Verminderd septiemakkoord (B-D-F-As)

Deze tabel leert ons het volgende over het gebruik van de verschillende soorten drieklanken en septiemakkoorden:

Grote drieklank	Majeur: Primaire tonica en subdominant (I en IV) Mineur: Secundaire tonica (VI) Primaire dominant (V) in majeur én mineur
Kleine drieklank	Majeur: Secundaire tonica en subdominant (VI en II) Mineur: Primaire tonica en subdominant (I en IV)
Verminderde drieklank	Secundaire dominant (VII) in majeur én mineur Secundaire subdominant (II) in mineur
Dominantseptiemakkoord	Primaire dominant (V) in majeur én mineur
Verminderd septiemakkoord	Secundaire dominant (VII) in mineur
Klein septiemakkoord	Secundaire subdominant (II) in majeur Primaire subdominant (IV) in mineur
Groot septiemakkoord	Primaire subdominant (IV) in majeur
Halfverminderd septiemakkoord	Secundaire subdominant (II) in mineur Secundaire dominant (VII) in majeur

En deze tabel laat ons zien dat (1) de tonica- en subdominantfuncties in majeur en mineur meestal majeur- en mineurakkoorden verwisselen, dat wil zeggen, waar majeur een grote drieklank heeft, heeft mineur een kleine drieklank, en omgekeerd; en dat (2) de dominantfuncties in majeur en mineur over het algemeen op dezelfde manier worden gerealiseerd.

Op dit moment ontbreekt ons nog één element voordat we een muziekstuk kunnen aanvatten voor een harmonische analyse, namelijk het *dominantkwartsextakkoord*. Het dominantkwartsextakkoord is een vertragingsakkoord voor de primaire dominant (V) dat ontstaat door de tertstoon via een kwart (interval) te vertragen en de kwinttoon door een sext. Voorwaarde is dat het akkoord in grondligging voorkomt. Wat betreft de tonen lijkt het dominantkwartsextakkoord de tweede omkering (kwartsextakkoord) te zijn van de tonica (I), maar als functie is dit beslist niet het geval. Om die reden is een codering als I-46 absoluut af te raden. Beter is D-46. In het algemeen is het zo dat men, wanneer men een akkoord tegenkomt dat I-46 lijkt te zijn, in de eerste plaats aan een dominantkwartsextakkoord moet denken. Voorbeelden van het dominantkwartsextakkoord zijn gegeven aan het einde van §11.2

EEN ANALYTISCH INTERMEZZO
HET *ANDANTE* UIT MOZARTS KLAVIERSONATE K283.

Wij zijn nu toe aan de eerste harmonische analyse. Daartoe benutten we de eerste bladzijde van het middendeel (*Andante*) van de klaviersonate in G (K283) van W.A. Mozart. Voortekening ontbreekt en melodie en bas beginnen met C, zodat de veronderstelling gerechtvaardigd is dat dit deel in C-groot staat, hetgeen bevestigd wordt door het slotakkoord C. Zoals dan gebruikelijk is, staan de eerste zoveel maten dan ook in C-groot. De eerste toon die buiten de toonladder van C-groot valt is de Fis in maat 6. De talrijke Fissen in de maten daarop suggereren sterk dat daar van toonsoort gewisseld is en dat vanaf maat 6 een beschrijving in G-groot beter zal passen. Het veranderen van toonsoort heet *modulatie*. Maar in de maten 1-4 is het nog niet zo ver. Op de vierde tel van maat 4 zien we ook nog een C-groot-akkoord en vandaaruit kan men beslissen dat de passage van maat 1 tot en met maat 4 geheel in C-groot staat.

Andante

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.

tr *tr* *tr* *p* *f* *descre.* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

mv10-05

De volgende stap is het vinden van akkoorden die bepalend zijn voor muziek, dat wil zeggen het verloop van melodie, baslijn en middenstem. Daartoe noemen we tonen die op prominente plaatsen voorkomen en tot akkoorden verenigd kunnen worden *akkoordtonen* en de overige tonen *siertonen*. Vervolgens kennen we het akkoord aan een trap toe, de trap aan een functie en kunnen we zien hoe het verloop van de functies is, in samenhang met de frasering die uit het melodieverloop en andere kenmerken (met name de textuur) blijkt. tertstoon van het akkoord, de laagste toon is), maar ook kan men in gedachten de laagste c1 van de eerste tel doortrekken.

De derde tel brengt iets nieuws. De laagste toon is d1, daarboven f1, g1, b1, en f2. Deze tonen kunnen een plaats vinden in het akkoord G-B-D-F, het dominantseptiemakkoord op G, in de toonsoort C-groot de primaire dominant als septiemakkoord. De ligging is de tweede omkering of tertskwartakkoord (D-F-G-B). De vierde tel brengt geen nieuwe tonen, maar omdat de baslijn naar b en g gaat wel nieuwe liggingen: met de b in de bas is er sprake van een kwintsextakkoord, met een g in de bas van een grondligging.

Volgend op de dominant van tel 3-4 van maat 1 verwacht men in maat 2 een tonica, en die verschijnt inderdaad, in de vorm van c1-g1-e2. De tweede helft van de tel brengt een toon die niet in het akkoord past, een b in de bas. Deze toon is het best te begrijpen als een doorgangstonen tussen de c1 op de eerste tel en de a op de tweede tel. Die a op de tweede tel vormt met de c1, f en f1 het akkoord f-a-c1-f1, duidelijk een grote drieklank op F, en in C-groot de IVde trap met subdominantfunctie. De f2 in de melodie bevestigt dit. De zestiende e2 en d2 in de melodie passen niet in het akkoord, maar dit zijn wellicht doorgangstonen naar de c2 op de derde tel in de melodie.

Onze taak is bij dit Mozart-fragment nog niet zo moeilijk. De eerste tel van maat 1 levert de tonen c1, e1, g1 en c2 op, samen een grote drieklank op C, en in C-groot een Iste trap, met Tonica-functie. De tweede tel levert dezelfde tonen op, maar zonder de c1 in de bas. Men *kan* hier van sextligging spreken (omdat de e1, de

Nog even terug naar de b op de tweede helft van de eerste tel van maat 2 in de bas. Deze toon *kan* als doorgangstonen tussen c1 en a worden beschouwd, maar er is een tweede beschouwingsmogelijkheid, namelijk als septiemtoon van het akkoord C-E-G-B. Op het eerste gezicht lijkt deze beschouwing vergezocht, maar niet bij nadere beschouwing. Als de toon b een septiemtoon is, dan moet die volgens de klassieke intervaller worden voorbereid en opgelost. Als voorbereiding dient hier de voorafgaande c1, als oplossing de volgende a en zo is de beschouwing als septiemtoon rond. Nog steeds lijkt de beschouwing vergezocht, maar die is dat niet omdat de akkoordverbinding die ontstaat een voorbeeld is van een standaardwijze om akkoorden te verbinden. De septiemtoon creëert een secunde-akkoord (hier b-c1-e1-g1) dat wordt gevolgd door het sextakkoord van een drieklank, waarvan de grondtoon een kwart hoger ligt dan de vorige, namelijk a-c1-f1. Het secunde-akkoord heeft als grondtoon C, het sextakkoord heeft als grondtoon F. Van C naar F is een kwart omhoog. De *doorgaande septiemtoon* blijkt een veel gebruikt middel om akkoorden in stijgende kwartafstand met elkaar te verbinden. Het wordt zelfs door Mozart twee tellen later opnieuw toegepast.

Op de derde tel van maat 2 is een nieuw akkoord ingetreden, g-e1-c2. Bij nader inzien gaat het hier om een kwartsextakkoord met de tonen van C-E-G, de eerste trap. Maar zoals gezegd, zo'n samenklank is doorgaans geen Iste trap in omkering, maar een vertraging voor de primaire dominant. En inderdaad gaan de c2 en e1 naar achtereenvolgens b1 en d1, tonen die met de bas g samen de primaire dominant vormen. Tel 3 van maat 2 is dus een dominantkwartsextakkoord. De oplossing van de vertraging is echter voorzien van een aantal extra noten, die beslist niet als standaard moeten worden gezien, maar eerder als persoonlijke uitwerking van de componist. Als we de tweede helft van maat 2 nader bekijken, zien we dat de tonen b1 en d1 op de laatste zestiende van de maat terugkeren en in het algemeen dat elke even zestiende van deze halve maat uit de akkoordtonen G, B of D bestaat. De tussenliggende tonen kan men naar wens vertragingen (C voor B, A voor G, eventueel ook A voor B en C voor D), doorgangstonen (A tussen B en G, C tussen D en B) of wisseltonen (A tussen tweemaal G, C tussen tweemaal B) noemen. De figuur als geheel weerspiegelt echter het dominantkwartsextakkoord aan het begin (eerste zestiende van de derde tel) en de oplossing aan het eind (laatste zestiende van de vierde tel). Alsof het nog niet ingewikkeld genoeg is, gaat op de laatste achtste van de maat de g in de bas naar f, waardoor op het eind van de maat de samenklank f-d1-b1 ontstaat, ofwel de verminderde drieklank B-D-F in kwartsextligging. Deze mutatie verandert de harmonische functie niet: de VIIde trap B-D-F is immers de secundaire dominant van C-groot.

Bovendien: als men de grondtoon g op de derde tel twee volle tellen laat doorklinken, dan is de f op de laatste achtste niets anders dan een *doorgaande septiem* tussen het akkoord G-B-D-(F) (Vde trap) en de erop volgende grote drieklank in sextligging E-G-C (Iste trap), een constructie die in de eerste helft van de maat was gebruikt om I en IV met elkaar te verbinden.

Let op: de laatste achtste van maat 2 *lijkt* misschien een grote drieklank op F te zijn, omdat op dat moment f, c1 en a1 tegelijk worden aangeslagen. Maar dat is schijn, omdat de c1 en de a1 siertonen zijn en geen akkoordtonen. Bovendien is de functie van het akkoord op F, de subdominant, hier na de dominant van de derde tel niet toegestaan.

Onder de schijn van eenvoud is dus in maat 2 van dit *Andante* van Mozart een uiterst geraffineerd harmonisch spel aan de gang.

Maat 3 lijkt zeer veel op maat 1: de melodie is gelijk, de begeleiding is een octaaf lager geplaatst en gelijk aan maat 1 wat betreft tel 1, 3 en 4. De tweede tel plaatst twee achtsten d en c tussen de kwarten e (eerste tel) en d (derde tel). Die kwarten zijn beslist akkoordtonen, maar hoe staat het met de twee achtsten? Er zijn twee interpretaties: volgens de eerste is de d een doorgangstonen en de c een akkoordtoon, volgens de tweede is de achtste d een anticipatie van de kwartnoot d op de derde tel en de c een wisseltoon tussen anticipatie en hoofdtoon. De tweede interpretatie heeft de voorkeur: de anticipatie-wisseltoon-constructie is een heel algemene en het is hier een beetje “toeval” dat de wisseltoon in het akkoord past en dus ook als akkoordtoon kan worden gezien. Tegen de eerste interpretatie pleit ook dat de doorgangstonen op een sterk maatdeel staat ten opzichte van de erop volgende akkoordtoon.

Maat 4 lijkt wel op maat 2, maar is zeker niet zo gelijkvormig ten opzichte van maat 2 als maat 3 ten opzichte van maat 1. Wanneer we naar de melodie kijken, valt op dat de melodie van de hele maat 2 terugkeert in maat 4, maar dan gecompriemd in de eerste helft. In maat 2 zijn er als het ware vier kwarten e2, f2, c2, b1, maat 4 begint met vier achtsten e2, f2, c2, b1. En inderdaad, analoog daaraan is ook de harmonische beweging tweemaal zo snel. Wat gebeurt er allemaal? Op de eerste achtste zien we c-g-e2, ofwel een grote drieklank op C (Iste trap, tonica), op de tweede achtste f-a-f1-d2-f2, ofwel een kleine drieklank van D in sextligging op F (Iide trap, secundaire subdominant), op de derde achtste g-e1-c2, ofwel het dominantkwartsextakkoord op G (vertragsingsakkoord voor de dominant) en op de vierde kwart g-d1-f1-b1, het dominantseptiemakkoord op G (Vde trap, dominant). Bijeen maakt dat dezelfde functies als in maat 2, maar dan met halve duur.

Op de derde tel van maat 4 staat een akkoordformatie die niet in onze schema's lijkt te passen: c1-d1-f1-b1. Algemene regels hoe dergelijke complexen aan te pakken bestaan er niet; we moeten naar de context kijken. Hier is de redenering ongeveer als volgt. Op de dominant op de vierde achtste van maat 4 moet een tonica volgen, ofwel een C-groot-akkoord. Dat volgt wel, maar op de vierde tel, al is de bastoon c1 al op de derde tel aanwezig. Gezien de bindboog tussen de derde en de vierde tel en de stapsgewijze verbindingen tussen de tonen in de rechterhand in de derde en de vierde tel moeten we de tonen d1-f1-b1 op de derde tel zien als een vertraging voor de tonen e1-g1-c2 op de vierde tel. De vertraging is keurig voorbereid vanuit de voorafgaande dominant op de vierde achtste. De samenklank op de derde tel van maat 4 wordt dan een vertragsingsakkoord van de Iste trap.

Om de bovengegeven analyse samen te vatten geven we Mozarts muziek weer in een notatie die de muziek uiteenrafelt in een melodie, een baslijn en akkoorden. In de melodie en baslijn zijn tonen onderscheiden in akkoordtonen (groter corps) en siertonen (kleiner corps), de akkoorden zijn samengesteld uit alle voorkomende tonen die binnen het akkoord passen en hebben de duur voor zolang het akkoord van toepassing is. Middenstemmen zijn weggelaten voor zover mogelijk en zoveel mogelijk verwerkt in de

akkoorden die de harmonie bepalen. Versieringen van alle soorten (voorslagen, versieringstekens) worden weggelaten. Het resultaat is als volgt:

The musical score consists of three systems of staves. The first system is a single treble clef staff with a melody. The second system consists of two treble clef staves: the upper one shows chords with Roman numerals (I V, I IV V VII, I V, I II V I) and the lower one shows the bass line. The third system is a single bass clef staff with a bass line. Measure 4 in the second system is marked with 'D-46' above it.

10.4 CADENSEN

In de behandelde maten van Mozart komen twee cadensen voor, die vallen op de tweede helft van de maten 1 en 3. Een cadens is een harmonische formule om een frase af te sluiten. De behandelde maten vallen uiteen in twee muzikale frasen, en wel een eerste frase die maat 1-2 beslaat, en een tweede frase die maat 3-4 beslaat. De twee frasen beginnen in de melodie helemaal gelijk. De bas en de middenstemmen geven wel andere noten bij vergelijking van maat 1 en 4, maar de harmonische betekenis ervan is identiek. De twee frasen verschillen vooral in de uiteindelijke afsluiting. Richten we de blik eerst op maat 4.

De trappen in maat 4 kunnen worden beschreven als I-II-V-I, in termen van functies Tonica-Subdominant-Dominant-Tonica. Deze opeenvolging is al eerder genoemd, met de benaming *volledige cadens* of *heel slot*. In het algemeen kan nu worden gezegd dat elke fraseafsluiting (en ook wel tussentijdse afsluiting) die gekenmerkt wordt door de opeenvolging dominant-tonica een gewone, zogenaamde *authentieke cadens* is. Voorwaarde is wel dat de tonica de drieklank van de eerste trap is. De voorafgaande dominant is vaak een vijfde trap in grondligging, maar kan ook wel een zevende trap zijn. Vaak zijn akkoorden gebruikt die typerend zijn voor de dominantfunctie, zoals het dominantseptiemakkoord, de vertraging met een dominantkwartsetxtakkoord, of beide. De dominantfunctie wordt vaak voorafgegaan door een akkoordformatie met subdominantbetekenis, hetzij een IVde, hetzij een IIde trap (maar dit is niet strikt noodzakelijk).

De frase van maat 1-2 wordt niet met een tonicafunctie afgesloten, maar met een dominantfunctie, met de vijfde trap op de derde tel. De afsluiting van een frase op een dergelijke manier noemt men een *half slot*, omdat deze wijze van afsluiten nooit kan worden toegepast op het einde van composities.

We zien nu dat de maten 1-4 van Mozarts Andante aan een heel speciaal vormprincipe voldoen. Die maten bestaan uit twee melodische fragmenten (frasen) die gelijk beginnen, maar waarvan de eerste frase eindigt met een half slot, de tweede met een heel slot. De frasen in een dergelijke constructie noemt men *voorzin* (hier maat 1-2) en *nazin* (hier maat 3-4). Het is een veel voorkomende constructie. De herhaling van het begin van de frase geeft eenheid aan het tweetal, het half slot van de eerste frase fungeert als een

inleiding voor de tweede frase. Muzikale constructies met voor- en nazin zijn buitengewoon talrijk, vooral bij de componisten uit de klassieke periode.

De aanduidingen “voorzin” en “nazin” worden ook wel gebruikt om paren van bij elkaar horende frasen aan te duiden die een andere melodische en harmonische relatie hebben dan een herhaald begin en afsluiting op een half, achtereenvolgens heel slot. Wanneer beide frasen melodisch gelijk beginnen, maar een omgekeerd cadenspatroon hebben (de eerste frase met heel slot, de tweede met half slot), kan men eventueel nog van een “omgekeerde voorzin-nazin-constructie” spreken, maar wanneer ook de melodische parallelle ontbreekt, zou men de aanduidingen “voorzin” en “nazin” moeten vermijden of nuanceren.

Behalve heel en half slot zijn er nog enkele regelmatig voorkomende vormen van cadensen. De *onvolmaakte* of *imperfecte cadens* of *slot* werkt wel met dominant-tonica-opeenvolging, maar de bas van de dominant is de tweede toon van de toonladder, die een grote secunde zakt naar de grondtoon van de tonica. Deze cadensvorm kan niet met een drieklank van de vijfde trap worden toegepast, vanwege het dan optredende zelfstandige kwartsextakkoord. In plaats daarvan kan men de zevende trap in sextligging of het dominantseptiemakkoord in tertskwartligging toepassen, of ook het kwintsextakkoord van het verminderd septiemakkoord van de zevende trap.

Het *bedrieglijk slot* wordt gekenmerkt door de tonica na de dominant als nevenakkoord te realiseren, als zesde trap. In een majeuretoonsoort leidt deze cadens dus naar een kleine drieklank, in een mineurtoonsoort naar een grote drieklank. Voor bedrieglijk slot gebruikt men ook wel de Duitse term *Trugschluss*.

Ten slotte is er nog het zogenaamde *plagale slot*: de afsluitende tonica wordt voorafgegaan door een vierde trap.

10.5 MODULATIE

Modulatie is de overgang van één toonsoort naar een andere. We zullen de toonsoort van vertrek de *uitgangstonsoort* noemen, de toonsoort van aankomst de *doeltoonsoort*. Deze overgang kan op verschillende manieren plaatsvinden:

- Verbinding van twee toonsoorten zonder verbindende akkoorden. Deze vorm is in de klassieke tijd zeldzaam.
- Verbinding van de twee toonsoorten met behulp van een zogenaamd *spilakkoord*. Deze manier van moduleren is in het klassieke tijdvak het meest voorkomend en zal als enige hier worden behandeld.
- Modulatie door middel van de enharmonisatie van een akkoord, waardoor het een andere lezing en dus ook interpretatie en functie krijgt, in een andere toonsoort. Enharmonische modulatie is mogelijk met de overmatige drieklank en het dominant-, het verminderd, het hardverminderd en het dubbelverminderd septiemakkoord. Bij enharmonisatie van de overmatige drieklank, het verminderd septiemakkoord en het hardverminderd septiemakkoord ontstaat een akkoord van hetzelfde type, maar met een andere grondtoon. Het dominantseptiemakkoord kan door enharmonisatie worden omgezet in een dubbelverminderd septiemakkoord en vice versa. Op deze vormen van modulatie gaan we hier niet in.

Modulatie met spilakkoord betekent dat men een bepaald akkoord, het spilakkoord, een betekenis geeft zowel in de uitgangstonsoort als in de doeltoonsoort. Om het spilakkoord op te sporen gaat men het overlappingsgebied op twee manieren analyseren: voorwaarts vanuit de uitgangstonsoort en achterwaarts vanuit de doeltoonsoort. Beide analyses hebben een eindpunt, dat wil zeggen, belanden ergens waar geen zinnige analyse in de toegepaste toonsoort meer mogelijk is. Maar binnen die twee eindpunten is er een overgangsbied dat vanuit beide toonsoorten kan worden geanalyseerd. De keuze van het spilakkoord is bij voorkeur zodanig dat de analyses vóór en tot en met het spilakkoord in de uitgangstonsoort zinnig zijn en die vanaf het spilakkoord in de doeltoonsoort eveneens. Om modulaties goed te analyseren is het altijd zaak wat vooruit te kijken, naar passages die ondubbelzinnig in de doeltoonsoort staan.

In de gegeven bladzijde van het Andante van Mozart zit één modulatie. De eerste maten staan in C-groot, de afsluiting (maat 13-14) staat in G-groot. Waar wordt van C-groot naar G-groot gemoduleerd? Maat 4 sluit nog ondubbelzinnig in C-groot af. Maar maat 6 lijkt al duidelijk in G-groot te staan. De akkoorden zijn G en Fis-verminderd in de eerste tel, G in de tweede tel, D in de derde tel, G in de vierde tel. Het dalende loopje in de bas van de vierde tel dat van G naar C loopt heeft een Fis. Deze opeenvolging is in C-groot eigenlijk onmogelijk. Maat 6 staat dus al in G-groot. Het spilakkoord moet dus in maat 5 liggen (of eventueel vooraan in maat 6). Maat 5 laat drie akkoorden zien: tel 1 C-groot, tel 2 G-groot (sextfligging, vierde zestiende met septiem), maat 3-4 C-groot. De drie eerste tellen lijken perfect in C-groot te passen: I-V-I of tonica-dominant-tonica. Het C-groot-akkoord op tel 3-4 lijkt dan geschikt als spilakkoord: het is een eerste trap in de uitgangstonsoort C-groot, een vierde trap in de doeltoonsoort G-groot. Met name de vierde tel van maat 5 lijkt geschikt als spilakkoord, omdat het de I-V-I-cadens van de drie voorafgaande tellen dan geheel in C-groot laat. Er is echter nog een tweede mogelijkheid, namelijk het G-akkoord waarmee maat 6 begint. Het akkoord is V in C-groot en I in G-groot. Beide akkoorden, het laatste akkoord uit maat 5 en het eerste akkoord uit maat 6, kunnen zodoende als spilakkoord fungeren en een keuze uit de twee is meer een kwestie van persoonlijke voorkeur dan van logische noodzaak.

10.6 TUSSENDOMINANTEN

Maat 6 tot en met maat 14 van Mozarts Andante staat dus in de toonsoort G-groot en dat betekent dat de F in de toonladder wordt vervangen door een Fis. Al deze Fissen moeten met behulp van een accidentie, een kruis, worden genoteerd, en dat gebeurt dan ook een groot aantal malen. Het toonmateriaal van de maten 6-14 bevat echter ook nog enkele tonen die niet in de toonladder van G-groot voorkomen, namelijk de Cis in maat 8 (linkerhand, derde tel), de F in maat 11 (melodie, tweede tel), de Dis in maat 11 (melodie, derde tel) en 13 (melodie, eerste tel), de Cis in maat 13 (melodie, derde tel) en de Aïs in maat 13 (melodie, vierde tel). Deze laddervreemde tonen hebben bij nader inzien twee verschillende functies. Sommige zijn bestanddelen van akkoorden, in dit fragment steeds *tussendominanten*, andere zijn *gealtereerde vertragingstonen*.

Tot de categorie van de gealtereerde vertragingstonen behoren de Dis in maat 11 en 13, en de Cis en Aïs verderop in maat 13. De Dis in bedoelde gevallen is een vertraging voor de E, die deel uitmaakt van het akkoord C-E-G, de Cis is een vertraging voor de D in G-B-D, Aïs een vertraging voor de B in het dominantkwartsextakkoord D-G-B. Deze akkoorden hebben allemaal een gewone plaats in G-groot. Deze gealtereerde vertragingstonen hebben als kenmerk dat ze op sterke maatdelen staan.

Daarentegen kunnen de Cis in maat 8 en de F in maat 11 en 12 niet worden verklaard als gealtereerde vertragingstonen, deels omdat ze op zwakke maatdelen voorkomen en deels omdat ze deel uitmaken van

akkoorden. Allereerst kijken we naar de F in maat 11 en 12. Deze vormt een deel van het dominant-septiemakkoord G-B-D-F. Omdat de F in G-groot een gealtereerde toon is, noemen we het akkoord G-B-D-F in G-groot een gealtereerd akkoord. Wat is de functie ervan? Een dominant-septiemakkoord heeft eigenlijk geen andere functie dan dominant, maar omdat het gealtereerd en dus laddervreemd is lost deze dominant niet op naar de tonica van G-groot, maar naar een andere akkoord binnen G-groot, in dit geval het erop volgende C-groot-akkoord, de IVde trap of de primaire subdominant in G-groot. We noemen een dominant die via een kwintrelatie oplost naar een akkoord dat niet de tonica van een toonsoort is een *tussendominant*. De akkoorden G-groot-C-groot vormen als het ware een lokaal dominant-tonica-paar.

De redenering is ook andersom mogelijk. Elke grote of kleine drieklank in een majeur- of mineurtoonsoort kan worden voorafgegaan door zijn eigen dominant. Is die grote of kleine drieklank niet de eerste trap, dan noemen we die eigen dominant een *tussendominant*. Tussendominanten vinden we gewoonlijk voor de vijfde, de vierde en de zesde trap in majeur en mineur en voor de tweede trap in majeur. De tussendominant kan een gewone tussen-vijfde trap zijn, maar ook wel een tussen-zevende trap. Dominant-kwartsextconstructies komen bij tussendominanten (nagenoeg) niet voor.

Mozarts Andante bevat nog een tweede tussendominant, met de Cis in de bas van maat 8 (derde tel). Analyse van deze tel is echter niet zo eenvoudig, omdat hier een harmonie in twee lagen voorkomt. Kijken we op het niveau van de kwarten, dan zien we dat de derde tel begint met D-G-B, de vierde tel met D-Fis-A, kortom, een dominantkwartsextakkoord gevolgd door een gewone vijfde trap, ofwel een normale dominantconstructie in G-groot. Maar de vervolgzestienden van de derde tel geven een andere draai aan het akkoord: na de eerste zestiende komt geleidelijk (per zestiende) het akkoord Cis-E-G-B tot stand, een halfverminderde septiemakkoord op Cis. Dit is een akkoord met dominantfunctie, met name wanneer de grondtoon Cis als leidtoon fungeert en de verminderde kwint Cis-G krimpand wordt opgelost naar de tert D-Fis. Deze oplossingen vinden inderdaad plaats en daarom kunnen we het akkoord Cis-E-G-B als een tussendominant voor D-Fis-A, de vijfde trap van G, beschouwen. Meer in het bijzonder is het een tussen-zevende trap die als septiemakkoord is gerealiseerd. Wat Mozart dus doet in de tweede helft van maat 8, is een reguliere dominantkwartsextconstructie, waarbij tussen de vertraging en de oplossing daarvan een tussendominant is geschoven.
