

## A Weaver Of Dreams

maarten.weyler@gmail.com

VICTOR YOUNG &amp; JACK ELLIOT

You're a weav - er of dreams, You and your strange fas - ci - na - tion,

You're a weav - er of dreams, You and your come hith - er smile;

Just to hear you speak can leave me weak as a babe in arms,

Poor lit - tle babe in arms, Help - less be - fore your charms.

You're a weav - er of dreams, You and your lips warm and ten - der,

Just like mag - ic it seems, Thrill - ing, en - chant - ing me too; I'm

in your spell and ther's no cure, I'm lost for sure, 'Cause

you're a weav - er of dreams and I'm in love with you.

Copyright © 1951 Edward Krassner Music Co., Inc.

Het stuk staat in C-groot (zie voortekening en slotakkoord en -noot in de voorlaatste maat), maar dit houdt meteen ook in dat er zal geleend worden uit verwante toonaarden. Op de partituur zie je al enkele aanwijzingen zoals de  $b^b$  in maten 7 en 8, een  $a^b$  in maat 10 en een  $f^\#$  in maat 13. Maar je kan dat ook zien aan bepaalde akkoorden, alleen is dat vaak moeilijker in te schatten. Vandaar deze uiteenzetting...

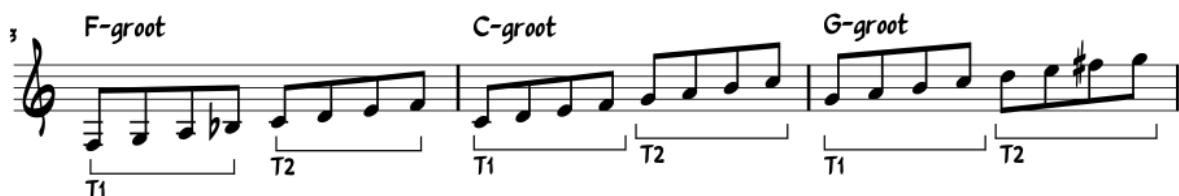
*A Weaver of Dreams* heeft een ABAC vorm:

- A: eerste 8 maten
- B: volgende 8 maten, dus van 9 – 16
- A: van maat 17 – 24
- C (of B'): de laatste 8 maten

Starten doen we met de eerste 16 maten. Je weet dat in C-groot op de I, IV en V majeur akkoorden of grote drieklanken staan. Benaming: Tonica voor I, Dominant voor V en Subdominant voor IV. Dat zijn de drie belangrijkste akkoorden omdat ze samen alle noten van de toonladder bevatten. Speel je die drie akkoorden na mekaar, dan heb je alle informatie over de toonaard gehoord. Vaak doen we dat in I – IV – V – I volgorde.



Tegelijkertijd zijn F-groot en G-groot verwante toonaarden van C-groot. Zoals je weet is er slechts 1 wijziging te bespeuren (een moll of een kruis) en het 'melodisch materiaal' is dus heel gelijkend:

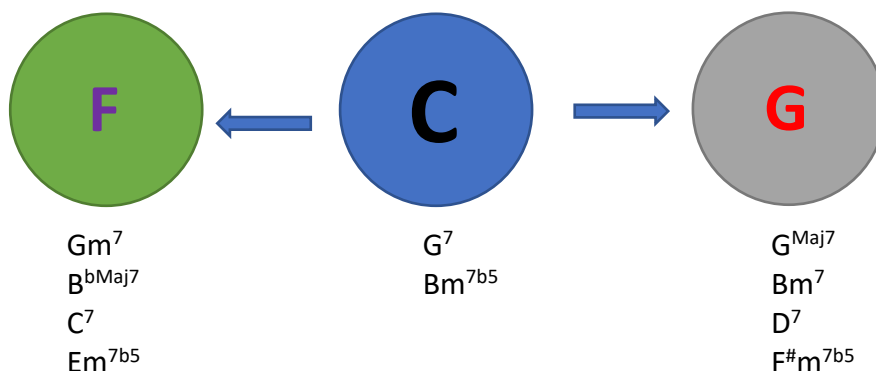


T<sub>1</sub>: T verwijst naar een tetrachord, een opeenvolging van 4 noten en in dit geval met als afstanden hele toon, hele toon, halve toon. Om een grotetersttoonladder te hebben, heb je twee gelijkaardige tetrachorden nodig, waarbij het eerste op de grondnoot start, het tweede op de kwint (of dominant). Vandaar dat, als je start vanaf T<sub>2</sub> uit C-groot, dus T<sub>1</sub> in G-groot, je een kruis zal moeten toevoegen in T<sub>2</sub> om de toonladder te doen kloppen. En in de andere richting, als T<sub>1</sub> uit C-groot T<sub>2</sub> wordt in F-groot, zal je een verlaging of  $b$  moeten toevoegen om T<sub>1</sub> in F-groot correct te maken<sup>1</sup>.

Zoals eerder gezegd: een stuk in C-groot zal akkoorden en eventueel gewijzigde noten lenen uit F-groot en G-groot, gewoon al om meer variatie en spanning binnen te halen. Dat betekent bijvoorbeeld dat je, door te lenen uit G-groot, van  $Dm^7$  akkoord een  $D^7$  kan maken ( $f^\#$  ipv  $f$ ) of  $G^7$  wijzigen in  $G^{Maj7}$ . En zo kan  $C^{Maj7}$  kan  $C^7$  en  $G^7$  kan  $Gm^7$  worden door te 'lenen' uit F-groot ( $b$  wordt immers  $b^b$ ).

<sup>1</sup> Wat je hier eigenlijk ziet, is de partituurvoorstelling van het begin van de kwintencirkel.

Een voorstelling met de wijziging van enkele akkoorden:



Of enkele voorbeelden in een notenbalk:

In de eerste 16 maten vind je dit al terug:

Maat 7 – 8: b<sup>b</sup> in de melodie, akkoorden Gm<sup>7</sup> en C<sup>7</sup> en dus geleend uit F-groot

Maat 13 14: f<sup>#</sup> in de melodie, akkoord D<sup>7</sup> en dus geleend uit G-groot

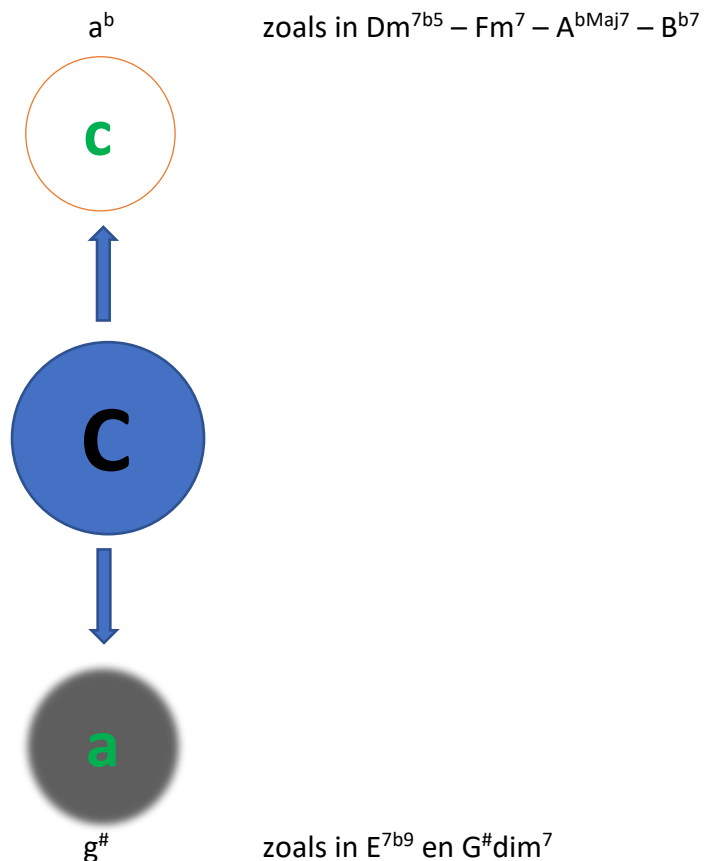
Maar wie majeur zegt, moet ook mineur zeggen. Zo bestaat er ook het lenen uit mineur, maar dat is iets moeilijker. De verwante mineur toonaarden van C-groot zijn:

- a klein (zgn. relatieve mineur)
- c klein (zgn. parallelle mineur)

Maar a klein lost niet echt op, daarom voegen wij er vaak een g<sup>#</sup> aan toe en dan noemen we die toonladder a klein harmonisch. En, vermits we meer variatie en spanning willen, gaan we net akkoorden met die g<sup>#</sup> lenen en we gebruiken voornamelijk E<sup>7</sup> (want Em<sup>7</sup> uit C-groot mét g<sup>#</sup> wordt E<sup>7</sup>). Vaak voegt men, voor een meer specifieke klank, er de b<sup>9</sup> aan toe, nl. de f die nu op anderhalve toon ligt van de g<sup>#</sup>. En dat zie je dus in maat 4... maar zoals eerder gezegd, je ziet dat niet in de melodie, wel in het bijhorende akkoord.

En uit c klein gaan we vooral de a<sup>b</sup> lenen, of akkoorden die deze noot bevatten, omdat deze een dalende spanning geeft naar de kwint van C-groot, vandaar vnl. Fm<sup>7</sup> en B<sup>b</sup>7:

Een overzicht:



Gaan we nu terug naar *A Weaver of Dreams* dan krijg je na de eerste maat direct een beweging, via Bm<sup>7b5</sup> en E<sup>7b9</sup> naar de verwante mineur a klein:

Am<sup>7</sup> is VI in C-groot maar zorgt tegelijkertijd voor een scharnierakkoord naar F-groot, waar het III is. Gm<sup>7</sup> en C<sup>7</sup> zijn dan de II – V naar de subdominant, een verwante majeure toonaard:

Het haakje wijst op een II – V cadens, de pijl/boog wijst op de oplossing van de dominant waarbij E<sup>7</sup> de dominant is van het daaropvolgende Am<sup>7</sup>, dus V/VI (de dominant van de VI uit C). Am<sup>7</sup> is dus VI in C-groot, maar het komt ook voor in F-groot, als III. Daarom scharniert de song hier zo gemakkelijk naar die verwante toonaard. Belangrijk om weten: Am<sup>7</sup> is het enige akkoord dat in de 3 verwante majeure toonaarden voorkomt. Als III in F, II in G en VI in C en vandaar dat je dit akkoord vaak zal tegenkomen als scharnier naar de verwante toonaarden.

F is IV in C en dat wijst op een zgn. plagale cadens. Bij een plagale cadens volgt na IV normaliter I<sup>2</sup>, maar vaak eerst een IVm of het verwante <sup>b</sup>VII, wat hier het geval is. Het F-akkoord heeft een a als tert en die lost niet echt op in de g van C-groot... Fm<sup>7</sup> en B<sup>b</sup>7 hebben allebei een a<sup>b</sup> en die zorgt voor een chromatische beweging naar g (g is hier de tert van Em<sup>7</sup>).

*Plagale cadens in uitbreiding*

C                      F                      ( Fm )                      C  
I                                  IV                                  IVm                                  I

Hier wordt dat:

FΔ<sup>7</sup>                      B<sup>b</sup>7#<sup>11</sup>                      Em<sup>7</sup>                      A<sup>9</sup>  
IV                                  bVII                                  IIIIm<sup>7</sup>                                  V  
II

Em<sup>7</sup> is III in C, maar tegelijkertijd IIIm<sup>7</sup> van het daaropvolgende A<sup>9</sup>. A<sup>9</sup> is een extended dominant: het is een niet-diatonisch dominant septiemakkoord en lost op in een niet-diatonisch dominantseptiemakkoord, D<sup>13</sup>:

D<sup>13</sup>                      Dm<sup>9</sup>                      G<sup>9</sup>  
V/V                                  II                                  V

Wat meer over cadenzen... je hebt – eenvoudig gesteld – twee mogelijke basisbewegingen van akkoorden, nl. I – V – I en I – IV – I. Sterkste is de eerste, I – V – I en men noemt dit de **authentieke cadens**. Deze laatste geeft de beste beweging naar de tonica, onder meer omdat je in het dominant akkoord de leidtoon tegenkomt en die wil leiden naar de tonica. In C-groot betekent dit dat je in het G<sup>7</sup>-akkoord (dominant) een b hebt (de tert van het akkoord) die op zich de leidtoon is naar C en er is verder een f (<sup>7</sup> uit G<sup>7</sup>) die naar de terts (e) van C wil oplossen.

*Authentieke cadens*                      *Plagale cadens in uitbreiding*

C                      G<sup>7</sup>                      C                      C                      F                      ( Fm )                      C  
I                                  V                                  I                                  I                                  IV                                  IVm                                  I

De 'mindere cadens', bekend als **plagale**, is I – IV – I. Daar zit wel een beetje spanning in want de f uit het IV akkoord wil terug naar de e uit C-groot, maar dat is niet zo sterk. En daarom wordt vaak, na het IV-akkoord, een IVm akkoord gebruikt. Om extra spanning te geven, want nu krijg je een chromatische spanning van a naar a<sup>b</sup> naar g. En ja, die a<sup>b</sup> haal je uit c klein... Hier zie je dat in de melodie van maat 10 met het bijhorende B<sup>b</sup>7 akkoord, dat ook de a<sup>b</sup> bevat.

<sup>2</sup> Of verwante akkoorden aan de tonica zoals IIIIm<sup>7</sup> en VIIm<sup>7</sup>

Je merkt het, in deze 16 maten wordt duchtig geleend uit de vier verwante toonaarden uit C-groot.

Beluisteren van Nat King Cole's versie, de allereerste opname van dit nummer:

<https://www.youtube.com/watch?v=JbzC1FgFrXs>, (nu in G-groot...).

Enige andere niet-diatonische akkoord in dit deel is het A<sup>9</sup> akkoord, een dominant van het daaropvolgende D<sup>7</sup> akkoord. Hieronder enkele termen:

G<sup>7</sup> is de dominant van de hoofdtoonaard en noemen we daarom '**Primaire Dominant**'

C<sup>7</sup> en D<sup>7</sup> zijn dominanten die niet uit de hoofdtoonaard komen maar oplossen in diatonische akkoorden. We noemen ze daarom '**Secundaire Dominanten**', en dit duiden we aan door V/IV (de dominant van F) te schrijven voor C<sup>7</sup> en voor D<sup>7</sup>, als dominant van G, V/V.

A<sup>7</sup> gaat nog een stap verder, het is namelijk een niet-diatonische dominant die oplost in een niet-diatonisch akkoord en dan noem we dat '**Extended dominant**', een uitgebreidere versie dus. Je zou kunnen schrijven V/V/V maar dat wordt iets te ingewikkeld.

En wat valt nog op? Al die dominanten worden meestal voorafgegaan door hun verwante II, vandaar die haakjes.

E<sup>7</sup> heeft Bm<sup>7b5</sup> als verwante II en gaat eraan vooraf (de mineur variante van een II – V)

C<sup>7</sup> heeft Gm<sup>7</sup> als verwante II en gaat eraan vooraf

A<sup>7</sup> heeft Em<sup>7</sup> als verwante II en gaat eraan vooraf (en die vind je trouwens ook in C)

Belangrijk: II – V – I zorgt voor hetzelfde effect als de drie hoofdakkoorden, namelijk dat je alle noten uit de toonaard gehoord hebt. In jazz vind je vaak die II-V als extra, ter verduidelijking speelde ik een vereenvoudigde versie van deze 16 maten, maar zonder de verwante II's. Let op: deze 'vereenvoudigde' versie past niet goed bij deze melodie. Maar het illustreert wel de verwantschap tussen muziekstijlen. In Pop zal je vaak deze zelfde 16 maten horen, maar zonder de II's.

C E7  
You're a weav-er of dreams, You and your strange fas-ci-na-tion,

5 Am7 C7  
You're a weav-er of dreams, You and your come with-er smile;

9 F Fm (Em7) C  
Just to hear you speak can leave me weak as a babe in arms,

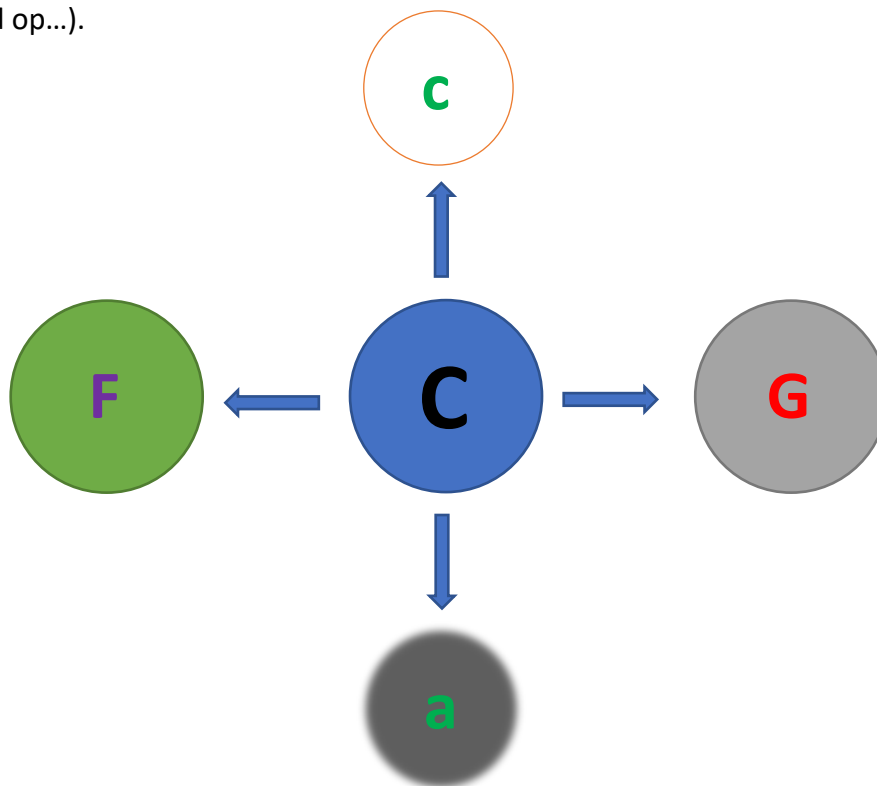
13 D7 G7  
Poor lit-tle babe in arms, Help-less be-fore your charms.

Als je dus een song wil 'analyseren', ter voorbereiding van je solo, je begeleiding, voor het maken van een arrangement en meer, zoek dan eerst de hoofdtoonaard (voortekening, slotakkoord, slotnoot...) en denk hierbij meteen aan de verwante toonaarden die vaak voorkomen. Grote voordeel? Lenen betekent meestal dat er maar 1 nootje zal veranderen, of, bij de parallele mineur drie (soms maar 2) noten. En dat maakt het (denken bij het) soleren toch gemakkelijker? Het helpt als je die gewijzigde noten noteert op je partituur om dit alles beter te leren memoriseren:

The image shows a musical score for the song "You're a Weaver of Dreams". It consists of two systems of music. The first system has three measures with chords CΔ7, Bm7b9, and E7b9. The lyrics are "You're a weav-er of dreams, You and your strange fas-ci-na-tion,". The second system has three measures with chords Am7, Gm7, and C7. The lyrics are "You're a weav-er of dreams, You and your come hiti-er smile;".

### Besluit:

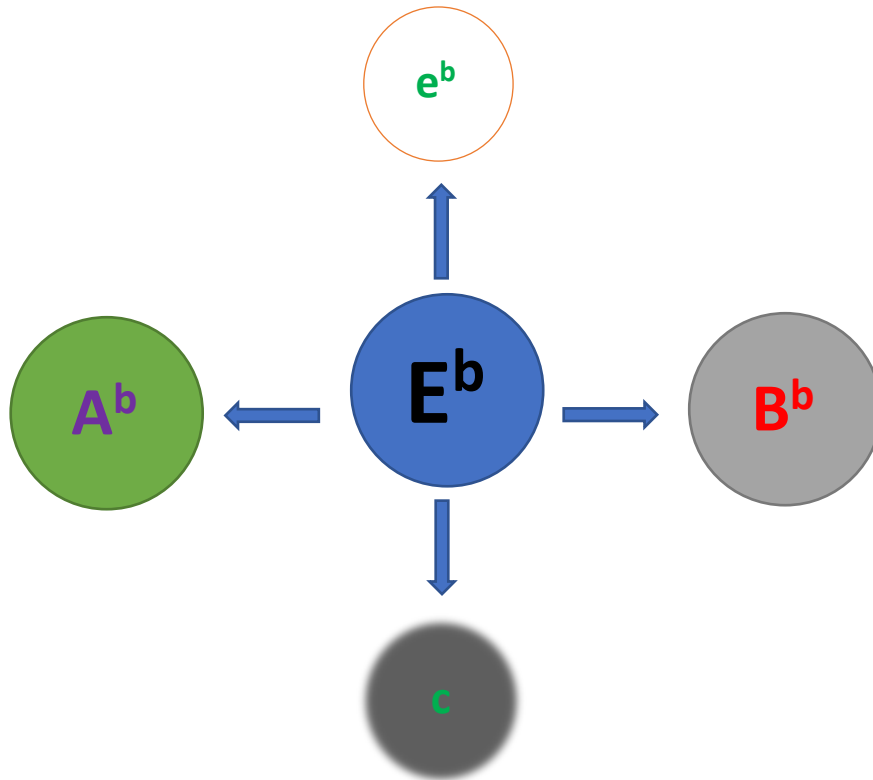
Een stuk in C-groot zal voornamelijk lenen uit vier toonaarden, 2 grote en 2 kleine en dat zie je zowel in de melodie (maar niet altijd) én in de akkoorden (altijd, maar dat valt misschien niet zo goed op...).



Wees gerust, dat lenen komt zowel voor in klassieke muziek, in pop, als in jazz... enkele voorbeelden vind je in *There Will Never Be Another You* (H. Warren en M. Gordon) - weliswaar in E<sup>b</sup>-groot maar de eerste 16 maten zijn zelfs identiek - maar bijvoorbeeld ook in Vragen? Mail naar [maarten.weyler@gmail.com](mailto:maarten.weyler@gmail.com)

Bluesette (T. Thielemans), *Blues For Alice* (C. Parker) en zoveel meer stukken. En wat voor C-groot telt, telt natuurlijk voor alle toonaarden in majeur...

Voor *There Will Never Be Another You* in E<sup>b</sup>-groot wordt dit dan



Trouwens, *There Will Never Be Another You* stond model voor 'Split Kick' zoals gespeeld door Art Blakey

<https://www.youtube.com/watch?v=ii57FytBQ74>

### Verwantschap van akkoorden.

Na de plagale cadens volgt normaal het I-akkoord, maar in de standard 'A Weaver of Dreams' zag je telkens minder verwachte akkoorden:

9  $F\Delta^7$   $Bb7\#11$   $Em^7$   $A^9$

Just to hear you speak can leave me weak as a babe in arms,

En in het tweede deel:

25  $F\Delta^7$   $Bb7\#11$   $Am^7$   $Abm^7$   $Db^7$

in your spell and there's no cure, I'm lost for sure, 'Cause

Dat lijkt op het eerste gezicht raar, maar dat is het niet. In elke toonaard heb je drie categorieën akkoorden: tonica, dominant en subdominant. Bij de cadensen zagen we dat de authentieke cadens een opeenvolging tonica – dominant – tonica is, en de plagale tonica –  
Vragen? Mail naar [maarten.weyler@gmail.com](mailto:maarten.weyler@gmail.com)



subdominant – tonica. En dan gaat het dus om I, IV en V. Alle andere akkoorden worden hieraan gekoppeld.

Waarom is het I-akkoord stabiel en de tonica? Omdat er geen 4 uit de toonladder in zit.  
Waarom is het IV-akkoord minder stabiel? Omdat 4 uit de toonladder erin zit, maar **geen** 7.  
Waarom is het V-akkoord labiel? Omdat 4 en 7 uit de toonladder er samen inzitten.

Daarom krijg je:

Tonica zijn  $A_m^7$ ,  $C^{Maj7}$  en  $E_m^7$  omdat er in geen van deze akkoorden een f zit (= 4)  
Subdominast zijn  $D_m^7$  en  $F^{Maj7}$  omdat er een f in zit, maar geen si (7)  
Dominant zijn  $G^7$  en  $B_m^{7b5}$  omdat er zowel f als b (=tritonus) in zit.

En daarom is het niet verwonderlijk dat  $C^{Maj7}$  in deze compositie eerst vervangen werd door  $E_m^7$  en later door  $A_m^7$ . Beide akkoorden zijn 'tonica-verwant' maar niet zo stabiel als de tonica zelf en kunnen idealiter gebruikt worden als scharnier naar uitwijkingen, vermits ze als  $m^7$  ook een  $IIm^7$  functie in een andere toonaard kunnen opnemen.

Wat gebeurt er in maat 28?

Hierboven las je het al, in een dominant septiem akkoord zit een tritonus. Zo zit in  $G^7$  een tritonus tussen b en f en dat zijn de belangrijkste noten van het akkoord, de zogenaamde guide tones. Dat is trouwens ook de reden waarom een dominant wil oplossen. b wil naar C en f naar E en een dubbele chromatische beweging geeft stabiliteit:

Dat is de reden waarom  $G^7$  naar  $C_m$  niet zo goed werkt (zie hierboven), want dan is er maar 1 chromatische oplossing in het spel. Daarom wordt dit vaak uitgebreid met  $b^9$ , die dan chromatisch oplost in de kwint van  $C_m$  en dit klinkt stabiel, want je hebt weer 2 chromatische bewegingen.

Maar... je kan een tritonus omdraaien, en dan blijft dit een tritonus, maar ditmaal 3 en 7 van een ander akkoord...

$G^7$ , als dominant, geeft heel wat spanning om op te lossen, omdat er een tritonus ligt tussen de terts en septiem van het akkoord. De terts (= leidtoon) lost chromatisch op in de grondnoot, de septime chromatisch in de terts van het C-akkoord en dit ofwel divergerend (voorbeeld 1), ofwel convergerend (voorbeeld 2):

The image shows two musical examples of a  $G^7$  to C resolution. In the first example, the bass line moves from G to C and the treble line from B to E. In the second example, the bass line moves from G to C and the treble line from B to D.

Als je die tritonus-oplossing nu eens zou omdraaien, m.a.w. divergerend wordt convergerend en omgekeerd, dan krijg je volgende oplossingen:

The image shows two musical examples of a  $G^7$  to  $G^b$  resolution. In the first example, the bass line moves from G to  $G^b$  and the treble line from B to  $A^b$ . In the second example, the bass line moves from G to  $G^b$  and the treble line from B to  $G^b$ .

Met een beetje enharmonie zie je wat er eigenlijk gebeurt, namelijk dat  $G^7$  en  $D^{b7}$  gelijkaardige akkoorden zijn, ze delen dezelfde tritonus tussen 3 en 7, respectievelijk tussen 7 en 3...

The image shows two musical examples of a  $D^{b7}$  to  $G^b$  resolution. In the first example, the bass line moves from  $D^b$  to  $G^b$  and the treble line from F to  $A^b$ . In the second example, the bass line moves from  $D^b$  to  $G^b$  and the treble line from F to  $G^b$ .

Men noemt  $D^{b7}$  een mogelijke substituut (vervanger) dominant van  $G^7$  en omgekeerd. Dus,  $G^7$  kan vervangen worden door  $D^{b7}$  en omgekeerd. Dit maakt bijvoorbeeld dat een II – V – I er ook zo kan uitzien:

The image shows a musical progression:  $Dm^7$  -  $G^7$  - C, followed by  $Dm^7$  -  $D^{b7}$  - C.

In A Weaver wordt dit op een specifieke manier gehanteerd: na  $A^m^7$  volgt een chromatische daling naar  $A^{b^m^7}$  dat de verwante II is van  $D^{b7}$ . (Men noemt deze beweging een 'aangrenzende chromatische II – V...').

Kijken we even naar de eerste 16 maten van een gelijkaardig stuk, ditmaal in E<sup>b</sup>-groot  
There Will Never Be Another You

Mack Gordon (1904 - 1959)

Harry Warren (1893 - 1981)

There will be ma - ny oth - er nights like this, \_\_\_\_\_ And

5 I'll be stan - ding here with some - one new, \_\_\_\_\_ There

9 will be oth - er songs to sing, an - oth - er fall, an - oth - er spring, But

13 there will ne - ver be an - oth - er you. \_\_\_\_\_ There

Chord symbols: E<sup>b</sup>Δ<sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup><sup>b<sup>9</sup></sup>, G<sup>7</sup>, Cm<sup>7</sup>, (F<sup>7</sup>), B<sup>b</sup>m<sup>9</sup>, E<sup>b</sup><sup>13</sup>, A<sup>b</sup>Δ<sup>7</sup>, D<sup>b</sup>9<sup>#11</sup>, E<sup>b</sup>Δ<sup>7</sup>, Cm<sup>7</sup>, F<sup>9</sup>, Fm<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>7

Denk aan de hoofdtoonaard met zijn diatonische akkoorden, aan de verwante toonaarden (respectievelijk B<sup>b</sup> en A<sup>b</sup> groot, c en e<sup>b</sup> klein) en wat dat betekent qua wijzigingen... en dan zie je dat hier hetzelfde patroon gevolgd wordt als in A Weaver of Dreams.

Moeilijkste is altijd dat lenen uit e<sup>b</sup> klein, de parallele mineur, want dat zijn 3 mollen meer, dus hier 6 mollen in totaal. Maar je weet dat meestal het IVm akkoord geleend wordt (A<sup>b</sup>m) omdat dit, als tert, de <sup>b</sup>6 bevat (in casu c<sup>b</sup>) uit de mineur toonaard. Maar vaak wordt hiervoor het verwante akkoord op <sup>b</sup>VII<sup>7</sup> gebruikt, waarbij de <sup>b</sup>6 uit de toonaard e<sup>b</sup> klein nu de septieme is. En dat klinkt iets mooier (ook dankzij de wijzigende grondnoten).

Dus: D<sup>b</sup>9<sup>#11</sup> uit maat 10 is geleend uit e<sup>b</sup> klein, als uitbreiding van de plagale cadens: na IV komt <sup>b</sup>VII<sup>7</sup> als alternatief voor IVm.

Een vraag: wat met The Girl from Ipanema? Het B-deel is nogal moeilijk (en werd dus niet behandeld) maar het A-deel kunnen we nu helemaal begrijpen:

The musical score for 'The Girl from Ipanema' is shown in two staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5. Above the staff, the chords FΔ7 and G7 are indicated. The lyrics under the first staff are: 'Tall and tan and young and love-ly, The girl from I-pane-ma goes walk-ing. And when...'. The second staff starts with a measure rest (5), followed by a quarter note G4, eighth notes A4, Bb4, and C5. Above the staff, the chords Gm7, C7, FΔ7, and Gb7 are indicated. The lyrics under the second staff are: '... she pass-es each one she pass-es goes "ah!"'. The piece ends with a double bar line.

Het stuk staat in F-groot en in de derde maat gaan we lenen uit C-groot (verwante majeur!), dus wordt de b<sup>b</sup> tijdelijk b. In maat 5 wordt dat terug gewijzigd naar F-groot. De achtste maat lijkt raar, maar dit is een dominant septiem akkoord dat ons terugbrengt naar F. Hoe? G<sup>b7</sup> heeft als terts en septiem respectievelijk b<sup>b</sup> en f<sup>b</sup> (enharmonisch e!) en dat zijn dezelfde noten als de tritonus e – b<sup>b</sup> uit het C<sup>7</sup> akkoord. G<sup>b7</sup> is daarom substituuat of vervanger van C<sup>7</sup>, dat je eerder zou verwachten op die plaats.

Let op: 9? #11? b13? Heel vaak zie je extra spanningen bij een dominant septiem akkoord. Maar dat wordt niet altijd toegevoegd. Soms wel, soms niet. Ik ben geen echte voorstander om dat te doen, op voorwaarde dat je beschikt over de partituur, mét melodie. Kijk maar naar maat 8: het akkoord zegt G<sup>b7</sup> en in de melodie zit een c. Deze gaat 'wringen' tegen de reine kwint uit G<sup>b7</sup> en daarom zou je hier #11 kunnen schrijven. Dat is de waarschuwing dat deze noot in de melodie zit. Nadeel? Je gaat waarschijnlijk nu steeds #11 in je akkoord blijven verwerken, terwijl dat niet langer nodig is tijdens de solo's. Dan is er van die c geen sprake meer... maar nogmaals, het is dan belangrijk dat je beschikt over de melodie. Daarom heb ik liever geen lead sheets met enkel akkoorden of een iRealPro als partituur. Maar graag mét melodie én de tekst, voor meer begrip.

Met dominanten moet je extra opletten... wat te denken van dit voorbeeld:

## Autumn Leaves

Les Feuilles Mortes

Joseph Kosma, Jacques Prévert & Johnny Mercer

The musical score for 'Autumn Leaves' is shown in two staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and Bb4. Above the staff, the chords Cm7, F7, BbΔ7, and EbΔ7 are indicated. The lyrics under the first staff are: 'The fall-ing leaves drift by my win-dow, the au-tumn lips, the sum-mer kis-ses, the sun-burned'. The second staff starts with a measure rest (5), followed by a quarter note G4, eighth notes A4, Bb4, and C5. Above the staff, the chords Am7b5, D7, and Gm are indicated. The lyrics under the second staff are: 'leaves of red and gold. I see your'. The piece ends with a double bar line.

Voortekening: B<sup>b</sup> groot of g klein

Vragen? Mail naar [maarten.weyler@gmail.com](mailto:maarten.weyler@gmail.com)

Maten 7 / 8 g klein, voorafgegaan door de II – V uit mineur. Maar...

Wat zie je in de melodie in maat 6? Welke toonladder wordt hier gebruikt? En zou een <sup>b9</sup> mogelijk zijn op het D<sup>7</sup> akkoord?

Nee, want dit fragment komt uit g mineur melodisch, en daar zit geen e<sup>b</sup> in. Het wordt dringend tijd om de verschillende mineur toonaarden nogmaals te overlopen...

#### Antiek mineur:



#### Te onthouden:

Zoals in majeur I, IV en V majeur zijn, zo zijn I, IV en V in mineur... mineur. Dat worden dan ook de verwante toonaarden van een stuk in c mineur: f en g mineur.

De tweede graad geeft het typische II<sup>m7b5</sup> akkoord uit een mineur cadens.

De vijfde graad is **GEEN** dominant...

Voor de plagale cadens: alle akkoorden die de <sup>b6</sup> bevatten zijn Dm<sup>7b5</sup>, Fm<sup>7</sup>, A<sup>bMaj7</sup> en B<sup>b7</sup> en daarvan worden Fm<sup>7</sup> en B<sup>b7</sup> (of IV<sup>m7</sup> en <sup>b</sup>VII<sup>7</sup>) meest gebruikt (zie eerder in de tekst).

Waarom is er geen dominant op V? Omdat deze toonladder geen leidtoon (= grote septiem) heeft. De dominant bevat altijd de leidtoon uit de toonaard, het is 'zijn' terts en hier is die er dus niet.

#### Harmonisch mineur:

De 'ontwikkeling van' of beter, het gebruik van harmonisch mineur in westerse muziek is net om die ontbrekende leidtoon te introduceren en zo een dominant te krijgen op de Vde graad...

Hier de belangrijkste akkoorden uit harmonisch mineur



#### Te onthouden:

De eerste graad is nu m/<sup>Maj7</sup> dat je kent uit een line cliché (dalende baslijn in mineur zoals in My Funny Valentine e.a.)

De tweede graad geeft ook het typische II<sup>m7b5</sup> akkoord uit een mineur cadens. Bij zo'n akkoord kan je dus kiezen voor harmonisch of antiek...

De vijfde graad is **NU WEL EEN DOMINANT**, en als je de 9 toevoegt, krijg je die <sup>b9</sup>

De zevende graad geeft een diminished akkoord, dus is harmonisch een mogelijke toonladder voor zo'n akkoord. Belangrijk: vanaf de terts van G<sup>7b9</sup> heb je dus een B<sup>dim7</sup>.

Even vergelijken met majeur:

De vijfde graad is **DOMINANT**, als je een 9 toevoegt, is dat een... 9. De zevende graad is half-diminished of m<sup>7b5</sup>... Belangrijk: vanaf de terts van G<sup>9</sup> heb je dus een Bm<sup>7b5</sup>.

Vragen? Mail naar [maarten.weyler@gmail.com](mailto:maarten.weyler@gmail.com)

**Melodisch mineur:**

Melodisch mineur wordt in onze muziek vaakst gebruikt voor... melodie-vorming en gebruik als toonladder bij verschillende akkoorden. Denk even terug aan toonladders: het tweede tetrachord in majeur is het betere, het geeft je de beste melodische oplossing naar de grondtoon. En dit tweede tetrachord vind je nu terug in deze mineur toonladder.

Harmonisch: omwille van de harmonie      Melodisch: omwille van de melodie

Melodisch mineur: belangrijkste akkoorden

Te onthouden:

De eerste graad is ook een  $m^{Maj7}$

De tweede graad geeft het  $II m^7$  akkoord dat ook uit de majeur cadens kan komen...

De vierde graad is... een **DOMINANT**: niet qua functie maar als akkoordtype. En met een 9

De vijfde graad is **DOMINANT**, en met een 9

De zesde graad geeft een half-diminished of  $m^{7b5}$  en daarom is melodisch een mogelijke toonladder voor zo'n akkoord.

De zevende graad geeft een half-diminished of  $m^{7b5}$  en daarom is melodisch een mogelijke toonladder voor zo'n akkoord. Maar, die wordt niet vaak gebruikt. Daarover later meer...

Een toepassing:

## My Funny Valentine

Richard Rodgers & Lorenz Hart

Hier zie je de line cliché: een opeenvolging van mineur akkoorden, met dalende septiemen tot een sixt, noten die vaak gedubbeld worden in de bas (zgn. lamento bas, een 'klaag-bas'). Welke toonladders zijn er mogelijk?

$Cm$ : antiek, harmonisch, melodisch en, nog niet behandeld: dorisch<sup>3</sup>

$Cm^{Maj7}$ : harmonisch of melodisch

$Cm^7$ : antiek en dorisch

$Cm^6$ : melodisch en dorisch

Majeur is gemakkelijk (sic!): daar is er maar 1 toonladder voor nodig. Mineur is moeilijker: daar zijn meerdere opties mogelijk, dat maakt mineur dan ook boeiender en verrassender.

<sup>3</sup> C dorisch= Bb groot begonnen op de tweede graad. Hierover later meer, en dan ook meer over phrygisch die hier niet vermeld wordt.

Toevoegen van akkoorden

My Romance

Richard Rodgers & Lorenz Hart

My ro - mance does - n't have to have a moon in the sky, My ro -  
 mance does - n't need a blue la - goon stand - ing by; No

Vaak zie je veel te veel akkoorden in een partituur en dat bemoeilijkt jouw denken tijdens het begeleiden én soleren. Vereenvoudig! Om dit te leren, doen we een omgekeerde oefening: zoek akkoorden die je kan toevoegen in deze eerste 8 maten van My Romance.

Belangrijk: naast een melodisch ritme is er ook een harmonisch ritme. Dit wordt gevormd door het aantal tellen dat een akkoord wordt aangehouden binnen een progressie. In 4/4 maat is het meest voorkomende harmonische ritme 2, 4 of 8 tellen. Hiermee vallen akkoorden op sterke (S) of minder sterke hetzij zwakke (Z) tijden.

B $\flat$  G $^7$  Cm $^7$  F $^7$  Dm $^7$  G $^7$  Cm $^7$  F $^7$   
 S Z S Z S Z S Z  
 B $\flat$  Cm $^7$  Dm $^7$  Cm $^7$   
 S Z S Z

In het eerste voorbeeld merk je dat alle dominanten op zwakke tijden vallen. Zo zorgen ze ervoor dat de progressie 'in beweging blijft'. Ook belangrijk, op de sterke tijden vind je voornamelijk diatonische akkoorden, hier zelfs het eenvoudige I – II – III – II voor de eerste maten.

Wat kan je allemaal toevoegen in My Romance? Denk aan dominanten allerhande, maar ook aan verwante akkoorden, plagale cadenzen, line clichés en meer... een voorbeeld:

My ro - mance does - n't have to have a moon in the sky, My ro -  
 mance does - n't need a blue la - goon stand - ing by; No

Maat 1: als doorgangsakkoord, tussen I en III, kan je de II<sup>m7</sup> plaatsen, maar ook IV lukt. IV en II hebben hetzelfde karakter.

Maat 2: een diminished doorgangsakkoord zorgt voor chormatische verbinding tussen III en II

Maat 3: na de II de V en zo heb je een II – V

Maat 4: de dominant naar het verwante Gm (D<sup>7</sup> is V/VI)

Maat 5 en 6: een line cliché eindigend in de dominant naar de II (G<sup>7</sup> is V/II)

Maat 7 = maat 3

Maat 8: met een dominant naar het daaropvolgende IV-akkoord (B<sup>b7</sup> is V/IV)

Gaan we verder met maten 9 – 12

Dan kan dit worden:

Maat 9: na de IV een bVII7 voor de variante op de plagale cadens

Maat 10: de dominant naar IV (B<sup>b7</sup> is V/IV)

Maat 11 = maat 9

Uitleg bij de laatste vier maten

Maat 13: een II – V naar d mineur

Maat 14: een substituut dominant, want D<sup>b7</sup> vervangt G<sup>7</sup>, de V/II. D<sup>b7</sup> noemen we de subV/II

Maat 15: C<sup>7sus4</sup> is een vertraging (of voorhouding) van het C<sup>7</sup> akkoord

Maat 16: II – V terug naar I

Eigenlijk allemaal logische akkoorden, maar maak het je gemakkelijk: vertrek eerst vanuit de vereenvoudigde versie. En wellicht vind je zo tal van extra opties en varianten. Vertrek je vanuit de ‘volle’ versie, dan is het moeilijker in te schatten wat nog kan gewijzigd worden.



**Akkoordnoten, doorgangsnoden en "avoid" of te vermijden noten**

Tijdens de laatste sessie stonden we even stil bij toonladders, modi en avoid of te vermijden noten.

**a) Het I-akkoord**

Bij het I-akkoord in C groot hoort de grote tertstoonladder van C en deze komt volledig overeen met het I of CMaj<sup>7</sup> akkoord:



Deze toonladder krijgt in dit systeem de benaming C ionisch, ionisch is dan synoniem voor grote tertstoonladder.

**b) Het II-akkoord**

Bij het IIde graads akkoord hoort dezelfde C grote tertstoonladder, maar nu met vertreknoot d. Zo ontstaat er een kleine tertstoonladder, vertrekkend op d, met een kleine terts op de derde graad (f) en een kleine 7. Deze komt volledig overeen met het akkoord Dm<sup>7</sup>:



Deze toonladder noemt men d-dorisch. Dorisch omdat het een tweede graadstoonladder is en de hoofdnaam d komt van de vertreknoot, niet van de toonladder waarvan deze afgeleid is<sup>4</sup>.

Een toepassing: in F groot heb je op de tweede graad het akkoord Gm<sup>7</sup>. Dan is de grote tertstoonladder van F, weliswaar beginnend op g, de verwante toonladder. We noemen deze g dorisch. Dorisch omdat het een tweede graadsladder is en g omdat deze noot de vertreknoot is:



En zo kan je verder gaan:

III<sup>m7</sup>, in C: Em<sup>7</sup>, toonladder E phrygisch (= C starten op E)

IV<sup>Maj7</sup> in C: F<sup>Maj7</sup>, toonladder F lydisch (= C starten op F)

V<sup>7</sup> in C: G<sup>7</sup>, toonladder G mixolydisch (= C starten op G)

VI<sup>m7</sup> in C: Am<sup>7</sup>, toonladder A aeolisch (= mineur antiek)

VII<sup>m7b5</sup> in C: Bm<sup>7b5</sup>, toonladder B locrisch (= C vanaf B)

in F: Am<sup>7</sup>, toonladder A phrygisch (=F vanaf A)

in F: B<sup>bMaj7</sup>, toonladder B<sup>b</sup> lydisch (= F vanaf B<sup>b</sup>)

in F: C<sup>7</sup>, toonladder C mixolydisch (= F vanaf C)

in F: Dm<sup>7</sup>, toonladder D aeolisch (= mineur antiek)

in F: Em<sup>7b5</sup>, toonladder E locrisch (= F vanaf E)

<sup>4</sup> Wie vertrouwd is met Oude Muziek zal zien dat deze benadering van de modi verschilt van de traditionele werkwijze. Daar is dorisch bvb. uitgangspunt van de compositie. In jazz komt deze werkwijze ook zo voor, denk maar "Kind of Blue" van Miles Davis, uit de Modal Jazz (sic!) periode.

Nemen we het eenvoudigste voorbeeld, de ionische ladder van C die bij het C<sup>Maj</sup>7 akkoord hoort. Alle noten van de toonladder zijn mogelijk, maar je moet wel opletten op welke noten je zal 'rusten' of welke noten je zal 'beklemtonen'. Kies je bijvoorbeeld voor een akkoordnoot, dan vormt dat nooit een probleem. Deze tonen worden al gespeeld door de bassist (het vaakst grondnoot en kwint), de pianist én de gitarist. Door jouw solo neer te leggen op een akkoordnoot, verdubbel je gewoon wat er al gegeven of gespeeld wordt. Vandaar dat veel solisten veelvuldig gebruik maken van arpeggio's: je loopt niet echt een risico.

Doorgangsnoten zijn minder veilig. In C groot (of c ionisch) zijn d, f en a de doorgangsnoten. Op een akkoordnoot mag je rusten, maar voor de doorgangsnoten is er een belangrijke regel. Bevindt deze doorgangsnoot zich op een halve toon boven de voorafgaande akkoordnoot, dan zal je die niet te lang kunnen aanhouden. Deze doorgangsnoot neigt naar de voorafgaande akkoordnoot. Of in C: doorgangsnoot f ligt op een halve toon van de voorafgaande e en wil daarin oplossen. Dit noemt men een "avoid" of te vermijden noot. Dit betekent niet dat je deze noot niet mag spelen, je mag er alleen niet op blijven rusten of deze beklemtonen zoals bij eventuele grote sprongen of intervallen. Dan is deze noot geen al te goede keuze.

De andere doorgangsnoten d en a vormen geen probleem. Men spreekt dan over d en a als mogelijke uitbreidingsnoten (extensions) van het akkoord, vandaar 9 en 13. De 4 of reine kwart, op een halve toon van de grote tert, is een te vermijden noot. Je kan dit eventueel verhelpen door deze noot met een halve toon te verhogen, dan wordt dit een f<sup>#</sup>, ook wel #11 of lydische kwart geheten.



Je merkt dat het beheersen van deze theorie en vooral het omzetten in de praktijk tijd zal vergen. Denk vooral niet dat je dit meteen onder de knie zal hebben. Bij het spelen in een en dezelfde toonaard (bvb. II V I in C groot) zal je merken dat er hier en daar een noot bij is die niet goed klinkt. Wellicht doordat je er lang op blijft hangen en deze niet echt goed in het akkoord zit. Dat is dan vaak zo'n avoid note. Maar let op: er komt misschien een nieuw akkoord aan waar deze noot een akkoordnoot is, en dan klinkt ze wel goed. De f uit C<sup>Maj</sup>7 is avoid, in het D<sup>m</sup>7 akkoord is deze de tert.

**Wees voorbereid en werk dit nu uit voor alle modi!**  
**Memoriseer daarna welke noten goed en welke minder (lees: avoid) zijn.**

Natuurlijk: aanpassen betekent ook een beetje 'uit de toonaard' gaan. Want zo speel je bij een gewijzigde toonladder van C<sup>Maj</sup>7 een f<sup>#</sup>, ook wel #11 of lydische kwart geheten en deze komt eigenlijk uit G-groot.

Nog een voorbeeld: vaak zie je bij een dominant een extra #11 staan. Logisch, want in de ionische en mixolydische toonladders, respectievelijk I<sup>Maj7</sup> en V<sup>7</sup> zit telkens een reine kwart en die ligt slechts een halve toon boven de grote tert. Die mag je dus wel spelen, maar 'rusten' doe je beter op #11.

Hierboven las je al dat je dan eigenlijk een lydische toonladder denkt op C<sup>Maj7</sup> (= G-groot, startend op C), maar welke toonladder krijg je dan voor het C<sup>7</sup> akkoord? Denk even mee: f# is de leidtoon naar g, daarom zie je meteen dat C lydisch afgeleid is van G-groot. Wel, f# is in de toonladder voor C<sup>7</sup> ook de leidtoon, maar dan van g mineur... melodisch.

Vandaar de eerdere opsomming van 'speciale' akkoorden uit melodisch mineur. Deze toonladder levert immers een hele rits alternatieven op die geen avoid noten hebben. Melodisch, weet je nog... omwille van de melodie.

Denk al aan Im<sup>Maj7</sup> (in c mineur melodisch: Cm<sup>Maj7</sup>), IV<sup>7</sup> (in c mineur melodisch: F<sup>7</sup>) maar ook VIIm<sup>7b5</sup> (in c mineur melodisch: Am<sup>7b5</sup>). Reken maar na.

Een laatste tip: bij de afgeleide toonladders uit de grote tertstoonladder zijn dorisch (voor m<sup>7</sup>) en lydisch (voor <sup>Maj7</sup>) 'perfect', zij hebben geen zwakke noten.

Je merkt het: dit wordt al wat meer puzzelen, rekenen en nadenken... En vergeet niet, zoals zo vaak, begrijpen dat gaat snel, toepassen... dat heeft veel meer tijd nodig.

Hopelijk biedt deze tekst wat hulp, en anders kan je altijd de hulplijn mailen:  
[maarten.weyler@gmail.com](mailto:maarten.weyler@gmail.com).

Een extraatje voor geïnteresseerden en zeer-gemotiveerden ;-)

... zelf geef ik nu verschillende online cursussen: daarvoor ga je naar <https://musicmasterclasses.be/> Misschien tot gauw?