

# Theorie groep B

## Popweek

**DWORP 2021**

## 1. Can't Take My Eyes of You...

Het eerste stuk dat we bespreken is Can't Take My Eyes of You (B. Crewe & B. Gaudio):

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of four staves of music with lyrics underneath. Chord symbols are placed above the notes. The lyrics are: "YOU'RE JUST TOO GOOD TO BE TRUE; WAY THAT I STARE; CAN'T TAKE MY EYES OFF OF YOU; THERE'S NO THING ELSE TO COM-PARE; YOU'D BE LIKE THE SIGHT OF HEAV-EN TO TOUCH; YOU LEAVES ME WEAK; I WAN-NA HOLD YOU SO MUCH. THERE ARE NO WORDS LEFT TO SPEAK. AT LONG LAST BUT IF YOU LOVE HAS AR-RIVED. FEEL LIKE I FEEL. AND I THANK GOD I'M A-LIVE PLEASE LES ME KNOW THAT IT'S REAL. YOU'RE JUST TOO GOOD TO BE TRUE; CAN'T TAKE MY EYES OFF OF YOU PAR-DON THE".

De voortekening wijst op F-groot (of eventueel d-klein). Je schrijft dus best de diatonische drie- en vierklanken van F-groot uit, zo kan je nagaan of het om diatonische akkoorden gaat:

The first staff shows the diatonic triads of F major: F, Gm, Am, Bb, C, Dm, Eo. The second staff shows the diatonic triads of F minor: Fm37, Gm7, Am7, Bbm37, C7, Dm7, Em7(b5).

Je merkt in het akkoordschema van 'Can't Take My Eyes of You' gelijkaardige akkoorden, maar met een wijziging van de septime van F, over FMaj<sup>7</sup> naar F<sup>7</sup>. Maar deze wijzigen niet veel in onze analyse, FMaj<sup>7</sup> met E is diatonisch, het F<sup>7</sup> akkoord is eigenlijk een dominant van B<sup>b</sup>. Niet-diatonisch, maar niet ver verwijderd van de hoofdtoonard...

Wat is F<sup>7</sup>? Een niet-diatonisch dominant septiem akkoord, dat wel verwant is met het daaropvolgende B<sup>b</sup>... dus, de V/IV. En dat is eigenlijk te verwachten, want B<sup>b</sup> is niet veraf van F. Een laddervreemde dominant (F<sup>7</sup>), oplossend in een diatonisch akkoord (B<sup>b</sup>) noemen we een *Secondary Dominant* of tussendominant. (Als er een *secondary* dominant bestaat, is er ook een *primary*: dit de benaming voor de dominant van de toonladder zelf, hier dus C<sup>7</sup>).

Maar wat met het daaropvolgende B<sup>b</sup>m...?

Kijk nu eerst eens goed naar de melodie: wat zijn voor jou de meest markante noten, cfr. de tekst?

You're just too good to be **true**;  
Can't take my eyes off **you**.  
You'd be like heaven to **touch**;  
I wanna hold you so **much**.  
At long last love has **arrived**,  
and I thank God that I'm **alive**  
You're just too good to be **true**;  
Can't take my eyes off **you**

Check de melodie: **true / you / touch / much** – op de eerste drie van deze woorden blijft de melodie op dezelfde c of do, pas op **much** daalt deze duidelijk naar een bes. De ‘stabiele do’ wordt benadrukt door een daling in de akkoorden van F, over FMaj<sup>7</sup> naar F<sup>7</sup> die als dominant oplost in Bes. Een oplossing naar ‘**so much**’.

De componist blijft bij die bes voor (**ar**-)rived, maar het akkoord wordt nu B<sup>b</sup> mineur, en zo klinkt de bes (si bémol) uit de melodie fris en gevarieerd. We gaan verder naar (**a**-)live, met een a en een F-akkoord, waarna voor de té evidente g op Gm<sup>7</sup> (diatonisch), wordt gekozen voor het alternatieve G<sup>7</sup>, een variante uit een andere verwante toonaard, nl. C-groot. En dat geeft een extra kracht aan de **true** die tenslotte leidt naar **you**...

Bekijken nu eerst een song van voormalige Beatle George Harrison.

## SOMETHING

GEORGE HARRISON

DRUMS

2 C Cmaj7 C7 F

6 D7 G Am Am/G#

9 Am7/G D9 F Eb G/D A

Starten in C-groot, met een dalende septime – aka ‘line cliché’ – en wederom naar C<sup>7</sup>, de dominant van F, in dit geval dus de V/IV. Hierna volgt D<sup>7</sup>, een secondary dominant, ditmaal de V/V. Vervolgens gaan we verder naar een ‘line cliché’, hier aangeduid met een dalende baslijn door /(slash) te gebruiken. Zo’n /(slash) wijst op specifieke basnoten of ‘linkerhand van de piano’.

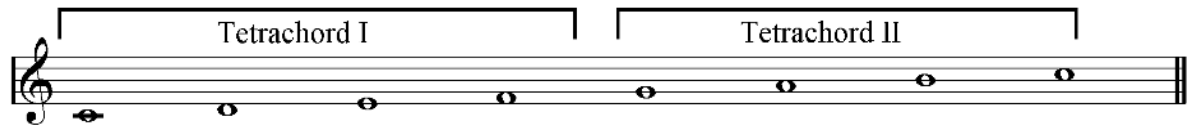
Waarom gaan componisten/songwriters van de ene toonaard naar de andere?

### Verwantschappen tussen toonaarden.

#### Tetrachorden

De toonladder van C groot is opgebouwd uit twee gelijke tetrachorden. Zoals een pentachord een verzameling is van vijf opeenvolgende tonen, is een tetrachord een verzameling van vier opeenvolgende tonen. Bij een majeure tetrachord is de opeenvolging: hele toon – hele toon – halve toon.

Dan krijg je voor C groot:



Om een grote tertstoonladder te hebben moet je

- twee identieke tetrachorden hebben
- het tweede tetrachord begint op een hele toon boven de laatste toon uit het eerste tetrachord

Je kan zeggen dat het tweede tetrachord begint op de reine kwint van de toonaard (i.e. de dominant).

#### **a) Verhogingstekens of kruisen**

Tetrachord II van C-groot kan aanzien worden als het eerste tetrachord van een nieuwe toonladder met als vertrekpunt G (i.e. G-groot). Dan moet er wel een tweede tetrachord aan toegevoegd worden.

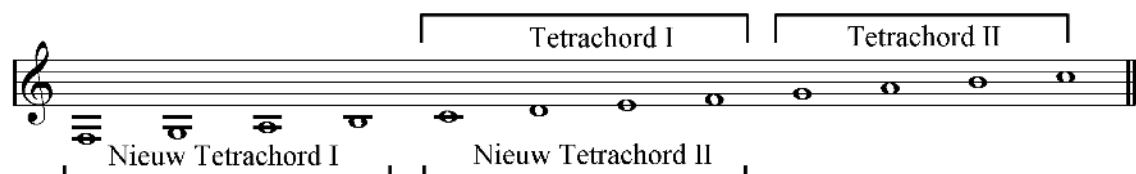


Nu klopt de voorstelling van G-groot nog niet. Om een nieuwe grote tertstoonladder te hebben moet de voorlaatste toon van het tweede tetrachord verhoogd worden. Want momenteel hebben we in tetrachord II hele toon – halve toon – hele toon en dat is niet dezelfde volgorde als in tetrachord I.



Nu klopt de voorstelling voor G-groot.

Tetrachord I van C-groot kan aanzien worden als het tweede tetrachord van een nieuwe toonladder met als eindpunt F (i.e. F -groot). Dan moet er wel een tetrachord voor geplaatst worden.



Hier moeten we ook “ingrijpen”. Momenteel is tetrachord II correct maar in tetrachord I hebben we momenteel hele toon – hele toon – hele toon. Daarom moeten we de laatste toon chromatisch verlagen:



Nu staat er F-groot, met een verlaagde vierde graad, bes.

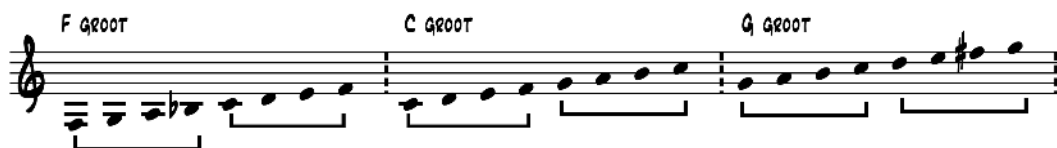
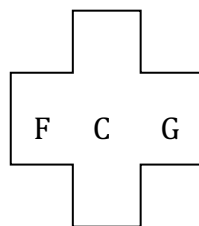
Je kan uit deze voorstellingen afleiden dat er verwantschap bestaat tussen toonladders en toonaarden.

Zo is C verwant met:

- G groot omdat onder meer tetrachord II van C gelijk is aan het tetrachord I van G
- F groot omdat tetrachord I van C ook tetrachord II van F is

Moduleren van C groot naar G groot betekent een kruis toevoegen, van C naar F een mol toevoegen.

Vergeet niet dat de drie hoofdgraden in C eveneens F en G zijn.



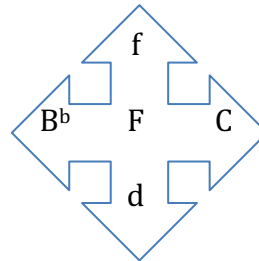
Nu merk je wat er gebeurt in Something: we starten in C-groot, maar na drie maten evolueren we, via C<sup>7</sup> naar het verwante F-groot en daarna gaan we zelfs verder met D<sup>7</sup> uit G-groot. Allemaal verwante toonaarden... en dat geeft de componist/songwriter talrijke mogelijkheden om kleur en spanning toe te voegen aan zijn song, daar waar het nodig is om de tekst ‘harmonisch’ te ondersteunen of in een andere richting te duwen.

Gaan we eerst even terug naar *Can't Take My Eyes* voor dat B<sup>b</sup>m akkoord.

The image shows a musical score for the song "Can't Take My Eyes Off of You" in F major. The score is written in 4/4 time and consists of four staves of music. The lyrics are written below the notes, and chord symbols are placed above the staff. The chords are: F (measures 1-2), F<sup>Mat</sup>7 (measures 3-4), F<sup>7</sup> (measures 5-6), B<sup>b</sup> (measures 7-8), B<sup>b</sup>m (measures 9-10), F (measures 11-12), G<sup>7</sup> (measures 13-14), B<sup>b</sup>m<sup>6</sup> (measures 15-16), and F (measures 17-18). The lyrics are: YOU'RE JUST TOO GOOD TO BE TRUE; WAY THAT I STARE; CAN'T TAKE MY EYES OFF OF YOU; THERE'S NO THING ELSE TO COM-PARE; YOU'D BE LIKE THE SIGHT OF HEAV-EN TO TOUCH; YOU LEAVES ME WEAK; I WAN-NA HOLD YOU SO MUCH; THERE ARE NO WORDS LEFT TO SPEAK; AT LONG LAST BUT IF YOU LOVE HAS AR-RIVED; FEEL LIKE I FEEL; AND THANK GOD I'M A-LIVE; PLEASE LES ME KNOW THAT IT'S REAL; YOU'RE JUST TOO GOOD TO BE TRUE; CAN'T TAKE MY EYES OFF OF YOU; PAR-DON THE

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

Hieronder de verwante toonaarden van F-groot, in dit stuk kwamen er al meerdere aan bod zoals de secondary dominant F<sup>7</sup> – als dominant van B<sup>b</sup> of V/IV – en G<sup>7</sup> – als dominant van C<sup>7</sup> of V/V.



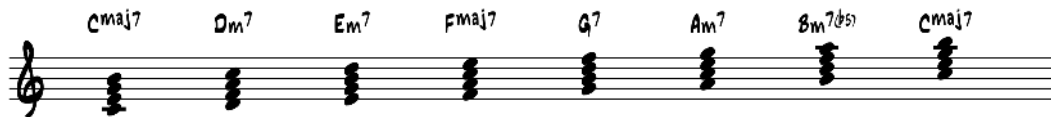
Het moeilijkste is deze B<sup>b</sup>m. De terts van dit akkoord is d<sup>b</sup>. Om deze noot aan de voortekening te hebben, moet je minstens over vier mollen beschikken. Dus A<sup>b</sup>-groot oftewel f klein. Dit B<sup>b</sup>m akkoord wordt daarmee geleend uit f-klein, de zogenaamde parallelle mineur van F-groot.

Alle laddervreemde akkoorden uit *Can't Take My Eyes* komen dus voort uit verwante toonaarden van F-groot en waren dus 'logisch' en 'te voorspellen'.

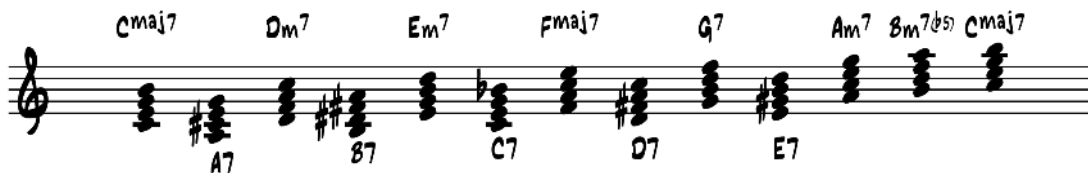
Zetten we even alles op een rijtje, ditmaal in C-groot en dus terug naar Something, <https://www.youtube.com/watch?v=E9lgfa0Nh3c> :

### EEN WERKMETHODE:

- 1) een stuk staat in C groot
- 2) de diatonische reeks:



- 3) Welke verwante akkoorden kan je verwachten? Bijvoorbeeld Secondary Dominanten. Wat voegen zij toe aan de context?



Hierboven de opsomming van alle mogelijke secondary dominanten<sup>1</sup>. Zie hoe deze telkens chromatische doorgangsnooten opleveren, met

- A<sup>7</sup> als V/II levert een cis op, leidtoon naar d en zo introduceert dit akkoord een chromatische leidtoon/doorgangsnoot in de toonaard
- B<sup>7</sup> als V/III levert een dis op, leidtoon naar e en zo introduceert dit akkoord een nieuwe chromatische leidtoon/doorgangsnoot in de toonaard
- C<sup>7</sup> als V/IV levert een bes op, toon die leidt naar de terts van het F groot akkoord. Zo introduceert dit akkoord een chromatische doorgangsnoot in de hoofdtoonaard en wijst deze op een tijdelijke uitwijking naar F groot
- D<sup>7</sup> als V/V levert een fis op, leidtoon naar G en zo introduceert dit akkoord een nieuwe chromatische leidtoon/doorgangsnoot in de toonaard en wijst deze op een tijdelijke uitwijking naar G groot
- E<sup>7</sup> als V/VI levert een gis op, leidtoon naar a en zo introduceert dit akkoord een nieuwe chromatische leidtoon/doorgangsnoot in de toonaard, bovendien de leidtoon naar de verwante mineur toonaard.

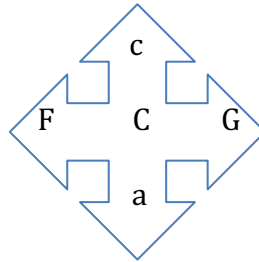
Een secondary dominant is steeds de alteratie van een oorspronkelijk diatonisch akkoord. Voor toonladders van secondary dominanten kan je enkel die noten aanpassen die in de oorspronkelijke modus niet present zijn. Zo krijgt D<sup>7</sup> enkel een fis extra. En bijvoorbeeld een E<sup>7</sup> – als aanpassing van het diatonische Em<sup>7</sup> met een grote terts – krijgt er enkel een gis bij.

<sup>1</sup> De enige ‘logische’ die ontbreekt is V/VII maar deze komt nooit voor aangezien het VII<sup>m7b5</sup> akkoord zelf geen reine kwint heeft. De eventuele dominant van B zou een F<sup>#7</sup> opleveren, met een niet-diatonische grondnoot. S.D. hebben steeds een diatonische grondnoot.

Nogal wat secondary dominanten worden voorafgegaan door hun verwante II. We duiden dit aan met een haakje. Jazz maakt vaak gebruik van zgn. II V sequenzen en dat is in de praktijk vaak de II V van een secondary dominant.

- 4) Welke zijn de verwante toonaarden die je kan verwachten? Welke parallelle akkoorden levert dit op en wat voegen zij toe aan de context?

Verwante toonaarden van C zijn G-groot, F-groot, a-klein en c-klein. Meestal wordt dit aangeduid met een “kruis”:



In de tweede les kreeg je dit overzicht van wat je zou moeten weten om een stuk ‘op niveau’ te analyseren. We gaan nu een stap verder.

### **Akkoorden, geleend uit parallelle toonaarden, die je mag verwachten...**

Sommige akkoorden, zoals het Maj<sup>7</sup> en m<sup>7</sup> akkoord, komen meermaals voor in de diatonische reeks. Dat betekent dat er andere reeksen zijn waar dit akkoord ook zal voorkomen, weliswaar met een andere functie. Nemen we als voorbeeld Am<sup>7</sup>: dit akkoord kan zowel II, III of VI zijn. Of beter: het is VI in C-groot, het is II in G-groot en III in F-groot. Dit akkoord komt dus voor in de hoofdtoonaard en de beide verwante majeure toonaarden. In deze zestien maten wordt hier goed gebruik van gemaakt.

### **BESLUIT:**

Voor de meeste popsongs moet je rekening houden met

- 1) de diatonische reeks van de hoofdtoonaard
- 2) de secondary dominanten van de diatonische akkoorden en hun verwante II m<sup>7</sup> akkoorden
- 3) de akkoorden die afkomstig kunnen zijn van de verwante toonaarden, vaak te herkennen aan de dominant uit deze toonaarden of de subdominantmineur akkoorden, afkomstig van de parallelle mineur.



En vergeet niet dat de secondary dominanten de volgende tonen introduceren:

A musical staff in treble clef showing a chromatic scale of secondary dominants. The notes are: C (quarter), C# (quarter), D (quarter), D# (quarter), E (quarter), F (quarter), F# (quarter), G (quarter), G# (quarter), A (quarter), A# (quarter), B (quarter), B# (quarter), C (quarter). Above the staff, the corresponding chord symbols are written: Cmaj7, Dm7, Em7, Fmaj7, G7, Am7, Bm7(b9), C.

Welke akkoorden horen bij de chromatische doorgangsnoten?

- c# gaat met A<sup>7</sup> of de V/II
- d# gaat met B<sup>7</sup> of de V/III
- f# gaat met D<sup>7</sup> of de V/V
- g# gaat met E<sup>7</sup> of de V/VI
- b<sup>b</sup> gaat met C<sup>7</sup> of de V/IV

e<sup>b</sup> en a<sup>b</sup> haal je dan weer uit de parallelle mineur...

Check nu terug Something...

## SOMETHING

GEORGE HARRISON

A musical score for the song 'Something' by George Harrison. It features a drum part at the top right and three staves of guitar accompaniment. The chords are: C, Cmaj7, C7, F, D7, G, Am, Am/G#, Am7/G, D9, F, Eb, G/D, A. The score includes a key signature change from C major to C minor at the end.

Starten doen we in C, via C<sup>7</sup> wordt tijdelijk uitgeweken naar F, via D<sup>7</sup> komen we in G, vervolgens gaan we naar de verwante mineur ladder A mineur en keren terug naar C groot, onder meer via E<sup>b</sup>, geleend uit de parallelle c mineur. Kortweg: alle verwante toonaarden van C komen aan bod in deze acht maten...

## Een oefening

Voeg dominanten en andere akkoorden toe aan deze melodie:

Original musical score with chords: C, Am7, F, D7, G7.

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

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

9 F  
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.

Hou rekening met het harmonisch ritme (het ritme waarmee de akkoorden bewegen), dan krijg je in eerste instantie

Modified musical score with chords: C, E7, Am7, C7, F, C, D7, G7.

1 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 hith-er smile;

9 F 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.



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 terts van het akkoord) die op zich de leidtoon is naar C en er is verder een f (7<sup>e</sup> uit G<sup>7</sup>) die naar de terts (e) van C wil oplossen.

The image shows a musical staff with two phrases. The first phrase, labeled 'Authentieke cadens', consists of three measures: C (I), G<sup>7</sup> (V), and C (I). The second phrase, labeled 'Plagale cadens in uitbreiding', consists of four measures: C (I), F (IV), F<sup>m</sup> (IV<sup>m</sup>), and C (I). The F<sup>m</sup> chord is enclosed in parentheses. Roman numerals are written below the notes for each chord.

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 IV<sup>m</sup> 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>b7</sup> akkoord, dat ook de a<sup>b</sup> bevat.

Je merkt het, in deze 16 maten wordt duchtig geleend uit de vier verwante toonaarden uit C-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 hoofdtonaard en noemen we daarom '**Primaire Dominant**' C<sup>7</sup> en D<sup>7</sup> zijn dominanten die niet uit de hoofdtonaard 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)

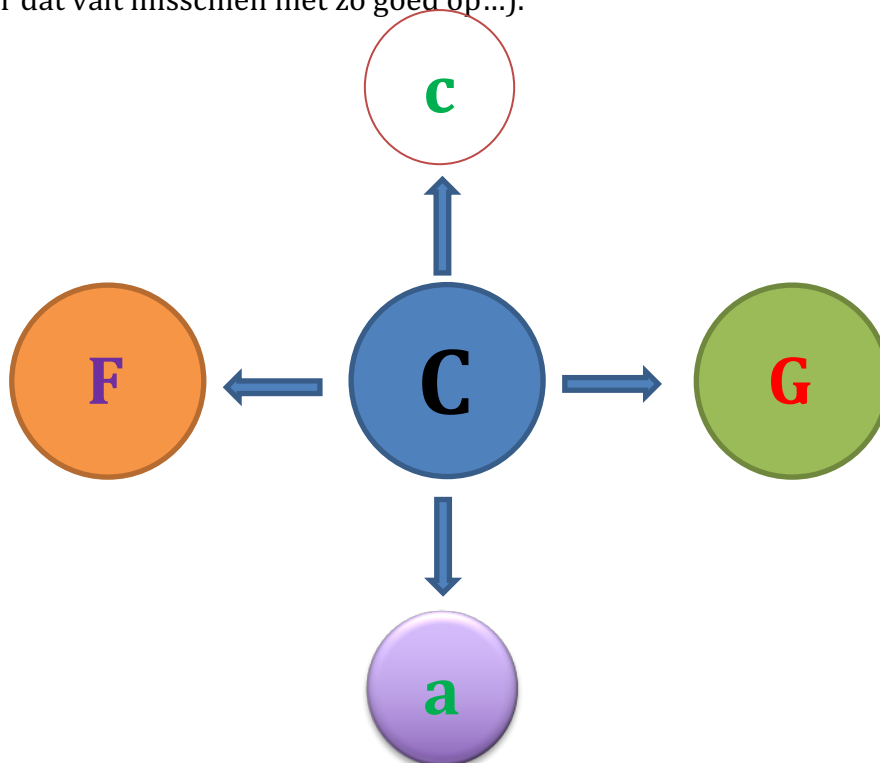
Belangrijk: II – V – I zorgt voor hetzelfde effect als de drie hoofdakkoorden, namelijk dat je alle noten uit de toonaard gehoord hebt. In jazz vind je vaak die II-V als extra, ter verduidelijking speelde ik een vereenvoudigde versie van deze 16 maten, maar zonder de verwante II's. Let op: deze 'vereenvoudigde' 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.

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 hoofdtoonard (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 parallelle 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, Bm7b5, and E7b9. The lyrics are 'You're a weav-er of dreams, You and your strange fas-ci-na-tion'. The second system starts at measure 5 and has three measures with chords Am7, Gm7, and C7. The lyrics are 'You're a weav-er of dreams, You and your come hit-er smile;'. The score is written in 4/4 time with a treble and bass clef.

**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...

## Verwante akkoorden

In elke toonaard heb je drie categorieën akkoorden: tonica, dominant en subdominant. Bij de cadenzen zagen we dat de authentieke cadens een opeenvolging tonica – dominant – tonica is, en de plagale tonica – 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:

Am<sup>7</sup> C<sup>Δ7</sup> Em<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> F<sup>Δ7</sup> G<sup>7</sup> Bm<sup>7b5</sup>

Tonica (aen 4) Sub-dominant Dominant (met 4 én 7)

Tonica zijn Am<sup>7</sup>, C<sup>Maj7</sup> en Em<sup>7</sup> omdat er in geen van deze akkoorden een f zit (= 4)

Subdominast zijn Dm<sup>7</sup> en F<sup>Maj7</sup> omdat er een f in zit, maar geen si (7)

Dominant zijn G<sup>7</sup> en Bm<sup>7b5</sup> omdat er zowel f als b (=tritonus) in zit.

En daarom is het niet verwonderlijk dat C<sup>Maj7</sup> in een compositie vervangen wordt door Em<sup>7</sup> en door Am<sup>7</sup>. 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<sup>7</sup> ook een IIm<sup>7</sup> functie in een andere toonaard kunnen opnemen.

## Dominant septiem akkoord, een vervolg...

Hierboven las je het al, in een dominant septiem akkoord zit een tritonus. Zo zit in G<sup>7</sup> 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:

G<sup>7</sup> C G<sup>7</sup> Cm G<sup>7b9</sup> Cm

7 3 7 b3 b9 5  
 3 1 3 1 7 3  
 3 1 3 1 3 1

Majeur cadens Mineur cadens

Dat is de reden waarom G<sup>7</sup> naar Cm niet zo goed werkt (zie hierboven), want dan is er maar 1 chromatische oplossing in het spel. Daarom wordt dit vaak uitgebreid met b<sup>9</sup>, die dan chromatisch oplost in de kwint van Cm 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<sup>7</sup>, 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<sup>7</sup> to C resolution. In the first example, the bass line moves from G to C, and the treble line moves from B to E. In the second example, the bass line moves from G to C, and the treble line moves 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<sup>7</sup> to G<sup>b</sup> resolution. In the first example, the bass line moves from G to G<sup>b</sup>, and the treble line moves from B to A<sup>b</sup>. In the second example, the bass line moves from G to G<sup>b</sup>, and the treble line moves from B to G<sup>b</sup>.

Met een beetje enharmonie zie je wat er eigenlijk gebeurt, namelijk dat G<sup>7</sup> en D<sup>b7</sup> 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<sup>b7</sup> to G<sup>b</sup> resolution. In the first example, the bass line moves from D to G<sup>b</sup>, and the treble line moves from F to A<sup>b</sup>. In the second example, the bass line moves from D to G<sup>b</sup>, and the treble line moves from F to G<sup>b</sup>.

Men noemt D<sup>b7</sup> een mogelijke substituuat (vervanger) dominant van G<sup>7</sup> en omgekeerd. Dus, G<sup>7</sup> kan vervangen worden door D<sup>b7</sup> en omgekeerd. Dit maakt bijvoorbeeld dat een II – V – I er ook zo kan uitzien:

The image shows two musical examples of a II-V-I progression. The first example shows D<sup>m7</sup> - G<sup>7</sup> - C. The second example shows D<sup>m7</sup> - D<sup>b7</sup> - C.

In A Weaver wordt dit op een specifieke manier gehanteerd: na A<sup>m7</sup> volgt een chromatische daling naar A<sup>b</sup>m<sup>7</sup> dat de verwante II is van D<sup>b7</sup>. (Men noemt deze beweging een ‘aangrenzende chromatische II – V...’).

## Tenslotte nog wat over toonladders...

### Akkoordnoten, doorgangsnoten 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 graadstonladder is en de hoofdnaam d komt van de vertreknoot, niet van de toonladder waarvan deze afgeleid is<sup>3</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) in F: Am<sup>7</sup>, toonladder A phrygisch (= F vanaf A)

IV<sup>Maj7</sup> in C: F<sup>Maj7</sup>, toonladder F lydisch (= C starten op F) in F: B<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>, toonladder B<sup>b</sup> lydisch (= F vanaf B<sup>b</sup>)

<sup>3</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.



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

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

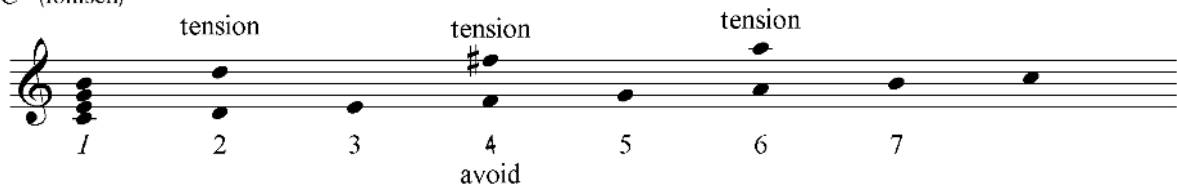
VII<sup>m7b5</sup> in C: Bm<sup>7b5</sup>, toonladder B locrisch (= C vanaf B) in F: Em<sup>7b5</sup>, toonladder E locrisch (= F vanaf E)

Nemen we het eenvoudigste voorbeeld, de ionische ladder van C die bij het CMaj<sup>7</sup> 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 terts, 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.

C<sup>Δ7</sup>(ionisch)



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 CMaj<sup>7</sup> is avoid, in het Dm<sup>7</sup> akkoord is deze de terts.

**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>Maj7</sup> 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.

The image shows two musical staves in treble clef. The top staff starts with a C major scale (C4 to G5) and a CΔ7 chord above the first measure. The second measure has a C7 chord above it and a #11 (F#) above the note. The bottom staff starts with a C Lydian scale (C4 to G5) and a CΔ7 chord above the first measure. The second measure has a C7 chord above it and a #11 (F#) above the note. The #11 is marked with a sharp sign and the number 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<sup>#</sup> is de leidtoon naar g, daarom zie je meteen dat C lydisch afgeleid is van G-groot. Wel, f<sup>#</sup> 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 VI<sup>m7b5</sup> (in c mineur melodisch: Am<sup>7b5</sup>). Reken maar na.

Een laatste tip: bij de afgeleide toonladders uit de grote tertstoonaard 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).

## Enkele verzoekjes vanuit de groep...

**Rhythm Changes**, een vaak voorkomende compositie-vorm in jazz en eigenlijk gebaseerd op de akkoorden (= changes) van I've Got Rhythm (G. Gershwin) en vaak gebruikt, zoals een blues-schema, voor nieuwe composities.

1. Vertrekken doen we vanuit authentieke en plagale cadens

1  
I V I V

5  
I IV I V

2. Voor elke dominant mag de verwante II komen en een plagale cadens kan uitgebreid worden met IVm

9  
I IIIm7 V7 I IIIm7 V7

13  
I IV IVm I V

3. Je kan verwante akkoorden gebruiken voor meer variatie en secundaire dominanten voor meer 'spanning'

17  
I VIm7 IIIm7 V7 IIIIm7 VIm7 IIIm7 V7

21  
I V/IV IV IVm I VIm7 IIIm7 V7

4. Nog meer secundaire dominanten en een vervanger voor de subdominant mineur (IVm =  $bVII^7$  want ze hebben allebei die  $b6$  uit de hoofdtoonaard)

25  
I V/II IIIm7 V7 IIIIm7 V/II IIIm7 V7

29  
I V/IV IV  $bVII^7$  I V/II IIIm7 V7

5. Diminished akkoorden zorgen voor chromatische doorgangsakkoorden en chromatisch kan ook met substituuat dominanten...

33

I #Idim IIIm7 #IIIdim IIIIm7 SubV/II IIIm7 V7

37

I V/IV IV bVII7 I V/II IIIm7 V7

6. En teveel chromatiek is ook niet goed...

41

I V/II IIIm7 V7 IIIIm7 V/II IIIm7 V7

45

I V/IV IV bVII7 I V/II IIIm7 V7

Je merkt het, heel wat mogelijkheden. Schrijf dit eens uit in C-groot of B<sup>b</sup>-groot en je hebt een mooi voorbeeld van verschillende R.C. schema's! Toch voor het A-deel...

**Nog een laatste tip:**

In maten 5 – 6, bij de plagale cadens, vind je vaak 'specifieke baslijnen' of zgn. line clichés. Twee volledig uitgewerkte voorbeelden:

49 C A7 Dm7 G7 Em7 E<sup>b</sup>dim7 Dm7 G7

53 C C7/B<sup>b</sup> F/A Fm/A<sup>b</sup> C/G A7 Dm7 G7

57 C C<sup>#</sup>dim7 Dm7 D<sup>#</sup>dim7 Em7 A7 Dm7 D<sup>b</sup>7

61 C C7/E F F<sup>#</sup>dim7 C/G A7 Dm7 G7

Extra informatie – stond op mijn programma, maar hebben we niet gedaan...

Een nieuwe song in F – gestart als dictee waarbij je de basnoten moest zoeken:

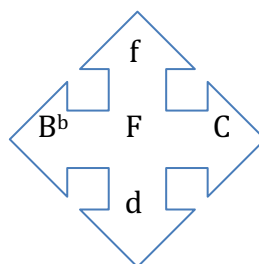
**Georgia on My Mind** H. Camichael/S. Gorrell

Alle akkoorden van dit fragment zijn diatonisch, met uitzondering van A<sup>7</sup> in maat 2, G<sup>7</sup> in maat 4 en D<sup>7</sup> in de daaropvolgende maten 5 en 7.

Eerst A<sup>7</sup>, dit moet in F-groot eigenlijk Am<sup>7</sup> zijn. Wat is het verschil? De tert, die nu een cis of do<sup>#</sup> is geworden. Waarom gebruikt men dit akkoord? Dankzij A<sup>7</sup> hoor je nu de leidtoon van d klein. Want eigenlijk gaat het stuk hier van F-groot naar d-klein. En om in d klein te ‘geraken’, heb je die leidtoon cis of do<sup>#</sup> nodig.

Dat verandert de toonladder d klein “antiek” (of F groot...) in d klein “harmonisch”. De benaming slaat juist op de harmonische oplossing en alternatieven die mogelijk worden gemaakt door toevoeging, of beter wijziging, van c in cis.

Wat met het G<sup>7</sup> akkoord? Als je kijkt naar de toonaard-verwantschappen van F-groot, dan zijn deze:



Een G<sup>7</sup> akkoord komt enkel voor in C-groot en dit als Vde graad.

Wat met het D<sup>7</sup> akkoord? Dit is de dominant van het daaropvolgende Gm<sup>7</sup>. Wederom zou het eigenlijk Dm<sup>7</sup> moeten zijn, maar de tert werd verhoogd en de f<sup>#</sup> is de leidtoon naar G uit Gm<sup>7</sup>.

A<sup>7</sup>, G<sup>7</sup> en D<sup>7</sup> zijn alle secondary dominanten, respectievelijk V/VI, V/V en V/II.

Maar er bestaat ook een versie van *Georgia* met andere akkoorden in de vierde maat...

Chords: F, A<sup>7(b9)</sup>, Dm, /C, G/B, B<sup>b</sup>m<sup>7</sup>, E<sup>b</sup>7

Hier gaan we eerst naar een omkering van G, te merken aan de /B, die een chromatische verbinding maakt tussen Dm/C en het daaropvolgende B<sup>b</sup>m<sup>7</sup>. Zoals we eerder gezien hebben (*Can't Take My Eyes*) is de terts van dit akkoord d<sup>b</sup>, en om deze noot aan de voortekening te krijgen moet je minstens vier mollen hebben. Dus A<sup>b</sup>-groot oftewel f klein. Dit akkoord wordt daarom geleend uit f-klein, de zogenaamde parallelle mineur van F-groot. Het wordt bovendien gevolgd door E<sup>b</sup>7 en deze dominant is alleen maar bestaand in A<sup>b</sup>-groot oftewel f klein om daarna meteen terug te keren naar F groot.

*Georgia* is een oude standard met een AABA vorm. Daarom moet er een verschil zijn tussen het eerste A'tje (gaat terug naar 'af') en het tweede dat een inleiding vormt tot de B of bridge/middle part:

Chords: F, A<sup>7(b9)</sup>, Dm, /C, G/B, B<sup>b</sup>m<sup>7</sup>, E<sup>b</sup>7  
 5 Am<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>, D<sup>7(b9)</sup>, Gm<sup>7</sup>, C<sup>aug7</sup>  
 9 F<sup>#7</sup>, E<sup>m7(b5)</sup>, A<sup>7(b9)</sup>, Dm, /C, G/B, B<sup>b</sup>m<sup>7</sup>, E<sup>b</sup>7  
 13 F<sup>#7</sup>, D<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F<sup>6</sup>, B<sup>b</sup>, F, E<sup>m7(b5)</sup>, A<sup>7</sup>  
 17 Dm, A<sup>7/C#</sup>, Dm/C, B<sup>dim7</sup>, A<sup>7/C#</sup>, B<sup>dim7</sup>, Dm, Gm<sup>6</sup>, Dm, B<sup>b7</sup>, Dm, Gm<sup>6</sup>, Dm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>

In maten 15 en 16 zie je dus andere akkoorden dan in 7 en 8: eerst wordt de toonaard bevestigd met F<sup>6</sup> B<sup>b</sup> F (I IV I of plagale cadens) en daarna volgt een II<sup>m7b5</sup> V van d mineur (VI m) voor de modulatie naar de bridge.

## 2. Transcripties

In pop vind je niet altijd uitgaven van de songs die je zo graag wil uitvoeren. Daarom dat je vaak zelf een song moet overschrijven. Een voorbeeld:

**END OF THE ROAD**  
Kenneth "Babyface" Edmonds

Chords for the first staff:  $E^b$ ,  $C_{sus}$ ,  $C_m$ ,  $A^b$ ,  $G_m$ ,  $F_m$ ,  $B^b7$

Chords for the second staff:  $E^b$ ,  $C_{sus}^4$ ,  $C_m /B^b$ ,  $A^b$ ,  $G_m$ ,  $F_m$ ,  $B^b7$

Chords for the third staff:  $E^b$ ,  $C_{sus}^4$ ,  $C_m /B^b$ ,  $A^b$ ,  $G_m$ ,  $F_m$ ,  $B^b7$

Chords for the fourth staff:  $C_m$ ,  $C_m^{\Delta 7}/B$ ,  $C_m^7/B^b$ ,  $C_m^6/A$ ,  $A^b^{\Delta 7}$ ,  $G_m^7$ ,  $F_m^7$ ,  $B^b7$

Chords for the fifth staff:  $E^b$ ,  $C_{sus}$ ,  $C_m /B^b$ ,  $A^b$ ,  $G_m$ ,  $F_m$ ,  $B^b7$

Chords for the sixth staff:  $E^b$ ,  $C_{sus}$ ,  $C_m /B^b$ ,  $A^b$ ,  $G_m$ ,  $F_m$ ,  $B^b7$

### Structuur:

**Intro:** vier maten

**Verse:** acht maten (= 2 x 4) of 'dubbele verse'

**Pre-chorus:** vier maten

**Chorus:** acht maten (= 2 x 4) of 'dubbele chorus'

### TIPS VOOR HET OVERSCHRIJVEN VAN SONGS:

- schrijf de **basisvorm** uit: intro, verse, pre-chorus, chorus, bridge etc. en gebruik dubbele maatstrepen/benamingen om je structuur te visualiseren
- Natuurlijk kan je dit maar doen eens je de maatsoort hebt vastgesteld. Bereid je notatie voor door reeds x-aantal vier maten per lijn te noteren.

Voor dit nummer:

- intro
  - verse
  - pre-chorus
  - chorus
  - verse
  - pre-chorus
  - chorus
  - intro (spoken)
  - enkele verse (spoken/sung)
  - pre-chorus
  - chorus (in loop...)
- noteer **merkpunten** voor belangrijke onderdelen zoals
    - intro start meteen – verse rond 20” – pre-chorus op 58” – chorus 1’16...
  - de **inleiding** draagt bij tot de kennis van toonaard, de sfeer van het stuk e.a.
  - zoek zo snel mogelijk de **hoofdtoonaard** – zoek naar herkenningspunten zoals “een stabiel I-akkoord” – en ga na of het stuk in majeur of mineur staat  
Voor dit nummer: het staat in E<sup>b</sup> en meer bepaald E<sup>b</sup>-groot
  - schrijf de **diatonische reeks** uit van de gevonden toonaard (in dit geval: E<sup>b</sup> – groot)
  - schrijf zowel de drie- als de vierklanken uit – hoor je drieklanken of vierklanken in de begeleiding?
  - vertrek steeds vanuit de basnoot. Deze is meestal de grondnoot van het akkoord, tenzij een / akkoord gebruikt wordt. Sowieso geeft de baslijn de beste aanwijzing over de akkoordenopvolging
  - denk aan **vaak voorkomende progressies** (zoals I VI IV V of zogenaamde chord patterns) en mogelijke verwante toonaarden (in E<sup>b</sup> – groot: B<sup>b</sup> en A<sup>b</sup> groot, c en e<sup>b</sup> klein) en wat dit betekent in gewijzigde akkoorden, etc.
  - schrijf tenslotte de **melodie** uit en zoek hierbij naar een “standaard” voorstelling. Laat je bvb. niet misleiden tot het uitschrijven van zgn. “ad lib’s”
  - **focus** op wat de opdracht is

## OPGELET

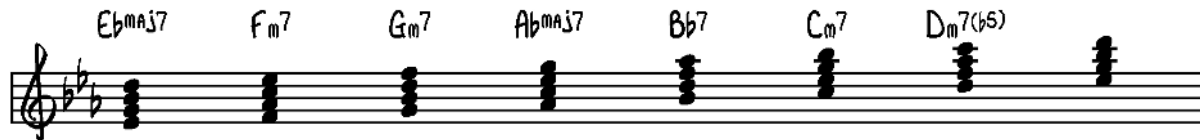
- het uitgeschreven voorbeeld hierboven is een mogelijke versie – zoals gevonden op internet
- ga na of deze werkelijk past bij “onze” beluisterde versie
- wees kritisch bij de controle van de melodie, maatsoort etc.



- voor de les werd dit voorbeeld gebruikt om aan te tonen dat er mogelijke foute notaties, interpretaties e.d. kunnen voorkomen bij uitgeverijen... en dat je zeker moet controleren welke bron men gebruikt heeft voor de transcriptie

**Toonaard:** kijk naar de voortekening, dus dat is E<sup>b</sup>-groot.

Schrijf de diatonische reeks uit – drie- én vierklanken en ga na of de akkoorden diatonisch of niet-diatonisch zijn:



Alle akkoorden zijn diatonisch, soms gaat het om drie-, soms om vierklanken. Csus<sup>4</sup> is een uitzondering en komt normaal niet voor in de diatonische reeks. We werken immers steeds met drieklanken opgebouwd uit tertsen. Maar Csus<sup>4</sup> heeft ook enkel diatonische akkoordnoten. Waarom zo'n sus<sup>4</sup> akkoord? Het vertraagt de progressie en lost op in het diatonische Cm akkoord.

In de pre-chorus, waar de componist een (dramatische) opbouw wil bereiken naar de chorus, wordt de progressive gevarieerd met een line cliché van de relatieve mineur die uiteindelijk, in de derde maat, terug verder gaat op de originele akkoorden:



Een extraatje voor een mooiere overgang naar de pre-chorus:



In de 12<sup>de</sup> maat zie je een extra Bdim<sup>7</sup> akkoord, dit akkoord scharniert mooi naar Cm...  
 Waarom?



B<sup>b</sup>7 heeft:

- 3 gemeenschappelijke tonen met Bdim<sup>7</sup>
- alleen de grondnoot verschilt

Meerdere noten uit  $Bdim^7$  lossen op in  $Cm^7$  en bovendien zit nu in  $Bdim^7$  de leidtoon (b) als grondnoot naar  $Cm^7$ .

Let op, vanaf maat 13 krijgen we een line cliché, dit betekent ook dat er telkens andere mineur toonladders gebruikt worden. Welke mineur toonladders ken je?

- antiek / natuur / aeolisch
  - harmonisch
  - melodisch
  - dorisch
  - phrygisch (wordt zelden gebruikt)
- 
- Voor  $Cm/Maj^7$  kunnen alleen harmonisch en melodisch gebruikt worden, die hebben namelijk een grote septime
  - Voor  $Cm^7$  worden dat dan antiek en dorisch
  - Voor  $Cm^6$  enkel melodisch en dorisch...

Je merkt het, je moet alle mineur toonladders (be-)studeren!