

# Een basiscursus om het continuo-spel te leren op luit

Arto Wikla <Arto.Wikla@cs.Helsinki.FI>

November 1994

1. Leer vloeiend de baslijn lezen, en speel ze zo muzikaal mogelijk. Telkens wanneer je er de kans toe hebt, speel de baslijn. (Deze behendigheid alleen al maakt je een nuttige partner voor iemand die een melodie-instrument speelt, en nog meer voor een consort! Reeds op dat ogenblik zijn de deuren voor jou geopend!)
2. Bestudeer de elementaire regels van harmonie: je moet de drieklanken op een basnoot weten zonder na te denken; je moet weten wat een 'vertraging' is; wat een 'omkering' van een akkoord is, enz. (Wees gerust, zeker in het begin word je niet verondersteld alle finesses te beheersen om op een baslijn vierstemmige harmonie te schrijven. Dat is slechts een methode gebruikt in muziekscholen, om studenten voor te bereiden op meerstemmige compositie enz. In het echte continuo-spel op luit, zal je het aantal stemmen wijzigen, soms zul je 'verboden' progressies (akkoordverbindingen) spelen, enz. Dat deed men vroeger ook!)
3. Leer om de akkoorden I-IV-V-I te spelen in enkele toonaarden – bijv. in  $C^1$ ,  $c$ ,  $d$ ,  $F$ ,  $g$  et  $B$  (vergeet de andere voorlopig) – en probeer dit op zoveel mogelijk manieren te doen. Je zult vlug ontdekken welke de mooiste zijn. Je zult ook dingen herkennen die je al kon vanwege de solostukken die je reeds hebt gespeeld. En hoe leuk het is om de namen te leren van dingen die je gehoor al 'wist'! (bijvoorbeeld in  $C$  groot  $C - F - G - C$ ; in  $g$  klein  $g - c - D - g$ , enz.)
4. Leer om 4-3 vertragingen te maken in je I-IV-V-I progressie, in al de bovengenoemde toonaarden. (Straks zul je meer horen over nummers). Bijvoorbeeld in  $C$  groot:

$a$	$f$	$a$	$a$	$a$
$f$	$d$	$a$	$a$	$f$
$d$	$d$	$d$	$f$	$d$
	$a$			
$a$				$a$
		$a$	$a$	

Bedenk verschillende manieren, en laat je gehoor kiezen! Dit is veel werk, maar zeker niet vervelend als je van je luit houdt!

5. Een interval tussen twee noten kan worden uitgedrukt als een geheel getal; bijvoorbeeld de afstand van een  $c$  naar de  $a$  daarboven noemt men een sext, '6'. De cijfers worden geteld terwijl men de noten noemt die behoren tot de gebruikte toonladder (leer de sleutel-aanduidingen gebruiken!) :

$c$	$d$	$e$	$f$	$g$	$a$	$b$	$c$	$d$
1	2	3	4	5	6	7	8	9

Zo kun je zien dat  $a$  de  $6^{de}$  noot is vanaf de  $c$ . Evenzo is  $f$  de  $4^{de}$  vanaf  $c$ , enz.

6. Cijfers onder of boven een basnoot beduiden intervallen die moeten gespeeld worden boven deze basnoot. De 'standaard' situatie<sup>2</sup> is  $\overset{5}{3}$  wat betekent dat de terts en de kwint samen met de basnoot moeten gespeeld worden. Dit geeft een normale drieklank met de basnoot als grondtoon. De aard van het akkoord hangt af van welke noot uit de toonladder de grondtoon is. Bijvoorbeeld, als de toonaard groot is, dan krijgt men een grote drieklank als de grondtoon op de eerste, vierde of vijfde positie van de toonladder ligt; een kleine drieklank met de grondtoon op de tweede, derde en zesde positie; en men verkrijgt een verminderde drieklank wanneer de grondtoon op de zevende positie

<sup>1</sup>In deze tekst zijn de noten weergegevend.m.v. het lettersysteem: a=la, b=si, c=do....Een hoofdletter betekent grote terts toonaard, een kleine letter, kleine tertstoonaard.

je de tertsen en kwint samen met de basnoot speelt. GEWOONLIJK wordt  $\overset{3}{3}$  niet uitgeschreven, alleen de uitzonderingen hierop. Je kunt de intervallen ook uit het hogere oktaaf halen, en dan kan het bijvoorbeeld gebeuren dat de kwint lager klinkt dan de tertsen, die uit het volgende oktaaf komt! Maar de basnoot moet de laagste zijn, altijd! Wanneer de grondtoon op de derde positie van de toonladder valt gebeurt het vaak dat het akkoord  $\overset{6}{3}$  is, zelfs als er geen cijfers geschreven staan. Zie verder, in punt 9, voor informatie betreffende deze cijfers. (Ik heb zelfs de gewoonte om een 5 onder de derde noot van een grote tertsen toonladder te zetten, wanneer ik ECHT WENS een kwint te spelen in zo'n geval).

7. Ook kruisen ( $\#$ ) en bemols ( $b$ ) zijn 'cijfers'. Als zij alleen staan zijn ze afkortingen om de tertsen van een akkoord te laten afwijken van de noot die de sleutel voorschrijft. Dus een  $\#$  wil zeggen : maak een drieklank, maar verander de tertsen van klein naar groot. Volledig uitgeschreven zou er staan  $\overset{5}{3}$  dus als dit bijvoorbeeld onder een  $c$  staat en de toonaard is  $c$  klein, dan moet je  $e$  ( $\#3$ ) spelen in plaats van  $e$   $b(3)$ , en natuurlijk de 'gewone' kwint,  $g$ .
8. De cijfers 4-3, en soms 4- $\#3$  of ook 4- $\#$ , betekenen dat je eerst de kwart moet spelen over de bas, en die daarna moet wijzigen in de tertsen. En in beide gevallen speel je de kwint. Dit noemt men de 'vertraging' van een tertsen, een heel belangrijk element in de muziek van ongeveer 1300 tot 1880, en nog steeds vaak gebruikt in lichte muziek! Een voorbeeld: stel dat de sleutel  $c$  klein is (wat staat er dan aan de sleutel?) en boven of onder de baslijn staan volgende cijfers (vergeet niet : 'geen cijfers' wil zeggen  $\overset{5}{3}$ ):

$c$	$f$	$g$	$c$
		4 - $\#3$	$\#$
$g$	$b$	$a$	$a$
$b$	$b$	$a$	$c$
$\circ$	$\circ$	$\circ$	$\circ$
	$a$		
$a$			$a$
		$a$	

9. Een cijfer 6 boven of onder een basnoot wil zeggen dat de kwint VERVANGEN wordt door de zesde noot vanaf de basnoot. Ook de tertsen wordt gespeeld. Dus 6 is een afkorting voor  $\overset{6}{3}$ . Bijvoorbeeld, als je in de bas een  $e$  hebt met cijfer 6, dan moet je de  $g$  (3) en de  $c$  (6) boven de bas spelen. Het resultaat is een  $C$  groot akkoord met de tertsen als basnoot! (Vaak worden deze cijfers beschouwd als namen voor zogenaamde omkeringen van akkoorden; iedere noot van een akkoord kan de laagste zijn, en je zult verschillende effecten krijgen met dezelfde noten. Die volgorde waar de 'genoemde noot' van het akkoord de laagste is wordt de grondligging genoemd. Voor een continuospeler is het zien van cijfers als aanduiding van gevraagde intervallen over een basnoot, veel handiger en bovendien overeenkomstig met hoe cijfers in het verleden werden gezien, toen ze in muzieknotatie voor het eerst werden gebruikt. In muziekscholen leert men gewoonlijk het 'structureel denken', waarbij cijfers worden gezien als aanduidingen van akkoord posities. Dit is echter meer bruikbaar om harmonie te analyseren dan om ze te produceren.)

10. Een paar voorbeelden:

$F$ groot:	$g$ klein:
$f$ $e$ $f$	$g$ $f\#$ $g$
6	
$c$ $a$ $c$	$a$ $c$ $a$
$\circ$ $\circ$ $\circ$	$a$ $a$ $a$
$\circ$ $\circ$ $\circ$	$b$ $a$ $b$
$a$ $a$	$c$ $b$ $c$
$e$	

<sup>2</sup>David Taylor doet opmerken dat het standaard akkoord niet strikt wordt toegepast. Op het einde van de huidige paragraaf introduceert men het gebruik van de sext(6) i.p.v. de kwint(5). Meer uitleg hierover aan het einde van dit artikel in een bijlage.

al die toonaarden, speel de eerste noot van de toonladder, dan die juist daaronder (een halve toon lager), en tenslotte de eerste noot opnieuw.) Bedenk talloze manieren om dit in al die toonaarden te doen. Denk eraan, je houdt van je instrument, dus dit is geen karwei maar plezierig.

11. Speel het volgende, en schrijf de bas plus de CIJFERS op een blad muziekpapier.

12. Speel gelijkaardige progressies in alle toonaarden, op verschillende manieren. Je kunt ofwel improviseren, ofwel deze op tabulatuur-papier noteren. Niets let je om betere melodieën te bedenken dan de mijne hierboven! Bijvoorbeeld:

13. De cijfers 6-5 en 5-6 beduiden 'van de sext naar de kwint' en 'van de kwint naar de sext'. Voorbeelden:

C groot: d klein:

c b c g c d g d c# d a d

6-5 5-6 6-5 4-# #

14. De cijfers 7-6 en 6-7 beduiden een beweging tussen de septiem en de sext. En zoals in de andere gevallen, kunnen ook kruis en bemol gebruikt worden. Voorbeeld:

g klein:

g a g g c d g

7-#6 7-6 4-# #

15. Zo ook zijn andere cijfers en combinaties mogelijk. Wanneer cijfers bovenop mekaar staan, worden de noten tegelijk met de basnoot gespeeld; als cijfers naast mekaar staan, duiden ze op een melodische beweging. Hier volgen enkele voorbeelden van typische combinaties:

6 6 7 4 4  
4 , 5 , , 3 , 2 ,

en 4-#3, 6-5, 5-6, 7-6, en ook combinaties als #3-4-#3 zijn mogelijk. De progressie  $\overset{6-5}{4-3}$  is zo typisch dat een voorbeeld nodig is:

g      c      d      d      g  
6—5  
4—3

De letters tussen haken zijn niet verplicht. Laat ze echter doorklinken, indien je ze niet herhaalt. (Het  $\frac{6}{4}$  akkoord op de *d* in bovenstaand voorbeeld wordt tegenwoordig beschouwd als een omkering van het *G* groot akkoord (zoek uit waarom!). Vroeger werd dit meer beschouwd als een melodische beweging, niet een ‘echt’ akkoord.)

16. Niet steeds moeten alle noten van een akkoord gespeeld worden met iedere basnoot. Vaak is het niet alleen onnodig ze alle te spelen, maar kan het best vermeden worden. Hoe meer noten je speelt boven de bas, hoe meer nadruk die bas krijgt. En als alle bassen belangrijk zijn, dan is er niet één belangrijk! De keuze moet bepaald worden door artistieke inschatting en begrip.

Er is een heel duidelijk geval: bij een 4-3 of een 4-#3 beweging ligt de nadruk op de 4, en ontspanning op de 3. Dus bijvoorbeeld:

G groot: het veel voorkomend  $\frac{c}{4} - 3$   $\frac{c}{4}$

‘alle noten’	‘goed’	‘slecht’
a a a a	a a	a a a
c a a c	c a c	c d a c
d d r d	d d r d	d d r d
r r r r	r r r	r r r
a c c a	a c a	a c a
a a	a	a a

en meer algemeen: wanneer een dissonant zich oplost in een consonant, dan is de dissonant belangrijk en niet de consonant.

17. In vlugge passages – zelfs als er veel cijfers staan – kan het voldoende zijn uitsluitend de baslijn te spelen, ofwel bas met terts of sexts.

(Sommige uitgewerkte continuo partijen, vooral als ze voor gitaar geschreven zijn, zijn werkelijk afschuwelijk: je kunt zien hoe de bewerker geprobeerd heeft om aan te tonen dat de gitaar wel degelijk alle noten kan spelen die een klavierspeler aankan. En de arme speler is zo druk bezig dat hij of zij de tijd niet heeft om te luisteren naar, laat staan te reageren op wat echt belangrijk is: de stem die begeleid wordt!)

Bijvoorbeeld, in *C* groot:

trage versie	vlugge versie
c d e f g c	c d e f g c
6 6 6-5 4-3	6 6 6-5 4-3
a d c a a c	a a a a
c r d a d r d	c r d a r d
r r r r	r r r r
a c e a a	a c e a

18. Laten we een voorbeeld analyseren uit een bestaande partituur: een begeleiding van Dowland, namelijk het begin van ‘Sorrow stay’ uit het 2<sup>nd</sup> Book. In zekere zin schreef Dowland nog intabulaties



a	e	a	a	a	b	a	e	r	a	a	b	r	a	a	e	a
b	b			a	r	b	b			r	a			b	b	r
										r	a					
a	r	b	a	r	a	a	r	b			r					a

En tenslotte, indien de melodie rust dan is er plaats voor jouw solo:

zo:

of zo:

a	b	r	a	a	r	b	r	a	b	r	a	a	a	a	a	a	a			
a	e			a	b	a	e	a	a	a	e	a	r	b	r	r	a	a	a	a
b	b			a	r	b	b			a	e	a								
a	r	b	a	r	a	a	r	b			a	r								

of, of, ...

Hier eindigt deze basis-cursus. GA DOOR met continuo te spelen, the sky is the limit ...

*Einde van de basiscursus om het continuo-spel te leren op luit*

### Nota

David Tyler maakte de volgende opmerking:

De bemerking dat een niet-uitgeschreven akkoord steeds als 5-3 wordt gespeeld wordt door de bronnen niet bevestigd. In de 17de eeuw en bij het begin van de 18de wordt de noot B in de toonaard van G (dus de tert) geharmoniseerd als een 6-akkoord. Men vindt dit ook in vele alfabetten voor gitaar of luit. Nicolo Matteis vermeldt dit expliciet in zijn tractaat over continuo.

Inderdaad. De regel van het 6-akkoord bij weglating, werd geformuleerd omdat zeer vaak een 6-akkoord gespeeld wordt op de 3de of 7de toontrap. Voor de 7de is het minder erg, omdat meestal zowel  $\frac{5}{3}$  als  $\frac{6}{3}$  een goede harmonisatie geven. Maar ik had zeker vanaf het begin van mijn artikel de aandacht moeten trekken op de 3de graad.

Bovendien, hebt u al oude begeleidingen bekeken, in letters genoteerd? Nu en dan vindt men daarbij een  $\frac{5}{3}$  op een 3de toontrap waar wij zonder aarzelen een  $\frac{6}{3}$  zouden gebruiken! Sommigen proberen dit te verklaren door problemen bij het drukwerk: de uitgevers, gehaast om uit de onkosten te raken, zouden niet de tijd hebben genomen om de proeven te verbeteren.

Zullen we dit ooit weten? In ieder geval was de harmonie van de jaren 1600 nog niet onze 'functionele harmonie'; de wijze van werken van de modale muziek was nog een veelvuldig voorkomend gebruik.

Arto Wikla

Typografie op basis van L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X, MusiX<sub>T</sub>E<sub>X</sub>  
en een luitfont van Wayne Cripps.