

BILLY MAYERL'S

CURSUS IN MODERNE GESYNCOPEERDE  
PIANOMUZIEK

DEEL I

LESSEN I-III

LEERLING-  
NUMMER

.....

NADruk VERBODEN

AUTEURSRECHT VOORBEHOUDEN

UITGAVE VAN „DE JAZZWERELD”, MOORMAN'S PERIODIEKE PERS N.V. DEN HAAG

# DE BILLY MAYERL CURSUS

*in moderne gesyncopeerde pianomuziek*

Afdeeling Holland

---

LEERLING-  
NUMMER

## LES I.

AAN DEN LEERLING.

Voor ons beider bestwil. — Lees dit met aandacht a.u.b.!

U bent nu ingeschreven als cursist van de Billy Mayerl School. Wij heeten U hartelijk welkom en wenschen U het beste met Uw studie. U kunt er van overtuigd zijn, dat wij van onzen kant niets zullen nalaten om U te helpen. Hieronder vragen wij Uw aandacht voor de paar zeer eenvoudige regels, die wij hebben moeten maken en verzoeken hieromtrent Uw medewerking. Zij zijn zoowel in Uw belang als het onze gemaakt, en hun doel is het onderwijs zoo gemakkelijk mogelijk te doen verlopen.

Wij hebben U een nummer gegeven; en het is absoluut noodzakelijk, dat U dit nummer op al Uw berichten vermeldt. Onthoud dat wij vele cursisten hebben en dat het soms voorkomt, dat er twee of meer zijn met denzelfden naam. Er zou hierdoor verwarring kunnen ontstaan, zoodat wij de regel moeten stellen, dat —

**correspondentie zonder het cursistenummer niet beantwoord wordt.**

Het is noodzakelijk, dat U Mr. Mayerl's instructies *letterlijk* opvolgt; niet alleen voor Uw studie, maar ook wat betreft den tijd, die U er aan moet besteden. Indien U te gehaast werkt, vlugger dan men U aangeeft, verspeelt U Uw tijd en geld en U zult er geen voordeel van hebben. Het leeren van syncopeeren is gedeeltelijk het aanleeren van een geheel nieuwe pianotechniek. Dit kan men niet doen door deze in te pompen, maar alleen door geleidelijk van dag tot dag op te bouwen. U zult wellicht denken, dat U het kent, maar U zult nooit een uitmuntend danspianist worden als U over het werk heenvliegt. Men kan niet van U verwachten, dat U in een paar dagen dat bereikt, waar eersterangs pianisten jaren over gedaan hebben. Wij hebben reeds Uw werk tot een minimum teruggebracht. En iedere poging om dit nog te reduceeren, is alleen maar verloren tijd.

Wij verzoeken U er wel nota van te nemen, dat het niet mogelijk is, raad te geven op een paar bepaalde maten uit een of ander dansnummer. Men vraagt ons soms, hoe zou U maten 3 en 4 op pag. 2 van die en die foxtrot behandelen? Vergeet niet, dat er van iedere compositie verschillende uitgaven bestaan en dikwijls wordt ons dan niet eens medegedeeld of men het heeft over de orkest-piano-partij of een losse piano-partij.

Vragen die een bepaald nummer betreffen

MOETEN VERGEZELD GAAN VAN EEN EXEMPLAAR MET DE MATEN DUIDELIJK OMLIJND IN POTLOOD EN HET CURSISTENNUMMER OP DEN OMSLAG.

U gelieve ook nota te nemen van den regel betreffende het gebruik van het leerlingenrapport. Het is noch noodig noch wenschelijk om een brief hieraan vast te maken. U kunt toch aan beide kanten van het rapport schrijven.

## SPECIALE OPMERKING VOOR BEROEPSMUSICI.

Wij verzoeken U om niet het beginstadium van dezen cursus als beneden Uw waardigheid te beschouwen. Misschien weet U het reeds allemaal, maar misschien ook niet! Het is onze plicht om zekerheid te hebben door alles volledig te behandelen, bovendien hebt U recht op het volle pond voor Uw geld. Indien U onze opmerkingen overbodig lijken, duidt ons dit dan niet euvel. U zult altijd blij zijn, om ze even te kunnen naslaan en op zijn minst verzekeren wij U, dat Uw werk later niet door een of andere kleinigheid opgehouden behoeft te worden. In ieder geval is het beter, dat wij U teveel geven, dan te weinig.

Het is noodzakelijk, dat U de grondslagen van het werk, dat U onder handen neemt, Uw broodwinning, begrijpt. Wij moeten ervan op aan kunnen, dat U dat beseft. Indien U eenmaal de reden van iets begrijpt en de techniek beheerscht, dan kunt U op den duur elke persoonlijke stijlvariatie aanbrengeu, maar U moet weten, welk effect U daarmee bereikt.

Dezelfde opmerkingen zijn natuurlijk van toepassing op den amateur, die reeds eenige kennis bezit van syncopeeren. Wij zijn er zeker van, dat deze ons niet kwalijk genomen zullen worden door hem, noch door den beroepsmusicus.

## CRITIEK OP TRANSCRIPTIES.

Cursisten, die hun eigen transcripties voor critiek aan ons wenschen voor te leggen, worden verzocht zich aan de volgende bepalingen te houden:

1. Ieder manuscript moet volledig zijn (d.w.z. niet alleen vage aanduidingen of enkel diskantlijnen).
2. Slechts twee manuscripten tegelijk mogen ingezonden worden en iedere cursist mag er niet meer dan 6 per jaar inzenden.
3. Cursistennummer moet op het buitenste blad van ieder manuscript gezet worden.
4. Gefrankeerd en geadresseerd couvert voor antwoord moet bijgevoegd worden.
5. Critiek op manuscripten wordt slechts gegeven aan cursisten.
6. Deze „service” is kosteloos.
7. Steeds zal de grootst mogelijke voorzichtigheid met manuscripten in acht genomen worden, doch wij kunnen ons er niet voor verantwoordelijk stellen.
8. Alle manuscripten worden door ons als streng vertrouwelijk beschouwd.

## SPECIALE OPMERKING VOOR CURSISTEN DIE HUN LEERGELD IN TERMIJNEN BETALEN.

Wij verzekeren den cursisten, die het lesgeld niet geheel vooruit betaald hebben, dat wij hun dezelfde aandacht en medewerking verleenen als diegenen, die ineens aan hun financieele verplichtingen voldaan hebben.

Wij verzoeken cursisten, die ons in gedeelten betalen, zich streng te houden aan de betalingsdata. Deze data staan totaal los van hun lessen en hebben betrekking op de betalingen. Het lesgeld is op deze data verschuldigd en behoort op zoodanigen datum gestort te worden, dat wij het op den aan-

gegeven dag ontvangen. Wanneer men bedenkt, dat afbetalingssystemen alleen gemaakt worden voor het gemak van den cursist en niet voor de school, zal men het met ons eens zijn, dat wij medewerking in dit opzicht mogen verlangen. Hebt U te kampen met ziekte of financieele moeilijkheden, aarzel dan niet maar schrijf het ons onmiddellijk. Er is nog nooit een geval geweest, dat wij geen bevredigende oplossing hebben kunnen vinden om onze cursisten over tijdelijke moeilijkheden heen te helpen. Maar als men ons niet schrijft, kunnen wij niet helpen. Betaling kan geschieden per postwissel of door overschrijving op postgiro 44715.

## VOORWOORD.

Daar het ons streven is, dat de cursisten het maximale nut van onze lessen trekken, vragen wij U nu reeds om Uw bijzondere aandacht te schenken aan onze eerste opmerkingen. Indien U in twijfel verkeert, schrijft U ons dan, wij helpen U gaarne, juist omdat de lessen individueel zijn, dus voor U alleen bestemd. Verniel de lessen nooit en gooi ze niet weg. Houd ze bij U om na te slaan. Het zal werkelijk zijn nut hebben om ze van tijd tot tijd in te kijken. Laat de lessen niet aan anderen zien. Onthoud, dat U ze betaald hebt en dat U het dus bent, die recht hebt op het onderwijs en niemand anders. Als anderen U Uw vooruitgang benijden en ook expert willen worden, laten zij zich dan bij ons melden; permitteer hen echter niet gebruik te maken van Uw eigendom.

Ofschoon wij overhaasten afkeuren, moet U toch niet een te langen tijd tusschen de lessen laten verlopen, het zou kunnen voorkomen, dat U het contact met het schema van dezen cursus verloor. Oefen veel en oefen vooral regelmatig. Wij weten, dat dit niet altijd gemakkelijk is, maar het is beter om iederen dag 20 minuten te oefenen, dan van tijd tot tijd een uur. Oefen niet wanneer U vermoeid bent. Dit is een inspanning en zal U niet baten. Houd op met studeeren, wanneer U vermoeid begint te worden. Let liever op de kwaliteit van Uw werk, dan op den tijd, die U eraan besteed hebt. Laat U niet ontmoedigen indien U niet zoo vlug vooruit gaat, als U wenscht: houd vol! Iets wat goed gedaan moet worden, kan niet vlug gedaan worden. Wij weten, dat U graag vooruit wilt en wij wenschen hetzelfde. Veel kunt U leeren door met aandacht te luisteren, geholpen door de kennis, die wij U geven. Luister naar goede danspianisten als U een radio hebt, luister naar goede dansorkesten als U een gramfoon hebt, koop goede dansplaten van bekende bands. Koop ook platen van gesyncopeerde pianosoli, zooals die van Mr. Mayerl. Neem dan de pianopartij en zie of U een behoorlijke imitatie kunt geven van zijn vertolking. Let altijd op of U nieuwe ideeën tegenkomt en gebruik ze bij Uw eigen spel. Zoek nieuwe ideeën voor U zelf. Wees niet tevreden met het copieeren van het werk van anderen. Wij willen, dat U oorspronkelijke ideeën uitwerkt. Dit gaat gemakkelijk als U het maar probeert. Bedenk, dat eenvoudige effecten het beste zijn, vooral in het begin. Als U iets eenvoudigs goed uitvoert, zal het effectvol klinken, maar als U iets gecompliceerds probeert en het verknoeit, zal het resultaat onbevredigend zijn.

## SYNCOPEEREN — ALGEMEENE OPMERKINGEN.

De piano is het eenige instrument waar het dansorkest niet buiten kan en een goed bespeelde piano is te prefereeren boven een slecht orkest. In deze eerste les hebben wij zooveel te vertellen om U een algemeen overzicht van den cursus te geven, dat wij volstaan met enkele voorbeelden en oefeningen. Het getal hiervan zal niettemin in de volgende lessen aanzienlijk meer zijn. Deze les zal U dus niet zooveel tijd kosten als de volgende.

Moderne gesyncopeerde muziek in den vorm, waarin ze uitgegeven wordt, is vereenvoudigd tot een minimum; als men de melodie geheel gesyncopeerd zou schrijven, zouden zeer vele pianisten niet in staat zijn haar te spelen. Het is heden ten dage de geoefende pianist, dien men noodig heeft. De componist geeft de melodie en de harmonieën en laat de rest aan hem over. Er zijn geen twee musici, die dezelfde interpretatie van een werk geven, m.a.w. geen twee musici spelen het gelijk. En afgezien van het fascineerende van een gesyncopeerd rythme, is het de persoonlijke uitvoering, die moderne muziek zoo aantrekkelijk maakt voor luisteraar en uitvoerende. Een van de groote verschillen tusschen dezen stijl en klassiek of standaardrepertoire is, dat het laatste gespeeld wordt precies zooals het geschreven staat en wij houden vol, dat het veel knapper is om van het schema van een melodie een levend stuk muziek te maken, dan slechts een machine te zijn, die het geschrevene perfect reproduceert.

Maar het essentiele verschil ligt in het accentueeren van het rythme. Het verkrijgen van dat typeerende „slag” of „swing”-effect en rhythmische afwisseling. Afwisseling is de levende kern van dit soort muziek en vooraanstaande pianisten wachten zich voor eentonigheid door veelvuldige afwisseling in rythme te geven. (Dat is de reden, waarom zoo vele pianisten in het refrein van een nummer veranderen van toonsoort. Dit is ook een van de redenen waarom zoo vele dansorkesten een speciale orkestzetting gebruiken).

Nu wordt dit nadruk leggen op het rythme op verscheidene wijzen bereikt. Een van deze is het accentueeren van zekere maattellen. Daarom willen wij er nu reeds vooral op wijzen, dat U niet op de toetsen mag slaan. Een zware aanslag is om te beginnen al totaal verkeerd en U zult er nooit iets mee bereiken. Mr. Mayerl heeft den lichtst mogelijken aanslag en toch is zijn rythme bijzonder duidelijk. Waar haalt U den extra nadruk vandaan om een bepaald accent te geven, wanneer U steeds zoo hard mogelijk speelt? Het is een veel voorkomend, maar toch absoluut verkeerd idee, dat men op de piano moet bonken om een succesvol danspianist te zijn. Bonk daarom niet, U bent pianist, geen smid.

En misbruik ook de pedalen niet. U kunt als algemeene regel aannemen, dat het pedaal slechts aangehouden wordt op den eersten tel van iedere maat; deze en de zachte pedaal zullen later te juister plaatse uitvoeriger behandeld worden. Met een lichten aanslag en het juiste gebruik van de pedalen, moet U zeker zijn in Uw spel. Niets klinkt vervelender, dan een zenuwachtige, onzekere en slappe uitvoering.

Nu een woordje betreffende het tempo. U moet strikt tempo houden en U mag het geen fractie veranderen. Als U een melodie in een bepaald tempo begint, hetzij dan juist of verkeerd, ga er mee door; haast niet, vertraag niet, maar bovenal verander niet gedurende een nummer. De mode voor het danstempo verandert steeds, maar deze opmerking zal altijd van kracht blijven. Als U maar den geringsten twijfel hebt aangaande Uw capaciteiten om precies in de maat te spelen, koop dan een metronoom en controleer U zelf nog eens. Ontdek door luisteren welke thans de populairste tempi zijn voor walsen, foxtrots en one-steps en beoefen deze. Wij zouden hier gaarne adviseeren, ook om

eentonigheid te vermijden. om Uw nummers niet te lang te maken. Drie minuten is voldoende. Als Uw toehoorders meer wenschen, zullen zij U dit spoedig genoeg laten merken. Leer de melodie volledig, zoodat U weet wat U spelen gaat. Hoe minder U genoodzaakt bent om aan de muziek te denken, hoe meer tijd U hebt om U te concentreren op de vertolking.

Wij zijn benieuwd of U weet hoeveel toetsen er zijn op een gewone piano (intusschen zijn wij er benieuwd naar hoeveel andere pianisten buiten U zelf deze vraag voor de vuist weg kunnen beantwoorden). Hebt U ze wel eens geteld? Zoo niet, begin er niet mee. Er zijn er 85 of 88 en U hebt maar 10 vingers . . . Het is natuurlijk onmogelijk om het geheele toetsenbord tegelijk te bespelen en niemand zou het U ook willen voorstellen. Maar wij willen U leeren hoe men een bepaald aantal ervan — meer dan dat, ingenomen door de gedrukte muziek, die U vóór U hebt — te beheerschen. De volgende teekening toont U ongeveer de ruimte, die iedere hand, normaal gesproken, gedurende het uitvoeren van gesyncopeerde muziek, te beheerschen heeft.

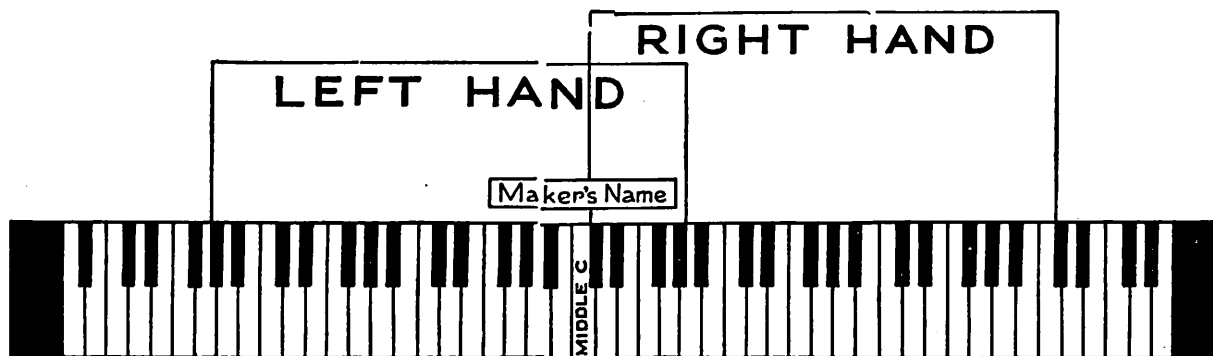


Fig. 1

De noten, zooals geschreven in Uw muziek, omvatten slechts een klein gedeelte in het midden. In de tweede les zullen wij U toonen, hoe dit gedeelte wordt vergroot, daar wij met de linkerhand zullen beginnen. (De linkerhand is de grondslag van deze geheele speelmethode). Met de rechterhand wordt het geheele gedrukte gedeelte (diskant) onmiddellijk een octaaf hooger gespeeld. Dit is de eerste fundamenteele behandeling alvorens wij aan figuratie kunnen denken.

Het belang van de linkerhand kan onmogelijk overdreven worden. Het is absoluut verkeerd om te denken, dat rechterhandversieringen en loopjes belangrijker zijn. Als U een rechterhandpassage speelt met correcte linkerhandbegeleiding, klinkt het geheel anders, dan dezelfde passage met een slechte linkerhand.

### DE "BREAK".

Een "break" is een tusschenvoegsel van een zeker aantal maten (in den regel twee) van min of meer oorspronkelijke compositie, komende in de plaats van de corresponderende maten in de muziek, met de bedoeling om de eentonigheid te breken. Terwijl theoretisch deze breaks bijna overal in de melodie kunnen voorkomen, worden zij als regel gespeeld op bepaalde plaatsen in "verse" of "chorus". In den regel bestaat een refrein (chorus) uit 32 maten of een veelvoud of een deel hiervan. Als U het

refrein bekijkt van iedere willekeurige populaire song, zult U zien, dat dit in 9 van de 10 gevallen bestaat uit 32 maten. Deze zijn weer verdeeld in 4 afdeelingen, ieder van 8 maten, die zich oplossen in een geheele phrase. De eerste 6 maten van een phrase zijn in den regel de melodie, maar in de 7e en 8e maat vindt men bijna altijd één aangehouden noot. Het kan gebeuren, dat de melodie 7 van de 8 maten bevat. In dit geval hebben wij slechts de 8e maat te verfraaien. Indien een nummer gezongen wordt, worden deze breaks, die aan het einde van iedere phrase van de melodie voorkomen, natuurlijk op prijs gesteld door den zanger, daar deze gelegenheid heeft om adem te halen. Maar de danspianist kan deze lange intervallen niet toelaten, daar deze de neiging zouden hebben de melodische phrasen uit hun verband te rukken, indien men ze speelt, zooals ze gedrukt staan. Het is daarom noodzakelijk om een of andere verfraaiing te geven met het doel de twee phrasen van de melodie te verbinden op een manier, die èn aangenaam voor het gehoor is èn het soepel doorloopen van de melodie bevordert. Het geheele vraagstuk „breaks” wordt behandeld in de laatste les van dezen cursus, dus raden wij U aan U op het oogenblik er niet verder in te verdiepen. Bestudeer even onderstaand diagram, dat U de plaats voor de breaks aangeeft. Luister ook naar plaat I, kant I, van den persoonlijken demonstratie-cursus.

The diagram consists of four musical staves, each with a treble clef and a 4/4 time signature. The first three staves are filled with a hatched texture. The first staff contains measures 1 through 9, with a bracket labeled 'BREAK' above measures 7 and 8. The second staff contains measures 10 through 18, with a bracket labeled 'BREAK' above measures 15 and 16. The third staff contains measures 19 through 27, with a bracket labeled 'BREAK' above measures 23 and 24. The fourth staff contains measures 28 through 32, which are empty.

Fig. 3

### HET STOP-CHORUS.

Een “stop-chorus” is een grillig arrangement van de melodie, dat neerkomt op korte staccato-accorden met groote tusschenruimten, die een variatie brengen op de gebruikelijke manier van spelen, en 't is in werkelijkheid dus een serie breaks, die elkaar snel opvolgen. Wij geven U een voorbeeld van een paar maten melodie op de gebruikelijke wijze behandeld, en dezelfde maten zooals zij in een stop-chorus gespeeld zouden worden. Wanneer U solo speelt en U wenscht met het stop-chorus effect te bereiken, zoudt U de noten van de melodie natuurlijk staccato spelen en de overgebleven ruimte met eigen fantasie invullen, daar U ze niet kunt overlaten aan andere instrumenten, zooals in een orkest. Het effect, dat U dan bereikt, is echter zoowat gelijk. Gebruik dit effect voorzichtig. Het is hoofdzakelijk bestemd voor orkestwerk en U zoudt op zijn minst begeleid moeten worden door slagwerk om het rythme aan te geven, waar de piano het niet doet.

MELODY WITH ORDINARY ARRANGEMENT

The first system of musical notation shows a piano arrangement in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a melody with eighth and quarter notes, while the left hand (bass clef) provides a steady accompaniment of quarter notes. The key signature has one sharp (F#).

The second system continues the piano arrangement from the first system, maintaining the same melodic and accompanimental patterns.

SAME MELODY ARRANGED FOR "STOP" CHORUS

Fig. 4

EEN OPMERKING OVER DE BEWERKING VAN DE MELODIE.

Als U de diskant of rechterhandpartij van verschillende up-to-date dansnummers onderzoekt, zult U zien, dat de melodie op verschillende manieren behandeld wordt. Soms verschijnt ze in octaven met begeleiding ertusschen; soms bestaat de melodie alleen uit enkele noten en soms weer is ze opgebouwd uit volle accoorden, zoodat de begeleiding aan de linkerhand wordt overgelaten. Wanneer U zoo'n melodie hooger op de piano begint te spelen, zal de eventueele behandeling afhangen van Uw smaak en oordeel. De weergave mag niet dun klinken, maar zij mag ook niet te dik — verward —

zijn. Een melodie in enkele noten geschreven bijvoorbeeld, zou veel vulling noodig hebben; U zoudt haar vermoedelijk in octaven nemen. Wij behandelen in deze les echter het syncopeeren meer in het algemeen en U behoeft zich voorloopig niet veel zorg te maken over de methoden, die wij gebruiken voor de behandeling van de rechterhand. Deze worden U alle verderop in den cursus verklaard. Op het oogenblik moet U meer denken aan het verschil in rythme tusschen een nummer, dat gesyncopeerd gespeeld en één dat gewoon gespeeld wordt. Op die manier zult U het algemeene effect van het verschil zien en wanneer U aan Uw volgende les komt, zullen wij beginnen met U te toonen, hoe het effect bereikt wordt door het juiste gebruik van beide handen.

### TOONSOORTEN.

Dansmuziek kan natuurlijk in iedere toonsoort geschreven worden, maar in de praktijk wordt toch van een paar van de meest eenvoudige gebruik gemaakt. De leerling behoeft dus niet bang te zijn, dat men hem zal verzoeken lastige trucs in onmogelijke toonsoorten uit te voeren. De gebruikelijke toonaarden zijn C, D, Es, F, G, As en Bes. Van deze zijn de meest voorkomende: C, Es, F en G.

De oefeningen zullen daarom hoofdzakelijk in deze toonsoorten staan, de mogelijkheid van het gebruik van andere toonsoorten is zoo gering en er zijn zoo weinig voorbeelden van, dat het niet de moeite loont om ze hier voor den cursist te behandelen. Wat voor de eene toonsoort geldt, geldt natuurlijk ook voor alle.

Evenals zekere figuratie geschikt is voor zekere melodieën en niet voor andere, zoo zijn bepaalde behandelingen in den eenen toonaard goed en niet in een andere. Nogmaals, U zult veelvuldig op Uw eigen oordeel moeten afgaan. Laat de graad van moeilijkheid Uw gids zijn; als van twee manieren de eene het gemakkelijkst is, kies deze dan. Kies de draad van den minsten weerstand en U zult ontdekken, dat het resultaat beter en natuurlijker klinkt. Jaag niet naar onmogelijke effecten; U zult dan alleen dien gemakkelijken, vloeienden stijl verliezen, die zoo uiterst belangrijk is.

Tevens merken wij hierbij op, dat deze cursus niet afwijkt van het standpunt, dat wat voor den eenen sleutel geldt, ook voor alle anderen geldt. Hetzelfde kan men zeggen van elke figuratie; wat op de eene van toepassing is, is ook van toepassing op de andere, daar de meeste slechts variaties zijn op een paar fundamenteele ideeën. U moet reeds nu begrijpen, dat het vanzelfsprekend onmogelijk is om iedere mogelijke kunstgreep in iederen toonaard aan te geven en zelfs, indien wij het zouden doen, ware dit van geen nut voor U. Ten eerste zouden de voorbeelden in de millioenen loopen en ten tweede zoudt U dan voor Uzelf geen figuratie bedenken en het is juist dit laatste, waar wij zoo op gesteld zijn. Gedurende dezen cursus geven wij voorbeelden van alle grond-ideeën, waarvan de figuraties afgeleid zijn en het is voor U zeer gemakkelijk om ze zoodanig te varieeren, dat zij als nieuw klinken. Wanneer U een nummer in een bepaalde toonaard speelt en de door U bedachte variatie blijkt moeilijk te zijn, gebruik dan een andere. Zooals wij gezegd hebben: zuiver oordeel en gezond verstand moeten Uw gids zijn.

### RHYTHMISCHE ACCENTEN.

Rhythmische accenten kunnen op verschillende manieren de rhythmische structuur van een compleet stukje muziek of van passages verduidelijken. Zonder wijzigingen te brengen in de melodie of het tempo, maakt het toch het rythme minder eentonig. Het rhythmisch accent wordt bereikt door een

vermenging van de begeleiding en de melodie, die dan tezamen werken. Maak geen afgod van het rhythmische accent, anders wordt het eentonig. Gebruik het hier en daar, afgewisseld met „accentvormen” (waarover later meer), breaks, stukjes van de melodie, gebroken of straight gespeeld, dat is alles.

De eenvoudige rhythmische vorm van de gewone foxtrot is 4 accenten van gelijken duur in een maat, doch wanneer wij dit rythme varieeren, bij voorbeeld door twee halve tellen te spelen op den eersten tel, dan hebben wij noch de melodie noch het tempo veranderd. Slechts het rythme is anders. Als U nu de oefeningen A, B en C naslaat en deze studeert, niet alleen als enkele noten, maar ook in accoorden, zult U weldra zien, hoeveel verschillende rhythmten men bij het spelen van een melodie kan toepassen. Er zijn natuurlijk honderden verschillende rhythmten geschikt voor één melodie. Luister eens naar het werk van een syncopeerende slagwerker en laat U dat een aanwijzing zijn.

Voor degenen die niet vertrouwd zijn met deze verdeeling, die wij rhythmische accenten genoemd hebben, zal een verdere verklaring welkom zijn. Het is heelemaal niet gecompliceerd en wij bedoelen alleen het vermogen om de muziek zoo te verdeelen, dat het in zijn geheel rhythmischer klinkt, dan in het gedrukte exemplaar. Wanneer U luistert naar de radio of naar gramfoonplaten van een goed orkest, zult U opmerken, dat het rhythmische deel (het gedeelte, dat in den regel toevertrouwd is aan instrumenten als slagwerk, banjo) meer of minder in de geheele vertolking gebracht wordt, zoodat de eigenaardige swing en 't geaccentueerde spel, zoowel in de melodie als in de begeleiding waarneembaar is. Dit is eigenlijk wat U op de piano moet doen, omdat U alleen speelt; en wanneer U een zeker rhythmisch effect wilt bereiken, kunt U het ook in de melodie naar voren brengen door lange noten in kortere te verdeelen, in een gesyncopeerd rythme. Dit is eenvoudig wat wij bedoelen met rhythmische accenten; m.a.w., het rhythmische accent wordt ook in het spelen van de melodie gebracht.

### „HET BREKEN” VAN DE MELODIE.

Met „het breken” van de melodie bedoelen wij het even opnemen ervan vóór den werkelijken tel, waarop zij in de muziek begint. Het is een soort vooruitloopen op dezen tel en in werkelijkheid klinkt het als een variatie van de melodie, teneinde eentonigheid te voorkomen en iets nieuws te geven. Als U de oefening die bij deze les behoort wilt bekijken, dan zult U zien, dat er een zeer eenvoudige melodie op gewone wijze geschreven, in voorkomt. Het volgende voorbeeld toont U een „gebroken” zetting en U zult b.v. merken, dat de D (die in het eerste voorbeeld op den vierden tel van de maat voorkomt) een weinig eerder gespeeld en rhythmisch bewerkt wordt in het tweede voorbeeld; m.a.w. in plaats van de noot D te spelen precies op den vierden tel, worden er in werkelijkheid vier D's gespeeld. De eerste even voor den vierden tel en de vierde gaat over in den eersten tel van de tweede maat. Doordat wij op deze manier één van de tellen van de tweede maat verbruikt hebben, kunnen wij slechts twee tellen geven, waarvoor het gedrukte exemplaar drie tellen vraagt en de A, die op den vierden tel van de tweede maat valt, wordt om nog meer te syncopeeren, gespeeld alsof er een punt stond. Dit is natuurlijk een zeer eenvoudig voorbeeld en het demonstreert de manier, waarop men een eenvoudig geschreven partij versiert.

Gedurende het behandelen van een maat of passage op deze manier BLIJFT DE LINKERHAND GESTADIG ZIJN WERK DOEN, anders wordt het effect bedorven. En ofschoon het rhythmisch accent van de melodie iets vroeger valt, moet zij toch rustig den geheelen tijd doorvloeien.

Het lijkt ons wel zoo goed eenige nadere verklaring van het bovenstaande te geven om zekerheid

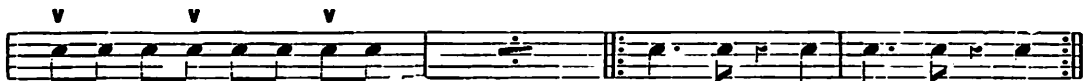
te hebben, dat U alles begrepen hebt. Wanneer U luistert naar een dansorkest of plaat, hoort U soms een trompet of een van de saxofoons het refrein als solo spelen. En U zult ook bemerken, dat zij om de werkelijke melodie heen blijven draaien en alles breken in kleinere maatdeelen. Dit doet het accent en het rythme meer uitkomen en dit bedoelen wij, wanneer wij spreken van de melodie breken. Er bestaat een goede manier om U hierin te oefenen, zonder piano! Neurie of fluit het refrein van een mopje, dat U reeds kent, terwijl U zich verbeeldt, dat U het speelt. Doe dit, zooals U denkt, dat het 't best „gebroken” zou klinken. Doe het verschillende keeren, maar houd U steeds aan dezelfde wijze van breken. Ga dan naar de piano en probeer het te spelen, maar maak Uw eigen interpretatie voorloopig niet te gecompliceerd. Voorbeelden worden in oefening C en D gegeven; oefen deze zorgvuldig.

### HET „CHARLESTON”-RHYTHME.

Laten wij het „charleston”-rythme nemen als een voorbeeld van een rhythmisch effect, zoodat wij nu reeds iets interessants krijgen. Dit rythme ontleent zijn naam aan de stad Charleston, Zuid Carolina, Vereenigde Staten, wier inwoners de dans uitvonden, waarbij deze maatverdeeling gebruikt wordt.

Het Charleston-rythme is alleen een verlenging van den tweeden tel in een maat, zoodat het accent op de laatste helft van dien tel valt. Er is dus in werkelijkheid maar één tel van de maat, die veranderd moet worden om dit effect te verkrijgen. Daarom kan het charleston-rythme gebruikt worden bij ieder gewoon gesyncopeerd rythme. En hierin ligt juist haar belangrijkheid. Lang nadat de werkelijke charleston-passen en haar andere eigenaardigheden in de balzaal reeds hun natuurlijken dood zijn gestorven, wordt haar rythme nog steeds met veel succes gebruikt. Het charleston-rythme wordt gedemonstreerd en uitgeteld in plaat 3, kant 2, van den persoonlijken demonstratiecursus.

Onthoud dat dit accent een halve tel na den anders gebruikelijken tweeden tel en daarom ook slechts een halve tel voor den derden tel van de maat komt. Verdeel Uw maat in achtsten, dan komen de accenten in de charleston-phrase op 1, 4 en 7, zóó:



Hoe de accenten vallen.

Fig. 4A

Hoe het gespeeld wordt.

Melodieën kunnen aan dit rythme aangepast worden op dezelfde manier als voor een stop-chorus; probeer nooit meer dan 4 maten charleston-rythme na elkaar te spelen; gij zoudt niet alleen eentonig worden, maar ook den indruk wekken, dat U uit de maat speelde.

Wanneer U een refrein begint, is het zeer effectvol om b.v. de eerste twee maten in een charleston-rythme te spelen en dan de volgende acht maten gewoon. In de meeste gevallen zal het noodig blijken om door te spelen tot de 17e maat van een refrein van 32 of meer maten, of tot de 9e maat van een refrein van 16 of minder maten, alvorens de charleston-phraseering te herhalen. Tracht het vooral niet in iedere compositie te verwerken. Er zijn er werkelijk zeer weinig, die er zich voor leenen, maar bedenk wel, dat het charleston-rythme een zeer belangrijke rol speelt in veel breaks, die verderop behandeld worden. Wij zullen later op het volledige charleston-rythme terugkomen. Wij geven het hier slechts als een typisch voorbeeld.

## HET SUPPLEMENT.

Wij vragen nu Uw aandacht voor het speciale supplement bij deze les; U zult zien dat het bestaat uit een foxtrot van het type, dat U zeker bekend is. Mr. Mayerl heeft deze met opzet gegeven als een typeerend voorbeeld van het soort compositie, waarmede U te maken hebt. Het is hier voor U gereproduceerd, precies als een volledig uitgegeven exemplaar. Wij vragen U nu dit stukje verschillende malen door te spelen, totdat de wijs U bekend is. Dan moet U van tijd tot tijd gedurende den cursus hetzelfde doen en het na iedere les bestudeeren, eraan toevoegende, wat U geleerd hebt, totdat U het langzamerhand opbouwt, zooals wij U zullen leeren. Dan zullen wij U als supplement van les 5 een exemplaar zenden van de transcriptie, zooals die door Billy Mayerl zelf gemaakt is. U zult dan Uw eigen interpretatie kunnen vergelijken met de zijne. Dit moet voor U zeer interessant zijn, want indien U een goede bewerking van dit nummer kunt geven, bent U in staat hetzelfde te doen met ieder ander dansnummer.

## VERBETERING IN LEZEN EN TECHNIEK.

Tot diegenen onder U, die gevoelen dat hun spel in het algemeen voor verbetering vatbaar is, richten wij de volgende wenken. Het wordt nu tijd om een groote verbetering in Uw spel te brengen. Indien U ontevreden bent over de snelheid van Uw van blad lezen, is er maar één middel en dat zal U 15 minuten per dag kosten of zelfs minder. Neem willekeurige muziek, oud of nieuw, dat hindert niet, als U het maar niet kent. Neem 2 of 3 wijsjes per dag en speel ze op de volgende manier door. Zet om te beginnen een stuk muziek op de piano en bekijk het eens aandachtig. Let op de maat, waarin het geschreven staat, den toonaard, snelheid en verder alles wat U opvalt. Speel het nu zoo langzaam als U wilt, maar in een vast tempo. Speel niet gedeelten vlug en dan weer aarzelend. Zelfs indien het hopeloos langzaam gaat, moet U zich dat niet aantrekken. Wanneer U dit eenmaal gedaan hebt, speelt U het nogmaals en probeert of U de snelheid iets kunt opvoeren. Neem dan een ander stuk muziek en doe hetzelfde, vervolgens een derde. Probeer den volgenden dag weer drie andere; ga den daarop volgenden dag terug naar de eerste drie en probeer ze sneller te spelen, maar nooit sneller, dan U met gemak kunt, zonder te struikelen. Indien U dit een maand doet, zal Uw van blad lezen op ongeloofelijke wijze verbeterd zijn.

## ZIJN UW VINGERS STIJF?

Vele cursisten, die niet regelmatig geoefend hebben, ondervinden dat zij die losheid in de vingers, die zoo noodzakelijk is voor een goede uitvoering, hebben verloren. De oefeningen in dezen cursus, buiten hun andere doeleinden, zijn de beste om de techniek te verbeteren. Wij bevelen echter zeer sterk het gebruik van Czerny's 101 oefeningen aan. Indien vijf à tien minuten per dag grondig geoefend wordt, zullen wij binnen een maand wonderen verricht hebben. Oefen deze echter niet in plaats van den cursus, maar ten overvloede er bij.

Wanneer wij U vertellen, dat Mr. Mayerl zelf nog wekelijks van dit boek gebruik maakt, zult U bevesten hoe belangrijk hij het vindt.

Behalve de bovengenoemde oefeningen, moet de leerling de "Billy Mayerl Syncopated Studies" steeds bij de hand hebben. Dit waardevolle werk bestaat uit 3 deelen met elk 6 etudes:

- No. 1. voor beginners,
- No. 2. voor meer gevorderden,
- No. 3. voor vergevorderden.

Ieder deel kost *f* 1.50 en kan bij ons besteld worden. Ze kunnen niet genoeg worden aanbevolen, zoowel voor algemeene studie als voor gesyncopeerde muziek.

### HET GEBRUIK DER VRAGENLIJSTEN.

U zult zien dat wij een stel vragenlijsten hebben ingesloten om te gebruiken bij het eerste deel van dezen cursus. Deze worden U gegeven, opdat U zich persoonlijk met ons in verbinding kunt stellen, wanneer U ons gedurende Uw leertijd mocht noodig hebben. Gebruik deze lijsten, wanneer U raad noodig hebt. Als U er meer noodig hebt, laat het ons dan weten. Deze service is begrepen in het leergeld.

ZET ALTIJD UW NUMMER OP IEDERE VRAGENLIJST.

### DE GRAMOFOONPLATEN.

De platen die bij deze lessen behooren, moeten ieder op haar juiste plaats in den cursus bestudeerd worden. Speel niet eerst alle platen door om daarna de lessen te bekijken. Neem ze in hun juiste volgorde, zooals ze hooren. Volledige aanwijzingen zijn gegeven in het boekje, dat bij ieder stel platen verpakt is.

### BELANGRIJKE MEDEDEELING.

Waar wij het noodig gevonden hebben vingerzettingen te plaatsen, hebben wij de gewone notering gebruikt (d.i. de duim is *r* en niet *X*).

# DE BILLY MAYERL CURSUS

*in moderne gesyncopeerde pianomuziek*

Afdeeling Holland

---

## LES II.

In de eerste les hebben wij een algemeen overzicht gegeven van de principes van gesyncopeerd spelen in hun geheel en terwijl wij U maar een paar speciale oefeningen en voorbeelden hebben voorgedragen, hebben wij U toch veel instructies en wenken gegeven, die U te allen tijde gebruiken kunt. Wij hopen, dat U deze geheel in U opgenomen hebt, omdat wij in aansluiting hieraan verder werken en U zult ondervinden, dat U het geleerde steeds moet toepassen. Als U zich maar eenigszins onzeker voelt, lees dan les I weer in zijn geheel door en houdt die bij U om te kunnen naslaan: wij kunnen de reeds gegeven instructies niet steeds herhalen en moeten dus uitgaan van het standpunt, dat de leerling ze thans kent.

In deze les behandelen wij in finesses:

### DE LINKERHAND.

U zult zich herinneren, dat wij U verteld hebben, dat de linkerhand van het uiterste belang is, en als haar werk niet absoluut onberispelijk is op de manier, zooals wij het aangeven, zal het geheele effect van Uw spel verkeerd zijn. Er zijn drie belangrijke dingen, die bij het spelen van gesyncopeerde muziek in acht genomen moeten worden: de eerste is de linkerhand, de tweede is de linkerhand en de derde is de linkerhand. Wilt U zoo goed zijn om dit nu en voor altijd te onthouden?

**ALGEMEENE REGEL:** De eerste tel van de maat moet op de piano de afstand van een decime beslaan. Een decime is 10 noten vanaf de laagste noot in het accoord, of een octaaf en twee noten. B.v. als den nummer in den toonaard van C majeur staat, is het accoord voor den eersten tel in de bas C, G, E,



De tweede tel wordt hooger op het register gespeeld als omkeering van hetzelfde accoord. Dus dezelfde noten in verschillende volgorde. Zóó:



De derde tel is een enkele noot, een kwart lager, dan de basnoot van den eersten slag, dus G.



En dit op zijn beurt, wordt voor den vierden tel naar boven gebracht, precies zooals in de tweede. De geheele maat leest dan als volgt:



De tweede en vierde tellen van de maat (van nu af aan zullen wij ze *naslagen* noemen) komen gewoonlijk in het midden van het toetsenbord, zowat op de plaats waar het merk staat, zoodat in deze ééne maat Uw linkerhand het grootste gedeelte van de eene helft van het toetsenbord beslaat. Zooals wij reeds gezegd hebben in les I worden song-melodieën op verschillende wijze behandeld in de rechterhand; hetzelfde is van toepassing op het werk van de linkerhand. U zult soms slechts een enkele basnoot als begeleiding vinden, soms een octaaf; van tijd tot tijd zet een ondernemend componist een decime voor U, in dit geval moet U er dankbaar gebruik van maken! Wij moeten echter rekening houden met de 99 anderen, die niet zoo ondernemend zijn en U zult uit de bovenstem de juiste ligging moeten afleiden voor de bovenste noot van Uw decime (dus de duimnoot of tiende) om de harmonie correct te krijgen. B.v.: wij spelen een wijsje, geschreven in F en mogelijk vinden wij aangegeven voor de rechterhand het accoord C, Dis, Fis, A. Nu vormt in het algemeen elk willekeurig paar noten uit het accoord van de rechterhand, een correcte begeleiding in de linkerhand; in het geval, dat wij behandelen, kunnen wij of C, of Dis als onze decime nemen of wij kunnen Dis en Fis, Fis en A of A en C gebruiken en elk van deze zal harmonisch juist zijn. Ieder van deze vier decimen gaat en het hangt er heelemaal van af, welke het gemakkelijkst met de linkerhand te spelen is in dit gedeelte van het wijsje. Neem nog een accoord, dat in iedere melodie kan voorkomen, namelijk C, D, Fis A. Als we nu C en D nemen, kunnen wij hier met geen mogelijkheid een decime van maken: òf het wordt een none (als we nemen van C tot D) òf een septime (als we nemen van D tot C). Deze twee zijn daarom vanzelf niet te gebruiken. Maar we vinden dat wij D en Fis, of Fis en A, of A en C als decimen kunnen gebruiken en deze zullen alle harmonisch juist zijn. Onze leiddraad voor de harmonie moet in de diskant zijn, en het is slechts een kwestie van oefening om zich er van te vergewissen, welke twee noten het beste zijn om de decime te vormen. Bepaal altijd vooruit, hoe Uw accoord moet worden, alvorens de benoedigde decime te fabriceren. Dan moet de leiddraad zowel in de diskant als in de baskant zijn. Zooals gewoonlijk slaat dit op alle toonsoorten, en na een zeer korten tijd zult U merken, dat U dit automatisch doet. Het is werkelijk zeer eenvoudig. Bij het bovenstaande bedoelen wij niet, dat U de bas zooals ze gedrukt is, moet verwaarloozen, maar U moet de geheele harmonie, die in druk in bas en diskant gecombineerd verschijnen als leiddraad gebruiken voor de harmonie, waarop U Uw decime en „naslag” moet bouwen. De decime KAN GEBOUWD WORDEN OP NOTEN VAN DE BAS, DE DISKANT OF BEIDE. U begrijpt dus, dat als U harmonieën uit de diskant verkiest te gebruiken, U deze natuurlijk in de bassleutel moet spelen en het kan voorkomen, dat U een accoord moet omkeeren. Met „omkeeren” bedoelt men eenvoudig dezelfde noten in een andere volgorde gebruiken. Waar U een accoord in de rechterhand ontmoet, bestaande b.v. uit twee noten en geen van de twee is geschikt voor de linkerhand, dan moet U deze twee noten beschouwen als een geraamte voor het complete accoord. Als U bij zulk een accoord even ophoudt en voor U zelf het volledige accoord, waarvan deze twee noten een deel zijn, uitwerkt, zult U spoedig genoeg combinaties vinden, waaruit U een geschikte

decime kunt zoeken. Wanneer U eenmaal de slag ervan beet hebt, zult U het bovenstaande gemakkelijk kunnen doen, alhoewel het nu nog moeilijk lijkt.

Betreffende de methode voor het spelen van decimen: er zijn maar heel weinig mensen, die een linkerhand bezitten, welke alle decimen als een accoord kan spelen en het is daarom noodig, dat de duimnoot een tikje na de lange noot of noten van de decime gespeeld wordt; dit is de eenig juiste manier om de decime te behandelen en geschreven zou het er als volgt uitzien:



Het is absoluut noodzakelijk dat de duimnoot (in dit geval E) iets langer aangehouden wordt, dan de daarvoor gecombineerde C en G, omdat het de belangrijkste noot van de drie is. Zij vertegenwoordigt als het ware de tweede stem, laten wij zeggen de cellopartij. De duimnoot, in dit geval E, moet precies op den tel gespeeld worden. Wij bedoelen hiermede, dat indien Uw decime op den eersten tel van de maat komt, de noot E precies op dien eersten slag klinkt, de lagere noten van de decime, namelijk C en G, worden dus een tikje vóór den tel gespeeld. Het is fataal om de lage C en G precies op den tel te spelen en de E een tikje later, omdat, (zooals reeds gezegd) de E de belangrijkste noot is en de noot, die moet doorklinken. Deze E kan door het pedaal aangehouden worden, zooals aangegeven in les I, maar het pedaal moet onmiddellijk losgelaten worden zoodra de volgende naslag aangeslagen wordt. De vier tellen moeten, alhoewel men ze duidelijk moet spelen, desalniettemin licht aangeslagen worden, zoodat men gedurende het geheele stuk die „swing” verkrijgt, die zoo noodzakelijk is om het werk van de rechterhand te steunen. Wij herhalen, de linkerhand is de grondslag en als deze ongelijk is, valt het heele stuk ermee. En nogmaals herinneren wij U er aan: BONK NIET.

Zooals de harmonie in het wijsje verandert, zoo verandert de harmonie in de linkerhand. Bekijk Uw muziek en U zult zien, dat dit zoo is. Laten wij b.v. aannemen, dat het volgende accoord het accoord van de dominant of het G septiem accoord is.



Uw naslag zal natuurlijk hiermee correspondeeren en zal dus zijn:



Er is hier geen sprake van harmonie-leer; gebruik altijd de geschreven muziek als Uw leidraad en U zult zien hoe eenvoudig het is. De derde tel in het bovenstaande geval zou dus G zijn.



En de vierde tel natuurlijk hetzelfde als de tweede.  
Hieronder is een voorbeeld van de twee maten in haar geheel.



Fig. 5

Beoefen deze twee maten, om te beginnen langzaam, totdat U het als een gemakkelijke beweging (swing) voelt en totdat U met deze swing in foxtrottempo kunt spelen. Wanneer U bemerkt, dat U deze kleine oefening met gemak en zekerheid kunt spelen, kunnen wij beginnen aan de versiering ervan, de verbindingsnoten tusschen deze eenvoudige accoorden. Het hier onderstaande voorbeeld verduidelijkt wat wij bedoelen.



Fig. 6

Zoals reeds verklaard, wordt de duimnoot in dit geval ook licht geaccentueerd en zij komt een weinig na de andere, maar precies op den tel. De kleine noten E en D komen een fractie vóór den slag. Wanneer er een harmonische verandering plaats heeft (zoals dikwijls gebeurt), op den derden tel van een maat, moeten wij een decime op dezen tel spelen inplaats van de gebruikelijke basnoot, bijvoorbeeld



Fig. 7

Onverschillig op welken tel van de maat er een harmonische verandering plaats heeft, is het aanbevelenswaardig bij deze verandering een decime te spelen, ten einde een „breed” accoord te krijgen, zoodat de verandering opgemerkt wordt (zie oef. E).

Naarmate nieuwe melodieën komen en gaan, is er natuurlijk ook verschil in harmonische veranderingen. Het is natuurlijk onmogelijk iedere verandering te beschrijven, maar de cursist moet nu voldoende begrip van onze bedoeling hebben, om zijn eigen fantasie te gebruiken, hij heeft altijd de muziek als leidraad. Wij geven echter voldoende voorbeelden aan het einde van deze les om U een flinke voorraad te verschaffen (zie oefening F en G). Men moet wel goed begrijpen, dat hoewel de volgorde in de maat een vaste regel is, er toch, zooals op alle goede regels uitzonderingen zijn. Met de regel wordt gebroken om de eentonigheid te breken, om de rechterhand gelegenheid te geven voor breaks of ook twee-handige breaks en andere kleine versieringen, die wij later zullen behandelen.

Wij hebben reeds gezegd, dat het niet noodzakelijk is de oefeningen in iederen toonaard te studeeren, wanneer U er niettemin den tijd voor hebt, zal het U voordeel brengen.

Zooals U de piano „af kan loopen” (zie fig. 6), zoo kunt U het omdraaien en „oploopen”, b.v.:

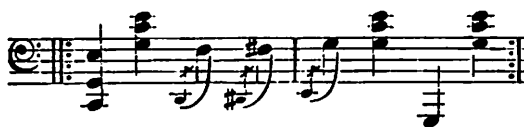


Fig. 8

In zulke gevallen laten wij het aan Uw eigen oordeel over, wat U het meest effectvol vindt en *wat het gemakkelijkst is*. Neem altijd den weg met den minsten weerstand en onthoud wat wij gezegd hebben over eenvoudige effecten.

### FIGURATIE VOOR DEN EERSTEN TEL VAN DE MAAT.

Om de eentonigheid van het accoord op den eersten tel van de maat (de decime) te verbreken en verder om het een extra-accent te geven, gebruikt U van tijd tot tijd een soort versiering voor het zware maatdeel of een serie versieringsnoten, bekend als een figuratie, zooals in figuur 9.



Fig. 9

U zult opmerken, dat het accent toch op den eersten tel van de maat valt en dat deze slag onherroepelijk ter juister tijd moet komen, m.a.w. de benodigde tijd om deze figuratie te spelen wordt niet beschouwd als een deel van den eersten tel, maar wordt geleend van den vierden tel van de voorafgaande maat. Het wordt dus gespeeld even vóór het begin van den eersten tel. Een figuratie is in den regel iets langer dan de soort voorslag, waaraan U gewend bent en zij wordt iets langzamer gespeeld, d.i. zij neemt meer van het einde van den voorgaanden vierden tel in beslag. Er moet niets oneffen of plotseling zijn. Het moet geheel komen als een vloeiend rythme (zie oefening H). Onthoud, dat figuraties eenvoudig voorslagnotjes zijn, die gebruikt worden om het accent van de er op volgende noot te markeren. Uit de oude dagen van „Ragtime”-spelen, zult U zich herinneren, hoe de trombone naar een noot toegleed, waardoor hij de noot zelf meer gemarkeerd speelde. Dit was een zeer primitieve vorm van figuratie. In den tegenwoordigen stijl zult U in het bijzonder bij het werk van de banjo in een band bemerken, dat dit instrument naar een geaccentueerde noot toeloopt door middel van een kleine triool. Men bereikt hetzelfde effect door de figuratie, die wij hierboven verklaard hebben. Maak geen misbruik van deze figuratie, maar pas ze spaarzaam toe.

## DE ONDERBROKEN BAS EN DE KLAARBLIJKELIJKE VERWISSELING (VAN HARMONIE).

Om alweer de eentonigheid te onderbreken van de constante decime- en naslagbegeleiding mag U van tijd tot tijd gebruiken wat Mr. Mayerl de „onderbroken bas” heeft genoemd. Dit beteekent alleen, dat men in plaats van een harmonische verandering te maken tusschen een accoord en de volgende, in het accompagnement de verandering gesplitst wordt in de samenstellende deelen. Het is niet erg gemakkelijk dit met woorden te verklaren, maar het hieronder geplaatste voorbeeld en de desbetreffende oefeningen zullen het duidelijk maken.



Fig. 10

(Zie oefening I).

Zoals in het bovenaangehaalde voorbeeld, gaat U naar boven toe in chromatische decimen of octaven, maar ook dit is geen regel zonder uitzondering. In sommige gevallen zal het, wanneer de harmonie verandert, noodig blijken, de chromatische (halve toon) decimen met diatonische (heele toon) decimen te combineeren, zooals in fig. 11.



Fig. 11

De onderbroken bas is een zeer doelmatige methode voor het opvullen met de linkerhand en helpt om de doorlopende eentonigheid van decime-naslag den geheelen tijd te vermijden. Als U kijkt naar de voorbeelden, die, in verband met deze les betrekking hebben op harmonische veranderingen, zult U bemerken dat de onderbroken bas overal gebruikt wordt, waar een verandering van het accoord op de eerste trap naar het dominant-septiem-accoord is. Hiermede bedoelen wij, dat wanneer U een foxtrot speelt in de toonaard van C, iedere keer dat er een verandering komt in de harmonie van een accoord, gebouwd op C, eerste trap of tonica, naar G (vijfde trap of dominant), U de onderbroken bas kunt gebruiken. Het kan ook gebeuren, dat de harmonie misschien voor twee maten verwisselt naar den toonaard van D, ofschoon U speelt in den toonaard van C. Vanzelfsprekend moeten er in een melodie harmonische verwisselingen voorkomen, omdat het onmogelijk is een stuk muziek geheel op één harmonie te schrijven. Wanneer wij dus deze harmonische verwisseling naar de toonaard van D hebben, zal hoogstwaarschijnlijk de dominant-septime van D of het D-accoord voorafgaan, of het volgen. Indien dit het geval mocht zijn, zult U zien, dat U òf kunt komen naar het D-accoord òf het verlaten door middel van de onderbroken bas. In fig. 12 zult U zien, dat de harmonieën zeer dikwijls veranderen en nadat U Uw eigen oplossing gevonden hebt, zult U ook zien, wanneer U Mr. Mayerl's oplossing bekijkt, dat de onderbroken bas gebruikt is als brug van de eene harmonie naar de andere. Het is zeer belangrijk, dat U het gebruik van de onderbroken bas in alle opzichten beheerscht, en wat oefening met verschillende der laatste dansnummers zal U toonen, dat er veelvuldig gelegenheid is, om deze behandeling te kunnen toepassen.

Het geheele vraagstuk van de onderbroken bas hangt er heelemaal van af, of U weet, wanneer en hoe deze te gebruiken. Het is nog al moeilijk om schriftelijk precies uit te leggen wat men bedoelt. Maar U zult realiseeren, dat er in ieder nummer zeer veel harmonische verwisselingen plaats vinden, Deze correspondeeren gewoonlijk met het einde van een phrase in de melodie. U zult echter zien, dat zij gewoonlijk plaats vinden op een langen noot. Wat U moet doen is een refrein doornemen en geschikte plaatsen zoeken, waar de onderbroken bas gebruikt kan worden als afwisseling van de decime en naslag. Wanneer U hiertoe overgaat, kijkt U allereerst waar Uw onderbroken baspassage begint en waar ze eindigt. Op deze wijze zult U zien hoeveel tellen of U tusschen twee plaatsen moet gebruiken en kunt U Uw onderbroken bas op de geschiktste manier in overeenstemming hiermede arrangeeren. Het is soms ook wel eens verstandig om eerst uit te zoeken waar een onderbroken bas eindigt en dan terug te werken. Dit klinkt misschien ietwat oninteressant, maar U doet dit ook slechts, totdat U het systeem volkomen onder de knie hebt. Wanneer U eenmaal deze methode in Uw macht hebt, zult U zien, dat U dit effect automatisch toepast. De plaats waar U de onderbroken bas begint, noemt men de „klaarblijkelijke verandering”. Deze wordt nogmaals behandeld in les 6.

Wij hopen, dat na het bestudeeren van de voorbeelden en oefeningen, het bovenstaande volkomen duidelijk zal blijken.

Voor voorbeelden van „de klaarblijkelijke verandering” verwijzen wij naar plaat I, kant 2, plaat II, kant 1.

### SPECIALE OEFENING.

Hieronder geven wij U in Fig 12 32 maten gewoon accompagnement. Onderzoek ze en speel ze dan precies zooals ze geschreven staan. Wanneer U dit gedaan hebt, moet U het vorige gedeelte en les I nog eens lezen en dan probeeren om deze phrase op te bouwen tot een nieuwe begeleiding volgens onze instructies en het systeem, dat wij U getoond hebben. U behoort dit gemakkelijk te kunnen doen.

Fig. 12.

Gebruik ieder mogelijk effect, zooals onderbroken bas, figuratie enz. en wanneer U er van overtuigd bent, dat U Uw interpretatie met geen mogelijkheid kunt verbeteren, kijk dan, *maar niet eerder*, naar oefening J, waar U een behandeling hiervan ziet door Mr. Mayerl. Vergelijk deze zeer minitieus met Uw eigen interpretatie; wanneer U gestudeerd hebt en ook absoluut begrepen hebt, wat wij U tot nog toe gezegd hebben, zult U zien, dat Uw behandeling van de passage bijna gelijk is aan die van Mr. Mayerl. Zij behoeft niet dezelfde te zijn; onthoud dat de charme van gesyncopeerd spelen grotendeels ligt in de individueele weergave. Indien Uw ideeën echter nog geenszins oefening J nabij komen, ligt de oorzaak alleen daarin, dat U nog niet voldoende tijd en aandacht aan de lessen hebt gespendeerd. Lees ze nogmaals over en wees er niet bang voor; zij zijn zeer eenvoudig. Deze oefening mag alleen met de linkerhand gespeeld worden: probeer geen melodie of iets anders met de rechterhand te spelen. Zie ook de persoonlijke demonstratiecursus, platen II en III.

Wij zouden U ook willen vragen oefening J één of twee maal per dag te spelen, zoodat de bedoeling hiervan goed in Uw hersens geprent wordt. Zij is een buitengewoon goed voorbeeld van een typische baspartij van de gemiddelde foxtrot en zal U van groote hulp zijn bij het ontwerpen van Uw eigen linkerhand-begeleidingen.

In de veronderstelling dat het bovenstaande voor U nu absoluut duidelijk is en dat U de oefening tot Uw eigen tevredenheid hebt volbracht, vragen wij U nu een willekeurig dansnummer te nemen en te zien of U het op dezelfde wijze kunt behandelen. Begin eerst met een eenvoudig nummer en wij raden U aan om alleen het refrein te gebruiken voor deze oefening. Neem daarna het nummer, dat wij U gaven als supplement van les I en behandel het op dezelfde wijze. NATUURLIJK ALLEEN DE LINKERHAND. Wanneer U dit tot Uw tevredenheid gedaan hebt, herhaalt ge dit systeem met een aantal andere liedjes en wij mogen U hier wel zeggen, dat U dit vermoedelijk makkelijker zult vinden met bekende. Wanneer U dit kunt doen met iedere willekeurige compositie, is het een bewijs, dat U de bedoeling volkomen hebt begrepen, zelfs indien U de muziek een paar keer moet doornemen. En als U bovendien met gemak de oefeningen kunt spelen, die bij deze les behooren, kunt U veilig met de volgende les aanvangen.

Als U maar eenigszins in twijfel verkeert, zendt ons dan Uw vragen.

## DE GULDEN REGEL VOOR DE LINKERHAND.

Het geheele werk voor de linkerhand kan als volgt samengevat worden in een waardevolle regel met één uitzondering:

„Wanneer er een maat is, waarin de harmonie onveranderd blijft, speelt U altijd de vier maatslagen als volgt:

- 1e. een decime
- 2e. een naslag gevormd op dezelfde harmonie als de decime
- 3e. een enkele noot
- 4e. een naslag.

Onthoudt echter de uitzondering, genaamd „de klaarblijkelijke verandering”:

„Wanneer een grondaccoord wordt gevolgd door zijn eigen dominant of dominantseptime, wordt de gulden regel veranderd. De transcriptie wordt dan genoemd de klaarblijkelijke verandering en wordt

gespeeld, zooals verklaard is in deze les. Wanneer U dit absoluut begrepen hebt, bent U op den goeden weg naar een in alle opzichten goede en betrouwbare linkerhand, die de basis is van al het gesyncopeerde werk.

- Het grondaccoord.* — Het accoord op de eerste toontrap.  
*Tonica.* — De eerste toontrap van het accoord.  
*Dominant.* — De vijfde toon van de groote tert; dus van de toonladder C, de G.  
*Accoord op de dominant.* — Accoord op de vijfde toontrap.  
*Dominant septime accoord.* — Accoord van de vijfde toontrap met toevoeging van de zevende noot boven de dominant, die zich gewoonlijk oplost in de eerste toontrap. Het dominant septime accoord wordt vaak betiteld door de dominant van den toonaard, dien men gebruikt, b.v. de dominant van de toonladder van C gr. terts is G en een andere naam voor het dominant septime accoord van C gr. terts is G zevende toontrap accoord.  
*Modulaties.* — Het gaan van den eenen toonaard naar den andere door middel van een noot of accoord of een serie van noten (accoorden) of beide.  
*Refrein* is hetzelfde als „chorus”.

VOORBEELDEN IN DEN TOONAARD ES GR. TERTS:



Tonica	Grond-	Domi-	Accoord	7e Noot	Dom.
	accoord	nant	v.d.	boven de	Septime
			Dom.	Dom.	Acc.

# DE BILLY MAYERL CURSUS

*in moderne gesyncopeerde pianomuziek*

Afdeeling Holland

---

## LES III.

### DE RECHTERHAND.

#### BELANG VAN DE EERSTE BEGINSELEN.

Nu wij op het punt staan het werk voor de rechterhand te behandelen, mogen wij hier wel zeggen, dat dit eerste gedeelte niet beschouwd moet worden als in zijn geheel voor praktische toepassing vatbaar. Dit beteekent echter niet, dat het materiaal in deze les, hiervoor niet gebruikt zou kunnen worden. Integendeel! Maar onthoud, dat een stijl verandert; en voor dat U in een of andere stijl kunt spelen, moet U de beginselen kennen, waaraan elke stijl gebonden is. Uw techniek moet ook voldoende ontwikkeld zijn om op deze moeilijker manier te kunnen spelen. Zooals U weet, eischt gesyncopeerd spelen een vrij hoog peil van uitvoering en techniek. Beschouw les III dus in de eerste plaats als leidraad voor Uw grondslagen. Tracht daarna de oefeningen meester te worden uit het oogpunt van technische verbetering en soepelheid der vingers. Verder geeft deze les weer kostbare grondbegrippen betreffende het verdeelen van accoorden, het behandelen van accenten enz. Stijl en praktische toepassing zullen snel genoeg komen: maar allereerst het bovenstaande. Les III met zijn oefeningen is heelemaal er op gericht om U de beginselen van gesyncopeerd rythme en accenten in te prenten, zoodat U dit soort transcriptie technisch goed en gemakkelijk kunt uitvoeren.

#### ACCENTEN.

Nu wij de linkerhand in bijzonderheden behandeld hebben, beginnen wij in deze les het werk van de rechterhand in oogenschouw te nemen. Zooals de linkerhand de onderste helft van de piano moet beheerschen, zoo is de rechterhand verantwoordelijk voor het resteerende gedeelte. Wilt U nu fig. I, les I nog eens bekijken om precies te zien, welk stuk van het toetsenbord wij bedoelen.

In les I en II hebben wij den nadruk erop gelegd, dat de linkerhand de belangrijkste is. Toch is het werk voor de rechterhand veel gecompliceerder, omdat die

de melodie en

de variaties op de melodie moet spelen

de syncopen in overeenstemming met het rythme moet brengen, en het belangrijkste gedeelte van de breaks moet spelen.

De rechterhand is er inderdaad verantwoordelijk voor, dat de geheele uitvoering zal klinken als een gesyncopeerde interpretatie van het te spelen nummer. U zult zich er over verwonderen, dat wij in al het voorafgaande zooveel nadruk erop hebben gelegd, dat de linkerhand de belangrijkste is, terwijl zooals U terecht zult opmerken, het schijnt, dat de rechterhand al het werk doet. Wij herhalen echter, dat de meest brillante passages, breaks, versieringen enz. door de rechterhand gespeeld met onvoldoende steun links of slechte linkerhand begeleiding, niet alleen verspild zijn, maar dat het zelfs geen gesyncopeerde muziek is.

## DE WAARDE VAN DE ACCENTEN.

Accenten zijn zeer belangrijk in gesyncopeerde muziek. Zonder hen zou de syncope niet uitkomen. Laten wij b.v. een gewone harmonische toonladder van C-majeur nemen:



Fig. 13

Gewoon als toonladder gespeeld, zijn er geen accenten; maar wanneer hij anders behandeld wordt en op een bepaalde manier geaccentueerd, wordt deze eenvoudige toonladder met precies dezelfde noten een heele gesyncopeerde passage, aldus:



Fig. 14

En op precies dezelfde manier, als dit van toepassing is op de toonladder hierboven, gaat het met iedere passage of phrase. Neem b.v. de volgende:

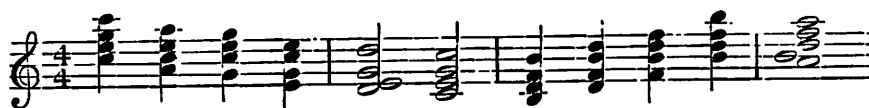


Fig. 15

Kijk nu eens naar de phrase van fig 15, zooals ze afgebeeld staat in fig. 16:  
Wilt U dit verschillende malen doorspelen, precies zooals het geschreven staat.



Fig. 16

Wat hebben wij ermee gedaan? De noten zijn dezelfde, de harmonieën zijn dezelfde, het aantal maten hebben wij niet veranderd. Maar de „zin” is anders; het beteekent iets anders. En dit is nu alleen door het gebruik van accenten geschied. Lees de volgende zinnen, waarvan de woorden hetzelfde zijn, hardop: „Deze jongen, zegt Hendrik, is een idioot”; en „Deze jongen zegt, Hendrik is een idioot” en U ziet hoe belangrijk een accent kan zijn.

Neem nu oefening K. Deze bevat voorbeelden van verschillende passages, die eerste gewoon geschreven zijn en dan gesyncopeerd. Speel deze oefeningen in de verschillende toonaarden, zooals ze

geschreven staan, totdat U er zeker van bent, dat U deze methode van syncopereen kunt toepassen op iedere dergelijke eenvoudige passage, die U uitzoekt. Laat het rythme goed op U inwerken. U moet het aanvoelen, erin opgaan, zooals U doet, wanneer U danst. Om gesyncopeerde muziek goed te spelen, moet U zelf een deel van de muziek zijn.

Op dezelfde wijze als accenten gebruikt worden om zin en rythme aan een phrase te geven, zoo worden zij ook gebruikt om een accoord ter waarde van een of meer tellen (tot 4) te verdeelen in verschillende gedeelten met bepaalde geaccentueerde noten — om a.h.w. van dat accoord een kleine phrase te maken. In Fig. 17 geven wij een gewoon accoord van C-majeur:



Fig. 17

Nu ziet U dat de noten in dat accoord zijn C, E, G en C. Dit zijn dan ook de noten, die U moet gebruiken voor Uw „uitwerking met accenten” van dit accoord:



Fig. 18

Dit is slechts één manier om een accoord te verdeelen; er zijn vele andere en er wordt U een goede sorteering gegeven in oefening L. Zooals U uit deze oefening zult zien, vormen de noten van het betreffende gedrukte accoord het materiaal voor de figuraties. Hieruit volgt dat, onverschillig in welke toonaard het accoord ook staat, het materiaal op het papier voor U staat om U te leiden.

U zult bij deze oefeningen bemerkt hebben, dat de accenten op verschillende noten vallen: dit is allemaal een gevolg van de groote strijd tegen eentonigheid. Stel U eens een phrase voor, waarvan het rythme in iedere maat op dezelfde wijze geaccentueerd wordt:

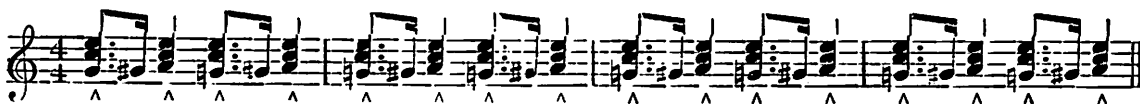


Fig. 19

Hoe oninteressant en eentonig! Men zou er spoedig beu van zijn om op deze manier gespeelde muziek aan te hooren. Maar bekijk nu eens deze phrase, waar verschillende accenten in het rythme verwerkt zijn:



Fig. 20

Er is een enorm verschil. Meer leven, meer „fut”. Bedenk voor U zelf rhythmische accenten; vermijdt het om ingewikkeld te zijn, maar wees niet bang voor oorspronkelijkheid.

### ACCENT-VORMEN.

Men kan met accenten zóó handig omspringen of ze zóó plaatsens, dat het mogelijk is een phrase van drie maten (12 tellen, 4 in één maat), zóó te spelen, dat het zal klinken, alsof U 3 tellen in een maat speelt. Voorbeeld:



Fig. 21

Speel dit verschillende malen, terwijl U hardop de maat telt. Neem nu dezelfde phrase als volgt:



Fig. 22

Speel dit en tel de maat, zooals aangegeven, hardop (N.B. — In de bovenstaande twee figuren beteekenen de cijfers de maatslagen en niet de vingerzetting en het teeken  $\wedge$  geeft de accenten aan). U zult merken, dat in fig. 22 de accenten op de volgende tellen komen:

Maat I — Eerste en vierde tel.

Maat II — Derde tel.

Maat III — Tweede tel.

Om in het vervolg deze bijzondere accentvorm te onderscheiden, noemen wij het de „3/4 foxtrot maat”. De cursist zal zich waarschijnlijk afvragen of deze bepaalde maat gebruikt kan worden in gewone dansnummers; *de 3/4 foxtrot maat is de fundeering voor minstens 50 % van de breaks en versieringen, die in de juiste weergave van een gesyncopeerde melodie voorkomen.*

Deze maat kan op verschillende wijze gebruikt worden. Laten wij veronderstellen, dat wij een phrase van twee maten behandelen, die op een break aan het einde van een melodie-phrase volgt. Wij hebben dus twee maten, tezamen 8 tellen; het bovenstaande voorbeeld toont de accenten, vallende op de eerste, vierde en derde in de phrase van twee maten. Op dezelfde manier als deze maatverdeling, die men soms „cross-time” noemt, in heele tellen gebruikt kan worden, kan men haar ook in halve tellen gebruiken. In ons geval hebben wij dus 16 halve tellen in een phrase van twee maten en aangezien zij in afdeelingen van drie voorkomen, zouden wij vijf van deze afdeelingen en nog een halve tel hebben. Wij loopen weliswaar wat vooruit door deze maatverdeling te introduceeren, maar als U er voldoende belangstelling voor hebt, kunt U een voorbeeld vinden in een van Mr. Mayerl’s composities “Loose Elbows”. Het komt voor in het eerste motief, in een phrase van drie maten, bestaande uit 24 halve tellen en wij vinden daar 8 van deze stellen van 3, terwijl de linkerhand zich bij het rythme aanpast. Deze vorm van cross-time is niet noodzakelijk in verband met het spelen van gewone foxtrots, maar wordt hier volledigheidshalve behandeld.

U zult natuurlijk begrijpen, dat de „driekwart-effecten” ontleend worden aan de accenten en niet aan het aantal tellen in een maat. Als U fig. 22 op pag. 4 van deze les beschouwt, ziet U, dat er natuurlijk toch vier tellen in een maat zijn, maar de accenten geven het effect van een phrase in driekwarts-maat, waardoor U ze aldus telt: een en twee en drie, een en twee en drie, een en twee en drie, een en twee en drie. Dit effect krijgt men dus door de accenten. De werkelijke telling van deze maat is echter een en twee en drie, vier en een en twee, drie en vier en een, twee en drie en vier; U komt dit rythme herhaaldelijk tegen in foxtrots. Het is echter onmogelijk om hier namen van nummers te noemen, omdat zij zoo kort populair zijn. Het 3/4 rythme komt echter zeer definitief voor in de beroemde suite voor orkest „The Three Bears” van Eric Coates, in de eerste paar phrasen van het eerste thema (natuurlijk na de introductie). Van de composities van Billy Mayerl zelf zijn de volgende zeer goede voorbeelden:

- |                                     |                                       |
|-------------------------------------|---------------------------------------|
| „All-of-a-Twist”, 1e thema.         | alsook „Six Studies in Syncopations”, |
| „Puppets Suite”, 3e deel, 2e thema. | boek I,                               |
| „The Jazz Master”, 2e thema.        | Etude no. 4 in z'n geheel.            |

Exemplaren van deze composities, alsook van alle andere van Mr. Mayerl, zijn regelrecht bij Moorman's Periodieke Pers N.V., Zwarteweg 1, Den Haag, verkrijgbaar tegen de vaste prijzen.

De 3/4 foxtrot maat is slechts één manier om accenten aan te brengen; er zijn honderden verschillende manieren om een phrase te accentueeren. Als U zelf een paar uitdenkt, zijn er al weer een paar nieuwe bij. Wij zullen diegenen behandelen, die het grond-idee vormen, waarvan de meerderheid afgeleid wordt. Laten wij deze phrase nemen:



Fig. 23

Deze passage geeft vanzelf aanleiding tot de volgende behandeling:



Fig. 24

En nu geven wij nog een vaste regel: ONDERZOEK ELKE PHRASE om te zien, welke accentvorm er het beste voor geschikt is. Er zijn verschillende passages en verschillende accentvormen, die er eenvoudig om vragen, gecombineerd te worden. Neem dus alweer den weg met den minsten weerstand: als U dit doet, zult U zien, dat Uw spel gemakkelijker, natuurlijker, „gesyncopeerder”, vloeiender en beter wordt.

Hier is nog een voorbeeld:



Fig. 25

En hier is de juiste geaccentueerde vorm van deze phrase:



Fig. 26

U zult meer gelegenheid vinden om eigengemaakte phrasen te gebruiken in het langzame, melodieuse, vloeiende soort dansnummer, dan in meer bewogen, vluggere stijl, omdat laatstgenoemde al min of meer klaargemaakt is op de wijze, die wij nu bespreken. En als U er teveel aan gaat toevoegen, krijgt U een rommelig effect; niets verhindert U echter een betere phrase van U zelf te gebruiken in plaats van een gedrukte, vooropgesteld, dat ze de melodie niet schaadt.

Men moet hier goed begrijpen, dat, terwijl deze geaccentueerde phrasen om de melodie heen gespeeld worden, men de melodie niet zoodanig behandelen mag, dat zij niet meer te herkennen is: *U moet daarom Uw geaccentueerde noten zooveel mogelijk op denzelfden tel brengen, waar een verandering in de melodie komt*, d.w.z. volg de melodie met Uw accenten zooveel als U kunt. Dit beteekent echter niet altijd, dat Uw geaccentueerde noten precies op den tel moeten vallen, zooals gedrukt staat, omdat er zooals U ziet in fig. 25 en 26 met de handeling van de melodie eenigszins gegoocheld is. In fig. 26, maat 1 valt het tweede accent (vallende op D) vóór de volgende melodienoot (D), die valt op tel 4 van maat 1 in het gewone arrangement van fig. 25. In werkelijkheid is het een zestiende noot vóór den tijd van de D van de melodie. Dit is ook van toepassing op de tweede en derde maat van fig. 25 en 26, waarop de noot A (maat 2) en de noot C (maat 3) eenigszins op dezelfde wijze geanticipeerd worden. Gebruik voorbeeld 26 als een oefening en speel het telkens weer, totdat U dezen bepaalden vorm van syncopereen volkomen in Uw macht hebt. En onthoud altijd, *dat de melodie Uw leidraad is — verlies dit niet uit het oog!*

Wij zagen graag, dat U zich realiseerde, dat gesyncopeerde muziek niets meer of minder is dan een serie geaccentueerde phrasen. Als U bij een tafel gaat staan en het refrein van een populair mopje fluit of neuriet, terwijl U met Uw handen op de tafel de maat slaat, alsof U Uzelf op een trommel begeleidt, zult U beseffen, dat dit maatslaan feitelijk niets anders is, dan een serie geaccentueerde phrasen. Wat Mr. Mayerl nu wenscht is, dat U het door ons verstrekte materiaal zóó zult gebruiken, dat het, terwijl het steeds melodieus blijft, toch gebaseerd is op of afhankelijk van de accenten, die in de verschillende phrasen liggen. Het melodieuse gedeelte geeft „de vulling”, zoodat er geen opont-houd is in de maat, en de accentphrasen (of verdeling van de accenten) geven het rythme aan, zoodat er op deze wijze een gesyncopeerd effect ontstaat.

## HET ONTWERPEN VAN ACCENT-PHRASEN.

De beste manier om dit te doen, is niet aan de piano te zitten worstelen om te ontdekken, welke behandeling U moet gebruiken, maar de piano te verlaten en de melodie voor Uzelf te zingen, terwijl U daarbij probeert Uw eigen rhythmische transcriptie te maken. Indien dit gemakkelijker voor U is, kunt U dan met twee vingers op tafel trommelen. U zult op deze wijze spoedig een goed rythme krijgen.

### AANHEFFEN.

Men zal dikwijls zien, dat songs (en vooral de refreinen) beginnen met een zogenaamde opmaat, d.w.z. de melodie begint op den 4en tel van de maat, voorafgaande aan het werkelijke begin van de inleiding (verse) of het refrein.

REFRAIN.

When skies are blue,— I, &c.

Fig. 27

Om een werkelijk goed begin te krijgen, is het aanbevelenswaardig om gebruik te maken van zelfs meer dan één tel van de voorafgaande maat. Dit kan natuurlijk op verschillende wijzen gedaan worden, die elk afhankelijk zijn van de noot, waarmee de bepaalde melodie begint, en ook van den aard of stijl van de song. Kijk weer even naar fig. 27; deze staat in C-majeur en de eerste noot is G, ter waarde van een heele tel. Nu leenen wij nog een zestiende (kwart tel) en zetten haar vóór onzen aanhefnoot. Wij hebben nu 5 aparte kwarten van een tel, d.i. 1 1/4 tel om mee te goochelen; wat zullen wij ermee doen? Zie hier een methode:

REFRAIN.

When skies are blue,— I, &c.

Fig. 28

Men zal merken, dat wij uit de enkele aanhefnoot van fig. 27 een kleine phrase hebben doen groeien, terwijl we daarbij niet vergeten hebben, dat we ons aan de melodie moeten houden. (Wij hebben dit ook gedaan, let op het accent!). Wij hebben ook de harmonie een weinig veranderd, maar U moet bedenken, dat dit bij modern syncopieren geen doodwond is. Integendeel, gezien de wijze waarop sommige dansnummers gecomponeerd (sic!) zijn, is dit eerder als een weldaad te beschouwen. Vele van de z.g. harmonieën in de tegenwoordige dansmuziekuitgaven schijnen nogal beschadigd te zijn gedurende het vervoer vanuit andere landen. Terwijl U dezen cursus bestudeert, zult U inderdaad merken, dat men practisch gesproken, gedwongen is harmonieën van tijd tot tijd, op één of andere manier te veranderen. Sommige componisten hebben nog veel te leeren . . .

Een paar aanwijzingen voor de methoden waarop wij aanhefnoten behandelen, zult U vinden in oefening M. Het is niet noodzakelijk, dat U deze veel oefent, daar zij eigenlijk slechts als voorbeelden gegeven zijn. Het zou veel beter zijn, indien U eenige foxtrots nam en er een paar aanhefphrasen van eigen maaksel aan toevoegde; maar speel de voorbeelden in oefening M wel totdat U er volkomen vertrouwd mee bent.

Bedenk, dat het aanheffen vóór de maat eigenlijk nog een methode is om het accent goed te laten uitkomen. Vergelijk het nogmaals met een band. U zult dan zien, dat de trombone zeer dikwijls naar de

geaccentueerde noot toeglijdt, of de bajoist of drummer neemt een aanloopje naar die noot. Dit noemen wij een „pick-up” of aanhef en hij wordt alleen gespeeld om extra nadruk te leggen op de geaccentueerde noot, die volgt. Een goede „aanhef” om den nadruk te leggen op den eersten tel van een nieuwe phrase is altijd van zeer groot belang. Het gebeurt soms wel, dat er heelemaal geen aanhefnoot of -noten in een gedrukt exemplaar staan; in dit geval is het aanbevelenswaardig om er zelf één of meer te plaatsen. Een aanhef geeft altijd een beter begin en werkt er ook toe mee, het tempo dadelijk goed te zetten. U herinnert U de ouderwetsche gewoonte van een dirigent (gewoonlijk een amateur) of een muziekonderwijzer, die een maat „vooraf sloeg”. Waarom? Als het nergens voor diende, was het niet noodig. Maar het diende inderdaad wel degelijk ergens voor; het was ten eerste om het tempo aan te geven en ten tweede om zeker te zijn van een goeden inzet van de eerste maat. De moderne aanhefphrase is een veel betere en meer artistieke manier om hetzelfde te bereiken.

ONTHOUD ALTIJD DAT UW SUCCES AFHANKELIJK IS VAN DE WIJZE WAAROP U BEGINT EN EINDIGT.

## HET SLOT.

Wij hebben gezegd, dat succes er grootendeels van afhangt, hoe men begint en eindigt en wij hebben het eerste behandeld. Wij zullen nu onze aandacht schenken aan het slot en willen U eerst duidelijk maken, wat wij hiermede in dit verband op 't oog hebben. Wij bedoelen namelijk *de laatste twee maten* van het refrein van 32 of meer maten en *de laatste maat* van een refrein van 16 maten of minder. In de gedrukte muziek ziet men altijd, dat de slotzinnen erg tam zijn. Het is duidelijk dat zij op deze wijze geschreven zijn om het gemakkelijk te maken en bedenk, dat dit, aangezien de gedrukte copie naar duizenden, grootendeels zwakke executanten gaat, de eenig juiste manier is. Den bandmusicus komt het echter voor, alsof een overigens goede melodie als een nachtkaaars uitgaat. Er zit geen „pit” in en wat erger is, er wordt heelemaal niet aangegeven, dat de song uit is.

Een futloos einde is net zoo slecht als een slap begin. Het kan zelfs erger zijn, omdat de laatste indruk in den regel blijvend is. Een krachtig einde wordt niet verkregen door luid te spelen — dit heeft er absoluut niets mee te maken; een slot kan integendeel zeer zacht en toch zeer goed zijn. De luisteraar mag zich niet afvragen of het afgelopen is.

Het is lastiger een einde voor een dansnummer te fantaseeren dan een begin, doordat men geen steun heeft aan de gedrukte muziek, maar twee dingen vergemakkelijken de zaak: de compositie moet eindigen met den grondtoon van de toonsoort, waarin het stuk staat en U heeft één of twee maten om Uw eigen fantasie in te verwerken; deze kunnen ongestoord gebruikt worden. De moeilijkheid kan overwonnen worden door het aanwenden en passend verwerken van z.g. „stock endings”, omdat, zooals wij reeds gezegd hebben, iedere danscompositie eindigt met den noot van de toonaard, waarin het geschreven staat, en deze wordt steeds gedurende twee maten (of één maat bij kortere refreinen) aangehouden. Hieruit volgt, dat ofschoon er weinig materiaal gedrukt is om als leiddraad te dienen, het vrij gemakkelijk te hanteeren is, juist omdat het zoo beperkt is; er kan maar één slotnoot zijn en er kan niets onverwachts gebeuren. Hieruit volgt, dat een voorraad vaste slotmaten, hoe klein ook, van nut kan zijn. Om te beginnen is een paar genoeg, daarna kunt U nieuwe zoeken, oude veranderen en alle goede, die U ergens mocht hooren, overnemen. Verschillende songs en verschillende toonaarden vragen ook om verschillende slotmaten. Sommige zijn beter voor de eene geschikt, sommige voor de andere. Verlaat U vooral op eigen smaak en mocht U in twijfel verkeerren, neemt dan het gemakkelijkste slot.

In oefening N, die U nu moet opzoeken, vindt U 5 verschillende soorten slotmaten, in alle bij dansmuziek voorkomende toonaarden geschreven. U moet deze, om te beginnen doorspelen en studeeren, totdat U ze door en door kent. Neem ze dan stuk voor stuk en kijk hoeveel variaties U op ieder kunt maken. Probeer daarna hoeveel nieuwe slotmaten U kunt ontwerpen, die werkelijk tot deze bepaalde soort behooren. Na een uur lang zoo geoefend te hebben, zult U bemerken, dat U een enormen voorraad slotmaten hebt en dat het uitvinden van nieuwe vanzelf gaat. Het is natuurlijk onmogelijk om U alle voorbeelden en mogelijkheden voor te zetten, omdat er duizenden zijn, die ten slotte toch allemaal gebaseerd zijn op deze 6. Het is veel beter voor U om zelf variaties te maken.

Verlies niet uit het oog, dat wij in deze les nog steeds de rechterhand behandelen. In combinatie met de variaties in de linkerhand, die U wellicht later zult vinden, kunnen de hier gegeven voorbeelden sterk vermenigvuldigd worden.

Hier even een opmerking: wanneer wij U gedurende dezen cursus aansporen, dat U op eenigerlei wijze een figuratie of een variatie van een gegeven figuur zelf verzint, begin dan niet met dadelijk iets zeer gecompliceerds te maken en tracht ook niet zoo ver mogelijk van het oorspronkelijke af te wijken. Integendeel, probeer er zoo dicht mogelijk bij te blijven, zonder te copieeren. U zult dikwijls zien, dat zelfs de geringste afwijking van het origineel geheel nieuw klinkt en hoe meer effecten U kunt bereiken met de minste moeite, des te beter voor U.

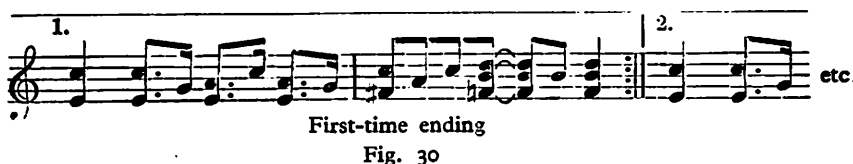
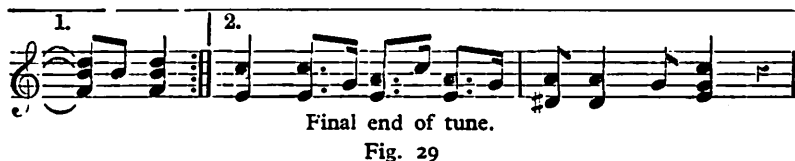
## DE LAATSTE MATEN VOOR HET REFREIN.

De maten, die gebruikt worden om weer terug te komen bij het refrein, zijn in verhouding even belangrijk als de begin- of slotmaten; zij zijn eigenlijk een vorm van beginmaten, daar zij gebruikt worden om een nieuw begin te maken voor de herhaling van het refrein. Evenals op andere plaatsen in de uitgegeven muziek en om dezelfde redenen, die wij hierboven vermeld hebben, is het gedrukte niet voldoende en moet daarom aangevuld worden. De hier bedoelde maten zijn aan dezelfde regels gebonden als slotmaten: bij een refrein van 16 maten of minder is er slechts één, en bij een refrein van 32 maten of meer zijn er twee.

De behandeling van deze maten hangt er heelemaal van af of U solo of met een orkest speelt, of als begeleider van een zanger optreedt. In de laatste twee gevallen zouden er eenige belangrijke leidtonen in de maat vóór het herhalingsteeken kunnen zijn, die de zanger of een ander instrument in het orkest voor zijn rekening neemt en daar moet op gelet worden. Indien dit het geval mocht zijn, bent U natuurlijk verplicht hetzelfde te spelen als zij, doch nadrukkelijker, „breeder”; voor deze noten kunt U dus Uw eigen opvatting niet geheel laten gelden — of liever, Uw opvatting wordt er door aan banden gelegd, omdat U u absoluut aan deze noten of de accoorden, waarin ze voorkomen, moet houden.

In geval er inleidingsnoten van dit soort zijn, kunnen zij op dezelfde wijze behandeld worden als in fig. 14, 16, 24 en 26. Maar in gevallen, waar dergelijke noten niet voorkomen, is de pianist practisch gesproken geheel vrij om indien hij dit wenscht, een zelf-gecomponeerde maat te spelen in plaats van de gedrukte. Maar natuurlijk moet deze in den geest van de compositie blijven.

Wanneer er een refrein van 32 maten of meer is, zal men altijd zien, dat de eerste maat van het definitieve slot overgenomen kan worden en gebruikt als de eerste maat van de twee maten, die de eerste keer het einde van het chorus zullen vormen, dus:



Dan kunt U, het begin van het refrein (nl. bij de herhaling) in aanmerking nemend, door middel van een break of een loopje of een uitgewerkte aanhef, zooals hierboven beschreven, in de tweede maat op het refrein terugkomen. Hoe U precies deze phrase opbouwt, zal later behandeld worden onder het hoofd: het fundament van alle breaks en versieringen.

In geval van refreinen van 16 maten of minder, heeft de inleidings- of herhalingsphrase slechts 1 maat. Deze geeft ons zeer weinig tijd (slechts 4 tellen) om van ons eerste refrein afscheid te nemen en ons voor te bereiden op een goed begin voor ons volgende. Men kan echter uitstekende effecten bereiken door in dit geval de gedrukte muziek totaal te negeren en de frasen van één maat uit oefening O te gebruiken. Wilt U nu deze oefening bekijken. Indien er een „aanhefnoot” van dit type voorkomt in een melodie, die U speelt en U dus slechts één maat hebt om Uw volgende refrein aan te vangen, zult U den zanger of andere leden van het orkest niet hinderen als U zich min of meer houdt aan de frasen, die wij in oefening O als voorbeelden hebben gesteld. Deze frasen zijn alle uitgewerkte herhalingsphrasen, die Mr. Mayerl zelf gebruikt. De hoofdzaak bij een maat, die terugvoert naar het refrein, is, dat het goed en vlug gaat. Indien U het niet handig doet, is het al voorbij. Bedenk, het gaat slechts om vier tellen.

Een melodie kan een dubbel einde hebben. Nu klinkt dit vermoedelijk wat vreemd zonder verdere verklaring, maar toch is het een feit. Het slaat hoofdzakelijk op blues, of melodieën, die in dit langzame, sleepende tempo gespeeld worden, en die 32 of meer maten in het refrein hebben. Natuurlijk zult U dit dubbele einde niet in het gedrukte exemplaar vinden; het zal er aan toegevoegd moeten worden, indien U denkt, dat de compositie het noodig heeft. In de gedrukte partij heeft U twee maten om mee te besluiten: „dubbele” behandeling geeft U nog twee maten, dus in totaal 4 maten om te spelen. In het langzame tempo, waarin de blues gespeeld wordt, kan men een zeer duidelijke serie en een groote afwisseling van accentphrasen maken in 4 maten. Het komt daarop neer, dat U een klein coda van twee maten aan de song hebt toegevoegd. Nus is het noodzakelijk, dat dit coda gladweg volgt, zoodat het geheel als één phrase klinkt; laten we nu eerst ons gewone slot van twee maten nemen:



Gewoonlijk zult U hier eindigen. Maar om een beetje oorspronkelijk te zijn en omdat de melodie zich er toe leent, besluit U de toehoorders te verrassen door niet op te houden, waar zij het verwachten; en U herhaalt de juist gespeelde eindmaten met een anders geaccentueerd rythme. Dit kan zoo kundig gedaan worden, dat U een toepassing krijgt van een van die 3-kwarts-foxtrot-rhythmen, die wij vroeger in deze les behandeld hebben. Uw volledig slot van 4 maten, gebaseerd op het voorafgaande normale slot van fig. 31, ziet er nu zoo uit:



Fig. 32

Natuurlijk geeft dit voorbeeld slechts één methode om deze phrase te behandelen: U zult heel gemakkelijk andere kunnen maken, wanneer U de volledige lijsten van Mr. Mayerl's oorspronkelijke breaks en eindmaten gestudeerd hebt, die wij U in les VI zullen geven. Let er op, dat wij in les V de rechter- en linkerhand tezamen zullen behandelen. Voor het linkerhandwerk in de voorgaande passages zullen wij als voorbeeld precies *dezelfde als de tot nu toe gebruikte oefeningen en figuren* geven. Dit zal U zeer veel helpen, om te vinden wat de linkerhand doet en het heeft bovendien 't voordeel, dat het toont, hoe die gedeelten ingevuld moeten worden, die U tot nog toe onvolledig toeschenen.

## SLOTMATEN EN MATEN DIE NAAR HET REFREIN TERUGVOEREN.

### EEN OPMERKING.

De hoofdzaak van het slot is, dat het definitief en duidelijk moet zijn. Het is eenvoudig een break met een goed, sterk slot, inplaats van een brug naar de volgende passage. Het doet zich voor, zooals U ziet, bij dat punt in een compositie, waar een break zou komen, indien het refrein nog 8, 16 of 32 maten langer zou zijn. Hetzelfde is van toepassing op herhalingsmaten, het eenige verschil hierbij is, dat deze zoowat den vorm van een break aannemen met een goede brug naar het begin van het refrein. Als U deze passages van dit standpunt beziet, zullen vermoedelijk vele Uwer moeilijkheden verdwijnen.

## HET OPBOUWEN VAN ACCOORDEN.

Dansnummers worden tegenwoordig in de meeste gevallen gebouwd op klassieke harmonieën. Hiermede bedoelen wij, dat de harmonie, die met de melodie samengaat, gebouwd is op de gewone toonladder en niet van het meer ingewikkelde soort dat men verwachten kan in composities van moderne componisten als Debussy, Cyril Scott, Maurice Ravel, Richard Strauss en zelfs in het vroeger stadium van moderne muziek, zooals die van Wagner. De drie eerste componisten bouwen hun harmonieën op een systeem van heele tonen. Het zij verre van ons om componisten van populaire melodietjes met hen te vergelijken, en het zij ook verre van ons om dergelijke populaire componisten te kleineeren. — Ieder zijn *metier*. Wij halen slechts deze voorbeelden aan om het verschil duidelijk te maken. Componisten van populaire muziek maken hoofdzakelijk gebruik van de klassieke harmonieën.

Van Uw gedrukte copie krijgt U dus den algemeenen indruk van de melodie en in sommige gevallen voldoende harmonische begeleidingsnoten om de bedoeling duidelijk te maken, maar helaas in de



kunnen hier zeer gemakkelijk uit afgeleid worden (wij herhalen deze beschrijving van les II slechts voor het gemak).

Het hangt er natuurlijk van af hoe de melodie „vloeit”, wat de meest geschikte omkeering is van een accoord waarop een phrase gebaseerd wordt. Dit moeten wij aan U overlaten, omdat er geen twee phrasen gelijk zijn; onthoud altijd, dat U Uw linkerhandbegeleiding zoodanig uitbreidt, dat U in vele gevallen geen zware aanvulling van de harmonie in de rechterhand noodig hebt. Het zou dat prettige, luchtige effect bederven en Uw spel zou te zwaar klinken. En vergeet ook niet, dat de rechterhand een octaaf hooger speelt dan geschreven staat in het gedrukte exemplaar; dit helpt om het lichte effect te bereiken, dat zoo prettig klinkt.

Sommige composities eischen minder werk in de rechterhand dan andere. Nummers in een vlot, vlug tempo zijn van dien aard. De harmonieën verwisselen zoo snel, dat een minimum al genoeg is, Het zou trouwens zeer lastig zijn om snelle passages in volle octaaf-harmonieën te spelen: U zoudt zeker meer verliezen dan winnen met dit te probeeren.

### FIGURATIES VOOR HET ACCOORD.

Hetzelfde soort figuratie, toegepast op de eerste tel van de maat in oefening H kan met gunstig effect gebruikt worden in verbinding met accoorden in de rechterhand. In dit geval is er veel meer gelegenheid voor zulke figuratie dan in de linkerhand. Zij kunnen op elke tel of alle vier tellen van de maat voorkomen. Ze kunnen toegepast worden op een gewone octaaf, alsook op ieder accoord en op iedere omkeering. Nu zijn er twee soorten figuraties, die toegepast kunnen worden op rechterhand-accorden of-octaven. Ten eerste de enkele noot of voorslag voor het accoord, zooals in fig. 35 hieronder :

Key C.

Volledig  
Accoord      Onvolkomen  
Accoord      Octaaf      Enkele noot

Fig. 35

Ten tweede een serie voorslagnoten vóór het accoord of octaaf. Deze mogen U geen moeilijkheid meer veroorzaken, daar dit precies dezelfde soort figuren zijn, die gebruikt worden voor de linkerhand en die door ons reeds besproken werden.

Three-note figurations.

Two-note figurations.      Four-note figuration.

Fig. 36



(In de volgende les vervolgen wij met de rechterhand en behandelen wij verschillende manieren om leege gedeelten op te vullen. Bij eenige zeer belangrijke oefeningen hebben wij U twee tabellen gegeven, die ook van groot belang zijn. Denk er aan, dat U nog niet de juiste behandeling van iedere voorkomende situatie kent, omdat het onderwijs voor Uw rechterhand nog slechts in den aanvang is.)

BILLY MAYERL'S

CURSUS IN MODERNE GESYNCOPEERDE  
PIANOMUZIEK

DEEL I

LESSEN IV-VI

LEERLING-  
NUMMER

.....

NADRIJK VERBODEN

AUTEURSRECHT VOORBEHOUDEN

UITGAVE VAN „DE JAZZWERELD”, MOORMAN'S PERIODIEKE PERS N.V. DEN HAAG

# DE BILLY MAYERL CURSUS

## *in moderne gesyncopeerde pianomuziek*

Afdeeling Holland.

---

### LES IV.

In deze les gaan we door met de rechterhand: maar voor we hiermee beginnen, wijzen wij den leerling nogmaals op het belang van de linkerhand. Wij hopen van harte, dat dit niet vergeten wordt en dat les II nog steeds geoefend wordt. In de volgende les beginnen we beide handen te combineeren en aangezien er geen tijd is voor herhalingen, nemen we aan, dat de leerling met de linkerhand gereed is.

#### HET OPVULLEN VAN PAUZEN.

Bijna elke melodie heeft hier of daar een vervelende lange noot — een noot die soms vier heele maten duurt, en wat lijken zulke maten lang! Vier maten is natuurlijk wel héél lang, maar af en toe komt het werkelijk voor; meest duurt zoo'n noot twee maten. De vraag, die meer dan elke andere aan ons wordt voorgelegd, is deze: „Wat kunnen we doen om deze ruimte op te vullen?” Nu is dit eigenlijk erg gemakkelijk, als U eenmaal de principes van „opvullen” kent, maar het schijnt zonder uitzondering een van de grootste struikelblokken voor den aspirant-syncopeerder. We beweren, dat het gemakkelijk is, omdat alle rusten en pauzen (d.w.z. lang-aangehouden noten) op dezelfde manier behandeld worden. Om te beginnen zullen we ons bezighouden met „pauzen” van twee maten, daar we die het vaakst tegenkomen. Daar we ons nog bezighouden met de rechterhand, geven we alleen daarvoor voorbeelden, maar denk erom, dat sommige van de meest doeltreffende manieren van opvullen met beide handen uitgevoerd worden. Deze zullen we U later vertellen, daar ze veel lastiger zijn en U thans slechts in de war zouden brengen.

*Onthoud om te beginnen dat, wat ge ook met de rechterhand doet in deze „pauzen”, de linkerhand gewoon moet doorgaan* (d.w.z. decime, accoord, octaaf en nog eens accoord). Dit is de grondslag, waarop deze twee maten gebouwd worden tot iets, dat de moeite van het aanhooren waard is.

Nu is soms een „rechterhand-opvulling”, die in de eene toonsoort gemakkelijk ligt, in een andere lastig: daarom wordt de behandeling van op te vullen plaatsen sterk beïnvloed door de toonsoort van het stuk. En bovendien hangt de „richting” van Uw opvulling (naar boven, naar beneden, of op dezelfde hoogte blijvend) af van de eropvolgende maat. De gang van de melodie mag niet onderbroken worden, het moet een geheel worden.

#### HET BELANG VAN KWARTEN.

Kwartten spelen een zeer belangrijke rol bij het opvullen van de rustpauzen, die U in veel moderne wijsjes vindt. In sommige toonsoorten zijn kwartenseries gemakkelijk te hanteeren, in andere zeer moeilijk. Kwartenseries hebben alleen succes als ze steunen op een zuivere, correcte linkerhand. Dit is van groot belang, hoewel er geen speciale reden is waarom het zoo zijn zou; maar het is een feit, dat kwartten zonder behoorlijke begeleiding afschuwelijk klinken. Maar als ze links goed gesteund worden en men er een bescheiden gebruik van maakt, vormen ze de meest effectvolle versiering van

modern gesyncopeerd spel. Daarom is uw kwartenspel extra-studie waard: geef er dan ook wat extra-tijd aan, daar zult U geen spijt van hebben.

Misschien weet U nog steeds niet, wat een kwart eigenlijk is! Welnu, juist zooals een decime tien noten beslaat, zoo beslaat een kwart vier noten: van C tot F is een kwart; evenzoo van D tot G, van E tot A, van F tot Bes, van G tot C, en van As tot Des, enz., altijd zooals het in de toonsoort hoort.

### ONZE KWARTENLIJSTJES.

Nu vragen we Uw aandacht voor de twee zeer belangrijke kaarten die als supplement bij deze les zijn gevoegd. Hierdoor leert U de kwartenseries, die gebaseerd zijn op de gewone drieklank van de meest voorkomende toonsoorten, gemakkelijk kennen, leer ze dus vóór U met het bestudeeren van deze les verder gaat. Op beide kaarten ziet U aangegeven wat wij de „gewone” kwarten noemen. Hiermee bedoelen we de series kwarten, die gebaseerd zijn op de drieklank van de toonsoort, waarin ze geschreven staan. Voorbeeld. —



Fig. 38

Dit zijn de „gewone kwarten” van C-majeur.

### KAART I. — TOELICHTING.

Deze kaart dient om U de „gewone kwarten” bij elke gebruikelijke toonsoort aan te geven. Hiertoe zoekt U de toonsoort, waarbij U de kwartenserie zoekt, op het transparante vel. Leg deze plaats precies op de notenbalk die op de kaart is gedrukt. De bij deze toonsoort behorende „gewone kwarten” zult U dan met de goede kruisen of mollen kunnen aflezen.

### KAART II. — TOELICHTING.

Deze kaart is juist het omgekeerde van kaart I; ze dient om de toonsoort te vinden welke behoort bij een willekeurige „gewone kwart”, die U mocht tegenkomen of wenschen te gebruiken. Als U deze kaart gebruikt, zult U zien, dat er chromatische kwartenseries op staan. Indien U nu speelt de kwart B-Fis (B is de bovenste noot) en wilt weten in welke toonsoort dit thuishoort, zoek die kwart dan op op de kaart en U zult vinden dat deze kwart voorkomt in B en ook in G. Haal geen kruisen en mollen door elkaar; zoek ingeval van kruisen in de eerste helft van de kaart en ingeval van mollen in de tweede. Zonder in details van de harmonieleer te treden veronderstellen we, dat U weet, dat Gis en As dezelfde noot zijn, althans voor zoover wij ermee noodig hebben. Let erop, dat de toonsoorten op de kaart in drie verschillende lettergrootten zijn aangeduid. De grootste letter is gebruikt als de kwart een „gewone kwart” is van die toonsoort, waarvan de bovenste noot gelijk is aan de grondtoon. De middelste lettergrootte geeft de andere gebruikelijke toonsoorten aan waarin de kwart voorkomt, en de kleinste letter geeft die toonsoorten aan, waarin de kwart ook voorkomt, maar die U zelden

tegenkomt (deze laatste zijn alleen gedrukt om te voorkomen dat U zoudt denken dat zoo'n kwart in geen enkele toonsoort voorkomt!).

We hadden U natuurlijk deze kwarten ook kunnen opgeven in vervelende lange lijsten. Maar we hebben genoeg menschenkennis om te weten, dat U ze dan zeker niet geleerd zoudt hebben. (En dat hadden we U niet kwalijk genomen); maar we denken, dat deze kaarten er toe zullen bijdragen, om ze U in te prenten en het heele „kwartenvraagstuk” te vereenvoudigen. We verzoeken U, dit alles *nu* te leeren, vóór U verder gaat met de les, want van nu af aan gaan wij ervan uit, dat U het weet, en als we het over „gewone kwarten” hebben, houden we geen lange uitweidingen meer over dingen, die U uit de kaarten behoort te weten.

Zooals uit beide kaarten blijkt, bestaat er altijd een serie kwarten, die in de plaats van een gewone drieklank gespeeld kan worden.

Leerlingen, die in de harmonieleer thuis zijn moeten maar niet teveel op deze kaarten neerzien. Ze zijn zeer nuttig voor degenen, die niet zoo ver zijn.

### DE „BUITENGEWONE KWART”.

Er is nog een zeer belangrijk soort kwart die we met opzet het laatst behandelen, omdat hij niet bij het gewone accoord hoort (d.w.z. hij past er harmonisch niet in), en ook omdat we wilden, dat U eerst met de „gewone kwarten” vertrouwd raakte. Er ligt geen bijzondere moeilijkheid in deze nieuwe kwart want de passages, waarin hij voornamelijk gespeeld wordt, zijn beperkt tot twee toonsoorten, althans voor ons doel. Nu zullen we U vertellen, op welk punt deze buitengewone kwart zich voordoet. Hij maakt namelijk deel uit van een bepaalde figuur („stock”), die U kunt gebruiken in alle stukken, die in Es en in As geschreven zijn. De versiering, waarin deze buitengewone kwart voorkomt, zou natuurlijk heel goed in elke andere toonsoort kunnen voorkomen, maar in andere toonaarden dan de bovengenoemde is ze heel moeilijk uit te voeren en waartoe zou het dienen zich er dan zoo druk over te maken als er nog zooveel andere mogelijkheden zijn! Indien het U gemakkelijk mocht gelukken in andere toonaarden, is dat prettig, maar het is niet erg, als dat niet gaat.

Een alleenstaande kwart heeft geen eigen beteekenis, het is eenvoudig „een kwart”. Een serie kwarten echter heeft een zeer bepaalde bedoeling. Maar wat zijn nu precies kwartenseries en hoe gebruiken we ze? We nemen deze opgave: gesteld, we moeten twee maten opvullen met een „kwarten-versiering”. Voor de z.g. „stock-versiering” houden we alleen rekening met Es en As.

### TOONSOORT Es

De kwart die bij de toonsoort behoort moet op de eerste tel komen en de noten, die de kwarten samenvoegen (er a.h.w. een reeks tusschen vormen), komen dan natuurlijk daartusschen. Om nu een „kwarten-figuratie” op te bouwen voor deze toonsoort, bekijken we kaart I en zoeken de „gewone kwarten” van Es. De bovenste noten ervan zijn Es, C, Bes, G en Es. Voor we ze gaan spelen, moeten we de bewuste „extra-kwart” invoegen: in deze toonsoort is de bovenste noot F en de onderste C, zoodat het er zóó uitziet:



Fig. 39

We nemen nu deze „buitengewone kwart” als de eerste kwart van onze twee maten, en de eenige andere kwart die we voor ons doel kunnen gebruiken is de tweede van de serie „gewone” kwarten. Fig. 40 geeft de twee kwarten zooals ze ongeveer in de twee maten ingevoegd moeten worden.



Fig. 40

Hoe moeten we de kwarten nu met elkaar verbinden? Daar we in E♭ bezig zijn, maken we het best gebruik van deze toonschaal door voor verbindingsnoten de noten van de drieklank van E te nemen. De toonaangevende noot is E-zelf, zoodat we die natuurlijk gebruiken en van de andere twee, G en B, moeten we uitmaken, welke van de twee het best past en het gemakkelijkst ligt. Als we E gebruiken vóór onze eerste kwart, moeten we natuurlijk B voor onze tweede gebruiken: G kan niet, omdat die al de onderste noot van de kwart-zelf is. Zoo komen we vanzelf tot E en B als verbindingsnoten. Natuurlijk zijn er nog andere mogelijkheden om deze kwarten te verbinden, maar we beginnen met de makkelijkste methode. We leenen nu een vierde deel van een tel van de maat vóór onze twee maten bij wijze van inleiding; verder leenen we een kwart van den duur van elke kwart. Nu hebben we dus voor elk van onze verbindingsnoten den tijd van een zestiende noot. Onze heele figuratie van twee maten ziet er dus zóó uit:



Fig. 41

Oefen het bovenstaande en leer het zoo mogelijk uit het hoofd, het is een vaste phrase voor uw repertoire. We wezen er al op, dat de opvulling van twee maten zoowel naar beneden als naar boven kan voeren tot de volgende melodienoot; dezelfde phrase kan ook van beneden naar boven gespeeld worden, als volgt:

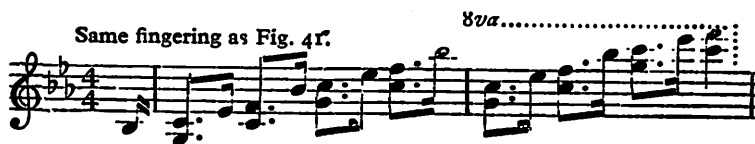


Fig. 42

Speel deze vier maten nu achter elkaar bij wijze van oefening en leer het geheel ook uit het hoofd. Nu zal dit soort van kwarten-figuratie, als U haar bij elke voorkomende gelegenheid gebruikt, U natuurlijk Uw reputatie kosten, omdat er zoo vaak de mogelijkheid toe bestaat. Dan zou U de naam krijgen van: „de man met het ééne figuurtje”. We gaan daarom andere figuraties bedenken, die ook op kwarten zijn gebaseerd. We kunnen b.v. dezelfde twee kwarten nemen als zoeven, maar ze nu verbinden door afwisselend een triool en een gepunteerde noot met een zestiende ervan te maken. Een triool eischt natuurlijk een heele tel, en ook hebben we al verteld, dat de kwart steeds precies op de tel moet vallen. Dus moet onze kwart verschijnen als de eerste noot van de triool. Als U alle kwarten door triolen zou verbinden, zou Uw phrase vrij eentonig worden; combineer daarom wat U zoeven (fig. 42 en 41) gedaan hebt met de trioolverbinding, dan krijgt U een goed effect. Het wordt dus zóó:



Fig. 43

U zult opmerken, dat we bij deze kwarten-phrase drie octaven doorloopen hebben om zes maten op te vullen, doordat we elke kwart herhaald hebben. Dit deden we om een groot aantal maten op te vullen zonder een al te grooten afstand te gebruiken. Dit klinkt zelfs veel beter dan wanneer we meerdere octaven gebruiken.

Studeer ook deze maten bij wijze van oefening. Wanneer U volkomen vertrouwd bent met deze twee kwarten-figuraties, kunt U beginnen met er variaties op te maken, b.v.: triool, gepunteerde noot, gepunteerde noot, triool, gepunteerde noot, gepunteerde noot, enz., zooveel als U maar kunt bedenken en in de stijl van hetgeen U onder handen heeft, past. Gebruik n i e t twee maal achter elkaar een triool, dat klinkt onhandig. Probeer het maar eens en U zult zien, wat we bedoelen. Hieronder is een idee gegeven voor een variatie:



Fig. 44

De plaats, waarop Uw hand zich op het toetsenbord bevindt, beslist voor U met welke kwart U een dergelijke phrase begint: als een bepaalde kwart juist onder Uw vingers ligt, spreekt het vanzelf, dat die de beste is om mee te beginnen, zoowel omdat het 't gemakkelijkst is, alsook omdat het 't best

bij de melodie past. En naar gelang U meer of minder tijd hebt vóór U bij de volgende noot van de melodie wenscht aan te landen, neemt U meer of minder kwarten en varieert triolen en gepunteerde halve noten in overeenstemming met de wijs, tot U een loopende phrase gevonden hebt, waarvan U voelt, dat die het beter „doet” dan elke andere.

DENK EROM, DAT U KUNT BEGINNEN EN EINDIGEN MET ELKE KWART, DIE BIJ HET ACCOORD PAST.

Nu moet ge er ook op gaan letten dat ge eentonigheid vermijdt in de kwartenphrases.

### TOONSOORT As.

Dezelfde drie voorbeelden, die zoeven voor Es gegeven zijn, zijn voor As te vinden in oefening Q, en alle opmerkingen gelden voor deze toonsoort eveneens. Deze oefening bevat bovendien nog een aantal andere nuttige oefeningen in kwarten. Studeer ze goed.

Nu keeren we terug tot onze „gewone kwarten”.

U weet nu natuurlijk precies, wat een „gewone kwart” is. Er bestaat een reeks zeer belangrijke verbindingsphrases, die bij elk accoord en in elke sleutel gebruikt kunnen worden. Neem b.v. de eerste drie „gewone kwarten” die hooren bij de toonsoort C-majeur. Om hiervan een phrase te vormen, is het niet noodig, verbindingsnootjes te gebruiken omdat in dit geval de kwarten dicht bij elkaar liggen; waar dit het geval is klinkt het beter zonder. Teneinde nu een goede phrase te krijgen gaat het er dus alleen maar om, het rythme te vinden. Dat kan b.v. als volgt zijn:



Fig. 45

Door dit voorbeeld moge U duidelijk worden, dat het er niet toe doet in welke toonaard het stuk staat, als het voorafgaand accoord maar van C is. Als U dit accoord b.v. midden in een stuk dat in G staat tegenkomt, en U vindt in kaart II dat dit accoord in de toonschaal van C thuishoort, kunt U veilig een kwarten-figuratie in de toonschaal van C invoegen, zoolang de harmonie constant blijft, en niet in een andere toonsoort overgaat of teruggaat naar G.

Dit geldt voor alle wijzigingen in de toonsoort.

Een voorbeeld moge het gezegde verduidelijken:



Fig. 46

(Oorspronkelijke phrase.)



Fig. 47

Een kwarten-figuratie mag een, twee, drie of vier maten duren, nooit langer, want dat zou eentonig worden. Indien U vier maten lang kwartfiguraties wilt spelen, kunt U dat zelfs dan doen, als de toonsoort zich onderweg wijzigt; maar dan moet U daarmee natuurlijk in Uw kwarten rekening houden. Wij bedoelen hiermee, dat U Uw kwarten in harmonie moet houden met de wisseling van toonsoort. Ziehier een voorbeeld van kwartenfiguraties, die verschillende toonsoorten doorloopen.

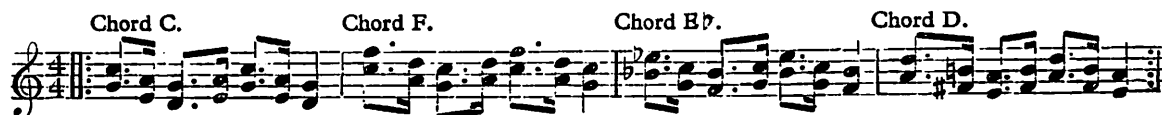


Fig. 48

Tracht echter liever vier opeenvolgende maten met kwartenfiguratie te vermijden; het klinkt alleen goed in enkele gevallen, bij een loome, langzame melodie met chromatisch karakter. Kwartenpassages die een of twee maten duren zijn het best bruikbaar; deze spelen de belangrijkste rol in breaks en inleidingen.

Hier moge opgemerkt worden, dat we tot nog toe de vierde kwart van de kwarten, die op kaart I te vinden zijn, weggelaten hebben, en alleen gebruik hebben gemaakt van de eerste drie. Deze vierde kwart kan gebruikt worden als een „leidnoot” na een kwarten-figuratie, en wel op de volgende manier:



Fig. 49

In oefening R zult U een verzameling van dit soort kwartenfiguraties („stock-phrases”) vinden. Indien U langere van vier maten zoekt, verdubbel dan eenvoudig een van twee maten. Zoek deze oefening nu op en studeer haar. Probeer, een paar ervan uit het hoofd te leeren — het is heusch niet zoo moeilijk — zorg althans, dat U er eenige van in de vingers hebt. Het doel van deze oefeningen is echter niet alleen, dat U er een paar van uit het hoofd leert, maar ook dat U Uw vingers in zoo'n conditie krijgt, dat ze onbewust op het juiste moment de goede versiering kiezen.

Kwarten kunnen niet alleen gebruikt worden als versiering in rusten en breaks in de melodie, maar ook de melodie zelf kan in kwarten gespeeld worden.

Natuurlijk leent niet elk stuk zich hiertoe, en soms is het het beste om slechts een paar maten in kwarten te spelen.

### ZELF-VERZINNEN VAN KWARTEN-FIGURATIES.

Nu wilden we graag, dat U zelf ook variaties ging verzinnen en probeeren en niet meer volstond met het naspelen van hetgeen wij U voorzetten. Dat is alleen een kwestie van oefening, het gaat erom of U de slag eenmaal beet hebt. De beste manier om ertoe te komen is de volgende: Bepaal eerst waar de kwartenfiguratie moet komen. Geef een teekentje waar zij begint en waar zij eindigt. Zoek nu daartusschen een goed-loopende phrase, maar speel die eerst in enkele noten en niet in kwarten. Zoodra de phrase naar Uw zin is, kunt U er kwarten van maken. Al spoedig zal deze methode niet meer noodig zijn en U zult de kwartenfiguraties gemakkelijk inéens spelen.

## DE TREMOLO.

Een tremolo kan gespeeld worden op een octaaf, een tert, een kwart, een sext, en op een geheel accoord. Het is niets anders dan het splitsen van de noten, zoodat een trillend effect bereikt wordt. De duur van elk nootje afzonderlijk moet een tweeëndertigste noot bedragen (dus een achtste van een tel). Maar bij een vlot fox-trot tempo zou het onmogelijk zijn, 32 duidelijke noten in 1 vierkwartsmaat te spelen; al ware het U technisch mogelijk — het zou als een draaiorgel klinken. Maar daarvoor hoeft U niet bang te zijn, want U kunt het vast niet. U zou, als U het probeerde, met de beste bedoeling snel beginnen, maar onwillekeurig bij de tremolo langzamer gaan en het effect ervan bederven. De bedoeling van de tremolo is het imiteeren van een orgel (niet van een draaiorgel!) en een orgel geeft zelden abrupte effecten. De pedalen spelen hierbij een belangrijke rol, die doen het halve werk.

Hoe en waar kunnen tremolo's nu het best gebruikt worden? Evenals bij elke andere versiering moeten we er ook hier den nadruk op leggen, dat U ze niet al te vaak of te lang achtereen moet toepassen. Vier maten achtereen is meer dan lang genoeg. Gebruik dan weer minstens acht maten lang geen tremolo, daarna kunt U weer vier maten invoegen. Een tremolo kan alleen gebruikt worden in een stuk met een langzaam tempo; gebruik het nergens anders, want dan is het over het algemeen misplaatst. Bij tremolo's zit de moeilijkheid niet in het uitvoeren ervan op een enkel accoord, maar in het vloeiend overgaan van het eene accoord op het andere. Dit moet zeer *legato* gebeuren, net zoo gebonden als de saxofoon van de eene noot op de andere kan overgaan. In fig. 50 geven we een voorbeeld van een langzame melodie waar de tremolo op het geheele accoord gespeeld moet worden:

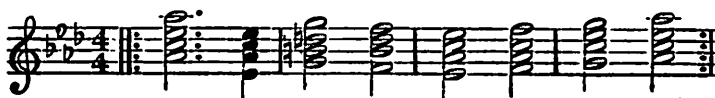


Fig. 50

Het wordt dan gespeeld zooals in fig. 51 staat uitgeschreven. In gedrukte muziek wordt de tremolo niet heelemaal uitgeschreven, maar afgekort:



Fig. 51

Studeer oefening 51 goed, en probeer dan ook in een of andere langzame foxtrot tremolo's in te voegen op daartoe geschikte plaatsen; en denk aan het orgel, dat ge imiteert!

Een tremolo moet met een zeer losse pols gespeeld worden. Het moet er uit zien of de hand alleen maar even triilt. Als U uw pols stijf houdt, is dat verkeerd voor Uw techniek in het algemeen; bovendien krijgt U dan het „rollende” effect van een goede tremolo nooit. Let eens op de pols van een drummer en zie hoe hij door minieme polsbewegingen crescendo's en diminuendo's verkrijgt!

Als U het bovenstaande onder de knie hebt, kunt U frappante effecten bereiken door aan de tremolo een bepaald figuurtje, de z.g. „electrische bel” (fig. 36 les III) vooraf te doen gaan. Octaaf-tremolo's

leenen zich hiertoe meer dan accoord-tremolo's, maar het kàn ook wel bij tremolo's op een tert, een kwart, of een heel accoord. We geven hier een voorbeeld met een getremoleerd actaaf.



Fig. 52

### ALGEMEEN OVERZICHT VAN DE RECHTERHAND. (EERSTE STADIUM).

U hebt nu verschillende mogelijkheden van variaties met de rechterhand leeren kennen. We hopen dat U nu langzamerhand zooveel zelfvertrouwen hebt gekregen door oefening, dat U bij elke muziek op de juiste wijze het geleerde kunt toepassen, en dat U geregeld aan het verzinnen bent van nieuwe ideeën en aan het toepassen van hetgeen U gevonden hebt. Daardoor leert U steeds meer.

Al gauw zult U hierbij opmerken, dat dansmuziek ondergebracht kan worden in een paar soorten, die zich duidelijk van elkaar onderscheiden. Deze onderscheidingen zijn zoo scherp, dat we er U hieronder een lijst van geven, waarbij U natuurlijk in het oog moet houden, dat zich soms uitzonderingen op deze indeeling kunnen voordoen. In de tabel vindt U alleen de mogelijkheden genoemd, die U tot nog toe gehad hebt.

<i>Soort dansmuziek.</i>	<i>Meest geschikte bewerking.</i>
Langzaam tempo, melodieus.	rhythmische accenten. accent-phrasen, gebouwd op de melodie. gebroken accoorden. de „electrische bel”. kwarten-figuraties in de pauzen.
Vlotte, bewegelijke melodie.	gebroken accoorden. de „electrische bel”. tremolo's van één maat, voorafgegaan door de „electrische bel”.
Opgewekt, geestig	charleston-rhythme. gebroken accoorden. af en toe geaccentueerde phrasen. de „electrische bel”.
Blues, slow-fox en alle andere muziek waarvan het tempo wat langzamer is dan bij de gewone fox-trot.	gewone rhythmische accenten. veel kwartenfiguraties, speciaal met trioolverbinding. tremolo's, vooral op het octaaf, in de pauzen.

In Les I gaven wij een paar voorbeelden van rhythmische accenten; hiervan moet U die gebruiken, welke het meest geschikt zijn voor de betreffende melodie. Maar hoe perfect en gevarieerd Uw rechterhand gedurende het spelen van de geheele song ook moge zijn, moet U vooral niet de twee grondbeginselen bij alle songs uit het oog verliezen, nl.: (1) de melodie goed te doen uitkomen; (2) het rythme naar voren te brengen. *De linkerhand speelt rustig en regelmatig door, ongeacht de soort van melodie.* Lees Les II nog eens over om U op Les V voor te bereiden, en stelt U met ons in verbinding, wanneer U moeilijkheden hebt.

[In Les V combineeren wij het werk van beide handen; wij laten U eenige van de vorige oefeningen opnieuw maken, doch thans met een toegevoegde linkerhand. U zult dan merken, dat U de voltooide phrases in een geheel nieuw licht ziet — zooals zij gezien worden door een *werkelijke* pianist van gesyncopeerde muziek, die U thans wel dra zult zijn. In die les geven wij ook nog een belangrijke bijlage, nl. de Billy Mayerl Transcriptie van de Foxtrot, die wij als bijlage bij Les I gegeven hebben. De Transcriptie toont U precies hoe Mr. Mayerl haar zou spelen en hoe U het moet kunnen, wanneer U dit boekje tot en met Les VI bestudeerd en begrepen hebt.]

# DE BILLY MAYERL CURSUS

*in moderne gesyncopeerde pianomuziek*

Afdeeling Holland

## LES V.

We vertrouwen, dat U vóór U deze les begint, Les II nog even overgekeken hebt, zooals we U aan het slot van de vorige les aanraadden. In de hoop, dat U niet vergeten hebt, ook de linkerhand nog steeds geregeld te oefenen, gaan we nu ineens over tot het samenspel van beide handen.

Om eraan te wennen, beide handen tegelijk te gebruiken, neemt U de figuratie in As van oefening Q, (les IV) en speelt dan daarbij de linkerhandbegeleiding, die U nu natuurlijk door en door kent. Oefen dit totdat ge het in foxtrot-tempo kunt spelen en probeer de juiste „swing” ervan te pakken te krijgen, dat is van het grootste belang. Doe daarna hetzelfde met de kwarten-phrase van figuur 43, (les IV), en studeer ook figuur 45 uit dezelfde les met correcte linkerhandbegeleiding. Maak tenslotte de linkerhandbegeleiding bij oefening R, les IV.

Als U dat alles gedaan hebt, bent U al aardig op weg, de goede „swing” te krijgen voor het spelen met beide handen en we gaan dus over naar wat moeilijker oefeningen voor twee handen. Kijk nog eens naar oefening K, les III. U zult zien, dat de vier eerste daar aangegeven maten (in het eerste voorbeeld) in de toonsoort C staan. De begeleiding nu moet in overeenstemming zijn met deze toonaard. Probeer nu eerst zelf de begeleiding te vinden en kijk dan pas naar figuur 53 en vergelijk deze, met hetgeen U zelf gevonden had. De rest van oefening K vindt U met de volledige bas erbij in oefening S. Probeer weer eerst zelf de begeleiding te maken en zoek eerst dan oefening S op.



Fig. 53

Neem nu oefening L van les III. Maak weer bij al deze rechterhand-passages de linker. Als U mocht twijfelen of het goed is, zie dan oefening F, les II, (alleen de eerste maten) waar U de juiste begeleiding voor elke toonsoort vindt. Zoek ook de linkerhand bij oefening M, les III. Daar deze oefening oorspronkelijk alleen voor voorslagnoten geschreven was, moet U met de linkerhandbegeleiding pas beginnen bij de eerste tel van de eerste maat, dus nog niet bij de voorslag.

We geven in fig. 54 een voorbeeld van de juiste bas bij vier getremoleerde maten. In wezen is het precies eender als elke andere begeleiding, maar we geven het, omdat het misschien eenige moeilijkheid zou kunnen opleveren.



Fig. 54

### PRACTISCHE TOEPASSING.

We hopen, dat de algemeene principes van de linkerhand U nu geheel eigen geworden zijn. Nu zullen we U laten zien, hoe U dit alles in de practijk gebruikt, waar de onvermijdelijke uitzonderingen op onze regels zich zullen voordoen, en hoe U in zoo'n geval moet spelen.

Al zulke uitzonderingen hangen af van het verloop van de melodie. In les I gaven we U een lijst van de plaatsen waar breaks kunnen voorkomen. Nu geven we U tot taak, zulke plaatsen op te zoeken in een stuk dat ge zelf uitkiest, en daarin dan zelf de breaks te spelen. Bij elk stuk is dat weer anders, maar U zult bijna nooit een melodie tegenkomen, waar zich in het geheel geen gelegenheid tot het invoegen van breaks voordoet.

In les IV gaven we U een schema voor het gebruik van de meest voorkomende versieringen en hun plaats in de verschillende compositie-typen. Er zijn ook andere manieren dan de onze denkbaar, maar deze versieringen kunnen niet onder vaste regels gerangschikt worden, we kunnen U daarvoor geen vast systeem geven. Wel kunnen we U een paar voorbeelden voorleggen, welke we elk een eigen naam gegeven hebben. We zullen er niet zoo diep op ingaan als op de vorige figuratie, maar alleen vertellen hoe U ze kunt opbouwen en waar ze het best te gebruiken zijn. De rest laten we aan U over.

### GEVOEGDE RHYTHMISCHE FIGUREN („STOCK-PHRASES”).

Alle breaks en versieringen worden bepaald door de maat. Vroeger hebben we er al eens op gewezen, dat dezelfde noten, gespeeld in verschillende maatsoorten, een heel verschillenden indruk maken. Het andere beslissende element van een versiering is de samenstelling van de noten ervan. De combinatie van maat en gebruikte noten is de grondslag. De moeilijkheid, die zich in verband hiermee voordoet, ligt hierin, dat wij niet kunnen zeggen, welke accoorden U moet gebruiken, zolang we het wijsje niet kennen, en uit accoorden moet U tenslotte Uw breaks opbouwen. We kunnen U dus alleen aanduiden, hoe U zelf het best te werk kunt gaan.

Elk gesyncopeerd spelen, elke break in 't bijzonder is een kwestie van „aanvoelen”; U moet het rythme in U zelf opnemen, en de polsslag er van moet aan al, wat U speelt, ten grondslag liggen. Net zooals dansers soms zeggen: „Als die of die speelt, kan ik m'n voeten en schouders niet stil houden”, moet U kunnen zeggen: „Als ik speel, kan ik m'n vingers niet stilsthouden.”

Dezelfde combinatie van triolen en gepunteerde noten, die we toepasten bij kwartenfiguratie kunt U ook bij alle andere figuratie gebruiken. Bovengenoemde combinatie, die dan nog afgewisseld kan worden door een opeenvolging van noten van gelijken duur, is de rhythmische basis van al onze breaks. Door bovendien de accenten juist te plaatsen krijgt U werkelijk goede breaks.



Om eentonigheid te vermijden, kunt U heel goed de phrase nog iets verlengen door haar in te leiden met een „aanloopje” dat nog in de vorige maat valt, aldus:



Fig. 58

We hopen, dat het bovenstaande U nu duidelijk is, en nu blijft nog de vraag, waar we dit soort phrases het best kunnen gebruiken. Over 't algemeen zijn ze beter op hun plaats in langzame stukken met aangehouden melodienoten en rusten van twee maten dan bij vluggere. Nu mogen we niet, onmiddellijk nadat we bij een rust of een gedurende twee maten aangehouden noot zijn aangeland, onze phrase gaan inzetten, want de componist heeft hier tenslotte een pauze van twee maten bedoeld; en iedereen die enig gevoel voor maat en melodie heeft, zal toegeven, dat op die plaats twee maten (en niet een of drie) pauze moet zijn in het verloop van de melodie. De phrase, die we op 't oogenblik onder handen hebben, beslaat één maat, en, daar we den componist in z'n twee maten pauze willen respecteeren, beginnen we met onze phrase op de tweede maat. Ziehier de muziek, zoals U ze gedrukt vindt:



Fig. 59

en hier zoals wij het spelen:



Fig. 60

Er zijn nog veel andere dergelijke phrases mogelijk. Verzin er zelf een paar en begin die, welke wij U gaven, te varieeren.

Ga nu over tot oefening T, waar U de practische toepassing van bovengenoemde phrase vindt op verschillende accoorden. Let er op, dat overal de noten harmonieeren met het accoord, waarop de phrase is geconstrueerd. Schenk veel aandacht aan de accenten, anders wordt het geen "break" maar een "breakdown"!

### „AANLOOPJES” NAAR DE MELODIE.

We hebben dit in den loop van de cursus al eenige malen aangestipt; en we bedoelen hiermee niet uitsluitend het „aanloopje” vóór een nieuw couplet of leidend naar het refrein. We zijn van oordeel, dat de melodie het heelé stuk door hier en daar door zoo'n aanloopje „opgevangen” moet worden, b.v. na breaks en na een opvolphrase van vier maten, (hetzij door Uzelf ingevoegd, hetzij gedrukt).

Doe het overal, waar U er gelegenheid toe hebt. In figuur 61, even voor de vierde maat, vindt U een voorbeeld. In dit speciale geval dient het aanloopje om een figuratie in te leiden, maar denk nu niet dat het alleen op dergelijke plaatsen mogelijk is. U kunt elke phrase in de melodie inleiden met een aanloopje in de voorafgaande maat. Dit is van groot belang. Zooals U in figuur 59 ziet, vormen maat 3 en 4 een pauze. De uitwerking in figuur 60 geeft een uitstekende oplossing voor maat 4. Maar behalve de laatste inleiding (tot maat 4) is maat 3 onveranderd gebleven. Als we het bedoelde aanloopje achterwege hadden gelaten, zou de derde maat eigenlijk heelemaal open zijn gebleven. Door nu het aanloopje in te voegen, hebben we ten eerste die leemte opgevuld en bovendien nog de vierde maat ingeleid. Inplaats van de 8 tellen pauze van de aangehouden Bes in fig. 59, hebben wij nog geen 3 tellen pauze, nog juist voldoende om het „staan blijven” van de melodie aan te duiden.

GEBRUIK OVERAL, WAAR HET KAN, EEN AANLOOPJE.

### “BLUES”-ACCOORDEN.

Een andere variatie is de „Blues-versiering”, waarvan we U hieronder een voorbeeld geven. Het is een zeer verspreide maar heel verkeerde opvatting, dat voor de blues elke harmonie te gebruiken is. Immers hangt bij de blues meer dan bij iets anders nog Uw succes af van de harmonie, meer nog dan van het rythme. Het woord "blues" is afkomstig van de uitdrukking: "getting the blues" ofwel „de blues krijgen” en de melodie, de harmonie en ook het rythme van de blues-composities dragen daarvan het stempel. Alles moet uitdrukking geven aan de melancholie, die de negers aangeboren is. Let er maar eens op hoe melancholiek negerliederen meestal klinken.

Blues-harmonieën zijn gebaseerd op gewone accoorden, waaraan echter één noot is toegevoegd, of waarvan één noot is gewijzigd of weggelaten. Laten we eens een kwartenfiguratie zoo behandelen, en wel die van fig. 61.

Fig. 61

Fig. 62 geeft dezelfde phrase, zooals ze in een blues gespeeld zou moeten worden.



Fig. 62

Als U het speelt, zult U hooren dat het verschil zeer groot is. Een variatie als fig. 62 geeft, kan ook in andere stukken, die geen blues zijn, gebruikt worden, maar past niet in „gezellige”, opgewekte deuntjes. Let er wel op, wáár U iets dergelijks gebruikt.

„Blues-accorden” moeten niet al te dikwijls gebruikt worden en let er op, dat de noot, die een gewoon accoord tot “blues-accoord” maakt, één toon lager ligt dan de grondtoon van het oorspronkelijke accoord. Bijvoorbeeld: het gewone accoord van C is (van onder naar boven) C, E, G, C; dit maakt U tot „blues-accoord” door de onderste C te vervangen door de daaronder gelegen Bes (met de duim). Zoo gaat het bij elke toonsoort.

NONEN.

Een none wil zeggen een afstand van 9 tonen, dus één meer dan een octaaf. We gebruiken deze interval om aan een accoord een eenigszins overdreven effect te geven. Het accoord van C met gebruikmaking van het none-effect ziet er zoo uit:



De onderste noot van het accoord is dus verlaagd, niet de bovenste. Altijd een h e e l e toon verlagen, nooit een halve. Fig. 63 geeft U nog een paar voorbeelden.



Fig. 63

Zulke none-varianties op het gewone accoord kunnen zoovat overal waar een gewoon accoord zich voordoet, met succes toegepast worden; ook hier echter geldt: met mate!

Zeer doeltreffend werken none-varianties als U ze combineert met de tremolo. Uw accoord wordt voller; ook geeft het dat ondefinieerbare „jazz-effect” (de negers noemen dat: “barber-shop chords”). Zoals U kunt zien uit de lijst versieringen, die we zelf veel gebruiken (les VI) passen we de none veel toe.

### REEKSEN VAN HARMONISCHE ACCOORDEN.

Dit is een reeks accoorden die elkaar in chromatische of diatonische volgorde (d.w.z. met afstanden van een halve of een heele noot ertusschen) opvolgen. Zoo'n reeks kan naar boven of naar beneden loopen. Zij wordt zeer vaak gebruikt, ook in de plaats van het „aanloopje” om het refrein in te leiden, verder midden in het refrein (8e of 16e maat), bij het slot voor de herhaling, bij het overgaan in een andere toonsoort en nog op verschillende andere plaatsen. Fig. 64 geeft een voorbeeld van zoo'n reeks, die in dit geval het refrein inleidt:

The musical notation for Fig. 64 is presented in two staves, Treble and Bass clef. The piece is in 2/4 time. The first section, labeled 'Harmonic Progression.', consists of four measures of chords moving chromatically upwards: C major, C# major, D major, and D# major. The second section, labeled 'REFRAIN.', begins with a D# major chord and continues with a chromatic descent: D# major, E major, E# major, F major, F# major, G major, and G# major. The notation includes various chord symbols and articulation marks.

Fig. 64

Let erop, hoe de decimen in de linkerhand de rechterhand steunen; als U links octaven speelt inplaats decimen klinkt het dadelijk te dun. Fig. 64 gaf een chromatische reeks; hieronder volgt een diatonische, in dit geval geplaatst midden in het refrein:

The musical notation for Fig. 65 is presented in two staves, Treble and Bass clef. The piece is in 2/4 time. The section is labeled 'Harmonic Progression.' and shows a diatonic sequence of chords: D major, E major, F major, G major, A major, B major, and C major. The notation includes various chord symbols and articulation marks, demonstrating how the left hand supports the right hand with decimas.

Fig. 65

Soms bereikt U al voldoende door de reeks eenvoudig achter elkaar in even lange noten te geven, maar werkelijk zeer goede effecten kunt U bereiken door de reeksen gesplitst te spelen, net zoals U dat bij accoorden wel doet. Fig. 66 toont U een rhythmische behandeling van de passage uit fig. 65:

The image shows two musical examples, Example 1 and Example 2, under the heading 'Harmonic Progression.' Each example consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Example 1 shows a sequence of chords and notes in the right hand, with the left hand providing a bass line. Example 2 is similar but includes a triplet of notes in the right hand. The notation includes various chord symbols and rhythmic markings.

Example 1, Fig. 66 Example 2.

In oefening U vindt U een paar aanwijzingen voor het moduleeren van het eene accoord naar het andere door middel van harmonische reeksen. Oefen ze veel, U kunt ze zeer vaak practisch gebruiken.

#### HET ACCENT OP DE TWEEDE TEL („NASLAG”).

Om een regelmatig, rustig effect te krijgen bij gesyncopeerd spelen, moet altijd flink de nadruk gelegd worden op de 2e en 4e tel van elke maat. Toch moet daarbij ook het accent op tel 1 niet verloren gaan. De eerste tel moet altijd goed uitkomen, vooral na een aanloopje of voorslag. Maar de tweede en vierde tel moeten altijd geaccentueerd worden, zonder de melodie uit het oog te verliezen.

U doet dit het best door de noten, die boven of beneden de melodie zelf liggen, den nadruk te geven. De linkerhand draagt er veel toe bij; een licht accent links op de tweede tel zal het gewenschte effect bereiken. Ditzelfde geldt voor gevallen, waar U eenig ander accent geeft, zooals we in les I aangaven. Denk er evenwel altijd om, dat Uw melodie moet doorvloeien.

#### SUPPLEMENT BIJ DEZE LES.

Wanneer U het bovenstaande onder de knie hebt en het practisch kunt toepassen, probeer dan nog eens het supplement, dat we U bij les I gaven, te spelen, en pas daarbij dan toe, wat U zoo juist geleerd hebt. Doe er Uw uiterste best op en verwerk er al wat U kunt, in. Bekijk dan, maar niet eerder, de transcriptie en vergelijk Uw werk met dat van ons. Kijk, in hoeverre Uw werk lijkt op de door ons aangegeven zetting en welke van beide U beter vindt, en ook welke U het gemakkelijkst ligt. Natuurlijk hoeven beide arrangementen niet precies gelijk te zijn: dat zou niet eens kunnen, daar iedereen zijn eigen methode van werken heeft.

Als U een goed en speelbaar arrangement van het stuk kunt geven, kunt U nu overgaan tot les VI. Maar als U integendeel nog niet geheel tevreden met Uw werk bent, neem dan onze zetting en studeer die noot voor noot; en doe de les nog eens over tot het gemakkelijk gaat. De eerste kant van grammofoonplaat I van de persoonlijke demonstratie cursus kan U in dezen van groot nut zijn.

#### NABESCHOUWING.

U hebt nu weer een bepaald stadium bereikt. Kijk deze les nog even over voor U naar de volgende gaat. Ook willen we U er even op wijzen, dat studeeren en nieuwe dingen leeren weliswaar een ernstige

bezigheid is, maar dat gesyncopeerd spelen op zichzelf een prettig werkje moet zijn, zoodat U er, zoolang U zit te spelen, hetzij dan bij wijze van oefening hetzij voor Uw genoegen, er ook werkelijk plezier in moet hebben. We geven U daarom hieronder een aantal wenken in lichtere trant dan de lessen, maar daarom van niet minder belang. Tracht ze bij Uw spel op te volgen.

### WAT U NIET MOET DOEN.

Speel *niet* te lang achtereen hetzelfde stuk.

Gebruik *niet* al Uw kracht bij het eerste nummer, — de avond zal U lang genoeg vallen!

Bedien U *niet* al te vaak van hetzelfde effect, — het verveelt het publiek verbazend gauw.

Gebruik Uw pedalen *niet* alsof Ge Uw rem en debrailage onder Uw voeten had, dan zou er al gauw iemand anders op Uw chauffeursplaats zitten.

Probeer *niet*, het onmogelijke te bereiken.

Kijk *niet* doodongelukkig als U speelt: “*They want to be happy, but they can't be happy*” — . . . de rest weet U wel.

Bonk *niet*.

Laat de lessen *niet* zoek raken; U wilt ze later wellicht naslaan.

Leen de lessen *niet* uit; U hebt ervoor betaald.

Denk *niet*, dat oefening onnoodig is.

Aarzel *niet* en kijk niet achter U als U eenmaal begonnen bent — denk aan de vrouw van Lot. Tob *niet*, — het komt in orde.

### WAT GE WEL MOET DOEN.

Oefen langzaam, de snelheid komt later.

Leg een goede verzameling muziek aan, en houd die netjes bij elkaar.

Denk er aan, dat er 88 noten op de piano zijn; en gebruik ze alle.

Sla de toetsen licht aan, zooals in “Kitten” en niet zooals in “Elephant”!

Studeer les VI met buitengewone aandacht.

Durf te spelen, — tien tegen een dat een fout dan niet wordt gemerkt.

Speel in de maat, — anders heeft Uw spel geenerlei waarde.

Vertel anderen van deze leergang, als men U mocht vragen, waar U zoo goed leerde spelen — men zàl U dat zeker vragen.

Weet, dat wij U alleszins succes toewenschen en het zal ons steeds een genoegen zijn, iets van U te vernemen.

## WENKEN VOOR UW SPEL.

Let op de maat, het wijsje loopt dan vanzelf.  
Eén "break" in de hand is beter dan twee op papier.  
Een wijsje op de juiste plaats, bespaart U klachten.  
Een onzeker gespeeld wijsje, wordt niet gebisseerd.  
Een genie scheidt, een talent bootst slechts na.  
Veel goede wijsjes werden „per ongeluk" gemaakt.  
Te veel maten bederven een goede break.  
De voet, die de pedaal uitslijt heeft niet de goede stand!

[In de volgende les zullen we U weer in een  
verder stadium brengen.]

# DE BILLY MAYERL CURSUS

*in moderne gesyncopeerde pianomuziek*

Afdeeling Holland

## LES VI.

Deze les sluit het eerste deel van Uw leergang af, en wij gaan erin voort, U de beste praktische toepassing te geven, bij wat U al geleerd hebt. Verder geven we U nog algemeene aanwijzingen en Billy Mayerl's "break"boek, dat U nu met goed gevolg kunt bestudeeren en gebruiken, door het aan te passen aan Uw eigen behoeften.

### PRACTISCHE TOEPASSINGEN (vervolg).

#### SYSTEEM VAN DE GEWONE FOXTROT-MELODIE!

Bij onderzoek zult U zien, dat 50 % van de gewone fox-trots eenzelfde soort beginphrase hebben en bij deze volgt dan een min of meer gelijksoortige uitwerking van het heele verloop. Als U dus de eerste maat van een dergelijke fox-trot eenmaal hebt gehoord, kunt U wel ongeveer raden, wat er verder komt. Bedoelde eerste phrase is meestal zeer eenvoudig gebouwd. Zij bestaat uit vier maten, waarvan de eerste twee gewoonlijk uit 8 kwartnoten bestaan, en de volgende twee maten uit één aangehouden noot. Fig. 67 geeft de grondidee van deze phrase:

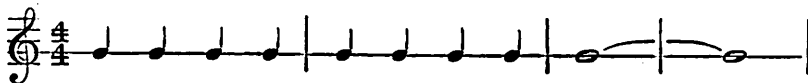


Fig. 67

en ziehier hoe het meestal in de melodie ongeveer verloopt:



Fig. 68

U weet natuurlijk al, hoe het verder gaat, namelijk zóó:



Fig. 69

DE BILLY MAYERL CURSUS IN MODERNE GESYNCOPEERDE PIANOMUZIEK  
Afdeling Holland

LES VI

Blz. Twee

En de heele uitwerking is dan deze:



Fig. 70

Herkent U het soort? Er zijn er honderden van dit soort; sommige hebben wel hier en daar een noot meer of een „aanloopje”, om het met de woorden te laten kloppen, maar dit is toch het grondschema.

U ziet, dat we op de derde en vierde maat die vervelende „pauze” krijgen, die we in de vorige les bespraken, en die verschijnt nog eens in maat 7, 8, 11, en 12. U weet, hoe U daarmee aan moet. Oefening V geeft U als voorbeeld hoe deze foxtrot ten slotte zou moeten klinken. We zullen dit eens maat voor maat nagaan.

ANALYSE!

MATEN 1 en 2. Let er op, hoe elke tel afzonderlijk behandeld is; we loopen even op de harmonie-wisseling vooruit door één nootje van het accoord, dat we gaan spelen, vooraf aan te geven. Onthoud dit goed, want op zoo'n manier kunt U een dergelijke phrase altijd aanpakken, in de inleiding, middenin en ook in het refrein. Ook bij phrases van slechts één maat, of ook bij zeer lange phrases kunt U het zoo behandelen. Hieronder geven we nog twee loopjes, in de hier bedoelde vorm uitgeschreven; we leenen dus een zestiende van de eerste en derde tel van de maat om de accoorden die op tel 3 en 4 vallen, vooraf al aan te duiden.



Fig. 71

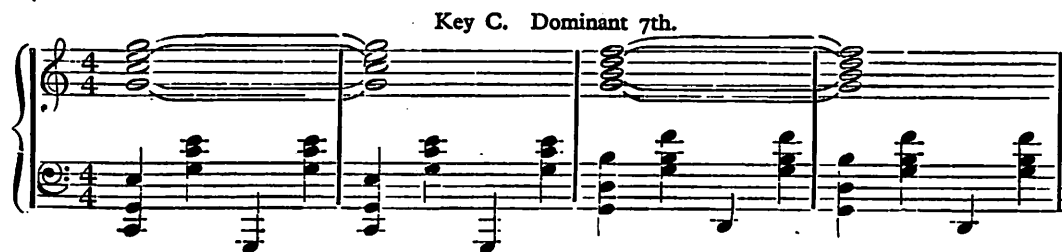
- MATEN 3 en 4. Let op de kwarten-figuratie.
- MATEN 5 en 6. Net als maat 1 en 2. Variatie in het rythme.
- MATEN 7 en 8. Kwarten-figuratie waaraan de „blues-noot” is toegevoegd; bovendien harmonische reeks.
- MATEN 9 en 10. Net als maat 1 en 2.
- MATEN 11 en 12. Vergelijk oefening T: “stock”-rhythm! Met aanloopje.
- MATEN 13 en 14. Deze zouden evenals maat 1 en 2 behandeld kunnen worden, maar we waren bang voor eentonigheid. Daarom maakten we gebruik van de tremolo, werkelijk een eenige manier om te eindigen; het bereidt Uw hoorders voor op het refrein. Let ook even op de rhythmische phrase in maat 14.
- MATEN 15 en 16. Harmonische reeks om de onvermijdelijke lange noot weg te werken, en aanloopje voor het refrein.

---

EVIDENTE LINKERHANDVERANDERING.

In elke melodie komt er ergens een plaats, waar gedurende twee maten verandering van harmonie moet plaats grijpen; we noemen dit een „evidente” verandering, omdat het een ieder, die eenigszins muzikaal is, in het oog moet springen. De componist moet dit doen om het stuk „af” te maken. In

les II hebt U geleerd, hoe U daarmee doen moet, maar misschien hebt U toen niet gerealiseerd, van welk een groot belang dit is. We hebben een verandering op het oog als U ziet in fig. 72



Ruimte voor verandering

Fig. 72.

Zoo'n phrase behandelt U nu als volgt:



Vorbereiding van Harmonie-verandering met gebruik van onderbroken bas.

Fig. 73.

Deze wijziging zal misschien wel zes maten aanhouden, en in deze gevallen hebt U gelegenheid het eentonige decime-werk van Uw linkerhand te onderbreken. U moet dan namelijk zoo spelen als fig. 73 aangeeft: het heeft succes en geeft wat kleur aan Uw spel.

In elke fox-trot zijn typische voorbeelden hiervan te vinden. Neem er een of twee van en studeer die speciaal met het oog op deze plaatsen; het is van het grootste belang.

Als U dit nu langzaam aan het studeeren bent in het begin, zou de harmonie U wellicht fout toeschijnen, het klinkt vreemd. Trek deze conclusie echter niet, voor Ge de snelheid tot fox-trot-tempo hebt opgevoerd. Immers wat Uw linkerhand doet is slechts van zeer voorbijgaanden aard en U moet er niet bij blijven stilstaan. Het is volkomen in orde en muzikaal in den haak; U zult er bij groote componisten tal van voorbeelden van vinden.

## HERHALING EEN OCTAAF HOOGER.

Vaak komt Ge fox-trots tegen, waarvan de melodie is opgebouwd uit korte phrases, die zich herhalen. M.a.w., veel phrases van een of meer maten zijn eenvoudig een copie van de voorafgaande korte phrase.

Zie hier een typisch voorbeeld:

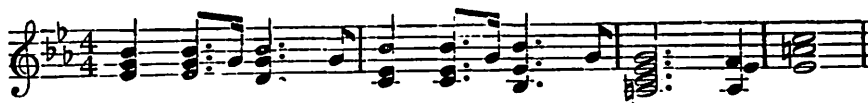


Fig. 74

Een zeer loonende manier om zoo'n melodie aan te pakken is de volgende: speel de eerste phrase op de gewone manier (dus één octaaf hooger dan ze gedrukt staat) en de tweede nog een octaaf hooger (dus twee octaven hooger dan de gedrukte muziek aangeeft). Maar onmiddellijk nadat de herhaling voorbij is, moet Ge weer terugkomen waar U gewoonlijk speelt, namelijk één octaaf hooger dan gedrukt staat. Zie fig. 75.



Fig. 75

Onthoud dit goed, het is erg belangrijk en heeft groot succes. Het is ook een van de beste methoden om eentonigheid te vermijden, en intusschen wordt U bovendien gedwongen het heele toetsenbord te gebruiken. Tusschen twee haakjes, (en dit is misschien wel het belangrijkste) het is een van de voornaamste punten, waarnaar het publiek een pianist beoordeelt: ze kijken altijd of U wel vaak „heelemaal rechts” speelt. Maar spring nooit zonder systeem heen en weer — dat heeft geen zin. Gebruik deze manier alleen in de door ons aangegeven gevallen.

### „RUW MATERIAAL” VOOR BREAKS.

Om in staat te zijn een goede break op de juiste plaats in een melodie in te voegen, of ook om er een vóór of achter de melodie te spelen, moet U het accoord, waarop (of in de plaats waarvan) de break zal komen, duidelijk voor oogen hebben. Evenals Uw kwarten-phrases, — die een belangrijk deel van iets gecompliceerder breaks uitmaken — is een break in 't algemeen een serie accoorden, verbonden door losse noten, en wel op vrij grillige wijze gecombineerd. Maar denk er altijd aan: een break moet zoowel bij den aard van de melodie als bij het accoord, waarvoor hij in de plaats komt, passen. Nu zijn er natuurlijk honderden accoorden en verbindingsnoten daartusschen, die op één enkel accoord zouden kunnen worden geconstrueerd, en als U daaraan dan nog de verschillende mogelijkheden in maat toevoegt, komt U wel op duizenden verschillende breaks, waaraan één enkel accoord ten grondslag ligt. **BEDENK, DAT EEN BREAK EEN COMBINATIE VAN NOTEN EN MAAT IS.**

Het is ons natuurlijk onmogelijk, om U alle breaks te geven die eventueel gespeeld zouden kunnen

worden, evenmin als nieuwe wijsjes, in het leven geroepen door degene, die ze uitvindt. U moet Uzelf gaan beschouwen als de uitvinder van Uw eigen breaks, en als U de moeite neemt, U rustig voor de piano te zetten en op de grondslag van hetgeen U hier hebt geleerd zelf een paar combinaties van noten en rhythmten samen te stellen, zult U al gauw zien dat U een paar heel aardige breaks kunt maken. U zult zien, dat het nog fascinerender is dan een kruiswoord-puzzle, en U hebt er veel meer aan.

In oefening W. geven we U een heeleboel „ruw materiaal” voor breaks, dat nog in den goeden vorm moet worden gegoten. U zult zien, dat de in deze oefening gekozen accoorden zich zeer waarschijnlijk ook in Uw eigen muziek zullen voordoen. Denk aan de standaardbreaks die U geleerd hebt als kwarten-figuraties, enz.; versmaad die niet om hun eenvoud. We herhalen: hoe eenvoudiger, hoe beter. Als U ingewikkelde breaks zonder moeite kunt spelen, zijn die voor U óók eenvoudig, en het resultaat klinkt ten slotte óók eenvoudig. Maar om de heele kwestie van de breaks, althans in het begin, eenvoudig te houden, bespreken we hier nog niet de ingewikkelde breaks, zooals U ze in het supplement van deze les aantreft.

## DE WALS.

De wals is iets heel anders dan de fox-trot. Het voornaamste bij de wals is de melodie; niet het rythme; daarom kan voor de wals één standaardmethode aangegeven worden.

*Linkerhand.* — De taak van de linkerhand lijkt bij de wals veel op die bij de fox-trot. Speel een decime op de eerste tel, een „naslag” op de tweede, en op de derde nog een „naslag”.

Bij sommige walsen wordt een goed effect verkregen door de derde tel links weg te laten. In andere echter moeten beide tellen aangeslagen worden. Dat moet U zelf beslissen. In het algemeen is het wenschelijk bij het „droomerige” soort wals alle drie de tellen te spelen, terwijl de vroolijke walsen en de „Spaansche” soorten beter klinken met een rust op de derde tel. Maar U bent hierin geheel vrij.

Neem de wals voor zoover het de linkerhand betreft in phrases van twee maten. Behandel die zoo als in les II staat aangegeven: een decime op de eerste tel met twee „naslagen”, en dan een enkele noot, weer met twee „naslagen”. Voor de „gesplitste bas” en de „evidente linkerhandverandering”, zie fox-trot.

Hierop is echter alweer een uitzondering: waar de harmonieverandering op de derde tel plaats vindt, moet er links een decime gespeeld worden, gebaseerd op die harmonieverandering, om het beter te laten uitkomen. U bent b.v. aan het spelen in de toonsoort F-majeur; de eerste twee tellen van de maat zijn gebaseerd op de grondtoon van F, en op de derde tel vindt U een harmonieverwisseling naar het dominant-septime-accoord (n.l. C, E, G, Bes). Nu moet Uw linkerhand, om den nadruk op deze harmonieverandering te leggen, een decime spelen op die derde tel, hetzij C en E, hetzij G en Bes.

*Rechterhand.* — In de harmonie van boven- of benedenstem van de gedrukte muziek zult U het noodige materiaal vinden waarop Uw rechterhand stevige, breede accoorden kan bouwen. Dit is eigenlijk al wat U nodig hebt, in combinatie met kwartenloopjes, waarbij U dan zes halve tellen inplaats van drie heele per maat speelt. U mag natuurlijk niet, zooals in de fox-trot, gepunteerde kwarten gebruiken, want het eigenlijke syncopereen komt bij de wals niet te pas. Wel hebt U veel vloeiende opvulling nodig. Dit is werkelijk alles waar de wals om vraagt; soms kan een „electrische bel-ver-siering” wellicht dienst doen (die dan wat langzamer dan in een fox-trot gespeeld moet worden), en

af en toe is een arpeggio-gespeeld accoord op z'n plaats om het effect van een harp te geven. Maar de wals moet vóór alles vloeien, mag niet „springerig” zijn.

De rechterhand wordt, evenals in alle dansmuziek, een octaaf hooger gespeeld dan ze gedrukt staat, behalve wanneer de muziek al in deze hogere ligging geschreven staat, wat bij de wals nog al eens voorkomt. Let daarom op den afstand tusschen beide handen.

### DE ONE STEP.

Wat is eigenlijk een one-step? Het is een snelle fox-trot; niet, zooals men vaak meent, twee maal zoo snel, maar alleen een klein beetje gauwer.

Het wezen van de one-step ligt in het „vlotte” ervan en om dat effect te bereiken moeten de tweede en vierde tel van elke periode van 4 tellen geaccentueerd worden, onverschillig, of het in twee- of vierkwarts-maat geschreven is. U zult het in het begin natuurlijk moeilijk vinden, om al, wat U in fox-trot-tempo kunt spelen, nu ook in het snellere one-step-tempo te doen, vooral in de linkerhand. Dat kan alleen door oefening verholpen worden, daar moet U dus zelf voor zorgen.

Al wat U voor de fox-trot hebt geleerd is toepasselijk op de one-step; maar vergeet hier vooral het accent op de tweede en vierde tel niet. Als een one-step in  $2/4$  maat geschreven is, moet U de maten twee aan twee bij elkaar nemen wat betreft Uw linkerhand. Dan speelt U dus over twee maten „decime, naslag, losse noot, naslag”.

### DE TANGO.

De tango wordt niet „gesyncopeerd gespeeld”, en daarom behandelen we die hier niet.

Toch moet U niet denken, dat het zoo heel moeilijk is; als U tango's moet spelen, wat stellig het geval zal zijn, denk er dan vooral om, de eerste tel een zeer zwaar accent te geven en alle vlugge passages, zoowel in de melodie zelf, alsook in Uw versieringen, staccato te spelen.

### De „ZES-ACHTSTE-ONE-STEP”.

De z.g.n. „zes-achtste-one-step” is heelemaal geen one-step, maar een stuk in marsch-tempo. Het ligt voor de hand, dat U zoiets niet kunt syncopeeren. De beste manier waarop U het gedrukte exemplaar kunt verbeteren is in de eerste maat een decime met twee naslagen te spelen, en in de tweede maat een octaaf met twee naslagen, enz.

Het is vaak mogelijk gewone breaks in te voegen, net als bij de fox-trot. Eindig Uw break met een stevig accent.

### DE AANSLAG.

In les I wezen we er al op, dat U een pianist bent en geen smid. Nu lijkt U al een beetje meer op een pianist dan toen; daarom kunt U er *nu* wat meer aandacht aan schenken, *hoe* U speelt.

We nemen aan, dat U in de linkerhand die “swing” verkregen hebt, die we getracht hebben U bij te brengen; daarover hoeven we dus niet heel veel meer te zeggen, behalve dan, dat U licht en toch beslist moet spelen. Niets klinkt slechter dan onzeker spel.

Al Uw figuraties en versieringen moeten licht gespeeld worden; daarvan hangt de helft van het succes af. Ze moeten één zijn met het geheel. Ze mogen vooral niet klinken als iets, dat er als het ware „bij hangt”, want dan zouden Uw hoorders vragen: „Zeg, waar haal je dat ineens vandaan?” Neen, „dat” moet in het geheel zijn opgenomen. Alles hangt af van een lichte, gelijkmatige aanslag. Als U een triool speelt, laat het dan ook een triool zijn; dus precies drie noten op één tel; en een gepunteerde kwartnoot moet scherp klinken. Uw spel moet gelijkmatig lopen, net als een goede machine, zonder „bij-geluiden”. Dan zullen Uw accenten dubbel zoo goed uitkomen en U krijgt maximum-prestatie bij minimum-inspanning.

Denk ook om de nuances in uitdrukking, speel „forte” als er „forte” staat, maar niet als er „piano” staat; en reserveer altijd extra-kracht voor het slot. Nu bedoelen we met „kracht” niet, dat U daar altijd hard moet spelen, maar wel dat U uzelf daar in bedwang moet hebben.

In de lessen III en IV zult U opgemerkt hebben, dat de phraseering een belangrijke rol speelt in Uw vertolking. Vergeet dat vooral niet. En laat duidelijk het verschil tusschen legato en staccato hooren, dat mag nooit door elkaar loopen.

Als U deze aanwijzingen opvolgt, zult U verbaasd zijn, hoe anders Uw spel gaat klinken. Dat zult U zelf het eerste hooren, omdat U er speciaal op let; maar al gauw zullen ook anderen de verbetering in Uw spel opmerken.

### HET „BREAK”-BOEK.

Als supplement geven we U bij de cursus een waardevol boekje, dat een aantal goede breaks bevat. Het is een handig zakformaat, draag het altijd bij U om het even te kunnen naslaan. Verlies het vooral niet, we kunnen U geen nieuw ervoor geven.

We verwachten, dat U de inhoud van het boekje analyseert. Het is niet de bedoeling, dat U het heelemaal uit het hoofd leert, (ofschoon dat natuurlijk geen kwaad kan), maar het meer als lexicon voor Uw breaks beschouwt. Pas de inhoud op Uw spel toe.

### NABESCHOUWING OVER HET EERSTE DEEL.

Nu zijn we op een hoogte gekomen, waarop we Uw aandacht ernstig moeten vestigen op het belang van het persoonlijke in Uw spel. Er is geen enkele reden, waarom Uw spel niet net zoo'n persoonlijk karakter zou kunnen dragen als dat van een ander, zelfs al heeft die ander óók onze cursus bestudeerd. Als drie spelers even hard aan onze cursus gewerkt hebben, zal de basis van hun spel dezelfde zijn, maar de persoonlijke uitdrukking die elk van deze drie in hun spel legt, zal net zooveel verschillen als het werk van twee schilders, die samen opgeleid zijn maar een heel verschillende opvatting van hetzelfde onderwerp hebben.

Er is een groot arbeidsveld voor U waar U al het geleerde kunt toepassen, — en daar is plaats voor iedereen. We zouden U graag onder de beste spelers tellen. Succes komt alleen na veel en hard werken; we geven U de raad, zooveel mogelijk te studeeren. Als U ooit professional wordt, zult U daar zeker geen spijt van hebben, en de amateur moet zijn hobby op zoo hoog mogelijk peil trachten te brengen.

De stijl van het spel zal met den tijd en de mode wellicht veranderen, maar de grondregels niet. Deze cursus geeft U juist die grondregels en daarbij de beste methode om ze in practijk te brengen. Duzenden hebben hiermee reeds succes behaald.

## OOK U KUNT SUCCES HEBBEN.

Zorgvuldig bestudeeren van deze eerste zes lessen bereidt U voor op het tweede deel van de cursus, die we zullen aanduiden met: „Cursus in modern-rhythmisch spelen”. Daarin zult U veel praktische opgaven krijgen, en daarom moet U de nu behandelde stof volkomen beheerschen.

Als U ook maar eenigszins twijfelt op een of ander punt, schrijf ons dan, of doe die les nog eens heelemaal over.

**NU VOLGEN VIJF LESSEN IN MODERN RHYTHMISCH SPELEN,  
HET TWEEDE DEEL VAN DEZE CURSUS.**