

## Ontwikkeling en toepassing van de Istrischeodus

### Aanloop

Iedere componist heeft vroeg of laat behoefte aan ordenende systemen die zowel structuur (maar geen cerebraal-theoretische knel- en rekverbanden) als vrijheid (maar geen vrijbrieven voor willekeurige onzin of ambachtelijke knulligheid) bieden. Daarnaast kan het een zich maatschappelijk verantwoordelijk voelende componist niet onverschillig laten of de door hem/haar gekozen oplossingen ook voor welwillende, maar niet technisch onderlegde toehoorders als navoelbare leidende principes aanvaardbaar zijn.

Dat bij deze zoektochten geen algemene consensus wordt bereikt, is alleen maar gunstig: één van de verworvenheden van de laatste decaden van de afgelopen eeuw is dat, na een nogal dwingende periode onder invloed van het modernisme, een componist tegenwoordig met grote flexibiliteit die middelen kan toepassen die hij (m/v) het meest geschikt acht om uit te drukken wat hij aan de toehoorder wil overbrengen. Het enige algemeen geldige verbod is: de toehoorder vervelen.

### Persoonlijke invulling

Eén van de vele manieren waarop een componist structuur in zijn werk kan brengen is het kiezen van een toonsysteem waarin de te schrijven noten (althans voor zoveel als nodig blijkt) moeten gaan passen. Als student in de 50-er jaren van de vorige eeuw hield die keuze me veel bezig en ik experimenteerde dan ook enthousiast met allerlei toonsystemen die de klassieke toonaarden zouden kunnen vervangen, zonder daarbij tot al te grote vervreemding te leiden (zoals b.v. met kwart- of 31-toonssystemen).

Eén van die experimenten hield in dat er zeventonige toonladders werden geconstrueerd, uitgaande van de stijgende melodisch-mineur toonladder, door telkens op één toonschrede hoger te beginnen, analoog aan de theoretische afleiding van de oude kerktoonaarden uit de stijgende majeur toonladder (historisch onjuist, maar als ezelsbrug wel handig). Men krijgt dan 6 nieuwe toonladders, zoals weergegeven in **notenvoorbeeld 1**.

Van deze toonladders heeft vooral nr. 7 (ontstaan doordat bij de afleiding de leitoon van de uitgangstonladder 1 de grondtoon van de nieuwe toonladder werd) een aantal opvallende eigenschappen, zoals:

- vanaf de grondtoon (b) gerekend is er geen reine kwart (e) of –kwint (fis), maar wel een verminderde kwint (f);
- op dezelfde wijze geteld is er zowel een kleine tert (d) als een verminderde kwart (es), die in het gebruikte gelijkzwevende systeem ervaren wordt als gelijk aan een grote tert (dis);
- er is (om in kynologische termen te spreken) een "korte, compacte kop" met 2 halve-toonschreden (b-c-d-es) dicht bij elkaar, en een "lang lijf" met 4 hele-toonschreden (es-f-g-a-b) op het eind.

Consequenties hiervan zijn o.a.:

- tonica, dominant en sub-dominant verliezen hun klassieke functies en het gehele zorgvuldig opgebouwde klassiek-romantische harmonische systeem wordt buiten werking gesteld;
- het majeur-mineur accoord wordt laddereigen, evenals de op de grondtoon gebouwde overmatige drieklank b-es-g, één van de mogelijke tonica's (vgl Toepassingen, ad (b));
- omdat de reine kwint normaal niet in de ladder voorkomt kan een toepassing daarvan aan het eind van een deel eenzelfde gevoel teweegbrengen als een majeur-terts in een Renaissance- of Barok-werk in een mineur-toonaard, a.h.w. als een "Picardische kwint";
- van de "kop" kunnen dissonante clusters afgeleid worden, van het "lijf" consonante, op de hele-toonstonladder geënte klanken.

Evenals in het klassieke majeur en mineur kan de toonladder in 12 transposities opgeschreven worden. De op deze wijze te construeren toonreeksen zijn weergegeven in **notenvoorbeeld 2**.

Als illustratie van wat deze modus met een melodie kan doen is in **notenvoorbeeld 3** het Wilhelmus hierin herschreven.

### Toepassingen

De experimenten uit mijn studententijd leverden wel veel schetsen op papier en probeersels op de piano op, maar geen voltooide, uitvoerbare werken. Dat bleef lange tijd zo, totdat, zoals ik gehoopt had, na mijn pensionering voldoende tijd ter beschikking kwam om het oude componeerwerk weer op te pakken. Door deze herstart kon ik een aantal werken die als opzet waren blijven liggen afmaken en aanvullen met nieuwe. Daarbij hielp natuurlijk, dat ik wel was blijven pianospelen, en daarnaast ervaring had gekregen in arrangeren en dirigeren. De experimenten van 50 jaar geleden hebben dus tenslotte toch nog resultaat opgeleverd.

Toepassing van de beschreven toonladder kan op twee manieren: (a) horizontaal (melodisch) of (b) verticaal (harmonisch). De toepassing dient hoe dan ook niet star of dogmatisch zijn, - want dan krijgt men werkstukken i.p.v. muziek -, maar als leidraad, c.q. inspiratiebron, is de toonladder zeker bruikbaar.

Ad (a). Toepassing in melodielijnen is met name bruikbaar bij vocale muziek, omdat men dan bij het instuderen van de intonatie altijd terug kan grijpen op de vertrouwde intervallen van de verwante melodisch-mineur toonladder.

Voorbeelden uit eigen werk zijn met name te vinden in de *Koorliederen op Oost-Europese volkspoëzie* (eerste bladzijden met hoofdthema's weergegeven in de **notenvoorbeelden 4.1 t/m 4.5**) en de *Koorliederen op Nederlandse kinderpoëzie* (volledige partituren en CD-opnames staan downloadbaar op website [www.petergreve.nl](http://www.petergreve.nl) onder de kolom "Composities", sub 5, 7 en 10).

In **notenvoorbeeld 5** zijn de hoofdthema's nog eens achter elkaar zonder de bijbehorende begeleiding, maar met de ten grondslag liggende toonladders samengevat.

Vergelijkbare toepassingen van de toonladder in werk van anderen zijn mij niet bekend.

Ad (b). Zoals al gezegd, is het gehele, tot in detail uitgewerkte klassiek-romantische harmonische systeem niet in die vorm toepasbaar op toonladder 7. Wie toch harmonieën onder uit die toonladder ontwikkelde melodieën wil zetten, moet dus nieuwe oplossingen bedenken die zinvol bijdragen aan het totale klankbeeld.

Herdefiniëring van het gehele traditionele systeem van tonale functies ("*dwangbuis uit het dolhuis waar Max Reger eerste dokter was*", schreef Willem Pijper in 1926) lijkt mij niet aan de orde: in het eerste geciteerde Koorlied (**notenvoorbeeld 4.1**) kan men een tonica zien in het eerste accoord (es-ges-as-c) in de tweede maat van de pianopartij, een dominant in het laatste accoord (fes-ges-bes-des) van die maat en een sub-dominant in het eerste accoord (des-fes-as-bes) van de volgende maat, maar tot veel toegevoegde informatie leidt die constatering niet. Het "majeur-mineur accoord" c-es-fes/e kan ook als "tonica" dienen; dit accoord is in het eerste lied als afsluiting gebruikt.

Laddereigen reine drieklanken afgeleid van de basistoonladder kunnen ook gebruikt worden bij de harmonisering: dit is gedaan in het derde Koorlied (**notenvoorbeeld 4.3**). Toepassing van chromatische doorgangsnoten geven weer andere mogelijkheden tot verlevendiging van het klankbeeld (tweede Koorlied, **notenvoorbeeld 4.2**).

Alles bijeengenomen lijkt het mij het beste, het harmonische systeem rond toonladder 7 met de nodige creatieve vrijheid te hanteren en af te zien van een klassiek-functionele duiding.

### Nomenclatuur

In de ca 50 jaar dat de experimentele schetsen ongebruikt in de kast lagen heeft de muziek-wetenschap uiteraard niet stilgestaan en is op allerlei plaatsen in de wereld onderzoek naar nieuwe of weinig bekende modi gedaan.

Modi op dezelfde wijze afgeleid als gegeven in notenvoorbeeld 1 bleken b.v. nuttig als grondslag voor jazz-accorden (zie: Marc Sabatella, *A Jazz Improvisation Primer*, © The Outside Shore 1992-2000, hfdst "Melodic Minor Harmony"). Voor de zes nieuwe toonladders werden ook namen gedefinieerd, n.l. 2.: Phrygian #6; 3: Lydian Augmented; 4: Lydian Dominant; 5: Fifth Mode; 6: Locrian #2 en 7: Altered Scale.

Laatstgenoemde toonladder (hierboven aangeduid als "toonladder 7") werd ook door de auteur van het boek als bijzonder gezien en omschreven als "*one of the most important sounds in post bop jazz*". Het is interessant om te zien hoe op deze wijze twee uiteenlopende takken van muziekbeoefening weer naar elkaar toe kunnen groeien.

Een andere bron van informatie was afkomstig uit het tegenwoordige Kroatië, waarvan het grootste gedeelte van de landstreek Istrië sinds het uiteenvallen van Joegoslavië deel uitmaakt. Onderzoekingen in Istrië, met name door de Kroatische componist en musicoloog Ivan Matetic Ronjgov (1880-1960), hadden een aantal karakteristieke melodieën aan het licht gebracht waarvan sommige in een modus gespeeld werden die de aandacht trok door zijn bijzondere samenstelling en uniciteit voor de regio, en daarom de "Istrische toonladder" genoemd werd (zie: Dario Marusic, *Reception of Istrian Musical Traditions*, *Musicology*, 7, 185-198, 2007, en de website "Istrad").

Zo goed mogelijk in het getempereerde systeem opgeschreven, luidde deze toonladder (l.c., blz. 186): fis-g-a-bes-c-d-e-fis, d.i. toonladder 8 in notenvoorbeeld 2. Omdat de naam "Istrisch" recht doet aan de authentieke bron van de toonladder en ook aantrekkelijker klinkt dan het wat droge "Altered Scale" heb ik de aanduiding "Istrisch" overgenomen in mijn partituren als omschrijving van de gebruikte modus. Daaraan doet het feit niet af dat de authentieke Istrische modus empirisch in de praktijk is ontstaan vanuit de aldaar gebouwde en gebruikte schalmeien en maar bij benadering past in het 12-tonige gelijkzwevende Westerse systeem waarop indertijd mijn eerste experimenten gebaseerd waren. Het belangrijkste naar mijn gevoel is dat ook hier twee stromingen in de muziek elkaar hebben kunnen vinden.