

Rudolf Rasch

Nootzaken

Basisbegrippen uit de Theorie van de Westerse Muziek

Hoofdstuk Zeven: Melodie

Verwijzingen naar deze tekst graag op de volgende manier:

Rudolf Rasch, Nootzaken: Hoofdstuk Zeven: Melodie

<https://nootzaken.sites.uu.nl/>

Voor opmerkingen, suggesties, aanvullingen en correcties: r.a.rasch@uu.nl

© Rudolf Rasch, Utrecht/Houten, 2018

12 juli 2018

HOOFDSTUK ZEVEN

MELODIE

7.1 Inleiding

7.2 Vocale Melodieën

7.3 Instrumentale Melodieën

7.4 Melodische Analyse

7.1 INLEIDING

Melodie is een uiterst belangrijk aspect van een muziekwerk, misschien wel het allerbelangrijkste aspect. Muziekwerken worden vaak geïdentificeerd aan de hand van de melodie waaromheen ze zijn opgebouwd. Het is de melodie die we in ons geheugen bewaren om ons die later te kunnen herinneren. Als we alles weghalen van een muziekstuk behalve de melodie, zullen we die melodie nog steeds benoemen met de naam van het muziekstuk. Ook kan van een muziekstuk bijna alles — instrumentale bezetting, toonsoort, begeleiding, harmonisatie, tekst, enzovoorts — worden veranderd zonder dat dit de herkenbaarheid van de melodie aantast. Muzikale compositie zonder melodie komt voor, maar is een uitzonderingssituatie.

Melodieën kunnen ook een veel langer “leven” hebben dan de composities waarin zij voorkomen. Zij kunnen door de eeuwen heen op verschillende manieren worden gebruikt en in composities verwerkt, waarbij de compositie wel wordt vernieuwd, maar de melodie in principe dezelfde blijft. Men kan daarbij denken aan het gregoriaans, aan repertoires van geestelijke liederen (psalmen, koralen), en volksliederen, zowel in de zin van nationale liederen (zoals het *Wilhelmus* en de *Marseillaise*) als in de zin van algemeen bekende liederen (zoals *Altijd is Kortjakje ziek* en *Stille nacht, heilige nacht*).

Het begrip melodie is echter moeilijk eenduidig te definiëren. In Sem Dresdens *Algemene muziekleer* (12/1972, p. 61) vinden we de volgende omschrijving: “Door groepering der intervallen, in metrisch en rhythmisch verband, ontstaat een melodie”. Deze definitie staat halverwege het hoofdstuk over “Melodieleer” en volgt op paragrafen over toonladders en intervallen, aspecten die door Dresden onder het overkoepelende begrip “melodie” worden behandeld. Martin Lürensens definitie (*Grondslagen*, 1975, p. 204) zal wel naar die van Dresden zijn gemodelleerd: “Naar haar uiterlijke vorm is een melodie een ritmisch — en veelal ook metrisch — geordende groep intervallen.” Theo Willemse (*Algemene muziekleer*, 14/1999, p. 199) geeft een definitie waarin het metrische en ritmische aspect is weggefallen: “Melodie is een samenhangend en geordend geheel van na elkaar klinkende tonen.”

De *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2/2001, Vol. 16, p. 363) definieert melodie als volgt: “Melody, defined as pitched sounds arranged in musical time in accordance with given cultural conventions and constraints, represents a universal human phenomenon traceable to prehistoric times.” In het artikel “Melodie” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2/1997, Sachteil 6, kk 35-67) zoekt men tevergeefs naar een definitie. Ook in Hermann Grabners *Allgemeine Musiklehre* (11/1974, p. 160) wordt een definitie van het begrip melodie ontweken en wordt direct op de verschillende vormen van melodieën overgegaan. Het *Riemann-Musik-Lexikon* (12/1967, Sachteil, p. 554) geeft de volgende definitie: “Melodie tritt in Erscheinung als in der Zeit sich entfaltende selbständige Tonbewegung.”

Wij zullen hier *melodie* omschrijven als een reeks van noten die op elkaar volgen, een samenhang heeft, een bepaald begin en einde heeft en een bepaalde structuur volgt. Deze definitie is echter absoluut niet probleemloos. Het zal niet moeilijk zijn om een werkelijk willekeurige verzameling van na elkaar geplaatste tonen als melodie te diskwalificeren. Maar er zijn ook bijvoorbeeld begeleidingsstemmen in meerstemmige composities die volgens een zeer bepaalde samenhang en structuur zijn opgebouwd, maar die wij niet als melodie zouden willen kwalificeren. Een melodie moet dus niet alleen maar structuur hebben, het resultaat moet ook als een muzikale entiteit worden ervaren. Een dergelijke entiteit is uiteraard een melodische entiteit, waardoor de definitie een circulair karakter krijgt: een melodie is wat wij een melodie noemen, of: een melodie is wat wij als melodie ervaren.

Het zal misschien al opgevallen zijn dat sommige van de aangehaalde definities de aanwezigheid van een ritmische en/of metrische structuur noodzakelijk vinden (Dresden, Lürsen), andere (Willems, *New Grove*) niet. Het is een open vraag of men een ritmisch/metrische structuur noodzakelijk acht om van een melodie te spreken. Het is duidelijk dat een dergelijke structuur de samenhang van de melodie sterk kan bevorderen en ook geldt dat het overgrote deel van de melodieën in de westerse muziekgeschiedenis een dergelijke structuur heeft, maar het gregoriaans leert dat melodieën ook kunnen bestaan zonder uitgesproken ritmiek en metriek. Wanneer men in een melodie de ritmische en metrische aspecten achterwege laat, blijft een reeks achter elkaar geplaatste noten over zonder gespecificeerde toonduur en zonder maatstructuur. In dit geval spreekt men wel van *melos* in plaats van melodie. Wanneer men behalve de tijdsduur ook de precieze toonhoogte buiten beschouwing laat en alleen nog maar let op het stijgen of dalen van een melodische lijn, spreekt men van melodische *contour*.

Hoewel er vele boeken bestaat die zich speciaal met het begrip melodie bezighouden, heeft de melodieleer zich, anders dan bijvoorbeeld de harmonieleer en het contrapunt (of de vormleer), nooit tot een zelfstandige subdiscipline binnen de muziektheorie ontwikkeld. Doorgaans vindt men de behandeling van de melodie als onderdeel in meer algemene muziektheoretische teksten, met name in algemene muziekleren. Een zelfstandige “melodieleer” is de *Melodieleer* van J. Smits van Waesberghe (1950; in het Engels als *A Textbook of Melody*, 1954). Verder: A.C. Edwards, *The Art of Melody* (1956). In Duitsland schreven Ernst Toch (*Melodielehre: Ein Beitrag zur Musiktheorie*, Berlijn 1923), Waldemar Woehl (*Melodielehre*, Leipzig, 1929), Karl Blessinger (*Melodielehre als Einführung in die Musiktheorie*, Stuttgart 1930) en Lars Ulrich Abraham & Carl Dahlhaus (*Melodielehre*, Keulen 1972) over het onderwerp, maar nieuwere literatuur ontbreekt.

Het is bij het begrip melodie onmogelijk een zo strakke systematiek te volgen als wel mogelijk was voor bijvoorbeeld intervallen, drieklanken, vierklanken en toonladders. In plaats daarvan zal in dit hoofdstuk een aantal voorbeelden van melodieën met verschillende toepassing en uit verschillende stijlperiodes worden gegeven, aan de hand waarvan verschillende begrippen die samenhangen met de vorming van melodieën zullen worden besproken.

7.2 VOCALE MELODIEËN

We zullen onze bespreking van de melodie beginnen aan de hand van enkele voorbeelden uit het oudste bewaard gebleven substantiële repertoire van melodieën, het gregoriaans. Als voorbeeld de volgende antifoon, waarbij de oorspronkelijke gregoriaanse notatie is omgezet in een vijflijnige notenbalk met geoctaveerde vioolsleutel en notenkoppen zonder stokken:

The image shows two staves of Gregorian chant notation. The first staff contains the text: "Lux per - pe-tu - a lu - ce - bit San - ctis tu - is, Do - mi - ne, _____". The second staff contains: "et _____ ae - ter-ni - tas tem-po - rum. Al - le - - - lu - ia." The notation consists of a single melodic line on a four-line staff with a treble clef and a common time signature. The notes are connected by a continuous line, with some notes grouped by small horizontal dashes. The text is written below the staff, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

mv07-01

Naar aanleiding van dit voorbeeld kunnen verschillende opmerkingen worden gemaakt. Een expliciete metrische en ritmische structuur ontbreekt, er is slechts sprake van *melos*. De melodie is wel gestructureerd aan de hand van de tekst. Deze definieert als het ware vijf opeenvolgende frasen, die hier door kleine dwarsstreepjes van elkaar gescheiden zijn. De melodie ontleent zijn toonmateriaal aan het middeleeuwse toonsysteem, gedefinieerd als de stamtonen plus de Bes en georganiseerd in hexachorden.

In de melodie overheersen secunden. Tertsen en kwarten komen in kleiner aantal voor. Kwinten ontbreken, al komen die in andere gregoriaanse melodieën wel voor. Per lettergreep is er in de melodie één noot, twee noten of een veel grotere groep van noten (*Domine*, *et*, *Alleluia*). De grotere groepen zijn onderverdeeld in kleinere groepen. Een zetting met één noot per lettergreep noemt men *syllabisch*, een zetting met een groot aantal noten *melismatisch*. Een zetting met twee tot vier noten per lettergreep noemt men *neumatisch*.

Voor de notengroepen die uit twee, drie of vier noten bij een lettergreep bestaan worden naar aanleiding van de contour (het stijgen of dalen van het melodisch verloop) verschillende typen gedefinieerd. De belangrijkste zijn:

The image shows a single staff of Gregorian chant notation with a treble clef and a common time signature. The staff is divided into six measures, each containing a different melodic figure. Above the staff, the names of these figures are written: "Pes Clivis Porrectus Scandicus Torculus Climacus". The notation consists of a single melodic line on a four-line staff with a treble clef and a common time signature. The notes are connected by a continuous line, with some notes grouped by small horizontal dashes. The text is written above the staff, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

mv07-02

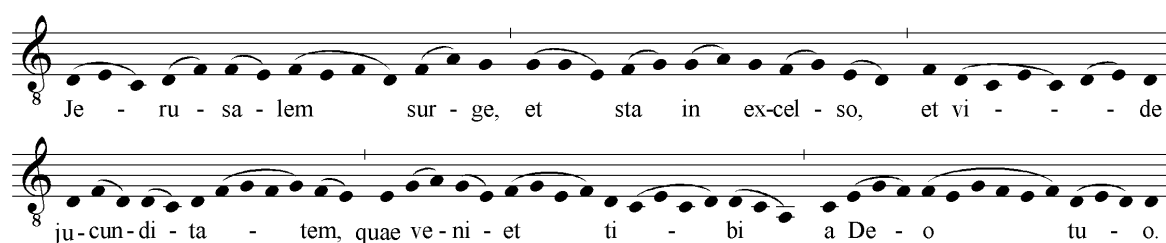
Gregoriaanse melodieën worden naar hun slotnoot onderscheiden in verschillende modi. De slotnoot wordt in dit verband *finalis* genoemd. Melodieën die op D eindigen behoren tot de *Dorische modus*, die op E eindigen tot de *Phrygische modus*, die op F eindigen tot de *Lydische modus*, die op G eindigen tot de *Mixolydische modus*. (Melodieën die op A eindigen gelden binnen dit systeem als een transpositie van de Phrygische modus, die op C eindigen als een transpositie van de Lydische modus.) De finalis is ongetwijfeld de belangrijkste toon van de modus, maar twee andere tonen spelen ook een rol van betekenis in de melodievorming van een melodie in een bepaalde modus: de mediant en de dominant. De *dominant* is als uitgangspunt de toon die een kwint boven de finalis ligt. Alleen wordt de B niet als finalis erkend vanwege de kleine bovensecunde. Voor de Phrygische modus is daarom C de dominant. De *mediant* ligt in beginsel een terts onder de dominant. Ook hier wordt, in de Mixolydische modus, B vervangen door C.

Het slot van een melodie wordt ook wel *afsluiting* of *cadens* genoemd, waarbij de term “cadens” vooral wordt gebruikt in het kader van een meerstemmige bewerking. In gregoriaanse melodieën wordt de slotnoot vrijwel altijd voorafgegaan door de bovensecunde. Er is één modus waarbij de reguliere afsluiting met de grote bovensecunde niet mogelijk is en dat is de Phrygische modus. Deze wordt noodgedwongen met een kleine secunde afgesloten, een afsluiting die, ook buiten de context van het gregoriaans, “Phrygische cadens” wordt genoemd. Wanneer Phrygische melodieën meerstemmig bewerkt worden, hetzij polyfoon, hetzij

harmonisch, dan is de afsluiting altijd een probleem, omdat er een oplossing moet worden gevonden die zowel voldoet aan de eigenschappen van de melodie als aan de eisen van de polyfonie en harmonie.

Binnen elke modus worden twee vormen onderscheiden, de authentieke vorm en de plagale vorm. De authentieke vorm wordt gekenmerkt door een melodieverloop dat grotendeels plaatsvindt tussen de finalis en het bovenoctaaf daarvan. Een plagale modus is te herkennen aan een melodieverloop tussen de kwart onder de finalis en een kwint boven de finalis, derhalve rondom de finalis. De boven weergegeven antifoon *Lux perpetua* is een authentieke modus op D: de melodie gaat weliswaar regelmatig onder de finalis, maar nooit meer dan één (hele) toon en stijgt in de vierde frase tot de hoge C, een septiem boven de finalis.

De *communio Jerusalem surge* kan als voorbeeld van een plagale modus met finalis D dienen:



mv07-03

De finalis is D, maar de melodie stijgt niet verder dan de A boven deze D en daalt tot de A onder deze D. De dominant van een plagale modus is de toon die in de corresponderende authentieke modus de mediant is. Een plagale modus heeft geen mediant.

Het plagale karakter van een modus kan ook in de naam van de modus worden opgenomen. Een plagale modus op D is dan een *Hypodorische modus*, een plagale modus op E een *Hypophrygische modus*, een plagale modus op F een *Hypolydische modus* en een plagale modus op G een *Hypomixolydische modus*. De modi worden ook wel achter elkaar door geteld van 1 tot en met 8; ze worden dan meestal *Tonus* genoemd. Eén en ander kan in de volgende tabel worden samengevat:

<i>Tonus</i>	<i>Modus</i>	Finalis	Basisomvang	Mediant	Dominant
<i>Tonus primus</i>	<i>Modus Dorius</i>	D	D-d	F	A
<i>Tonus secundus</i>	<i>Modus Hypodorius</i>	D	A-a		F
<i>Tonus tertius</i>	<i>Modus Phrygius</i>	E	E-e	A	C
<i>Tonus quartus</i>	<i>Modus Hypophrygius</i>	E	B-b		A
<i>Tonus quintus</i>	<i>Modus Lydius</i>	F	F-F	A	C
<i>Tonus sextus</i>	<i>Modus Hypolydius</i>	F	C-c		A
<i>Tonus septimus</i>	<i>Modus Mixolydius</i>	G	G-g	C	D
<i>Tonus octavus</i>	<i>Modus Hypomixolydius</i>	G	D-d		C

In de zestiende eeuw werd het middeleeuwse modale systeem uitgebreid van vier finalistonen tot een systeem waarin ook de A en de C als finalis konden optreden. De modi die daarbij horen heten de *Aeolische modus* (op A) en de *Ionische modus* (op C), die uiteraard beide zowel authentiek als plagaal kunnen voorkomen. Aan de boven gegeven tabel kunnen daarom nog vier *toni* worden toegevoegd:

<i>Tonus</i>	<i>Modus</i>	Finalis	Basisomvang	Mediant	Dominant
<i>Tonus nonus</i>	<i>Modus Aeolicus</i>	A	A-a	C	E
<i>Tonus decimus</i>	<i>Modus Hypoaeolicus</i>	A	E-e		C
<i>Tonus undecimus</i>	<i>Modus Ionius</i>	C	C-c	F	G
<i>Tonus duodecimus</i>	<i>Modus Hypoionius</i>	C	G-g		F

Bovendien kunnen in de zestiende eeuw modi een kwart omhoog worden getransponeerd met de toevoeging van een mol aan de sleutel. De modi die dan ontstaan zijn getransponeerde modi.

De volgende melodie stamt uit de zestiende eeuw:

Qui au conseil des ma-lins n'a es-té, Qui n'est au trac des pé-cheurs ar-res-té,
 Qui des mo-queurs au banc pla-ce n'a pri-se, Mais nuit et jour la loi con-tem-ple_pri-se,
 De l'É-ter-nel et en est dé-si-reux, Cer-tai-ne-ment ce-lui-là est heu-reux.

mv07-04

Het is een psalmmelodie en wel die van Psalm 1 in het zogenaamde Franse of Geneefse psalter. Deze melodie heeft sommige kenmerken die we ook al in de gregoriaanse melodie aantreffen, andere zijn nieuw. Overeenkomend is het stapsgewijze karakter van de melodie: behoudens grote en kleine seconden zien we alleen maar hier en daar een terts. Net als de gegeven gregoriaanse melodieën is een psalmmelodie onderverdeeld in een aantal opeenvolgende frasen. Ten slotte is de melodie ook modaal in die zin dat de slotnoot, de finalis, de “klasse” bepaald waar de melodie hoort. De finalis is een F, voorafgegaan door — net als in het gregoriaans — de grote bovenseconde G. De notatie met een mol aan de sleutel geeft aan dat het een getransponeerde modus is, en wel van de ongetransponeerde modus op C.

Een verschil tussen het gregoriaans en deze psalmmelodie is de definitie van de duurwaarden die in de psalmmelodie voorkomt, waarover zo dadelijk meer. Bovendien is de zetting volledig syllabisch: elke lettergreep heeft één noot.

De psalmmelodie is een melodie in de getransponeerde Ionische modus, een authentieke modus, de elfde toon (tonus undecimus). De verdeling van de slotnoten van de verschillende frasen bevestigt het karakter van de desbetreffende modus: De eerste en de laatste frase eindigen op F, de tweede en de voorlaatste frase op C (de dominant), de derde op A (de mediant) en de vierde op G.

De coherentie van de melodie wordt versterkt door de herhaling van de eerste frase aan het einde van de melodie. De ritmiek van frase 1=6 keert terug in frase 5 (behoudens de eerste noot). Frase 3 en 4 hebben een gelijke ritmische structuur, de vier halve noten vlak voor het geregeleinde vindt men ook in frase 2.

De psalmmelodie heeft een beperkte, maar wel duidelijke ritmische structuur. Hele noten overheersen, hier en daar zijn er paren van halve noten. Metriek is door de afwezigheid van maatstrepen alleen maar impliciet aanwezig; de melodie kan wel met een alla-breve-maat worden neergeschreven, maar veel zin heeft het niet. De frasen worden vaak gescheiden door een halve of een hele rust. De lengte van de frasen wordt bepaald door het aantal lettergrepen in de tekst die voor een frase wordt benut. De tekstdelen blijken bij

nadere beschouwing deel uit te maken van een gedicht of metrische tekst, een tekst die uit een bepaald aantal regels bestaat met een bepaalde metrische structuur, dat wil zeggen een bepaald aantal lettergrepen en accentvolgorde. De slotklanken van de regels rijmen op elkaar. Zo rijmt regel 1 op regel 2, regel 3 op regel 4 (zij het met de noodoplossing van een herhaald woord) en regel 5 op regel 6. De op elkaar rijmende regels hebben hetzelfde aantal lettergrepen: regel 1 en 2 hebben tien lettergrepen, regel 3 en 4 elf lettergrepen en regel 5 en 6 tien lettergrepen. Het verschil in lettergrepen hangt in feite samen met het einde dat de desbetreffende regel heeft. De regels 1, 2, 5 en 6 hebben een “mannelijk slot”, dat wil zeggen eindigen met een beklemtoonde tekstlettergreep. De regels 3 en 4 hebben een “vrouwelijk slot”, dat wil zeggen, dat ze eindigen met een onbeklemtoonde lettergreep. De structuur van de melodie wordt dus in heel sterke mate bepaald door de tekststructuur. Een melodie als deze psalmmelodie leent zich zeer goed voor opname in een meerstemmige zetting, en inderdaad zijn de psalmmelodieën van het Geneefse psalter diverse malen meerstemmig bewerkt. Deze eigenschap, de mogelijkheid tot meerstemmige zetting, geldt in het algemeen voor liedmelodieën die ontstaan zijn in de periode van grofweg de vijftiende tot de zeventiende eeuw.

Vanaf de middeleeuwen bestaat er een sterke band tussen de begrippen lied en melodie. Een lied kan niet bestaan zonder een melodie. Een liedmelodie is alleen “succesvol” als deze past bij de tekst, een begrijpelijke interne structuur bezit en een melodisch verloop heeft dat zich goed laat onthouden en reproducieren.

Na de zestiende eeuw worden melodieën in alle opzichten gevarieerder. Het volgende voorbeeld is een zeventiende-eeuws kerstliedje:



Haest uw' ô Her-der-kens comt uyt den stal, Siet de dry Co-nin-ghen met groot ghe-tal,
Co-men dit Kint-jen aen - bid-den? Siet de Ster-re blijft staen recht bo-ven den stal, De ke-mels knie-len
t'haest hem al, Men be - reyt tot of - fer-hand', Gout, myrr' en wie-roock wt rijck Moo-ren-landt.

Er is nu een eenduidige maatstructuur en een variatie aan notenwaarden. Er komen meer toonsprongen tussen opvolgende noten voor, en in maat 7 is er zelfs een septiemsprong omhoog. Er zijn zeven tekstregels en even zo vele frasen, met rijmstructuur AAbAACC. Er is nu een binaire structuur aanwezig, met een dubbele streep met herhalingspunten in het midden.

Toch zijn er ook kenmerken die al in het gregoriaans en de psalmmelodie aanwezig waren. De omvang loopt van *e1* tot *e2*, dat wil zeggen van slotnoot=finalis tot het bovenoctaaf. De verschillende frasen eindigen op E, Fis, G en B, exact hetzelfde patroon als in de psalmmelodie. De modus kan het beste worden begrepen als een authentieke Aeolische modus, getransponeerd naar E. G is dan de mediant, B de dominant. De verschillende frasen eindigen achtereenvolgens op B, G, E, B, G, Fis, E. Maar een benadering vanuit de latere toonsoort E-klein is ook mogelijk.

Een melodie als *Haest uw' ô Herderkens* kan ook gemakkelijk vierstemmig worden gezet, maar deze zetting zal vrijwel zeker een becijferde bas bevatten, hetgeen erop wijst dat de begeleiding veel meer een akkoordisch en harmonisch karakter zal hebben dan de polyfone meerstemmige zettingen van zestiende-eeuwse melodieën. Het is een algemeen kenmerk van zeventiende-eeuwse en latere melodieën dat zij

zodanig zijn geconstrueerd dat een begeleiding met akkoorden mogelijk is. De melodische afsluitingen van frasen worden dan ondersteund door harmonische cadensen in de begeleiding.

Uit de negentiende eeuw stamt het bekende Nederlandse (“vaderlandse”) liedje op tekst van J.P. Heije en muziek van J.J. Viotta:

Heb je van de zil-ve-ren vloot wel ge-hoord, De zil-ve-ren vloot van Span-je? Die
 5 had er veel Spaan-se mat-ten aan boord, En ap-pel-tjes van O - ran-je! Piet Hein, Piet Hein, Piet
 11 Hein, zijn naam is klein, Zijn da-den ben-nen groot, Zijn da-den ben-nen groot: Die heeft ge-
 15 wonn-nen de zil - ve-ren vloot, Die heeft ge - won-nen, ge - won-nen de Zil-ver - vloot.

Enkele kenmerken vallen op: de menging van toonladderfiguren en drieklankfiguren (maat 11 en 16), het “blijven staan” op dominant (*a1*: maat 1-2, 8-12) of tonica (*d2*: maat 16-18), het eindigen met de tonica (*d2*) aan het bovenuiteinde van de toonomvang *d1-d2* en het bereiken van de slotnoot-tonica door middel van de ondersecunde, de zogenaamde *leidtoon* (*cis2*). De zetting is volledig syllabisch.

GLOSSARIUM

Nederlands	Duits	Engels	Frans
melodie	die Melodie	melody	la mélodie
syllabisch	syllabisch	syllabic	syllabique
neumatisch	neumatisch	neumatic	neumatique
melismatisch	melismatisch	melismatic	mélismatique
melisme	das Melisma	melisma	le mélisme
finalis	die Finalis	final	la note finale
mediant	die Mediante	mediant	la médiate
dominant	die Dominante	dominant	la dominante
afsluiting slot	der Schluß der Abschluß	close end cadence	la cadence la conclusion
omvang ambitus	der Umfang	range compass ambitus	l’ambitus (m) l’étendue (f)
Phrygisch slot	phrygischer Schluß	Phrygian cadence	cadence phrygienne
Dorisch	dorisch	Dorian	dorien
Phrygisch	phrygisch	Phrygian	phrygien
Lydisch	lydisch	Lydian	lydien

Nederlands	Duits	Engels	Frans
Mixolydisch	mixolydisch	Mixolydian	mixolydien
authentiek	authentisch	authentic	authentique
plagaal	plagal	plagal	plagal
leidtoon	der Leitton	leading note	la note sensible

7.3 INSTRUMENTALE MELODIEËN

Uit de bovenstaande paragraaf zal duidelijk zijn geworden dat zang en melodie nauw met elkaar verbonden zijn. Melodische kenmerken dienen vrijwel altijd de zingbaarheid van een melodie. Al zijn er natuurlijk al vanaf de Middeleeuwen instrumentale melodieën, de instrumentale muziek vormt pas echt zelfstandige genres vanaf de zestiende eeuw. In de instrumentale muziek bestaat bij de melodievorming niet de afhankelijkheid van de vorm van de tekst. Frasen kunnen van wisselende lengte zijn en motieven hebben die niet in de eerste plaats zingbaar hoeven te zijn, als ze maar speelbaar zijn. De instrumentale melodie blijft lang uitgaan van de vocale modellen. Als voorbeeld de melodie van het openingsritornello van het Concert “La primavera” (De Lente) uit *De Vier Jaargetijden* van Antonio Vivaldi (gepubliceerd 1725):



mv07-07

Vocaal is de geringe omvang (een sext, van *e2* tot *cis3*), de vele secundeschreden en de eenvoudige ritmiek. Er is nog een aansluiting bij de “modale” melodievorming door de nadruk op de mediant *Gis* en de dominant *B* in de melodie en de afsluitingsformule vanuit de (grote) bovenscande. Deze dertien maten met opmaat vallen ook weer uiteen in een aantal frasen en kennen diverse herhalingen van maten, soms met verschuiving van een halve maat wat betreft de plaatsing in de maat. Er is sprake van twee groepen van achtereenvolgens drie maten (maat 1-3) en drie-en-een-halve maat (maat 7-10), die elk worden herhaald. Beide groepen bestaan uit een maat plus zijn herhaling gevolgd door een afsluitende maat. De eerste groep maten wordt melodisch afgesloten op de *Fis* (harmonisch een dominant), de tweede op de *E* (finalis of tonica).

Maar er zijn ook enkele instrumentale kenmerken, zoals het contrast tussen piano en forte, als een soort echo, en de versieringen op de bovenscande voor de afsluiting. En misschien is zoveel herhaling als er hier is ook wel een instrumentaal kenmerk. Het is interessant om te zien wat Vivaldi met dit melodische gegeven verder in het stuk doet. De vioolsolist speelt geheel andere en andersoortige motieven, maar melodische fragmenten die op het openingsritornel zijn gebaseerd blijven terugkeren, maar steeds op een bepaalde manier veranderd.

De invloed van vocale melodievorming blijft lang voelbaar in de instrumentale muziek. Mozarts Sonate KV 331 begint met een variatiereeks op het volgende thema:

Andante grazioso

7

13

mv07-08

We spreken hier van een *thema*, omdat deze melodie in de loop van het stuk benut wordt voor verdere bewerking, in de vorm van een reeks variaties. Al is tekst afwezig, de melodie laat zich in een aantal frasen verdelen, die achtereenvolgens 4, 4, 4 en 6 maten lang zijn. De eerste twee frasen staan in een heel bijzonder verband met elkaar. Ze beginnen gelijk, maar terwijl de eerste frase in maat 4 eindigt op een dominant-akkoord, eindigt de tweede frase in maat 8 op een tonica. De acht maten vóór de dubbele streep vormen daarom een eenheid die in twee gedeelten kan worden verdeeld die *voorzin* en *nazin* worden genoemd:

Voorzin

Nazin

5

mv07-09

Er valt nog wel meer op te merken over het thema van het eerste deel van de Sonate KV 331. Het thema is niet alleen in frasen gestructureerd het heeft ook een duidelijke vorm. De twee eerste frasen vormen zoals gezegd een voorzin-nazin-paar. De maten 9-12 vormen een contrastfrase, al begint maat 9 met de melodische figuur uit maat 1. De dalende gebroken drieklanks- en vierklanksfiguren uit maat 11 en 12 zijn echter nieuw. De openingsmaten keren terug in maat 13. Hier zou de nazin (maat 5-8) herhaald kunnen zijn en het thema na 16 maten worden afgesloten. De laatste frase is echter met twee maten uitgebreid. Maat 15 wordt een tert hoger in maat 17 herhaald.

Alle frasen van het thema sluiten af op de tweede helft van de maat. Een dergelijke afsluiting, op een zwak maatdeel, noemt men een “vrouwelijk slot”. Een afsluiting op het begin van de maat (op het sterke maatdeel) is een mannelijk slot. Uiteraard is er een relatie met het gebruik van deze termen bij de afsluiting van vocale frasen. De afsluitingen halverwege het thema (maat 8) en aan het einde (maat 18) hebben de slotnoot op de tweede helft, de minder prominente afsluitingen, die na de voorzin (maat 4), de contrastfrase (maat 12) en de voorlopige afsluiting van de herhaalde beginfrase (maat 16) laten de slotnoot voorafgaan door een voorhouding (zie Hoofdstuk 8) en stellen de slotnoot uit tot de laatste achtste van de maat.

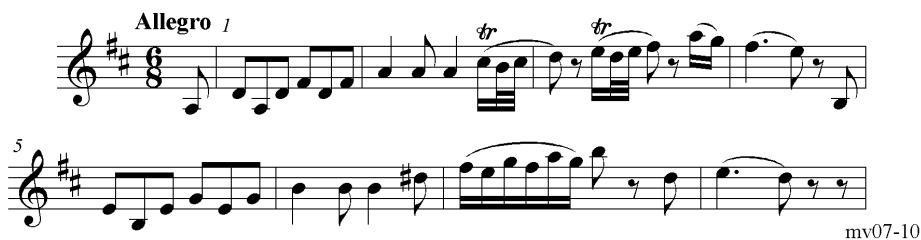
In Mozarts sonate komt dit thema niet eenstemmig voor, maar met een harmonische begeleiding, waarbij een zetting in drie of vier stemmen ontstaat. Wanneer men deze zetting nader bekijkt, dan is het snel duidelijk dat de melodie van het thema zo is geconstrueerd dat op een eenvoudige manier een eenduidige en

overtuigende harmonisatie mogelijk is. In het algemeen worden achttiende-eeuwse en latere melodieën zo geconstrueerd dat deze zich zinvol laten harmoniseren en onderbrengen in meerstemmige composities.

In eerste instantie is een indeling in frasen mogelijk, maar binnen de frasen is een verdere verdeling mogelijk. Het stukje melodie in maat 1 kan een *motief* worden genoemd, een melodische “cel” die herkenbaar is door het specifieke ritme in de eerste helft van de maat (dat ook wel het *siciliano-ritme* wordt genoemd) en de melodische contour bestaande uit een herhaalde noot met tussenliggende hogere wisseltoon gevolgd door een hogere herhaalde noot. Deze zelfde kenmerken beschrijven ook maat 2 en de verdere gevarieerde herhalingen van de eerste frase (maat 5-6, maat 9 en maat 13-14). Kenmerk van een motief is dat het enigszins veranderd kan worden en dan toch nog als hetzelfde motief wordt herkend.

Naast thema en motief is er ook nog het begrip *figuur*. Net als een motief is ook een figuur een kleine groepering van noten in een bepaalde configuratie. Maar een figuur is zo neutraal van karakter en zo alom toepasbaar, dat deze niet als een specifieke melodische figuur wordt herkend. Toonherhalingen, akkoordbrekingen, vertragingen, versieringen en ritmes kunnen figuren in een thema of motief zijn. Ze zijn echter zo gewoon dat toepassing ergens anders niet direct een indruk van herkenning met zich meebrengt.

Duidelijk verwijderd van de vocale modellen is de melodie van het eerste thema van Mozarts laatste pianosonate, de Sonate KV 576, in D-groot:



Al is de maatsoort (6/8) hetzelfde als in het vorige voorbeeld, er zijn tal van verschillen tussen dit thema en het voorgaande. De omvang van de melodie is veel groter, twee octaven, nauwelijks te zingen. De drieklanksmotieven zijn zeer opvallend, een instrumentaal element, in feite een fanfaremotief. Het thema valt wel duidelijk uiteen in twee helften, achtereenvolgens maat 1-4 en maat 5-8. Het lijkt wel een beetje op een voorzin met een nazin, maar deze constructie wordt hier niet gevolgd. De eerste frase eindigt wel op de dominant, en de tweede frase begint zelfs met het melodisch beginmotief van de eerste frase, maar het is gezet op het akkoord van de tweede trap, het is geen herhaling van het beginmotief in de tonica.

Beide helften van het thema vallen uiteen in twee gedeelten van twee maten. Het eerste gedeelte met de drieklanksfiguren is het al genoemde fanfaremotief, het tweede gedeelte is een soort van afsluitende subfrase. Zowel het fanfaremotieven als de afsluitende subfrasen kan men weer in twee gedeelten van één maat lang splitsen, waarbij men de opmaat altijd bij de volgende maat moet rekenen. Het fanfaremotief valt dan uiteen in een eerste helft met de drieklanksfiguur en een tweede helft met een dominanttoon met opmaat. Het afsluitende motief valt uiteen in een maat met stijgende beweging, gevolgd door een maat met dalende beweging die de echte afsluiting vormt. In beide helften van het thema is er sprake van een vrouwelijk slot.

Wat opgevallen zal zijn in de voorgaande paragrafen is de betekenis van symmetrische onderverdelingen van melodieën in de klassieke periode van de muzikale compositie, zeg van 1760 tot 1820. Thema's en andere vormen van melodieën van vier, acht of zestien maten zijn overal te vinden, en deze worden stevast onderverdeeld in twee subfrasen van gelijke lengte, deze weer in sub-subfrasen van gelijke lengte, enzovoorts.

Negentiende-eeuwse instrumentale melodieën introduceren uiteraard allerlei nieuwe kenmerken, maar behouden eerdere. Als voorbeeld het hoofdthema van het eerste deel van de Symfonie in D-klein van César Franck:

Allegro non troppo

ff *sempre ff* *8va*

mf *<sf>* *<sf>* *dim.* *p*

mv07-11

Deze melodie bestaat uit een aantal opeenvolgende geledingen van verschillend karakter. De eerste twee maten zijn een omspeling van de tonicadrieklank *d1-f1-a1*. Maat 3-4 geven een omspeling van de “tonicakwint” *d1-a1* met de verminderde septiem *cis1-bes1* als dominanttegenhanger. Dan volgt een sprong van twee octaven omhoog gevolgd door een dalende toonladderfiguur, eerst een octaaf omlaag vanaf de dominanttoon *a3* tot de dominanttoon *a2*, waarna een omspeling met twee leidtonen (*bes2*, *gis2*) volgt. Een herhaling van deze drie maten in het onderoctaaf brengt de melodie terug naar *a1*. Dan volgt na al het *fortissimo* een wat mildere akkoordomspeeling van *bes1-d2-f2* en tot slot twee maten die de melodie van de dominant *a1* naar de tonica *d1* laten dalen. Typisch instrumentale kenmerken zijn de grote omvang, de grote sprongen (tot de kleine sext), de chromatiek en de dynamische variatie in de voorlaatste frase.

Het tweede thema van hetzelfde eerste deel van Francks symfonie heeft een geheel ander karakter:

ff sostenuto

mv07-12

De omvang is veel kleiner, een kwint van *f2* naar *c3*. Binnen deze kwint speelt de toon *a2* een belangrijke rol. De toonsoort is F-groot. De melodie kan beschreven worden als een voorzin van acht maten en een nazin van acht maten. Elke zin valt uiteen in twee onderdelen van vier maten, die weer in tweemaal twee maten (en deels zelfs weer in twee maal één maat) kunnen worden verdeeld. In de tweede helft van voor- en nazin spelen chromatische doorgangen een belangrijke rol. In vergelijking met het eerste thema bevat het tweede thema bevat veel meer, ja zelfs bijna uitsluitend stapsgewijze verbindingen tussen noten, eventueel nog “opgevuld” door chromatiek, hetgeen de melodie een grote mate van compactheid en eenheid geeft.

In de negentiende eeuw komt ook nog een type melodie tot stand dat zich kenmerkt door het ontwijken van elke afsluiting en die daardoor steeds maar dóór lijkt te gaan: de *unendliche Melodie* die kenmerkend is voor de melodievoering in Wagners opera's.

In de muziek van de twintigste eeuw zijn bij de vorming van melodieën de traditionele uitgangspunten (tonale centra, frasering, enzovoorts) vaak nog zichtbaar, maar komen er uiteraard talrijke nieuwe aspecten naar voren. Deze vallen buiten het bereik van deze inleiding.

GLOSSARIUM

Nederlands	Duits	Engels	Frans
voorzin	der Vordersatz	antecedent	
nazin	der Nachsatz	consequent	
thema	das Thema	theme	le thème
motief	das Motiv	motive	le motif
figuur	die Figur	figure	la figure

7.4 MELODISCHE ANALYSE

Bij de analyse van melodieën zijn er verschillende aspecten die de revue moeten passeren. De volgende zeven kunnen worden genoemd.

1. Wat is het toonmateriaal van de melodie? Is het toonmateriaal modaal of tonaal, en in welke modus of toonsoort? Wat is de toonomvang van de melodie en hoe ligt de finalis daarin? Wat zijn de centrale tonen behalve de finalis?
2. Hoe is de verhouding, bij vocale melodieën, tussen syllabische, neumatische en melismatische delen van de melodie? Zijn er verdere teksteigenschappen die invloed hebben op de melodie? Hoe is de metrische verhouding tussen tekst en melodie, dat wil zeggen op welke manier zijn tekstaccenten en muzikale accenten met elkaar verbonden, en hoe is de rijmstructuur van de tekst in de melodie tot uitdrukking gebracht?
3. Hoe is de verhouding tussen toonschreden en toonsprongen, stijgend en dalend, en welke schreden en sprongen komen er in voor? Komt er eventueel zelfs chromatiek in voor?
4. Hoe lang is de melodie, in maten en in noten?

5. Is de melodie gestructureerd in frasen en, zo ja, hoe eindigen deze frasen, inclusief de slotfrase? Hoe verhouden de frasen zich onderling wat betreft herhaling, gelijkenis of contrast?
 6. Welke melodische motieven kan men in de melodie onderscheiden en hoe worden deze bij herhaald gebruik gevarieerd?
 7. Kan de melodie in een context worden opgenomen, dat wil zeggen, worden gebruikt in een polyfone zetting of worden voorzien van een harmonische begeleiding of een andere soort van begeleiding?
-

OEFENVRAGEN HOOFDSTUK ZEVEN: MELODIE

1. Hoeveel noten heeft elke frase van *Lux perpetua* (Muziekvoorbeeld 07-01; p. 3)? En hoeveel lettergrepen? Bereken voor elke frase het gemiddelde aantal noten per lettergreep.
 2. Benoem de neumatische figuren die in *Ut queant laxis* (Muziekvoorbeeld 01-49; Hoofdstuk 1, p. 26) voorkomen.
 3. We kijken naar de melodie van maat 1-4 van Muziekvoorbeeld 06-55 (Hoofdstuk Zes, p. 23; Sarabande). Is de melodie modaal of tonaal? Authentiek of plagaal? Toonsoort, modus, finalis? Structuur? Motieven?
 4. Eindigt “Haest uw’ô Herderkens” (Muziekvoorbeeld 07-05; p. 6-7) met een clausula cantizans, altizans, tenorizans of basizans? (Deze termen worden verklaard in Hoofdstuk Negen, pp. 3-4). En “De zilvervloot” (Muziekvoorbeeld 07-06; p. 7)? Wat is de klassieke manier om een melodie te beëindigen in deze termen?
 5. Welke regels/frasen van “Haest uw’ ô herderkens” eindigen met een mannelijk slot, en welke met een vrouwelijk slot? Zelfde vraag voor “De Zilvervloot”.
 6. Welke modus hoort bij de “Tonus quintus”?
 7. Met welke modus correspondeert de majeuretoonladder?
 8. We kijken naar Muziekvoorbeeld mv05-13 (Hoofdstuk Vijf, p. 8), *God rest ye merry*. Modaal, tonaal? Welke modus of toonsoort? Authentiek of plagaal? Hoe lang zijn de regels, ook in aantal lettergrepen, en waar bevinden zich de beklemtoonde en onbeklemtoonde lettergrepen? Waarom hebben de lettergrepen “ti-” en “com-” een langere toonduur gekregen? Een hebben je een verklaring voor de achtsten bij de herhaling van “comfort”?
 9. Wat is de melodische relatie tussen de eerste frase (“Nun bin ich dein”) en de tweede frase (“du aller Blumen Blume”) van Muziekvoorbeeld 06-35 (Hoofdstuk Zes, p. 18)?
 10. Waarom hebben plagale modi geen mediant?
 11. Wat voor modus heeft *Ut queant laxis* (Muziekvoorbeeld 01-49; Hoofdstuk 1, p. 26)? Vergelijk de variatie in de begin noten van elke frase met die van de slotnoten.
 12. De psalmmelodie van Muziekvoorbeeld 07-04 (p. 5) is, vanwege de mol aan de sleutel, een getransponeerde modus. Welke modus is hier getransponeerd? Zijn de mediant en de dominant van deze modus opvallende plaatsen aan te wijzen?
 13. Probeer de precieze vorm van de melodie van “La primavera” (Muziekvoorbeeld 07-07; p. 9) in een letterreeks samen te vatten.
-
-

OEFENVRAGEN HOOFDSTUK ZEVEN: MELODIE

ANTWOORDEN

1. Hoeveel noten heeft elke frase van *Lux perpetua* (Muziekvoorbeeld 07-01; p. 3)? En hoeveel lettergrepen? Bereken voor elke frase het gemiddelde aantal noten per lettergreep.

Eerste frase: 8 noten, 5 lettergrepen, gemiddeld 1,6 per lettergreep.
tweede frase: 11 en 7, dus ca. 1,5 noot per lettergreep.
derde frase: 5 en 3, 5 noten per lettergreep.
vierde frase: 17 en 8, ruim 2 noten per lettergreep
vijfde frase: 12 en 4, 3 noten per lettergreep

2. Benoem de neumatische figuren die in *Ut queant laxis* (Muziekvoorbeeld 01-49; Hoofdstuk 1, p. 26) voorkomen.

Eerste regel: pes
Derde regel: scandicus en clivis
Vierde regel: clivis
Vijfde regel: torculus, clivis
Zesde regel: pes
Zevende regel: tweemaal clivis

3. We kijken naar de melodie van maat 1-4 van Muziekvoorbeeld 06-55 (Hoofdstuk Zes, p. 23; Sarabande). Is de melodie modaal of tonaal? Authentiek of plagaal? Toonsoort, modus, finalis? Structuur? Motieven?

Tonaal, vanwege de gewone harmonisatie met akkoorden, waaronder diverse dominantseptiemakkoorden.
Ambitus van f1 tot es2, "finalis" F, dus authentiek.
Toonsoort F groot.
Te verdelen in twee subfrasen van elk twee maten. Elke subfrase eerste stijgend, dan dalend.
Motieven: "mordent" motief in maat 1-2, met 32sten, in maat twee met achtsten (ook maat 5).
Stijgende secundegroepjes in maat 3-4.

4. Eindigt "Haest uw'ô Herderkens" (mv07-05; p. 120) met een clausula cantizans, altizans, tenorizans of basizans? (Deze termen worden verklaardt in Hoofdstuk Negen, pp. 3-4).

Met de clausula tenorizans.

En "De zilervloot" (Muziekvoorbeeld 07-06; p. 7)?

Clausula cantizans.

Wat is de klassieke manier om een melodie te beëindigen in deze termen?

Clausual tenorizans.

5. Welke regels/frasen van "Haest uw' ô herderkens" eindigen met een mannelijk slot, en welke met een vrouwelijk slot?

Mannelijk: ... uyt den stal (en rijmende regels); offerhandt (en rijmende regels),
Vrouwelijk: ... aenbidden.

Zelfde vraag voor "De Zilervloot".

Mannelijk: wel gehoord (en rijmende regels); ... is klein; ... bennen groot; zilveren vloot.
Vrouwelijk: ... van Spanje (en rijmende regels);

6. Welke modus hoort bij de “Tonus quintus”?

Authentieke Lydische modus.

7. Met welke modus correspondeert de majeuretoonladder?

Ionische modus (authentiek).

8. We kijken naar Muziekvoorbeeld mv05-13 (Hoofdstuk Vijf, p. 8), *God rest ye merry*.

Modaal, tonaal? Welke modus of toonsoort? Authentiek of plagaal?

Modaal, vanwege de niet verhoogde F en G in een context waar dit tonaal altijd zou gebeuren.

Modus is Aeolisch (Finalis op A), authentiek.

Hoe lang zijn de regels, ook in aantal lettergrepen, en waar bevinden zich de beklemtoonde en onbeklemtoonde lettergrepen?

Regel 1/2: Vier maten, 14 lettergrepen

Regel 3: Vier maten, 14 lettergrepen.

Regel 4: Drie maten, 8 lettergrepen; eerst laatste maat herhaald, dan hele regel.

Waarom hebben de lettergrepen “-ti-” and “-com-” een langere toonduur gekregen?

Tussen -ti- en -com- en -joy- bevinden zich steeds twee onbeklemtoonde lettergrepen. Omdat de maat vierdelig is, is dit opgelost met een noot met dubbele lengte voor -ti- en -com-.

Een hebben je een verklaring voor de achtsten bij de herhaling van “comfort”?

Het herhaalde slotmorief kan hierdoor in een toraal van één maat worden geperst.

9. Wat is de melodische relatie tussen de eerste frase (“Nun bin ich dein”) en de tweede frase (“du aller Blumen Blume”) van Muziekvoorbeeld 06-35 (Hoofdstuk Zes, p. 18)?

De tweede frase is een soort variatie op de eerste, met meer noten, maar dezelfde basisstructuur.

10. Waarom hebben plagale modi geen mediant?

Omdat de boventerts of bovenkwart al de functie van dominant heeft.

11. Wat voor modus heeft *Ut queant laxis* (Muziekvoorbeeld 01-49; Hoofdstuk 1, p. 26)? Vergelijk de variatie in de begin noten van elke frase met die van de slotnoten.

Aeolisch (finalis A), neigt naar plagale melodie. Maar de frasen eindigen op A, B, A, A, A, E, A, De prominente plaats van de E lijkt op authentiek te wijzen.

12. De psalmmelodie op p. 119 is, vanwege de mol aan de sleutel, een getransponeerde modus. Welke modus is hier getransponeerd? Zijn de mediant en de dominant van deze modus opvallende plaatsen aan te wijzen?

Finalis is C, met één mol = finalis G zonder mol.. Slotnoten van melodiefrazen: C, G, E, D, G, C. Authentiek mixolydisch met één mol.

13. Probeer de precieze vorm van de melodie van “La primavera” (Muziekvoorbeeld 01-49; Hoofdstuk 1, p. 26) in een letterreeks samen te vatten.

Een A-deel, drie maten(maat 1-3), in maten aab

Dit A-del herhaald (maat 4-6), piano.

Een B-deel, weer drie maten (maat 7-9), in maten ccd.
Dit B-deel herhaald (maat 10-12).
