

Rudolf Rasch

Nootzaken

Basisbegrippen uit de Theorie van de Westerse Muziek

Hoofdstuk Acht: Melodische Aspecten

Verwijzingen naar deze tekst graag op de volgende manier:

Rudolf Rasch, Nootzaken: Hoofdstuk Acht: Melodische Aspecten

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

Voor opmerkingen, suggesties, aanvullingen en correcties: [r.a.rasch@uu.nl](mailto:r.a.rasch@uu.nl)

© Rudolf Rasch, Utrecht/Houten, 2018

12 juli 2018

## HOOFDSTUK ACHT

### MELODISCHE ASPECTEN

#### 8.1 Dynamiek

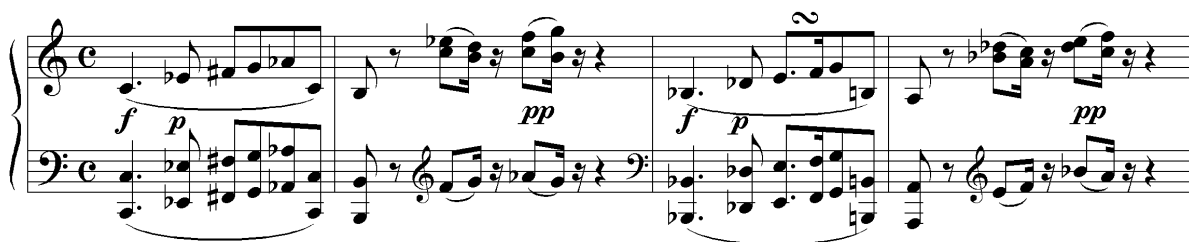
#### 8.2 Articulatie en Frasering

#### 8.3 Versieringstonen

#### 8.1 DYNAMIEK

In dit hoofdstuk komt een aantal aspecten van de muziektheorie aan de orde die misschien onderling niet zoveel met elkaar te maken hebben, maar die in algemene zin niet onbelangrijk zijn en in een inleiding in de muziektheorie niet mogen ontbreken: dynamiek, articulatie en ornamentiek. Ze zijn hier gegroepeerd onder de gemeenschappelijke noemer “melodische aspecten”.

In de muziektheorie geeft *dynamiek* het verschil in toonsterkte aan. Basis voor de dynamiek in de westerse muziek is de tegenstelling tussen *piano* (*p*; zacht) en *forte* (*f*; sterk). In het huidige muziekschrift zijn de afkortingen algemeen gangbaar; ze worden gewoonlijk in vet-cursief weergegeven: ***p***, ***f***. Naast deze basisaanduidingen zijn in zwang gekomen: *pianissimo* (***pp***; zeer zacht), *mezzo piano* (***mp***; half zacht), *mezzo forte* (***mf***; half sterk) en *fortissimo* (***ff***; zeer sterk), hierbuiten nog ***ppp*** (*pianissimo possibile* = zo zacht als mogelijk) en ***fff*** (*fortissimo possibile* = zo sterk als mogelijk). In moderne partituren komt men ook wel ***pppp*** en ***ppppp*** en ***ffff*** en ***fffff*** tegen. Buiten het piano-forte-systeem staan aanduidingen als *sotto voce* (zacht) en *estinto* (uitgedoofd). Een eenvoudige vorm van toepassing van dynamiek is het begin van de Fantasie KV 396 van Mozart:



mv08-01

Verdere dynamische aanwijzingen betreffen de overgangen tussen dynamische niveaus. Voor “sterker worden” gebruikt men *crescendo* (*cresc.*) of (minder vaak) *rinforzando* of *rinforzato* (*rinf.*, ***rf***, ***rfz***), voor “zwakker worden” *decrescendo* (*decresc.*) of *diminuendo* (*dim.*; *dimin.*). Een sterke mate van verzwakking wordt aangegeven door *mancando* (verminderend), *perdendosi* (*perd.*; zich verliezend),<sup>1</sup> *smorzando* (*smorz.*; wegstervend) of *morendo* (*idem*). Aanduidingen om een kortstondige sterkte aan te geven zijn *sforzando*, *sforzato* (***sf***: de betreffende noot versterken, ook wel in combinatie met *piano*, dan afgekort als ***sfp***), *forte piano* (***fp***, deze noot sterk, daarna zacht verdergaan). Een voorbeeldje met *sforzando* uit het werk van Beethoven:

---

<sup>1</sup> Wordt uitgesproken met het accent op de tweede lettergreep: *perdendosi*, aangezien het woord is samengesteld uit een Italiaans gerundio en een wederkerend voornaamwoord: *perdendo-si*, zich verliezend.

mv08-02

Wat natuurlijk opvalt is dat het sforzando steeds op een zwak maatdeel staat, tegen het maataccent in.

Voor crescendo en decrescendo gebruikt men dikwijls uitgerekte kleiner-dan (*crescendo*) en groter-dan tekens (*decrescendo*):



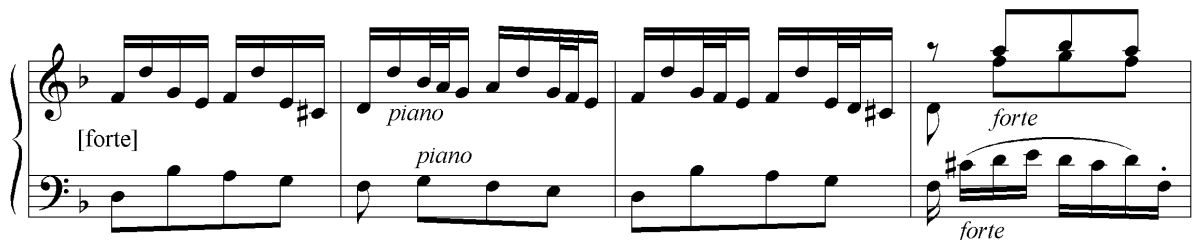
Het groter-dan-teken (>) kan in de betekenis van sforzando of accent worden gebruikt. Ook dit accentteken vindt men vaak op een zwak maatdeel, zoals in de volgende beginmaten van een mazurka van Chopin:

mv08-03

De term “*messa di voce*” wordt gebruikt voor een crescendo plus decrescendo binnen één, doorgaans vrij lang aangehouden toon.

Hoewel een muzikale uitvoering zonder dynamiek of zonder dynamische verschillen nauwelijks denkbaar is, is men pas tegen het einde van de zestiende eeuw begonnen dynamische aanduidingen aan de muzieknotatie toe te voegen. Aanvankelijk gaat het vooral om *piano* (zacht) en *forte* (luid), ook toegepast als echo-effect en om het verschil tussen verschillende groepen uitvoerenden, bijvoorbeeld solisten en koor, te benadrukken. In de zeventiende eeuw verschijnen meer dynamische aanduidingen, maar ze worden pas echt algemeen in de achttiende eeuw, vooral in de tweede helft. Naast simpel piano en forte wordt nu ook pianissimo en fortissimo toegepast, daarna volgende andere aanduidingen en ook de aanduidingen voor het al of niet geleidelijk toe- en afnemen van de klanksterkte. In de loop van de negentiende eeuw wordt de aanduiding van de dynamiek door de componisten steeds nauwkeuriger, een trend die zich in de twintigste eeuw blijft voortzetten.

Het gebruik van dynamiek zonder overgangen tussen de verschillende niveaus (piano, forte, enzovoorts) noemt men wel *terrassendynamiek*, wanneer die overgangen (crescendo, decrescendo) wel worden gebruikt van *overgangsdynamiek*. Het is echter de vraag in hoeverre de terrassendynamiek een historische werkelijkheid representeert. Het volgende voorbeeld ervan, uit het Italiaans Concert van Johann Sebastian Bach, verwijst uiteraard naar het gebruik van twee klavieren op een klavecimbel, waarvan er een sterk geregistreerd is, de ander zwak:



Musical score for piano, showing a sequence of notes with dynamic markings: [forte], piano, and forte. The score is in G major and 4/4 time. The first measure is marked [forte], the second and third are marked piano, and the fourth is marked forte. The piece is identified as mv08-04.

## 8.2 ARTICULATIE EN FRASERING


De termen articulatie en frasering hebben te maken met de wijze waarop tonen in een melodisch verloop gegroepeerd worden.

*Articulatie* heeft betrekking op de gedetailleerde structuur van motieven en toongroepen, bijna op het niveau van afzonderlijke tonen. Tonen die geacht worden “bij elkaar” te horen en daarom gebonden te worden gespeeld staan onder een boog (*articulatieboog*). Ze worden dan *legato* (gebonden) gespeeld: Voor strijkers en blazers betekent dat vaak op één streek of één adem, maar helemaal noodzakelijk is het niet. Op de piano betekent legatospel dat de toets van de ene toon pas wordt opgetild op het moment dat, of vlak nadat de volgende wordt aangeslagen. Op de piano kan men tonen uiteraard ook aan elkaar binden door het rechterpedaal in te drukken, dat de dempers opheft, waardoor de tonen door blijven klinken ongeacht hoelang men de toets ingedrukt houdt. Het volgende voorbeeld, uit de pianosonate KV 333 van Mozart, is typerend voor de toepassing van articulatie tegen het einde van de achttiende eeuw:



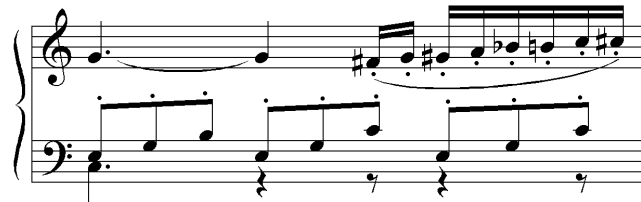
Musical score for piano, marked *Allegro*, showing a sequence of notes with articulation marks. The score is in G major and 4/4 time. The piece is identified as mv08-05.

Als tonen apart moeten klinken kunnen er *staccato*-punten boven of onder de noten staan, of ook wel verticale streepjes of wigjes (vaak met het Duitse woord *Keil*) aangeduid. Bij strijkers en blazers worden deze noten apart aangezet en vaak ook korter gespeeld, de pianist speelt ze korter dan de notenwaarde aangeeft. De verticale streepjes of wigjes zijn typerend voor de achttiende eeuw. Al voor het einde van die eeuw is het gebruik van punten de meest normale manier om staccato weer te geven. Het volgende voorbeeld is ontleend aan een sonate van Beethoven:



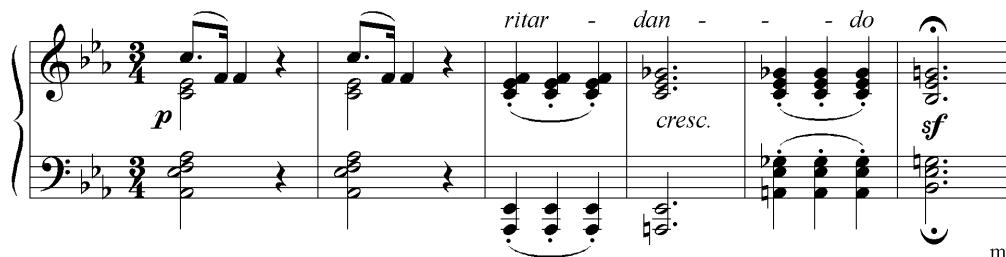
Musical score for piano, showing a sequence of notes with articulation marks and a *cresc.* marking. The score is in G major and 4/4 time. The piece is identified as mv08-06.

Daarnaast moeten staccato-tonen ook wel eens, eigenlijk paradoxaal, verbonden worden, hetgeen kan worden weergegeven met een boog over de punten. In dit geval spreekt men van *portato*. De interpretatie daarvan is dat de noten wel een beetje moeten worden gescheiden, maar op een bepaalde manier toch als groep moeten overkomen. Een voorbeeld van een dergelijk *portato* is te vinden in de rechterhand van het volgende fragment van een pianosonate van Beethoven:



mv08-07

*Portato* over herhaalde noten vindt men onder meer aan het begin van de Sonate Opus 31 nr. 3 van Beethoven:



mv08-08

Een horizontaal streepje boven een noot betekent doorgaans dat de toon een zekere tijd moet worden aangehouden, maar wel moet worden gescheiden van de volgende. Het gebruik ervan komt in de loop van de negentiende eeuw op gang, zoals het volgende voorbeeld, net beginmotief uit *Schilderijen van een tentoonstelling* van Moussorgski:



mv08-09

Noten met zo'n horizontale streep kunnen ook door een boog met elkaar worden verbonden en ook dan spreekt men eveneens van *portato*. Als een toon duidelijk aangehouden moet worden geeft men dat aan met het woord *tenuto* (afgekort: *ten.*).

Articulatie heeft altijd betrekking op kleine notengroepen, bijvoorbeeld twee tot zes, ongeveer tot een hele maat. *Frasering* heeft betrekking op de verdeling van de muziek in muzikale zinnen, van enkele tot een behoorlijk aantal maten. Frasering kan in muzieknotatie worden aangegeven door *fraseringsbogen*, maar die worden niet altijd toegepast. Frasen kunnen desgewenst ook gescheiden worden door een komma-teken (,). Ook is het mogelijk een frase-einde te markeren door een fermate-teken (^).

Een *fermate* betekent eigenlijk dat de tijd even stilgezet wordt. In het doorgaande tellen van een muziekstuk wordt even een onderbreking gemaakt. Fermates worden geplaatst boven de slotnoten van frasen en ook wel boven de rusten die op de slotnoot van een frase volgen, zoals ter afsluiting van de eerste frase van het eerste deel van de Sonate Opus 5 nr. 6 voor viool en continuo van Arcangelo Corelli:



mv08-10

#### GLOSSARIUM

Nederlands	Duits	Engels	Frans
articulatie	die Artikulation	articulation	l'articulation
frasering	die Phrasierung	frasing	le phrasé
<i>legato</i> gebonden	legato gebunden	legato slurred	lié
staccato los	staccato abgestoßen	staccato detached	staccato détaché
<i>portato</i>	portato	portato	porté
boog	der Legatobogen	slur	la liaison
punt	der Punkt	dot	le point
wig ( <i>Keil</i> )	der Staccatokeil	wedge	le signe staccato
streepje( verticaal)	der (senkrechte) Strich	stroke	le trait vertical
streepje (horizontaal)	der (waagerechte) Strich	dash	le trait horizontal

### 8.3 VERSIERINGSTONEN

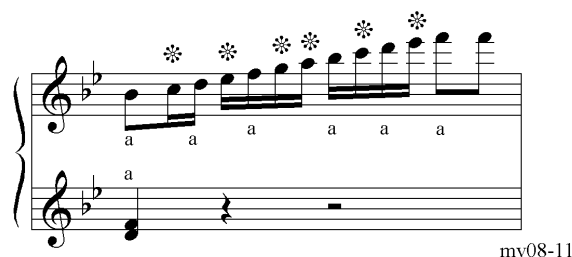
Niet alle tonen hebben dezelfde functie in een muziekstuk. Een eenvoudige verdeling is die waarbij het geheel aan tonen wordt verdeeld in *akkoordtonen* (ook wel *hoofdtonen*) en *versieringstonen*. Akkoordtonen zijn die tonen die deel uitmaken van akkoorden in de zin van de harmonieleer (trappen), versieringstonen zijn alle tonen die daarbuiten vallen. Akkoordtonen maken deel uit van drieklanken of septiemakkoorden, kortom van verticale structuren, versieringstonen maken deel uit van melodische lijnen, kortom van horizontale structuren. Meestal is het verschil tussen hoofdtonen en versieringstonen gemakkelijk in te zien, maar in sommige gevallen is het problematisch en zijn er verschillende interpretaties mogelijk. In meer contrapuntisch georiënteerde muziek is het verschil tussen hoofdtonen en versieringstonen vaak niet eenvoudig vast te stellen. In het algemeen geldt dat de tonen die de contrapuntische structuur vormen de hoofdtonen zijn. De tonen die daaraan zijn toegevoegd, zijn de versieringstonen.

Versieringstonen komen voor in verschillende categorieën, elk met hun eigen manieren van toepassing. Ze kunnen op verschillende manieren zijn genoteerd. In de eerste plaats kunnen ze in gewone noten zijn uitgeschreven, net als de akkoordtonen. In de tweede plaats kan gebruik zijn gemaakt van noten in een kleiner corps, die wat betreft de duurwaarden buiten de gewone telling van noten in de maat is gehouden. En in de derde plaats kan gebruik zijn gemaakt van speciale tekens, zogenaamde versieringstekens. Wanneer kleiner corps of tekens zijn gebruikt, zijn de versieringstonen reeds in de notatie duidelijk te onderscheiden van de hoofdtonen. De drie manieren van noteren zijn soms wel, maar meestal niet uitwisselbaar. Ze kunnen ook heel wel naast elkaar in hetzelfde stuk worden toegepast. Elke situatie en elke stijl heeft zijn eigen gewoontes in dit opzicht. En daarnaast spelen de verschillende soorten van versieringstonen een zeer uiteenlopende in de muzikale compositie.

We zullen eerst ingaan op de verschillende soorten en functies van versieringstonen zoals we die vinden bij geheel uitgeschreven versieringstonen. Het uitschrijven van de versieringstonen in gewone noten geeft volstrekte zekerheid over de gewenste wijze van uitvoering, maar daardoor zijn die tevens in de notatie niet te onderscheiden van de akkoordtonen of hoofdtonen. In feite lijken bij de eerste aanblik veel, misschien wel veruit de meeste muziekstukken te bestaan die uit tonen van allemaal dezelfde kwaliteit, doordat in de notatie geen onderscheid is gemaakt. Maar bij nadere beschouwing blijken ze te bestaan uit een combinatie van hoofdtonen en versieringstonen. Eigenlijk bestaat een muziekstuk in de regel uit een mengsel van hoofdtonen en versieringstonen. Alleen zeer basale muzikale vormen (liederen, psalmen, gezangen, koralen, enzovoorts) bestaan geheel of grotendeels uit hoofdtonen.

De samenklanken waaruit de muziek is opgebouwd zijn drieklanken of vierklanken. Drieklanken worden dikwijls met één verdubbelde toon weergegeven in de compositieleer, hetgeen leidt tot een principiële vierstemmigheid in de compositieleer van de westerse muziek. De basisregels van harmonie en contrapunt zijn alle afgestemd op de vierstemmige compositie. Vanuit deze optiek zijn vier tonen voldoende om een samenklank te definiëren en is de rest toegevoegd materiaal. Waar dus akkoorden voorkomen, kan men vier hoofdtonen onderscheiden en zijn de overige tonen versieringstonen omdat zij inhoudelijk niets nieuws toevoegen aan de compositie. Daardoor zijn bijvoorbeeld *toonherhalingen* als versieringstonen te beschouwen, zowel die op dezelfde hoogte, als die welke een of meer octaven hoger of lager voorkomen. Maar er zijn nog andere categorieën van versieringstonen.

*Doorgangstonen* maken deel uit van een stijgende of dalende lijn en zijn stapsgewijs aan hun voorgangers en opvolgers onder de hoofdnoten gebonden. In de opeenvolging *c-d-e-f* kan *d* doorgangstoon zijn tussen *c* en *e*, en *e* tussen *d* en *f*. Er staat uitdrukkelijk “kan doorgangstoon zijn”, want voorwaarde voor *d* om doorgangstoon te zijn is dat *c* en *e* akkoordtonen zijn. De *e* kan doorgangstoon zijn tussen *d* en *f*, welke twee tonen beide akkoordbestanddelen zijn. Eventueel zijn *d* en *e* samen doorgangstoon tussen *c* en *f* als akkoordbestanddelen. Doorgangstonen kunnen in stijgende of dalende lijnen voorkomen. In het algemeen valt de doorgangstoon op een zwak maatdeel, terwijl de omringende akkoordtonen op een sterk maatdeel staan. Het volgende voorbeeldje komt uit de Sonate KV 333 van Mozart:

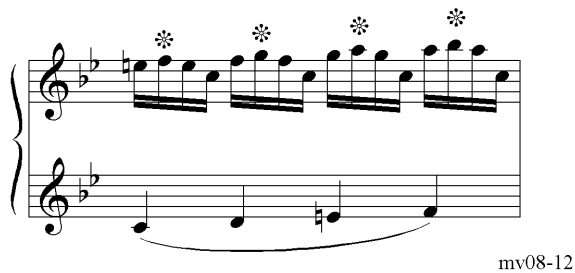


mv08-11

De akkoordtonen zijn met de letter “a” aangegeven, de doorgangstonen met een sterretje. Sommige ervan staan op een zwak maatdeel zoals het eigenlijk hoort, andere op een sterk maatdeel. Om die reden zou men ook *alle* tonen tussen de *bes1* en de *f3* als doorgangstonen kunnen bestempelen.

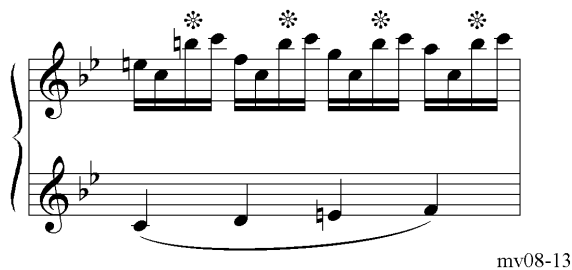
*Wisseltonen* zijn versieringstonen die óf door dezelfde akkoordtoon worden voorafgegaan en gevolgd (“echte” wisseltoon) óf eenzijdig stapsgewijs met een andere toon zijn verbonden (hetzij de voorafgaande, hetzij de volgende) en aan de andere zijde een melodiestrong laten zien. Er zijn dus drie subcategorieën:

(a) “echte” wisseltonen, die staan tussen een akkoordtoon en de herhaling daarvan. Zie de volgende maat uit dezelfde sonate als het vorige voorbeeld:



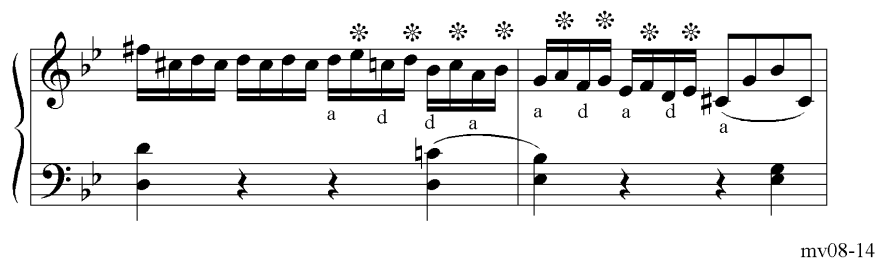
De met \* gemarkeerde tonen zijn wisseltonen.

(b) aanspringende wisseltonen, die stapsgewijs verbonden zijn met de volgende akkoordtoon (en sprongsgewijs met de voorafgaande). Zie:



De met \* gemarkeerde tonen zijn aanspringende wisseltonen.

(c) afspringende wisseltonen, die stapsgewijs verbonden zijn met de voorafgaande akkoordtoon (en sprongsgewijs met de eropvolgende). Zie de volgende maten uit dezelfde sonate:



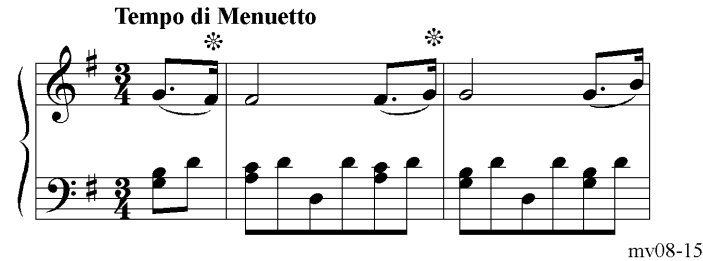
De afspringende wisseltonen volgen op noten die soms akkoordtonen zijn (aangeduid met “a”) en soms doorgangstonen (aangeduid met “d”).



De wisseltonen vallen net als de doorgangstonen nagenoeg altijd op zwakke maatdelen.

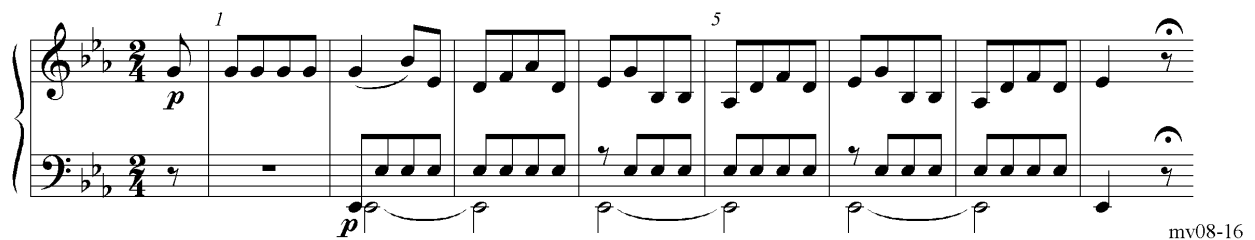
Verder zijn er nog *anticipaties*: tonen die niet binnen de harmonie passen, maar dezelfde toonhoogte hebben als akkoordtonen die volgen op het eerst volgende sterke maatdeel. Zie het begin van het slotdeel van de “Leichte Sonate” Op. 49 nr. 1 van Beethoven:

**Tempo di Menuetto**



mv08-15

Een *orgelpunt* is een toon die blijft liggen terwijl de andere stemmen van de compositie tezamen akkoorden vormen waarin de toon van het orgelpunt soms wel, soms niet aanwezig is. Waar het orgelpunt begint en eindigt is de toon van het orgelpunt wel een deel van het akkoord op dat moment. Als voorbeeld de eerste maten uit de Finale van de laatste pianosonate van Haydn (Hob. XVI/52):



mv08-16

Het orgelpunt Es in de linkerhand is als het ware tweemaal aanwezig: eerst als overgebonden halve noten *Es* in de bas, en ook nog als herhaalde achtsten *es* in het octaaf daarboven. Deze *Es* maakt deel uit van het akkoord *Es-G-Bes* van maat 2, 4, 6 en 8, maar niet van dat van maat 3, 5 en 7 (*D-F-As*). In maat 2, 4, 6 en 8 is de *Es* dus akkoordtoon, in maat 3, 5, en 7 versieringston. In harmonisch opzicht is een orgelpunt vaak de grondtoon van de toonsoort of de vijfde toon van de toonladder.

Het zojuist gegeven voorbeeld illustreert het gebruik van de grondtoon *Es* van *Es-groot* als orgelpunt, het volgende voorbeeld, de slotmaten van het eerste *Allegro* van de Sonate voor viool en continuo Op. 5 nr. 3 van Corelli, illustreert het gebruik van de vijfde toon *G* van de toonladder van *C-groot* als orgelpunt:



mv08-17

[Dit muziekvoorbeeld vereist enige toelichting: (1) De notatie van de eerste zestienden, waarvan sommige met de stokken omhoog en anderen met de stokken omlaag, dient om te benadrukken dat de passage tot en met de vierde maat over twee snaren moet worden gespeeld. (2) De aanduiding “Arpeggio” in de vijfde maat geeft aan dat vanaf hier de akkoorden gebroken moeten worden gespeeld, over drie snaren. (3) De aanduiding “Tasto Solo” geeft aan dat de begeleidende klavierspeler hier alleen deze toets (tasto = toets) speelt en geen verdere akkoorden. En (4) de rol van het orgelpunt is hier een andere dan in het vorige voorbeeld, uit een pianosonate van Haydn. Aldaar speelt de rechterhand de akkoorden van de harmonie, de linkerhand een liggende toon. In het voorbeeld naar Corelli geeft eigenlijk het orgelpunt de harmonie aan en speelt de viool als het ware “versieringsakkoorden”, die de tijd tussen het dominantseptiemakkoord aan het begin van een voorbeeld en het voorlaatste akkoord opvullen.]

*Vertragingstonen* (of *voorhoudingstonen*) zijn akkoordvreemde tonen die vallen op sterke maatdelen, dus op een plaats waar men een akkoordtoon verwacht. Een vertragingstoon hoort dan ook *op te lossen* naar een akkoordtoon, meestal (volgens de traditionele opvatting) stapsgewijs dalend, soms (toegestaan in een ruimere opvatting) stapsgewijs stijgend. (Onder omstandigheden zijn wel andere oplossingen mogelijk.) In de traditionele theorie worden vertragingstonen voorbereid door een voorafgaande toon op dezelfde toonhoogte, die op dat moment onderdeel van een akkoord is (of eventueel zelf een vertragingstoon). Een *vertraging* is een constructie die bestaat uit de *vertragingstoon* zelf op een sterk maatdeel, voorafgegaan door de *voorbereidingstoon* (*voorbereiding*) op een zwakker maatdeel, en gevolgd door een *oplossingstoon* (*oplossing*) op een eveneens zwakker maatdeel. In een ruimere theorie kunnen vertragingstonen zonder voorbereiding voorkomen of kunnen vertragingstonen staps- of zelfs sprongsgewijs worden voorbereid.

De vertragingen vormen een categorie van versieringstonen, die in verschillende subcategorieën kan worden onderverdeeld:

(1) In de eerste plaats zijn er vertragingen die voorafgaan aan tonen die niet de bastoon van een akkoord zijn. Zolang we uitgaan van drieklanken, in grond- en sextligging, kunnen vertragingen voorkomen voor de tert, de kwint, de sext en het octaaf. De vertragingstoot zelf is dan achtereenvolgens een kwart, een sext, een septiem en een noot boven de bastoon. In het volgende voorbeeldje, de beginmaten van het Praeludium 12 uit het Wohltemperierte Clavier II van Bach worden al deze vertragingvormen toegepast, steeds twee tegelijk in tert- of sextparallellellen. Alle vertragingstonen zijn herhalingen van voorafgaande tonen die aldaar deel van het akkoord vormen:

6 5  
4 3

4 3  
9 8

7 6  
9 8

4 3  
6 5

mv08-18

(2) Niet zeldzaam is het dat vertragingen stijgend oplossen. Uit hetzelfde Praeludium:

mv08-19

(3) Ingewikkeld wordt het wanneer de vertraging de bastoon van het akkoord betreft. Hetzelfde Praeludium geeft ook hier voorbeelden van. Als de vertraging oplost, is in de tweede maat het akkoord E-G-Bes gevormd, in de vierde maar C-Es-Ges, in de vijfde maat F-A-C-Es:

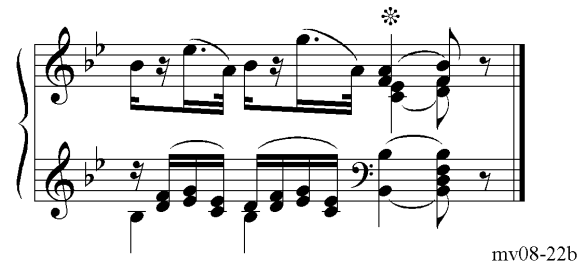
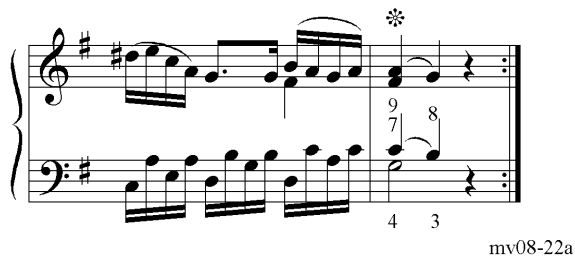
mv08-20

(4) Het laatste akkoord laat zien dat ook de tonen van een septiemakkoord voorafgegaan kunnen worden door een vertragingstoon. Deze vormen zullen we hier niet verder uitwerken.

(5) In de bovenstaande voorbeelden was elke vertraging steeds keurig voorbereid door een vooraafgaande toon die deel uitmaakt van een akkoord. Vertragingen zonder voorbereiding zijn vanaf de achttiende echter allerminst zeldzaam. Het volgende voorbeeldje, een maat uit de Sonate KV 333 van Mozart, verschaft ons drie vertragingstypen, maar dan zonder voorbereiding:

mv08-21

(6) In slotakkoorden komen vaak verschillende vertragingen tegelijk voor. Doorgaans zijn het de tonen die herhaald zijn vanuit het vooraafgaande dominant septiemakkoord. De leidtoon wordt dan altijd als stijgend oplossende vertragingstoon geschreven. De volgende twee voorbeelden uit de sonates van Mozart illustreren deze gang van zaken:



(7) Vertragingen kunnen ook worden voorbereid vanuit de bovenseconde.

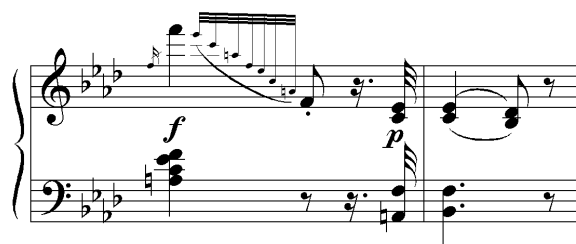
Vertragingen spelen een fundamentele en structurele rol in contrapuntisch en polyfoon georiënteerde muziek. Verdere uitleg is daarom gegeven in §9.4, waar het zogenaamde syncopencontrapunt wordt behandeld. In meer harmonisch georiënteerde muziek hebben vertragingen eerder het karakter van een versiering en niet meer dan dat.

Wanneer versieringstonen niet als gewone noten zijn uitgeschreven, zijn er twee manieren om ze te noteren, als *Stichnoten* en als versieringsteken. *Stichnoten* (Engels: *grace notes*) zijn noten in een kleiner corps dan de gewone noten, die tussen andere noten zijn genoteerd maar niet optellen bij de toonduren in de maat. Dat betekent dat de uitvoeringsduur van de *Stichnoten* afgaat van een andere toon, doorgaans de toon waar zij op volgen. Maar soms komen ze voor na een fermate of in een andere situatie waarin het gewone metrum is opgeheven en dan mag de speler zelf ritme en tempo bepalen. De *Stichnoten* van een versiering geven wel de exacte toonhoogten van de versieringstonen, maar niet hun exacte duur en plaatsing in de maat. *Stichnoten* hebben wel een genoteerde duur (het zijn tenslotte muzieknooten en die zijn altijd halve, kwart, achtste, of een andere waarde), maar die duur hoeft niet realistisch te zijn. De *Stichnoten* laten de uitvoerende dus een zekere vrijheid wat betreft de realisatie ervan.

Een losse, afzonderlijke *Stichnote* voorafgaande aan een gewone noot is doorgaans een *voorslag*: een noot die voorafgaand aan de hoofdtoon wordt gespeeld, waarbij de *Stichnote* vóór de tel van de hoofdtoon (globaal negentiende eeuw en later) of op de tel van de hoofdtoon (achttiende eeuw) wordt gespeeld. De *voorslag* is meestal de boven- of ondersecunde van de hoofdtoon, en fungeert daardoor als vertraging of voorhouding. In veel minder gevallen is sprake van een andere interval; dan is het meestal een akkoordtoon of een herhaling van de voorgaande toon. Wat betreft de uitvoering van de duur van de *voorslag* zijn er twee mogelijkheden: de *korte voorslag*, die zo kort mogelijk wordt gespeeld, hetzij vóór de tel hetzij op de tel, en de *lange voorslag*, die een duidelijk tijdsdeel van de hoofdnoot afneemt, bijvoorbeeld de helft. (De begrippen *korte* en *lange voorslag* verwijzen dus naar een uitvoeringswijze.) In de achttiende eeuw wordt soms door de notatie van de *voorslag* (als zestiende, achtste, kwart of zelfs halve) een lange uitvoering gesuggereerd. *Voorslagen* met een schuin streepje door stok en vlag zijn altijd kort bedoeld, maar verder heeft de executant nogal wat vrijheid. Er bestaan wel allerlei conventies, maar die zijn niet altijd dwingend. De *lange voorslag* verdwijnt vrijwel na de achttiende eeuw.

Groepen van twee of drie aan elkaar verbonden *Stichnoten* fungeren doorgaans eveneens als *voorslag*. Melodisch gesproken zijn ze diatonisch of akkoordisch. De diatonische groepen kunnen de vorm hebben van een versieringsformule.

Grotere aantallen *Stichnoten* suggereren steeds een ritmisch heel vrije uitvoering van noten die staan tussen noten die keurig in het ritmisch-metrische stramen moeten passen. Men zie bijvoorbeeld de volgende fragmenten uit de Sonate Opus 49 nr. 1 van Beethoven:



mv08-23

en uit een mazurka van Chopin:



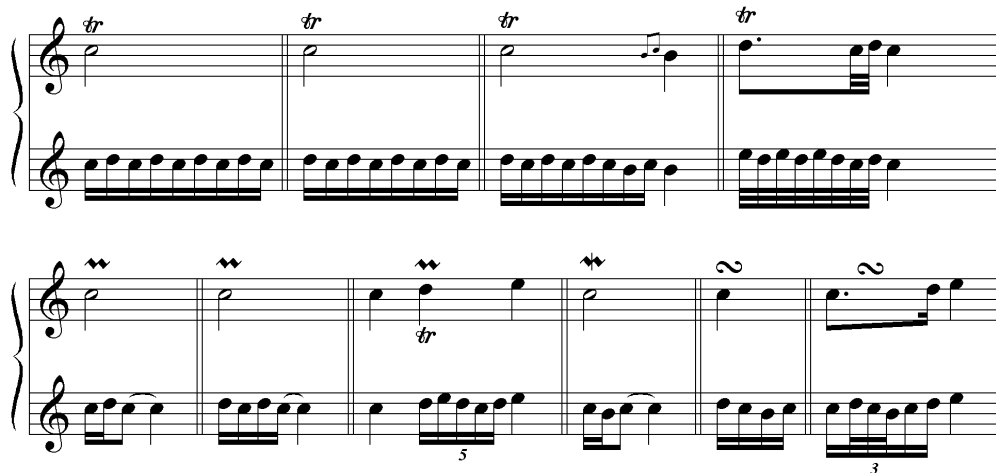
mv08-24

Ritmisch/metrisch vrije passages kunnen geheel in Stichnoten zijn genoteerd.

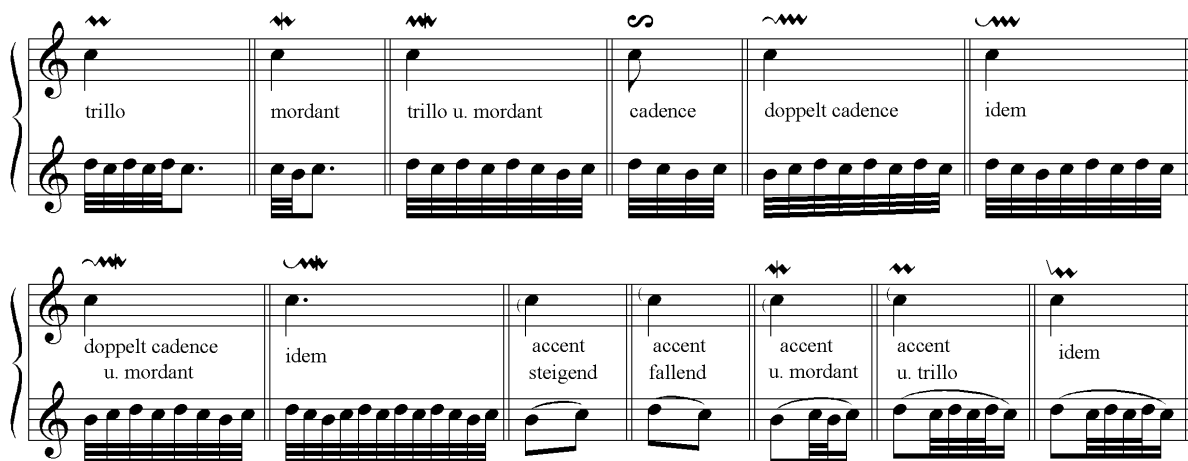
Tenslotte kan men versieringstonen weergeven met behulp van *versieringstekens*, die verwijzen naar bepaalde vaste versieringsformules. In dit geval worden noch de precieze toonhoogtes, noch de precieze duren aangegeven. Ze staan altijd bij een gewoon genoteerde toon (soms erna) en impliceren een bepaalde melodische formule die rond die toon moet worden gevormd. De tijdsduur bij uitvoering gaat dan af van de toon waar ze bijhoren. De belangrijkste tekens in moderne muzieknotatie zijn:

Naam	Teken	Omschrijving
Triller	<i>tr</i>	Voortdurende afwisseling van hoofdtoon met bovensecunde.
Prall-triller	∞	Als triller, maar kort (één of twee keer op en neer)
Mordent	♯	Afwisseling met benedensecunde
Dubbelslag	∞	Omspeling van hoofdtoon

De uitvoering van de versieringstekens wordt deels bepaald door conventies die met de stijl van het stuk samenhangen, deels heeft de uitvoerende een zekere vrijheid. Tot 1750 zal men veel trillers en Prall-trillers met de bovensecunde laten beginnen, daarna niet meer. Trillers kunnen worden afgesloten met een *naslag*, die of in gewone notenwaarden, of in *Stichnoten* is genoteerd. Het gegeven overzichtje omvat de tekens die een min of meer brede of zelfs algemene verspreiding in de muzieknotatie hebben gekregen. Het volgende voorbeeld geeft een indicatie van de uitvoering, waarbij men moet beseffen dat de notatie in het voorbeeld wel exact is, maar dat de uitvoering dat niet hoeft te zijn. De meeste versieringen worden zo snel mogelijk uitgevoerd als de vingers het toelaten:



De gegeven tekens vormen echter maar een minieme fractie van de versieringstekens die in de geschiedenis zijn benut, met name in de Franse, Engelse en Duitse muziek van de zeventiende en de achttiende eeuw. Als voorbeeld de veelgeciteerde versieringstabel van Johann Sebastian Bach uit het Klavierboek voor Wilhelm Friedeman Bach:



mv08-26

Ter illustratie van de toepassing van de verschillende soorten versieringen en hun notaties eerst de beginmaten van het thema van de Goldberg-varianties van Bach:



mv08-27

In deze vier maten zien we als tekens een mordent in maat 1 en 3, een triller die moet aanvangen met een dubbelslag in maat 3. De naslag van deze triller is met gewone noten genoteerd. Stichnoten zien we in maat 2 en 4, in maat 2 als zestienden genoteerd en met een boogje verbonden aan de hoofdnoot, in maat vier als achtste en zonder boogje. Het verschil in notatie lijkt een verschil in uitvoering te suggereren, maar

doorgaans worden alle voorstellen lang gespeeld, die voor de achtste als zestiende, die voor de halven als achtste. Tenslotte moeten de 32sten-groepjes in maat 4 als een soort uitgeschreven dubbele voorslag voor de *fis1* en de *e1* worden gezien.

Dezelfde verscheidenheid is te vinden in het volgende menuet van Mozart, gebaseerd op de aria *Mio caro Adone* uit de opera *La fiera di Venezia* van Antonio Salieri. Mozart benutte het als thema van een variatiereeks (KV 173c = 180):

The musical score is for a minuet in D major, 3/4 time, marked 'Andante'. It consists of 16 measures. The right hand (RH) features various melodic ornaments including trills (tr), triplets (3), and slurs. The left hand (LH) provides harmonic support with chords and occasional triplets. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The piece ends with a repeat sign in measure 16.

mv08-28

Uitgeschreven doorgangstonen zijn bijvoorbeeld te vinden in de rechterhand van maat 13: de twee zestienden *fis2* en *g2* tussen de akkoordtonen *e2* en *a2*, en de *b2* in de trioel tussen de akkoordtonen *a2* en *c3*. In de rechterhand van maat 14 gelden dezelfde karakterisering, maar alles een secunde lager. Ook de rechterhand van maat 6 heeft doorgangstonen. Het akkoord is D-Fis-A, en dit maakt de achtsten *g2* en *e2* doorgangstonen (al staan die eigenlijk op een sterk maatdeel, terwijl de akkoordtonen *a2*, *fis2* en *d2* op het zwakke maatdeel staan).

Wisseltonen zijn te vinden in de rechterhand van maat 5: de *cis2* en de *e2* staan tussen een herhaalde *d2*. Ook hier staan de versieringstonen op het sterke maatdeel. Een afspringende wisseltoon is de *e2* in de rechterhand van maat 3. Deze is diatonisch verbonden met de voorganger *d2* (deel van D-Fis-A), maar springt weg naar *a1* (deel van D-Fis-A). Een aanspringende wisseltoon is de *fis2* in maat 12. Het akkoord is G-B-D. De *fis2* staat los van zijn voorganger *b2*, maar is diatonisch verbonden met de *g2* die volgt.

Vertragingstonen zijn bijvoorbeeld de *fis2* en *d1* op de tweede tel van maat 7. Ze lossen op naar de *e2* en de *cis1* op de derde tel. Ook de eerste noot van de rechterhand van maat 10, de *a2*, is een vertragingstoon. Deze lost op naar de *g2* op de tweede tel. De *g2* als tweede achtste van de eerste tel moet worden beschouwd als een anticipatie. De *gis2* aan het einde van deze maat is een chromatische doorgangstoon tussen *g2* en *a2*.

De *g2* waarmee de rechterhand van maat 2 begint, is een vertragingstoon, eerst gevolgd door een anticipatie van de oplossing *fis2*, en dan de oplossing *fis2* zelf op de tweede tel.

Moeilijk te analyseren zijn de groepjes van twee zestienden die in de rechterhand van maat 1, 7, 9 en 11 voorkomen. De eerste van de twee is steeds de eerste noot van de volgende tel, meestal na de maatstreep, zodat die wel als anticipatie kan worden gezien. Tussen deze anticipatie en de noot op de volgende tel fungeert dan de tweede zestiende als wisseltoon.

Vervolgens zijn er de door Stichnoten weergegeven versieringen in maat 3, 8, 15 en 16. Het zijn vertragingstonen. De lengte van de Stichnote suggereert een korte uitvoering in maat 15, een langere in de overige maten. En tenslotte is er nog het versieringsteken *tr* in maat 4, 7, 9, 11 en 15. De uitvoering is een triller, de afwisseling met de bovenseconde. Het is een kwestie van smaak of stijlgevoel of men deze al of niet met de bovenseconde laat beginnen.

GLOSSARIUM

Nederlands	Duits	Engels	Frans
versiering	die Verzierung die Auszierung das Ornament	ornament embellishment grace	l'ornement (m) la broderie l'agrément (m)
versieringen	die Versierungskunst	ornamentation	l'ornamentation (v)
toonherhaling	die Wiederholung	repetition	la répétition
doorgangstoon	der Durchgangston	passing note (tone) passing-note	la note de passage
wisseltoon (wisselnoot)	der Wechselton die Wechselnote	auxiliary note (tone) returning note neighbo(u)ring note alternating note changing note	la note <i>cambiata</i>
anticipatie	die Vorausnahme die Antizipation	anticipation	l'anticipation (v)
orgelpunt	der Orgelpunkt	pedal (point)	la pédale
voorhouding vertraging	der Vorhalt	suspension	le retard
voorbereiding	der Vorbereitung	preparation	la préparation
oplossing	die Auflösung	resolution	la résolution
triller	der Triller	trill; shake	le trille
<i>Prall</i> -triller	der Praller	half shake	le mordant (supérieur)
mordent	der Mordent	mordent	le mordant (inférieur)
dubbelslag	der Doppelschlag	turn	le double le tour de gosier
voorslag	der Vorschlag	appoggiatura	l'appoggiature (v)



OEFENVRAGEN HOOFDSTUK ACHT: MELODISCHE ASPECTEN

1. Zijn er in Muziekvoorbeeld 08-16 (p. 9; Haydn) nog andere versieringstonen dan de orgelpuntonen in de linkerhand?
2. De gebroken intervallen in de vioolstem van Muziekvoorbeeld 08-17 (p. 9; Corelli) vormen steeds bepaalde intervallen boven het orgelpunt G in de basstem. Geef deze intervallen aan in de vorm van becijfering. Omcirkel de becijfering die bij voorhoudingstonen hoort en verbindt ze met de voorbereiding en de oplossing.
3. Hoe wordt, normaal gesproken, de “cadence” uit Muziekvoorbeeld 08-26 (p. 14) genoemd? En het “accent steigend” en het “accent fallend”? Hoe zouden wij de “trillo u. mordant” noemen?
4. De noten in de rechterhand (pianopartij) van de derde tel van maat 3 van Muziekvoorbeeld 06-35 (Hoofdstk 6, p. 18; Wolf), de noten *e1-c2-e2*, zijn allemaal versieringsnoten. In welke categorie(ën)?
5. Welke tonen in Muziekvoorbeeld 06-48 (Hoofdstuk Zes, p. 20) zijn géén akkoordtonen, maar versieringstonen? Wat voor categorie versieringstonen?
6. We bekijken Muziekvoorbeeld 04-07 (Hoofdstuk 4, p. 7) en met name de linkerhand van de tweede maat. We zien daar de noten B en Ais. Welke zijn akkoordtonen en welke zijn versieringstonen? Op wat voor maatdelen staan de versieringstonen?
7. We bekijken Muziekvoorbeeld 06-55 (Hoofdstuk Zes, p. 23; Sarabande).
  - 7a. Wat voor versieringsfiguur vormen de akkoorden in de rechterhand van de tweede maat?
  - 7b. En de 32sten in de eerste maat? Waarom is daar geen versieringsteken gebruikt?
  - 7c. Wat voor soort versieringstonen zijn de tonen op de zwakke maatdelen van de tellen in de rechterhand van maat 3?
  - 7d. Wat voor versieringstonen zijn de 32sten in de vierde maat?
8. Hoe heet het versieringsteken in muziekvoorbeeld mv06-56 (p. 108; Menuet)?
9. Waarom is het articulatietype portato eigenlijk paradoxaal?
10. Wat betekent *sotto voce*? (En wat is de letterlijke betekenis van de Italiaanse woorden?)
11. In Muziekvoorbeeld 07-11 (Hoofdstuk Zeven, p. 12; Franck) staan verschillende dynamische aanduidingen. Schrijf de afkortingen uit. Wat betekenen ze?
12. Wat betekent het “sostenuto” in Muziekvoorbeeld 07-12 (Hoofdstuk Zeven, p. 12; Franck)?
13. Syncopen en vertragingen (voorhoudingen) zijn in de geschiedenis van de muziektheorie lang als één categorie beschouwd. Als we naar Muziekvoorbeeld 06-28 (Hoofdstuk Zes, p. 13; Mozart) kijken, dan zien we een aantal syncopische noten. Elke syncopische noot valt uiteen in een deel op het zwakke maatdeel en

een deel op het sterke maatdeel. Probeer beide delen te benoemen in termen van akkoordnoten en versieringsnoten.

14. Voer dezelfde operatie uit op Muziekvoorbeeld 06-30 (Hoofdstuk Zes, p. 14; Beethoven). Wat is het verschil?

14. Wat betekent *perdendosi*? Welk lettergreep heeft de klemtoon in de uitspraak?

---

OEFENVRAGEN HOOFDSTUK 8: MELODISCHE ASPECTEN

ANTWOORDEN

1. Zijn er in Muziekvoorbeeld 08-16 (p. 9; Haydn) nog andere versieringstonen dan de orgelpuntonen in de linkerhand?

Eigenlijk niet. Alle tonen in de rechterhand zijn akkoordtonen. Alleen de herhaalde tonen zou men als versiering kunnen zien.

2. De gebroken intervallen in de vioolstem van Muziekvoorbeeld 08-17 (p. 9; Corelli) vormen steeds bepaalde intervallen boven het orgelpunt G in de basstem. Geef deze intervallen aan in de vorm van becijfering. Omcirkel de becijfering die bij voorhoudingstonen hoort en verbindt ze met de voorbereiding en de oplossing.

7 8 7 7 6 6 5 5 9 9 8 6  
3 6 6 5 5 4 4 3 8 7 7 4

5 3 9 9 7 6 5 4 3 3 2 9 8 9 9 7 7 6 6 5 7  
4 3 8 7 3 4 4 3 3 2 9 8 8 7 3 5 5 4 4 3

Arpeggio

mv08-17A

Een ingewikkeld voorbeeld. In de meeste gevallen staat er in de vioolstem op elk sterk maatdeel (eerste en derde tel van de maat) óf een secunde-interval óf een septieminterval. Van de secunde-intervallen is de laagste toon de dissonant. Die is inderdaad steeds op de voorgaande tel voorbereid en wordt op de volgende tel opgelost. Van de septiemintervallen is de hoogste toon de dissonant. Ook deze wordt steeds op de voorafgaande tel voorbereid en op de volgende tel opgelost. De tonen van deze secunde- en septiemintervallen vormen verschillende intervallen met het orgelpunt in de bas en het lijkt wel of de dissonantie die daarbij kan ontstaan niet meetelt. Behalve in de voorlaatste maat, waar een klassieke polyfone cadens is neergeschreven (zie Hoofdstuk Negen).

3. Hoe wordt, normaal gesproken, de “cadence” uit Muziekvoorbeeld 08-26 (p. 14) genoemd? En het “accent steigend” en het “accent fallend”? Hoe zouden wij de “trillo u. mordant” noemen?

De *cadence* is een dubbelslag.

Het *accent steigend* een stijgende lange voorslag, het *accend fallend* een dalende lange voorslag.

De *trillo und mordent* is een triller met naslag.

4. De noten in de rechterhand van de derde tel van maat 3 van Muziekvoorbeeld 06-35 (Hoofdstuk Zes, p. 18; Wolf), de noten *e1-c2-e2*, zijn allemaal versieringsnoten. In welke categorie(ën)?

De *e2* is een wisselnoot, voorafgegaan en gevolgd door *d2*. Omdat hij op een sterker maatdeel valt dan de *d2* die volgt, is het ook een beetje een vertragingnoot.

De *c2* is een vertragingnoot, die oplost naar de *bes1* van de vierde tel. De vertraging is voorbereid in de laatste samenklank van maat 2.

5. Welke tonen in Muziekvoorbeeld 06-48 (Hoofdstuk Zes, p. 20) zijn géén akkoordtonen, maar versieringstonen? Wat voor categorie versieringstonen?

In de eerste volle maat is de *b* in de eerste tel geen deel van het akkoord C-E-G, in de tweede tel is de *cis* geen deel van het akkoord G-B-D-F. Het zijn aanspringende wisselnoten omdat ze wegspringen van de voorgaande noot en diatonisch verbonden zijn met de volgende. De *cis* kan men ook wel een doorgangsnoot noemen, maar de alteratie suggereert toch meer een aanspringende wisselnoot (*c1* zou de gewone doorgangsnoot zijn).

6. We bekijken Muziekvoorbeeld 04-07 (Hoofdstuk Vier, p. 7) en met name de linkerhand van de tweede maat. We zien daar de noten B en Aïs. Welke zijn akkoordtonen en welke zijn versieringstonen? Op wat voor maatdelen staan de versieringstonen?

De B hoort bij het akkoord B-Dis-Fis, de Aïs is wisselnoot. De B staat aan het begin van elke halve maat en verder op de tweede helft van elke achtste noot, dus op de zwakke maatdelen. De Aïs staat steeds op de plaats van de achtstenverdeling, is dus metrisch sterker dan de B.

7. We bekijken Muziekvoorbeeld 06-55 (Hoofdstuk Zes, p. 23; Sarabande).

7a. Wat voor versieringsfiguur vormen de akkoorden in de rechterhand van de tweede maat?

Deze akkoorden voeren gezamenlijk een mordent uit.

7b. En de 32sten in de eerste maat? Waarom is daar geen versieringsteken gebruikt?

Ook een mordent. Een versieringsteken zou de figuur precies op de tweede tel doen beginnen en niet ervóór.

7c. Wat voor soort versieringstonen zijn de tonen op de zwakke maatdelen van de tellen in de rechterhand van maat 3?

Tweede helft van de eerste en tweede tel: anticipatie, want gelijk aan de akkoordnoot op de volgende tel.  
Tweede helft van de derde tel: afspringende wisselnoot: secunde schrede met voorafgaande noot, dalende tertssprong naar volgende.

7d. Wat voor versieringstonen zijn de 32sten in de vijfde maat?

Linkerhand: mordentfiguur.  
Rechterhand: b1 anticipatie, c1 voorhouding voor de anticipatie.

8. Hoe heet het versieringsteken in muziekvoorbeeld mv06-56 (p. 106; Menuet)?

Pralltriller

9. Waarom is het articulatietype portato eigenlijk paradoxaal?

Portato is een gebonden staccato, dus staccato en legato tegelijkertijd.

10. Wat betekent *sotto voce*? (En wat is de letterlijke betekenis van de Italiaanse woorden?)

*Sotto voce* betekent "zacht". Sotto = onder, voce = stem.

11. In Muziekvoorbeeld 07-11 (Hoofdstuk Zeven, p. 12; Franck) staan verschillende dynamische aanduidingen. Schrijf de afkortingen uit. Wat betekenen ze?

*f* = forte; sempre = steeds  
*mf* = mezzoforte  
*sf* = sforzando  
*dim.* = diminuendo = zachter worden  
*p* = piano

12. Wat betekent het “sostenuto” in Muziekvoorbeeld 07-12 (Hoofdstuk Zeven, p. 12; Franck)?

sostenuto: aangehouden: de tonen zo lang mogelijk aan houden, legato-spel.

13. Syncopen en vertragingen (voorhoudingen) zijn in de geschiedenis van de muziektheorie lang als één categorie beschouwd. Als we naar Muziekvoorbeeld 06-28 (Hoofdstuk Zes, p. 13; Mozart) kijken, dan zien we een aantal syncopische noten. Elke syncopische noot valt uiteen in een deel op het zwakke maatdeel en een deel op het sterke maatdeel. Probeer beide delen te benoemen in termen van akkoordnoten en versieringsnoten.

De eerste noot *e2*: wordt dissonant na de maatstreep, spring naar beneden, eigenlijk tegen de regels. wordt daar “consonant” in het dominantseptiemakkoord D-Fis-A-C

De tweede syncopische noot *c2*: daalt diatonisch na de maatstreep in het akkoord E-G-B

De derde syncopische noot, *b1*: daalt diatonisch na de maatstreep in het sextakkoord C-E-A

De vierde syncopische noot, *a1*: daalt diatonisch na de maatstreep in het kwartsextakkoord D-G-B

De vijfde syncopische noot, *g1*: daalt diatonisch na de maatstreep in de drieklank D-Fis-A

De zesde syncopische noot, *fis1*: stijgt diatonisch na de maatstreep in het akkoord G-B-D

14. Voer dezelfde operatie uit op Muziekvoorbeeld 06-30 (Hoofdstuk Zes, p. 14; Beethoven). Wat is het verschil?

Hier liggen alle syncopische noten in het akkoord waar ze beginnen en in het akkoord na de maatstreep.

De F in D-F-As

De Bes eerst in Bes-D-F-As, dan in G-Bes-Des

De Es eerst in Es-G-Bes-Des, dan in C-Es-Ges

De As eerst in As-C-Es-Ges, dan in F-As-Ces

De Des eerst in Des-F-As-Ces, dan in Bes-Des-(F)

De Ges eerst in Bes-Des-Ges. Na de maatstreep wordt de Ges voorhouding en zakt in het kwartsextakkoord As-Des-F.

14. Wat is *perdendosi*? Welk lettergreep heeft de klemtoon in de uitspraak?

*Perdendosi* betekend “wegstervend” (letterlijk: zich verliezend). Klemtoon op de tweede lettergreep: per*dendosi*.

---