

~~LA 445~~
LA 445

T H E O R I E

DER

M U Z I K.

Bibliothek

WERT.

VAK 144 No. 176
T H E O R I E

D E R

HEDENDAAGSCHE

M U Z I K,

D O O R

C. F. R U P P E,

*Kapelmeeester aan de Koninklijke Hoog-
school van Holland, te Leyden.*

E E R S T E D E E L.

Bibliotheek
MINDERSHOEDERS
WELERT

T E G R O N I N G E N, B I J
J. O O M K E N S,

M D C C C X V I I I.

VOORBERIGT.

De post, welken ik de eer heb aan de *Koninklijke Hooge School*, alhier, te bekleeden, verplicht mij, om aan de studerende Jongelingschap onderwijs te geven in de *Theorie der Muzijk*. Een ieder, die, slechts oppervlakkig, met deze edele Kunst, welke zoo veel invloed op de beschaving gehad heeft en nog heeft, bekend is, weet, van welken omvang deze taak zij. Meer dan mondelijke voordragt moest haar voor hun, welke mij de eer gaven, om hun in het *bespiegelen der Toonkunst* te onderwijzen, aangenaam, bevallig en nuttig maken. Om eens de Theorie in praktijk te brengen, was het, volstrekt, noodzakelijk, dat ik mijne lessen *dicteerde*, dewijl,

boven alles, daar door het geheugen, vooral met betrekking tot de kunstwoorden, (*Termini zechnici*) wierd te hulp gekomen. Dit *dicteren* nam eenen geruimen tijd weg, zoo dat er niet altijd genoegzame gelegenheid ter nadere verklaring en ontwikkeling van het voorgedragene overfchoot. Om dit onvolkomene weg te nemen, wierd ik te rade, dit werk zamen te stellen, ten einde hetzelfde, bij mijn onderwijs, als eene geschikte handleiding te bezigen, en den tijd van affchrijven te besparen. Het Eerste Deel verschijnt in het licht. Een volgend Deel, hetwelk over *de zamenstelling der Muzijkstukken* (*Compositie*) handelt, zal, bij genot van gezondheid en leven, spoedig volgen en dit werk voltoojen.

Schoon ik hetzelfde hier opgeve, als voornamelijk ten gebruike van mijne Lesfen geschikt, twijfele ik niet, of het zal tevens nuttig kunnen zijn voor alle aankwekelingen en beminnaren der Toonkunst, dewijl ik getracht heb, mij, zoo naauwkeurig en duidelijk, uit te drukken, als mij eenigzins mogelijk was, en de kunst zelve toeliet. Immers, elke kunst of wetenschap heeft zijne bijzondere, en haar schier alleen eigene uitdrukkingen of kunst-

WOOF.

woorden. Zij ontleenen die wel van vreemde talen, blijven zich gelijk, of verbasteren eenigzins door de overneming in eigen taal, maar zij verkrijgen een burgerregt, hetwelk men haar niet ontnemen kan, zonder haar, voor het algemeen, zoo niet geheel, dan ten minste altijd gaootendeels onverstaanbaar te maken, ja zelfs eenigzins te ontferen. Zij zijn daarom gewettigd, en dikwijls van dien aard, dat zij geene vertaling dulden. De natuur- en wis-kunde, in alle hare onderscheidene vakken, de Regtsgeleerdheid, de Geneeskunde, ja alle de kunsten en handwerken — alles heeft eene kunst-spraak, die den ongewijden alleen onverstaanbaar is; maar hij, wiens begeerte zich naar de kennis dier wetenschappen en kunsten uitsprekt, vindt niets natuurlijker, en hem is oock niets gemakkelijker, dan zich het gebruik van dezelve eigen te maken. Het is daarom, dat ik alle de *kunst-woorden* behouden heb. Hoe moeilijk het ook is, door bevattelijke omschrijvingen en ophelderende aanmerkingen, dezelve te verklaren, heb ik nogtans getracht dit te doen, waar zulks, volstrekt, noodig was. Indien ik hier in geslaagd ben, zal dit mij tot eene aangename belooning verstrekken, gelijk het in mij niet min-

der een dankbaar gevoel zal verlevendigen, dat ik, door dit mijn werk, niet alleen in den mij ver-eerenden post werkzaam en nuttig ben, maar door hetzelfde ook den liefhebbers der Muzijk een noodig werk heb geleverd, en alzoo het mijne bijgedragen tot bevordering der zoo bevallige, als voortreffelijke Toonkunst, aan wier beoefening ik mijn gansch leven heb toegewijd.

Leiden

C. F. RUPPE.

in *Wintermaand,*

1808.



I N H O U D.

V A N H E T

E E R S T E D E E L.

I N L E I D I N G.

Van Muzijk, Geluid en Toon. Bladz. 1

E E R S T E A F D E E L I N G.

Over de Kennis der Muzikale Teeken.

E E R S T E H O O F D S T U K.

*Van de manier, om de Klanken of
Toonen der Muzijk d^{or} Teeken
en Noten uit te drukken.* 6

* 4

T W E E.

TWEDE HOOFDSTUK.

<i>Van de Muzijk-Sleutels en de namen der Noten.</i>	<i>Bladz.</i> 11
--	------------------

DERDE HOOFDSTUK.

<i>Van de Diatonische Klankladder, en van de benaming der verschillende Octaven.</i>	14
--	----

VIERDE HOOFDSTUK.

<i>Van de waarde der Noten.</i>	17
---------------------------------	----

VIJFDE HOOFDSTUK.

<i>Van het Punt of Stip achter eene Noot.</i>	19
---	----

ZESDE HOOFDSTUK.

<i>Van de waarde der Pauzeringen of Zwijs- Teekenen.</i>	20
--	----

ZEVENDE HOOFDSTUK.

<i>Van de zamenbinding der Noten.</i>	23
---------------------------------------	----

ACHTSTE HOOFDSTUK.

<i>Van de Teekenen van verhooging, van ver- laging en van herstelling.</i>	24
--	----

NEG ENDE HOOFDSTUK.

Van de Triolen en Sextolen. Bladz. 26

TI ENDE HOOFDSTUK.

Van de Maat. 27

ELFDE HOOFDSTUK.

Van de beweging der Muzijkstukken. 31

TWAALFDE HOOFDSTUK.

*Van het sterke en zachte in de Muzijk,
en van nog eenige gebruikelijke Kunst-
woorden.* 35

DE RTI ENDE HOOFDSTUK.

*Van de Herhalings-Teekenen (Repetitiën of
Reprises) en nog eenige andere Teekenen
in de Muzijk.* 38

VEERTI ENDE HOOFDSTUK.

Van de verkorte Schrijfmanier in de Muzijk. 43

VIJFTI ENDE HOOFDSTUK.

Van de Muzijkale sieraden of Agrementen. 45

ZESTI ENDE HOOFDSTUK.

Van de goede uitvoering der Muzijkstukken. 54

TWE-

 TWEEDE AFDEELING.

 VAN DE HARMONIJ EN BASSO-CONTINUO.

INLEIDING.

Over de Invoering der Harmonij. *Bladz.* 83

EERSTE HOOFDSTUK.

*Van verscheidene benamingen in de Basfo-
Continuo.* . . . 91

TWEEDE HOOFDSTUK.

*Van de Tetrachord, Klankgeslachten en
Toonladders der Ouden.* . . 96

DERDE HOOFDSTUK.

*Van de Toonladders en Toonsoorten der heden-
daagsche Muzijk.* . . 103

VIERDE HOOFDSTUK.

Van de Intervallen en Signaturen. . 110

VIJFDE HOOFDSTUK.

*Van de Consonanten, Dissonanten, en drieër-
lei soorten van beweging.* . . 120

ZES

ZESDE HOOFDSTUK.

Van den Harmonischen Drieklank. Bladz. 129

ZEVENDE HOOFDSTUK.

Van het Sext - Accoord. . . 134

ACHTSTE HOOFDSTUK.

Van het Sext - quart - accoord. . . 136

NEGEND E HOOFDSTUK.

Van het Terts - quart - accoord. . 138

TIENDE HOOFDSTUK.

Van het Sext - quint - accoord. . . 139

ELFDE HOOFDSTUK.

Van het Secund - Accoord. . . 140

TWAALFDE HOOFDSTUK.

Van het Secund - Quint - accoord. . 141

DER TIENDE HOOFDSTUK.

Van het Secund - Quint - Quart - Accoord. 142

VEERTIENDE HOOFDSTUK.

Van het Secund - Terts - Accoord. . 143

VIJFTIENDE HOOFDSTUK.

Van het Septime-Accoord. Bladz. 144

ZESTIENDE HOOFDSTUK.

Van Sext-Septime-Accoord. 146

ZEVENTIENDE HOOFDSTUK.

Van het Quart-Septime-Accoord. 147

ACHTTTIENDDE HOOFDSTUK.

Van het Accoord der groote Septime. 148

NEGENTIENDE HOOFDSTUK.

Van het None-Accoord. 150

TWINTIGSTE HOOFDSTUK.

Van het Sext-None-Accoord. 152

EEN-EN-TWINTIGSTE HOOFDSTUK.

Van het Quart-None-Accoord. 153

TWEEN-EN-TWINTIGSTE HOOFDSTUK.

Van het Septime-None-Accoord. 154

DRIE-EN-TWINTIGSTE HOOFDSTUK.

Van het Quint-Quart-Accoord. 156

VIER:

VIER-EN-TWINTIGSTE HOOFDSTUK.

*Van den verminderden Harmonische Drie-
klank.* Bladz. 158

VIJF-EN-TWINTIGSTE HOOFDSTUK.

*Van den vergrooten Harmonischen Drie-
klank.* 159

ZES-EN-TWINTIGSTE HOOFDSTUK.

*Van de verwisseling en omkeering der Accoor-
den, en de Resolutie der Dissonanten.* 160

ZEVEN-EN-TWINTIGSTE HOOFDSTUK.

Van het Orgel-Punt. (Point d'Orgue.) 164

ACHT-EN-TWINTIGSTE HOOFDSTUK.

*Van de becijfering der Toonladder over de
grootte en kleine Terts.* 166

NEGEN-EN-TWINTIGSTE HOOFDSTUK.

Van de Modulatie of afwijking der Toonen. 168

DERTIGSTE HOOFDSTUK.

Van de Cadenzen of Sluitingen. 172

EEN-

EEN-EN-DERTIGSTE HOOFDSTUK.

*Van het Recitatief, en van de manier, om het-
zelve te accompagneren. Bladz. 178*

TWEE-EN-DERTIGSTE HOOFDSTUK.

Van de Temperatuur en van het Monochord. 183



INLEIDING.

Van Muzijk, Geluid en Toon.

§ 1.

DE MUZIK of TOONKUNST is eene kunst, om het oor door aangename klanken of geluiden te streelen, en is als zoodanig geschikt, om te treffen, te roeren, te verbazen, gewaarwordingen en hartstogten in ons te doen geboren worden, of te onderdrukken en te vernietigen.

§ 2.

Deze bepaling der Muzijk, meer derzelver uitwerkselen dan derzelver aard betreffende, kan men ook aldus voorstellen: De *Muzijk* is eene kunst, waarin *Melodij* en *Harmonij* zich op de bevalligste wijze vereenigen. De *Melodij* is eene opvolging van enkele toonen, die voor het gehoor aangenaam zijn, en den Zang van een Muzikstuk uitmaken. De *Harmonij* is eene opvolging van Aeccoorden, of van verschillende toonen, die te gelijk klinkende, eene bevallige overeenkomst en zamenstemming hebben. En offchoon *Melodij* de voornaamste rol in de Muzijk speelt, moet echter *Harmonij* hare getrouwe gezellin zijn, op dat het schoon geheel outsta, hetwelk in § 1. meer algemeen beschreven is:

I. DEEL.

A

§ 3. De

§ 3.

De Muzijk is schier zoo oud als de wereld: onder alle volken aangenomen: door beschaving en verlichting verbeterd, verfraaid, verhoogd en veredeld. Zij behoort tot de schoone kunsten.

§ 4.

De muzikale geluiden ontstaan op de volgende wijze: wanneer een ligchaam een voortdurend geluid in de lucht zal te weeg brengen, dan moet dit ligchaam het vermogen hebben de lucht in eene trillende beweging te brengen en te onderhouden: het ligchaam zelve moet zich dus eerst in eene trillende beweging bevinden.

§ 5.

Als zulk een geluidgevend ligchaam aangeraakt wordt, dan bevindt zich dat ligchaam in eene beving, schudding of trilling, waardoor alle deszelfs deelen aangedaan worden; en elk ligchaam, dat voor zoodanige schudding of trilling in zijne deelen vatbaar is, brengt ook een geluid voort.

§ 6.

Geen ligchaam kan trillen, indien deszelfs deelen zich niet beurtelings van elkander verwijderen, en dan weder tot malkander naderen. Als zich de deelen van een ligchaam van elkander verwijderen, dan wordt deszelfs gedaante of figuur veranderd; maar, naderen zij weder tot malkander, dan wordt hetzelfde ook weder in zijne vorige gedaante hersteld.

Een

Een ligchaam, dat zijne figuur veranderen en zich van zelve weder in de vorige gedaante verplaatfen kan, is een *elastiek* of *veerkrachtig* ligchaam: bij gevolg kan geen ligchaam een voortdurend geluid in de lucht voortbrengen, als het niet *elastiek* is.

§ 7.

Wanneer eene gespannen snaar geknepen of aangeraakt wordt, dan verandert hare figuur; en, om dat zij *elastiek* is, tracht zij niet alleen tot hare vorige gedaante terug te keeren, maar springt ook nog verder naar den anderen kant, om dat zij in eene trillende beweging is, welke trillingen men duidlijk zien kan, als de snaar tamelijk dik is.

§ 8.

Deze trillingen veroorzaken vervolgens aan de naburige lucht foortgelijke trillingen, dewijl de lucht eene *volmaakt veerkrachtige* vloeistof is; deze doen weder de verder afgelegene deelen der lucht aan, tot dat dezelve eindelijk het werktuig (*orgaan*) van ons gehoor treffen: het is dan de lucht, die deze trillingen ontvangt, en die het geluid overbrengt tot onze ooren. Het geluid is dus niets anders dan de ftoot, dien onze ooren ontvangen door de fchudding van de lucht, welke zich mededeelt aan het werktuig van het gehoor, en wanneer wij het geluid van eene snaar hooren, dan ontvangen onze ooren zoo vele flagen van de lucht, als de snaar ten gelijken tijd trillingen maakt. Indien dus de snaar b. v. honderd trillingen in één fecunde maakt,

ontvangt het oor ook honderd slagen in denzelfven tijd.

§ 9.

Wanneer de trillingen, zoo wel als de slagen, waarmede het oor wordt aangedaan, meer of minder hard zijn, ontstaat hieruit geen ander onderscheid in het geluid, dan dat het meer of minder hard of sterk wordt, hetwelk men *forte* of *piano* (hard of zacht) noemt. Maar wanneer de trillingen meer of minder snel zijn, of dat 'er vele of weinige in eenen bepaalden tijd. b. v. in één secunde geschieden; dan zullen ook de toonen wezenlijk van elkander verschillen; de eene zal langzamer of lager, en de andere sneller of hooger zijn. In de lage toonen zijn minder trillingen in gelijken tijd, dan in de hooge; en elke toon bevat in zich een bepaald getal van trillingen, die in eenen bepaalden tijd, b. v. in één secunde volbragt worden; weshalve de toon, geteekend met de letter C (zijnde de laagste toon van het *Violoncello*) ten naastenbij honderd trillingen in één secunde geeft; en de toon, aangeduid door de letter $\overset{=}{c}$ (zijnde het hoogste *c* op de *Clarinet*) geeft 1600 trillingen in denzelfven tijd. Eenen toon, welke minder dan 20 trillingen in een secunde maakt, kunnen wij niet duidelijk meer gewaar worden of onderscheiden, wegens zijne al te groote laagte of langzaamheid, noch ook dien, welke meer dan 5000 doet, wegens zijne al te groote hoogte of snelheid.

§ 10.

Onder het woord *geluid* verstaat men allerlei soorten van hoorbare indrukken, als: geraas, gedruis, de slag van een kanon of van den donder; maar ieder geluid kan daarom geen *klank* of *toon* genoemd worden.

§ 11.

Door het woord *klank* verstaat men een geluid, dat klaar en bevattelijk is: b. v. het geluid van eene *klok*; maar hoe dikwerf men zulks ook achter elkander hoort, wordt het een *klank*, maar geen *toon* genoemd.

Door het woord *toon* verstaat men een *klank*, waarbij of gelijktijdig, of onmiddellijk daarna, zich nog een andere klank laat hooren; en dan wordt de eene ten opzichte van den anderen een *toon* genoemd door de onderlinge vergelijking.

§ 12.

De woorden *klank* en *toon* worden somtijds in eenen anderen zin gebruikt, want van een *Muziek-Instrument* zegt men: *het Instrument heeft een goeden klank*; en van de zuiverheid of reinheid van eene snaar zegt men: *die snaar heeft eenen reinen of zuiveren toon*, waaronder men echter *klank* verstaan moet.

EERSTE AFDEELING.

OVER DE KENNIS DER MUZIKALE TEEKENEN.

I. HOOFDSTUK.

*Van de manier om de klanken of toonen der Muzijk
door Teekenen en Noten uit te drukken.*

§ 1.

De Teekenen, waarvan zich de oude Grieken bedienden, om hunne Muzijk op te schrijven, bestonden in de 24 letters van hun Alphabet. Deze letters wierden horizontaal naast elkanderen geschreven; sommige waren in haar geheel, andere verminkt; dan eens regts, dan weder links; dan eens omgekeerd, dan weder liggende; sommige met accenten, andere weder zonder accenten, enz.

§ 2.

De toonen voor de Instrumenten wierden bij hen met andere teekenen aangeduid, als de toonen der zangstem: dit maakte de teekenen zeer menigvuldig, wier getal door sommigen op 1620 begroot wierden; doch door anderen, en wel met meerder regt, op 990; want, daar de Grieken 15 toonsoorten (*modi*) hadden, en voor elke toonsoort in de drie klankgeslachten 33 Teekenen voor de zangstem, en ook 33 Teekenen voor de Instrumenten gebruikten,

zoo is het getal, als men 66 met 15 vermenigvuldigd, juist 990.

§ 3.

Alle deze menigvuldige Teekenen bepaalden wel de *hoogte* of *laagte* der toonen, maar niet de *langheid* of *kortheid* derzelve: deze langheid of kortheid der toonen wierd te kennen gegeven door de lange of korte lettergrepen der woorden, welke daaronder geschreven waren, of door de cijfers 1 en 2, welke door de twee eerste letteren van het Grieksch Alphabet, *alpha* en *beta* (α , β ,) beteekend wierden, waarvan α de korte, en β de lange syllabe te kennen gaf.

§ 4.

De Romeinen hebben van de Grieken hunne Muzijk en hunne muzikale teekenen overgenomen. Doch in 't vervolg, en wel ten tijde der Pauzen, heeft men in *Italien*, in plaats van de Grieksche teekenen, zich van de 15 eerste Letteren van het Latijnsch Alphabet bediend, om de Muzijk op te schrijven, tot dat Paus GREGORIUS, in de zevente Eeuw, het getal dezer letters heeft verminderd, en daarvan de zeven eerste gekozen, als: A, B, C, D, E, F, G, vindende dit getal toereikende; om dat overal de achtste toon of octaaf volkomen gelijk was aan den eersten, behalve dat dezelve nog eens zoo hoog was, als de eerste. Deze zeven letters plaatste hij op zeven linien, en elke linie had bijgevolg ééne letter. Die Paus heeft zich omtrent de bevordering der Muzijk zeer verdienstelijk gemaakt,

maakt, en van hem is ook afkomstig de alom bekende *Gregoriaansche Zang* in de Roomsche-Catholijke Kerken.

§ 5.

In de elfde Eeuw wierd eindelijk de grond gelegd tot het hedendaagsch Noten-Stelsel. GUIDO VAN AREZZO of GUIDO ARETINUS, een Benedictijner Monnik, plaatste, op de verschillende parallele (*evenwijdige*) liniën, punten in plaats van letters; vervolgens stelde hij ook punten tuschen de linien of op de spaties; en, om dat 'er op die wijs geen zeven linien noodig waren, verminderde hij dezelve tot op vier of vijf linien. De muzikale lettergrepen: *ut, re, mi, fa, sol, la*, zijn ook van hem afkomstig, welke hij in het zingen, in plaats van de letters, gebruikte. Deze sijllaben zijn genomen uit een Lofzang op het Feest van *Joannes den Dooper*, waarvan hij de eerste Lettergreep van elken Regel genomen heeft. De Lofzang is deze:

Ur queant laxis

Mira gestorum,

Solve polluti

Resonare fibris,

Famuli tuorum,

Labii reatum,

Sancte Joannes!

Bij deze zes lettergrepen is naderhand de zevende, namelijk *si*, nog bijgevoegd, welke waarschijnlijk ontstaan is uit de eerste letter van het woord *Sancte*, en uit de eerste letter van het woord *Joannes*. Deze zeven Sijllaben stemmen volkomen overeen met de hedendaagsche letters C, D, E, F, G, A, B.

§ 6.

§ 6.

Volgens het algemeen gevoelen heeft JEAN DE MURIS, *Doctor van de Sorbonne en Kanunnik te Parijs*, in den Jaare 1338, verschillende gedaanten aan de punten of noten gegeven, om daardoor de langheid of korthed der toonen uit te drukken. Hij heeft dan, zoo als men meent, vijf figuren uitgevonden, waaraan hij de volgende namen heeft gegeven, als: *Maxima* de grootste of de langste; *Longa* de lange; *Brevis* de korte; *Semibrevis* de helft van de korte, en *Minima* de kleinste of de kortste. *Maxima* duurde het langst; *Longa* was de helft van *Maxima*; *Brevis* de helft van *Longa*; *Semibrevis* de helft van *Brevis*, en *Minima* weder de helft van *Semibrevis*. (Plaat I. fig. 1.)

§ 7.

Men had ook Pauzeringen, (*russingen*) of teekenen van stilzwingen uitgevonden, welke met de waarde van deze Noten overeenstemden. — Als een blokje 3 spaties vulde, was het in dien tijd gelijk met *Maxima*: het geen 2 spaties vulde, duurde zoo lang als *Longa*; dat, hetwelk maar 1 spatie vulde, was gelijk met *Brevis*; een blokje, hetwelk van eene lie-nie nederwaarts af hing, duurde zoo lang als *Semibrevis*, en een blokje, hetwelk op eene linie opwaarts geplaatst was, had de waarde van *Minima*, (fig. 2.)

§ 8.

Men heeft in het vervolg de gedaanten der No-

ten nog meer veranderd ; bij de opene Noten zijn nog gevoegd toegemaakte Noten , en aan deze nog gemaakt één , twee , drie , ja vier haken , of dwarsstrepen , waaruit ons tegenwoordig Noten-Stelsel ontstaan is.

§ 9.

Het hedendaagsch Noten - Stelsel is zonder twijfel voortreffelijk , en zeer geschikt , om de Muziek op te schrijven , en ons de geluiden en toonen op het papier voor oogen te stellen. Hetzelve bestaat uit vijf parallele linien , welke men zeer gemakkelijk kan onderscheiden , om dat het oog zich gedurig op de middelste linie vestigt. De onderste linie is de eerste , en de bovenste de vijfde. De vijf linien noemt men een *Muziek - Regel* of *Noten - Balk* , op welken de Noten , zoo wel op de linien , als tusschen de linien of op de spaties geplaatst worden , en aan wier plaatting men zelfs met de oogen het klimmen en dalen der toonen kan gewaar worden. (fig. 3.)

§ 10.

Het getal der Noten kan ook nog merkelyk vermeerderd worden , als men 'er , onder of boven de Noten-Balk , nog linien of strepen bij voegt. (fig. 4.)

TWEE-

II. HOOFDSTUK.

Van de Muzijk-Sleutels en de namen der Noten.

§. 1.

Aan het begin van een *Muzijk-Regel* of *Noten-Balk* wordt op zekere linie een teeken geplaatst, hetwelk men *Sleutel* noemt; deze dient, om op die linie een' *bepaalden toon* in een *bepaald octaaf* aan te wijzen. Men heeft in de Muzijk drie soorten van Sleutels, als den *G Sleutel*, *C Sleutel* en *F Sleutel*: van den *G Sleutel* zijn 'er twee, van den *C Sleutel* vier, en van den *F Sleutel* drie in getal; zoo dat 'er te zamen *negen Sleutels* zijn, waaryan echter *vier* niet meer gebruikt worden.

§. 2.

De twee *G Sleutels* zijn:

- 1.) De *Italiaansche- of Duitsche Viool-Sleutel*, welke geplaatst is op de tweede linie: de Noot, welke op gemelde tweede linie staat, wordt dan ook $\bar{g}$ genoemd (fig. 5.) De overige hoogere of lagere Noten worden dan van deze letter $\bar{g}$, volgens de orde van het muzikalisches Alphabet, opwaarts en nederwaarts afgeteld. Deze Sleutel is overal in gebruik, niet alleen voor de Viool, maar ook nog voor vele andere Muzijk-Instrumenten, en zelfs voor het zingen.

2.) De

- 2.) De *Fransche Viool-Sleutel* staat op de eerste linie, op welke linie de Noot in dien Sleutel dan ook $\bar{g}$ genoemd wordt. (fig. 6.) Deze Sleutel is afgeschaft, als niet meer noodig zijnde, om dat men de hoogere toonen zeer wel in den gewonen Viool-Sleutel kan schrijven, met strepen of linien boven den *Muzijk-regel* of *Noten-balk* te plaatsen.

§ 3.

De vier C Sleutels zijn:

- 1.) De *Cantus* (*Canto* of *Soprano*) staat op de eerste linie, en de Noot op deze linie is $\bar{c}$. (fig. 7.)
- 2.) De *hooge Alt* (*Alto*) staat op de tweede linie en dan is de Noot op de tweede linie $\bar{c}$. (fig. 8.)
- 3.) De *gewoonlijke Alt* staat op de derde linie, zijnde dan de Noot op de derde linie $\bar{c}$. (fig. 9.)
- 4.) De *Tenor* (*Tenore*) staat op de vierde linie en de Noot is op deze vierde linie $\bar{c}$. (fig. 10.)

Van deze vier C Sleutels is de *hooge Alt* op de tweede linie niet meer in gebruik; maar de drie andere worden gebruikt, zoo wel voor het zingen, als ook voor het spelen op Instrumenten.

§ 4.

De drie F Sleutels zijn:

- 1.) De *gewoonlijke Bas* (*Basso*) staat op de vierde

de linie, welke door twee stipjes omringd is; de Noot, welke op deze vierde linie staat is *f*. (fig. 11.)

2.) De *hooge Bas* op de derde linie, waar dan de Noot op de derde linie *f* is. (fig. 12.)

3.) De *lage Bas* op de vijfde linie, zijnde dan de Noot op de vijfde linie *f*. (fig. 13.)

De *hooge* en *lage Bas* zijn afgeschaft; doch de *gewoonlijke Bas-sleutel* op de vierde linie is overal in gebruik, zoo wel voor het zingen als voor het spelen.

§ 5.

De *Viool-sleutel* op de tweede linie, en de *Bas sleutel* op de vierde linie, van een algemeen gebruik zijnde, is het dus noodzakelijk de namen der Noten van beide sleutels volmaakt te weten; doch het is van weinig belang, of men de Noten *c, d, e, f, g*, of *ut, re, mi, fa, sol*, noemt, als men maar duidelijk weet, wat men 'er door verstaat. Beide benamingen der noten zijn uitgedrukt; die van den *Viool-sleutel* bij fig. 14., en die van den *Bas sleutel* bij fig. 15. Daar echter de benaming der Noten volgens de letters van het Alphabet natuurlijker is, dan die van de syllaben *ut, re, mi, fa, sol*, zal men zich in dit werk van de eerste bedienen.

III. HOOFDSTUK.

Van de Diatonische klankladder, en van de benaming der verschillende Octaven.

§ 1.

Van de acht geluiden of toonen, welke trapswijze opwaarts gaan, is het eerste het laagste of groffte geluid; het tweede wat fijner of hooger; het derde nog hooger, en zoo vervolgens tot het achtste geluid toe, hetwelk dan nog eens zoo hoog is als het eerste, en het *Octaaf* genaamd wordt.

§ 2.

Deze afftanden van geluiden, noemt men *intervallen* of tuschenwijdten, zoo dat de achtste toon een *interval van een Octaaf* genaamd wordt; want, als men van het laagste geluid wil overgaan tot het achtste, moet men zeven trappen doorgaan, en acht verschillende geluiden laten hooren; en zulk een schakel of opvolging van toonen wordt genoemd een *Diatonische klankladder*, om dat de Noten trapswijze, gelijk sporten of trappen op de liniën en spaties geplaatst zijn, en *diatonisch*, dat is, *van toon tot toon*, zeer eenvoudig en natuurlijk elkan-deren opvolgen; zoo, dat iemand, die een natuurlijk goed gehoor heeft, dezelve zeer gemakkelijk kan leeren zingen. (fig. 16.)

§ 3. Wan-

§ 3.

Wanneer men in diezelfde orde voortgaat, en nog zeven toonen daarbij voegt, dan heeft men weder in een tweede *Octaaf* een schakel van geluiden, in orde en rang gelijk aan het eerste, behalve, dat de geluiden nog eens zoo hoog zijn. (fig. 17.)

§ 4.

Men kan dezen schakel van geluiden nog verder uittrekken in diezelfde orde, met *twee Octaven* in de laagte daarbij te voegen, waartoe men zich van den *Bas-sfeutel* bedient. (fig. 18.)

§ 5.

Een schakel van acht geluiden wordt in het eerste of laagste *Octaaf Muzikale klankladder* genaamd, en *herhaling* of *beantwoording* in alle de andere Octaven.

§ 6.

Het woord *Octaaf* heeft eene dubbele beteekenis; men verstaat hierdoor somtijds *het interval van een Octaaf*, zijnde alleen de achtste toon; en somtijds verstaat men onder dit woord alle acht toonen te zamen, gelijk men gewoonlijk de grootte van een *Klavier* of *Forte-Piano* uitdrukt, met te zeggen: *het Instrument heeft vier, vijf of zes Octaven*.

§ 7.

Om deze Octaven van malkander te onderscheiden, heeft men elk eenen bijzonderen naam gegeven. Men
noemt

noemt dus het laagste Octaaf *het groot Octaaf*, en schrijft de toonen, welke daarin begrepen zijn, met kapitale letters, als C, D, E, F, G, A, B. Het daarop volgende of tweede Octaaf noemt men *het klein of ongefrept Octaaf*, en de toonen worden met kleine letters en zonder dwarsstrepen geschreven, als: c, d, e, f, g, a, b. Het derde Octaaf wordt *het éénmaal gefrept Octaaf* genaamd, en wordt met kleine letters geschreven, maar boven ieder letter één dwarsstreep gemaakt, als, $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$, $\bar{f}$, $\bar{g}$, $\bar{a}$, $\bar{b}$. Het vierde Octaaf noemt men *het tweemaal gefrept Octaaf*, en wordt met kleine letters geschreven; doch boven ieder letter twee dwarsstrepen gemaakt, als $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{g}}$, $\bar{\bar{a}}$, $\bar{\bar{b}}$. Het vijfde Octaaf wordt *het drie-maal gefrept Octaaf* genoemd, en insgelijks met kleine letters geschreven, maar boven ieder letter drie dwarsstrepen gemaakt - als: $\bar{\bar{\bar{c}}}$, $\bar{\bar{\bar{d}}}$, $\bar{\bar{\bar{e}}}$, $\bar{\bar{\bar{f}}}$, $\bar{\bar{\bar{g}}}$, $\bar{\bar{\bar{a}}}$, $\bar{\bar{\bar{b}}}$. De toonen, welke nog hooger zijn, noemt men *viermaal gefrepte toonen*, als $\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$, $\bar{\bar{\bar{\bar{d}}}}$, $\bar{\bar{\bar{\bar{e}}}}$, $\bar{\bar{\bar{\bar{f}}}}$; en de toonen, welke lager zijn, als het groot Octaaf, worden *contra-toonen* genoemd, en met kapitale letters geschreven, maar onder elke kapitale letter wordt een dwarsstreep gemaakt, als: $\underline{B}$, $\underline{A}$, $\underline{G}$, $\underline{F}$.

§ 8.

Deze verschillende benamingen zijn afkomstig van de zoogenaamde *oude Duitse Tablatuur*, toen men

men zich nog van letters in plaats van Noten bediende. Men was dus genoodzaakt teekenen uit te vinden, om aan te duiden, in welk *Octaaf* zulk een letter gezongen of gespeeld moest worden. Hoewel men thans niet meer naar letters zingt of speelt, maar hiertoe Noten gebruikt, is echter deze benaming en onderscheiding der Octaven onmisbaar in theoretische schriften, welke over de Muzijk handelen; want, als men zegt: *de Noot op de tweede linie in de Viool-Sleutel is éénmaal gestreept g*, dan weet men terstond juist, welk *g* daarmede gemeend wordt, en zoo ook met alle de overige letters.

IV. HOOFDSTUK.

Van de waarde der Noten.

§ 1.

Wanneer men een klein Muzijkstuk met eenige oplettendheid hoort zingen of spelen, dan zal men bescpeuren, dat het bevallige, en het gehoor strekende, niet alleen bestaat in eene opvolging en vermenging van *hoogere* en *lagere*, maar ook van *langzamere* en *gezwindere* geluiden. Het gezwinde of langzame, of de korthed of langheid van den tijd dier geluiden noemt men *waarde*. De heele Noot duurt het langst, en de waarde van alle andere Noten zijn naar dezelve ingerigt en afgemeten.

I. DEEL.

B

§ 2. Eene

§ 2.

Eene Noot, welke open is, en de gedaante heeft van een nul (o) noemt men een *Heele Noot*. (fig. 19.) Eene Noot, welke ook de gedaante heeft van een nul (o) maar aan welke opwaarts of nederwaarts een streep of staart vastgehecht is, noemt men een *Halve Noot*. (fig. 20.) Eene Noot, welke geheel toe is, noemt men een *Quart* of *Vierendeel*. (fig. 21.) Eene Noot, even als een Quart, maar met een dwarsstreep of haak aan den staart, is een *Achtste*; en zoo 'er meer *Achtstens* achter elkander volgen, dan worden 'er somtijds twee, drie, vier of zes met een' doorgaanden dwarsstreep aan elkander gebonden. (fig. 22.) Eene toegemaakte Noot met twee dwarsstreepen of haken is een *Zestiende*. (fig. 23.) Een soortgelijke Noot, met drie dwarsstreepen aan den staart, is een *Tweeëndertigste*. (fig. 24.) En eene diergelijke Noot met vier dwarsstreepen is een *Vierenzestigste*. (fig. 25.)

§ 3.

Eéne Heele Noot begrijpt in zich 2 halve Notén, of 4 quarten, of 8 achtstens, of 16 zestiendens, of 32 tweeëndertigstens, of 64 vierenzestigstens.

Eéne Halve Noot begrijpt in zich 2 quarten, of 4 achtstens, of 8 zestiendens, of 16 tweeëndertigstens, of 32 vierenzestigstens.

Eén Quart begrijpt in zich 2 Achtstens, of 4 Zestiendens, of 8 Tweeëndertigstens, of 16 Vierenzestigstens.

Eén

Eén Achtste begrijpt in zich 2 Zestiendens, of 4 Tweeëndertigstens, of 8 Vierenzestigstens.

Eén Zestiende bevat in zich 2 Tweeëndertigstens, of 4 Vierenzestigstens.

Eén Tweeëndertigste bevat in zich 2 Vierenzestigstens. (Pl. II. fig. 1.)

§ 4.

De Heele Noot duurt het langst; de Halve Noot bestaat maar de helft van den tijd van eene Heele Noot; de Quart de helft van een Halve; de Achtste de helft van een Quart; en de Zestiende duurt maar de helft van den tijd van een Achtste enz.

V. HOOFDSTUK.

Van het Punt of Stip achter eene Noot.

§ 1.

Als men eene Noot langer wil maken, dan hare eigentlijke waarde bedraagt, dan plaatst men achter die Noot een Punt of Stip. Dit Punt of Stip is altijd de helft in waarde van die Noot, achter welke het zich bevindt; zoo dat achter eene Heele Noot het Punt een Halve doet; achter een Halve een Quart; achter een Quart een Achtste enz.: dus duurt eene Heele Noot met een Punt zoo lang als 3 Halve Notens; eene Halve Noot met een Punt zoo lang als 3 Quartens; een Quart met een Punt zoo lang als 3 Achtstens; en een Achtste met een Punt zoo lang als 3 Zestiendens enz. (fig. 2.)

B 2

§ 2. Als

§ 2.

Als achter eene Noot twee Punten of Stippen geplaatst zijn, dan is het tweede Punt de helft in waarde van het eerste Punt, b. v. als achter eene Halve Noot twee Punten staan, dan wordt die Halve Noot door het eerste Punt een **Quart** langer gemaakt, en door het tweede Punt nog een **Achtfte**, bij gevolg duurt die Halve Noot met twee Punten zoo lang als zeven Achtfens. (fig. 3.)

VI. HOOFDSTUK.

Van de waarde der Pauzeringen of Zwijg-teekenen.

§ 1.

Men heeft in de Muzijk ook teekenen, welke aanduiden, dat men, in plaats van te zingen of te spelen, eenigen tijd zal rusten of stilzwijgen. Deze teekenen noemt men *Pauzen* of *Pauzeringen*. Zij stemmen overeen met de onderscheidene waarde der Noten, en worden in derzelver plaats gesteld; dus moet men geheel den tijd van hunne waarde met stilzwijgen voorbijgaan.

§ 2.

De figuren, namen en waarde derzelve zijn de volgende: een blokje, hetwelk twee spaties vult of beslaat, beteekent 4 Maten; (fig. 4.) een blokje, dat maar één spatie beslaat, beteekent 2 Maten; (fig. 5.) een blokje, dat aan een linie nederwaarts hangt,

hangt, is één Maat; (fig. 6.) een voortgelijk blokje, dat boven op de linie staat, is een halve Maat; (fig. 7.) een verkeerde 7 beteekent een Quart; (fig. 8.) een gewone 7 is een Achtste; (fig. 9.) een 7 met nog een haakje is een Zestiende; (fig. 10.) een 7 met nog twee haakjes is een Tweeëndertigste; (fig. 11.) en een 7 met nog drie haakjes is een Vierenzestigste. (fig. 12.)

§ 3.

De halve Maat pauze, de quart, de achtste, de zestiende, de tweeëndertigste en de vierenzestigste hebben derzelve bepaalde waarde, en beteekenen, dat men juist zoo lang moet rusten, als de tijd bedraagt, welke men noodig heeft, om eene noot van die waarde in dat muzikstuk te spelen of te zingen. Maar de Pauzen van één maat, twee maten en vier maten zijn veranderlijk, en rigten zich naar de Maat, welke voorgeteekend is; b. v. wanneer de maat van een muzikstuk vier quart is, dan moet men ook, als 1 Maat pauze voorkomt, vier quarten lang rusten; maar is de maat b. v. $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$ of $\frac{6}{8}$, moet men ook bij 1 Maat pauze niet langer rusten, dan de voorgeteekende maat bedraagt: even zoo is het gelegen met die figuren, welke 4 maten en 2 maten pauze beteekenen: deze rigten zich insgelijks naar de voorgeteekende maat.

§ 4.

Wanneer in een stuk vele maten moeten gepauzeerd worden, gebruikt men de drie eerste figuren,

B 3

uit

uit welke het noodig getal te zamengefteld wordt; maar men is dan gewoon, het getal der maten met cijfers boven de blokjes te fchrijven, om terftond te kunnen zien, hoe lang men wachten moet. (fig. 13.)

§ 5.

Daar in de Blaas-Instrumenten fomtijds zeer vele maten te pauzeren zijn, welke een groot aantal blokjes zouden vereifchen, maakt men in dit geval dikwijls maar eene lange dwarsfleep, en fchrijft het getal der maten met cijfers daar boven. (fig. 14.)

§ 6.

Wanneer het een of ander Muzijk-Instrument een geheel ftuk door zwijgen zal, dan wordt dit niet door pauzeringen aangeduid, maar men geeft dit te kennen door het latijnsche woord *Tacet*; b. v. *Andante Tacet* wil dan zeggen, dat de partij, waar deze woorden ftaan, in het Andante *zwijgen* moet.

§ 7.

Het Punt of Stip achter de Pauzeringen is even zoo wel in gebruik als achter de Noten. Dit Punt of Stip is ook de helft in waarde van de Pauzering, achter welke hetzelfde geplaatst is; en als 'er twee Punten achter eene Pauzering zich bevinden, dan is het tweede Punt de helft in waarde van het eerste Punt. (fig. 15.)

VII. HOOFDSTUK.

Van de zamenbinding der Noten.

§ 1.

Als een boogje of halve cirkel tusſchen twee Noten ſtaat, welke Noten op dezelfde linie of ſpatie, of op dezelfde plaats onder of boven de linien zich bevinden, dan wordt de tweede Noot zoodanig aan de eerste Noot verbonden, dat men, in plaats van twee Noten, maar ééne Noot ſchijnt te hooren; of anders gezegd, die twee Noten worden tot *ééne Noot* gemaakt, welke de waarde van beide Noten heeft, als twee halve Noten tot ééne heele, en twee quarten tot eené halve Noot. (fig. 16.)

§ 2.

In de partijen voor de Blaas-Inſtrumenten vindt men dikwijls vele Noten achter elkander, welke alle door boogjes zamengebonden zijn. Alle deze Noten moeten geſpeeld worden als *ééne Noot*, welke de waarde van alle de zamengebundene Noten heeft. Om zich in het tellen dezer Noten niet te vergiſen, ſchrijft men ſomtijds het getal der maten met cijfers boven elke maat, hetwelk veel gemak in 't muzijkaal lezen veroorzaakt. (fig. 17.)

§ 3.

Somtijds ſchrijft men ook reeds bij de eerste maat het getal der maten, welke van deze Noot

volgen zullen, al zijn dezelve ook niet door boogje aan elkander verbonden. (fig. 18.)

VIII. H O O F D S T U K.

Van de teekenen van verhooging, van verlaging en van herstelling.

§ 1.

In ons aangenomen Noten-sleufel hebben alleen de toonen *c, d, e, f, g, a, b* door alle Octaven hunne eigene noten; alle overige hoogere of lagere toonen worden door teekenen aangeduid, die voor deze noten geplaatst worden: zij zijn of *toevallig*, en staan dan aan de linkerzijde voor die noot, welke hooger of lager zijn zal; in dit geval betreffen zij alleen die enkele noot, waarvoor zij staan, of anders op zijn hoogst alle noten van dienzelfden naam, welke in die maat voorkomen, en verder niet: of deze teekenen worden in het begin van een stuk *naast den Sleutel* geplaatst, en gelden dan het geheele stuk door. Men heeft drie soorten van zulke teekenen, als: teekenen van *verhooging*, van *verlaging* en van *herstelling*.

§ 2.

De teekenen van verhooging zijn of een *dubbel Kruis* (Diëse) of een *enkel Kruis*. Het *dubbel Kruis* verhoogt de noot, voor welke het staat, een hal-

halven toon: (fig. 19.) het *enkel Kruis*, hetwelk gewoonlijk niet anders voorkomt, dan in stukken, waar reeds een dubbel Kruis bij den Sleutel plaats had, maakt die noot dan nog een' halven toon hooger, en de noot, welke op die wijze tweemaal verhoogd is, wordt *dubbel Kruis* genoemd. (fig. 20.)

§ 3.

Het enkel *b*, hetwelk *bémol* genoemd wordt, maakt de noot, voor welke het staat, een' halven toon lager. (fig. 21.) Twee *b's*, of het zoogenaamd *dubbel bémol*, hetwelk gewoonlijk ook niet anders voorkomt, dan in stukken, waar reeds een enkel *bémol* aan den Sleutel bij die noot plaats had, maakt dan die noot nog een' halven toon lager, en de noot, welke op die wijze tweemaal verlaagd is, wordt *dubbel mol* genoemd. (fig. 22.)

§ 4.

Het *vierkant b*, of *béquarre* is een herstellings-teeken; dus wordt de noot, welke door een kruis hooger, of door een *bémol* lager was gemaakt, weder in haren natuurlijken staat hersteld, en *natuurlijk* of *naturel* genoemd. (fig. 23.)

§ 5.

Wanneer eene noot, welke door het enkel kruis een heele toon hooger was gemaakt, weder in den vorigen halven toon hooger zal hersteld worden, dan gebruikt men een *béquarre met een dubbel of gewoon Kruis*. (fig. 24.)

En als eene noot, welke door twee b's (*bb*) een heele toon lager was gemaakt, weder in den vorigen halven toon lager zal hersteld worden, dan bedient men zich van een *béquarre met een bémol*. (fig. 25.)

§ 6.

In oude Muzijk - stukken vindt men somtijds voor een noot een *bémol*, waar eigenlijk een *béquarre* staan moest. (fig. 26.) Somtijds ook een *Kruis*, in plaats van een *béquarre*. (fig. 27.) doch deze schrijfwijze wordt thans niet meer gebruikt, alzoo dezelve dubbelzinnig is.

IX. HOOFDSTUK.

Van de Triolen en Sextolen.

§ 1.

Triolen noemt men drie op elkander volgende *gelijke* noten, die in den den tijd van twee dergelijke noten gezongen of gespeeld moeten worden, als drie achtsten, in plaats van twee achtsten, op een quart, en drie zestienden op een achtfte. Men plaatst gewoonlijk de cijfer 3 boven de middelste van deze noten. (Pl. III. fig. 1.)

§ 2.

Sextolen of *Sextels* noemt men zes op elkander volgende *gelijke* noten, die in den tijd van vier voortgelijke noten moeten uitgevoerd worden, en
maar

maar éénen tijd beslaan, als zes achttien, in plaats van vier achttien, op eene halve noot; en zes zestien, in plaats van vier zestienden, op eene quart. Men plaatst boven of onder deze noten de cijfer 6, om ze terstond te kennen. (fig. 2.)

§ 3.

Men vindt in *Solo's*, of in stukken, waar de voornaamste partij door één persoon alleen uitgevoerd wordt, somtijds nog meer diergelijke *Olen* van 5, 7, 9 en meer noten, doch welken men nog geene namen heeft gegeven. (fig. 3.) Deze zijn ongemakkelijker uit te voeren, dan de *Triolen* en *Sextolen*, maar komen ook zeldzaam voor.

X. HOOFDSTUK.

Van de Maat.

§ 1.

Door *Maat* verstaat men in de Muziek eene naauwkeurige afmeting of verdeeling van den tijd, in welke onderscheidene noten gezongen of gespeeld moeten worden.

§ 2.

Elk Muzijkstuk (het zij groot of klein) bestaat uit vele gedeeltens, waarvan het eene gedeelte even zoo lang duurt, als het andere: deze gedeeltens noemt men *maten*, en worden door streepen afgeperkt, welke *maatstokken* genoemd worden.

§ 3. In

§ 3.

In elke maat hebben weder onderverdeelingen plaats, welke men *tijden* of *tempo's* noemt.

§ 4.

De lengte van elken maat en van elken tijd kan ook aangevuld of volgemaakt worden door verschillende noten, welke volgens hare waarde en getal min of meer schiekelijk uitgevoerd moeten worden.

§ 5.

In elke maat zijn zware en ligte *Accenten*, even als in de woorden *lange* en *korte syllaben*. Op den *eersten tijd* van ieder maat komt de *zware Accent* of *nadruk*; en op de *volgende tijden* de *ligtere* of *korte Accenten*.

§ 6.

Wanneer bij deze *Accenten*, welke op sommige toonen geplaatst worden, eene juiste eenvormigheid plaats vindt, zoo dat even dezelve zware of ligte *Accenten* in even dezelfde tijden weder voorkomen of gehoord worden, dan bekomt de Zang of Melodij hierdoor een *Metrum* of *Maat*.

§ 7.

Het begin van de maat, of het zware *Accent*, kan men zeer duidelijk gewaar worden en voelen, weshalve bij de Duitschers de *maat* door het woord *Tact* (*a tactu* van het *gevoel*) wordt uitgedrukt; want, als men met het begin van de maat, of te

gelijk met het zware Accent *één* telt, vervolgens *twee*, dan *drie*, en dan *vier*, en dat, na dat men *vier* geteld heeft, terstond weder een zware Accent zich laat hooren, dan voelt men, dat hier weder eene nieuwe maat begint, en men dus weder als te voren moet beginnen te tellen, namelijk *een*, *twee*, *drie*, *vier*; maar, als een zware Accent zich laat hooren, na dat men *één*, *twee*, *drie* geteld heeft; dan moet men te gelijk met het zware Accent weder met *één* beginnen te tellen, en zoo verder.

§ 8.

Men heeft in de Muzijk drie foorten van maat, als: maat van 4 *tijden* of *tempo's*; maat van 3 *tijden* en maat van 2 *tijden*.

§ 9.

Onder de maat van 4 *tijden* behoort de maat van *vier Quarten*, welke door een kapitale C aangeduid wordt; (fig. 4.) en de maat van *Twaalf Achtsten* (fig. 5.) In de maat van *Vier Quarten* komt op ieder' tijd *éene Quart*, of de waarde van *éene Quart*; maar in de maat van *Twaalf Achtsten* worden *drie Achtsten*, of de waarde van drie Achtsten, op *elken tijd* gereekent.

§ 10.

Onder de maat van 3 *tijden* behoort de maat van *Drie Halve Noten*, ook *Tripele maat* genaamd; (fig. 6.) de maat van *Drie Quarten*, (fig. 7.) en de maat van *Drie Achtsten*. (fig. 8.)

§ 11. On-

§ 11.

Onder de maat van 2 tijden behoort de maat van *Twee Halve Noten*, welke maat ook *gezwinde maat*, of *Alla Breve maat*, ook *Kapel-maat* genaamd wordt, en door eene kapitale C, waardoor eene streep getrokken is, of ook door de kapitale cijfer 2, met of zonder streep, aangeduid wordt. (fig. 9.) Verder de maat van *twee Quarten*, (fig. 10.) en de maat van zes *Achtsten*, in welke drie *Achtsten*, of de waarde van drie Achtsten, voor ééne tijd gerekent worden. (fig. 11.)

§ 12.

In vroegere tijden waren nog meer maten in gebruik, als de maat van *Twee Heele Noten*, geteckend $\frac{2}{1}$ of ϕ : maat van *Vier Halve Noten*, geteckend $\frac{4}{2}$ of O: maat van *Drie Heele Noten*, geteckend $\frac{3}{1}$ of 3: maat van $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{6}{16}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{12}{16}$, en nog andere meer; doch zij zijn thans afgeschaft, als nutteloos en onnoodig zijnde.

§ 13.

De maat is de *ziel* der Muzijk, en moet door alle, welke deze kunst oeffenen, naauwkeurig waargenomen worden. Men is dus gewoon bij muziekstukken, welke door een groot aantal van personen uitgevoerd worden, de maat door de beweging der hand, of met een *stokje* te kennen te geven, zijnde de *nederslag* altijd de *eerste tijd* van de maat, en de *opslag* de *laatste*, bij voorbeeld: in de maat van
Vier

Vier Quarten verbeeldt de nederslag de eerste Quart; de beweging naar de regterhand de tweede Quart; die naar de linkerhand de derde Quart, en de opslag de vierde Quart.

In de maat van *drie tijden*, bij voorbeeld: in de maat van drie Quarten is de nederslag de eerste Quart; de beweging naar de regterhand de tweede Quart, en de opslag de derde Quart.

In de maat van *twee tijden*, bij voorbeeld: in de maat van twee Quarten is de nederslag de eerste Quart, en de opslag de tweede Quart.

Indien echter de maat van twee Quarten in een *Adagio* of een ander langzaam stuk mogt voorkomen, dan doet men beter, de 2 Quarten in 4 Achtsten te verdeelen, en dus met de hand of het stokje 4 *tijden* aan te geven, even als of de 4 Achtsten 4 Quarten waren.

XI. HOOFDSTUK

Van de beweging der Muziekstukken.

§ 1.

Door *beweging* verstaat men in de Muziek dien trap of graad van gezwindheid of langzaamheid, waarmede een muziekstuk zal worden uitgevoerd. Daar het karakter van een stuk veel afhangt van de ware en juiste beweging, zoo wordt dezelve (zoo veel als mogelijk is) aangeduid door *Italiaansche woorden*, welke bijkans overal het burgerregt in de Muziek verkregen hebben.

§ 2. De

§ 2.

De Italianen verdeelen de beweging in vijf hoofdgraden, welke zij, van de *langzaamste beweging* beginnende, en zoo in orde voortgaande tot de *gezwinde*, door deze 5 woorden uitdrukken, als: *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro* en *Presto*; zijnde *Largo* de langzaamste, en *Presto* de gezwindste beweging.

§ 3.

Men kan de beweging ook verdeelen in 3 foorten van langzame, en in 3 foorten van gezwinde beweging.

§ 4.

De 3 foorten van de langzame beweging zijn:

I.) ZEER LANGZAAM. Dit wordt uitgedrukt door de woorden: *Largo assai*, *Largo molto*, *Lento assai*, *Lento molto*, *Adagio assai*, *Adagio molto*.

II.) LANGZAAM. Door de woorden: *Largo*, *Lento* en *Adagio*.

III.) NIET TE LANGZAAM. Door deze woorden. *Poco Largo*, *Poco Lento*, *Poco Adagio*, *Larghetto*, *Andante* en *Andantino*.

§ 5.

De 3 foorten der gezwinde of schielijke beweging zijn:

I.) ZEER

- I.) ZEER GEZWIND. Dit wordt uitgedrukt door de woorden: *Allegro assai*, *Allegro molto*, *Presto*, *Pressissimo*, *Vivacissimo* en *Velocissimo*.
- II.) GEZWIND. Door de woorden: *Allegro*, *Vivace*, *Poco Presto* en *Veloce*.
- III.) NIET TE GEZWIND. Door de woorden: *Moderato*, *Poco Allegro*, *Allegro moderato*, *Allegretto*, *Poco Vivace*, *Poco Veloce*, *Allegro ma non tanto*, *Allegro ma non troppo*, *Allegro ma non Presto*.

§ 6.

Allegretto is minder gezwind, dan *Allegro*, *Andantino* iets langzaamer dan *Andante*, en *Larghetto* iets gezwinder dan *Largo*.
Piu beteekent *meer*; dus is *Piu Allegro* gezwinder, dan *Allegro*.

§ 7.

Om het karakter of de hartstogt van een muziekstuk te kennen te geven, bedient men zich ook nog van andere woorden, als: *con Spirito* met geest; *Spiritoso* geestig; *con Brio* met glans; *Brillante* schitterende; *Pesante* zwaarwigtig, met nadruk; *Grave* statig, ernsthaftig; *Maeffoso* grootsch, majesteusch; *Pomposo* prachtig; *Grazioso* bevallig, vriendelijk; *Amoroso* verliefd; *Arioso* en *Cantabile*

zingbaar; *Dolce* zacht; *Dolcemente* zoetjes, liefelijk; *con Dolcezza* met aangenaamheid; *con Discretione* met bescheidenheid; *Doloroso* smartelijk, bedroefd; *Lagrimoso* weenende, droevig; *Mesto* treurig; *con Tenerezza* met teederheid; *Tranquillamente*, gerustelijk, vergenoegd; *Scherzando* boertend, fchersfende; *Siciliana* of *alla Siciliana* op den trant van een Siciliaanschen herdersdans; *Tempo di Menuetto* in de beweging van een Menuet; *Tempo comodo* in eene bekwaame beweging; *Tempo giusto* in de regte beweging; *Affettuoso* harts-togtelijk; *Amabile* beminnelijk, lieftallig, vriendelijk; *Animato* levend, opgewekt; *Agitato* ontrust, voortgedreven; *Divoto* aandachtig; *Languido* mat, kwijnend; *Lusingando*, streelend, vleijend; *Soave* of *Soavemente* aangenaam; *Timoroso* vreesachtig, beschroomd; *con Fuoco* met vuur; *Pastorale* of *Pastorella* herderszang of herdersdans.

§ 8.

Elk muzikkkunstenaar kan wel de hoofdgraden der langzame en gezwinde beweging in acht nemen; maar het geen door de andere bijgevoegde woorden, betreffende het karakter of de hartstogt van een muzikstuk, uitgedrukt wordt, kan niet gevoeld of uitgevoerd worden, dan door lieden van gevoel en smaak.

XII. HOOFDSTUK.

*Van het sterke en zachte in de Muzijk, en van
nog eenige gebruikelijke kunstwoorden.*

§ 1.

Het *sterke* en *zachte* (*forte* en *piano*) is in de Muzijk even zoo noodig, als het licht en bruin in een schilderstuk, of als het verheffen en dalen der stem in eene redevoering: want zoo ééntoonig, krachteloos en vervelend eene redevoering zijn zoude, welke van het begin tot het einde gedurig op éénen toon of in eenerleien graad van sterkte uitgesproken wierd; even zoo ééntoonig, even zoo krachteloos en vervelend zoude ook een muzikstuk zijn, waarin het *forte* en *piano* niet behoorlijk wierd in acht genomen.

§ 2.

Om het *sterke* en *zachte* in de Muzijk aan te duiden, bedient men zich insgelijks van Italiaansche woorden, welke of volledig of bij verkorting geschreven worden, als: *Forte* sterk of hard wordt uitgedrukt door *f*; *piu forte* sterker of harder door *piu f*; *fortissimo* zeer sterk of zeer hard door *ff*, of *ff^{mo}*.

Piano zacht, wordt uitgedrukt door *p*; *piu piano* zachter door *piu p*; *pianissimo* zeer zacht door *pp*; of *pp^{mo}*. Somschrijft men ook: *poco piano* een weinig zacht; *poco forte* een weinig hard;

meno piano minder zacht dan te voren, dat is: harder; *meno forte* minder hard, wat zachter; *mezzo forte*, bij verkorting *mez. f.* of *m. f.* middelmatig hard; *mezza voce* met een halve of middelmatige stem; *sotto voce* onder de stem; *piano assai* is zoo veel als *pianissimo*; *forte assai* is zoo veel als *fortissimo*. *Crescendo* aanwassende, of hoe langer, hoe harder wordt uitgedrukt door *cresc.* of door het teeken bij fig. 12. *Decrescendo* of *diminuendo* afnemende of verminderende, of hoe langer hoe zachter, wordt uitgedrukt door *decresc.* of *dimin.* of door het teeken bij fig. 13.

Wanneer op *crescendo* terstond *decrescendo* zal volgen, dan wordt dit uitgedrukt door het teeken bij fig. 14. *Smorzando* uitblusschende, uitdoovende wordt uitgedrukt door *smorz.* *Forzando* of *sforzando* sterk aanzettende door *fz*, of *sf*, ook door het teeken bij fig. 15. *Rinforzando* krachtiger of meer aanzettende door *rinf.* *Mancando* verminderende of afnemende door *manc.* *Perdendosi* zich verliezende, of hoe langer hoe zachter door *Perdend.* *Rallentando* vertragende, in de beweging gedurig langzamer door *rallent.* *Ritardando* terughoudende, ook hoe langer hoe langzamer door *ritard.* *A Tempo* of *Tempo Primo* in de eerste of voorgaande beweging.

§ 3.

Men heeft ook nog andere woorden, welke in de Muziek voorkomen, als: *Da Capo* van het begin af: dit wordt uitgedrukt door *D. C.* en beteekent, dat men het stuk van het begin af nog één-

éénmaal moet herhalen, en zoo lang daarmede voortvaren, tot dat het *Einde-teeken* komt, hetwelk uitgedrukt wordt door het woord *Fine* of *Fin*, of door een halven cirkel, waarin zich een punt bevindt, en welke halve cirkel boven of onder twee streekjes geplaatst is. (fig. 16.) *Dal Segno* of *Al Segno* beteekent, dat men weder beginnen moet, waar het daarbij geschreven Teeken zich bevindt. (fig. 17.)

Senza Replica zonder herhaling, *Staccato* afzonderd, afgescheiden, de noten niet aan elkander bindende. *Tenuto* of *Sostenuto* bij verkorting *ten.* en *fort.* uitgehouden; dit wil zeggen, dat men de noot, waarbij dit woord staat, zoo lang moet uithouden, als hare volle waarde en haar tijd bedraagt. *Legato* of *ligato* gebonden, de noten aan elkander binden of slepen. *Pizzicato* bij verkorting *pizz.* de noten op een Strijk-instrument met de vinger nijpen. *Col arco* met den strijkstok. *Con sordini* met dempers; *Senza sordini* zonder dempers, de dempers van de Instrumenten weder wegnemen.

De *Sordinen* of dempers zijn kleine instrumenten of werktuigen, gemaakt van hout, koper of zilver; zij worden geplaatst op den kam van een Viool of ander Strijk-instrument, om het geluid doffer en zwakker te maken. Men heeft ook een demper voor den *Waldhoorn* uitgevonden, die in dit Instrument eene aangename verandering te weeg brengt, en zeer geschikt is, om de Echo of den wedergalm na te bootzen. *Arpeggio* of *Harpeggio* beteekent, dat men de noten van een Accoord niet te gelijk of te

zamen moet aanslaan, maar na elkander, beginnende van onder naar boven, en dikwijls zoo weder terug. (fig. 18.)

Octava of *Ottava alta*: dit beteekent, dat men de noten een Octaaf hooger moet nemen. *Loco* op haar plaats: dit wil zeggen, dat men de noten weder moet spelen, zoo als zij geschreven staan.

In Klavier-Muziek vindt men dikwijls onder sommige Bas-noten geschreven de cijfer 8 met eenige daarop volgende *streepjes*; dit beteekent, dat men deze Bas-noten moet verdubbelen, dus bij ieder noot nog het lage Octaaf daarbij nemen, zoo lang gemelde *streepjes* duren. (Pl. IV. fig. 1.) *Ad libitum* wil zeggen: naar welgevallen, naar goedvinden.

XIII. HOOFDSTUK.

Van de herhalings-teekenen (Repetitiën of Reprises) en nog eenige andere teekenen in de Muziek.

§. 1.

Wanneer men een gedeelte van een muzikstuk wil herhaald hebben, en echter hetzelfde niet tweemaal verkiest te schrijven of te laten drukken; dan bedient men zich van teekenen, welke deze herhaling aanduiden, en deze noemt men *Repetitiën* of *Reprises*.

§ 2. Men

§ 2.

Men heeft twee foorten van *Reprises*, namelijk eene *grootte* en eene *kleine*. Het *grootte Repetitie-teeken* beduidt, dat het eerste of tweede gedeelte van een muzikfluk, of ook beide gedeelten moeten herhaald worden; maar bij het *kleine Repetitie-teeken* worden 'er maar eenige maten herhaald.

§ 3.

Het *grootte Repetitie-teeken* wordt aangeduid door 2 perpendiculaire (regt opstaande) stokjes, waaraan, of aan den linker kant, of aan den regter kant, veeltijds ook aan beide kanten, zich 2 punten bevinden, geplaatst op de tweede en derde spatie. Als deze twee punten aan den linker kant staan, dan moet het voorgaand gedeelte herhaald worden; maar staan zij aan den regter kant, dan het volgend gedeelte; en indien deze punten aan beide kanten zich bevinden, dan moet men beide gedeelten van het fluk herhalen. (fig. 2.)

§ 4.

Het *klein Repetitie-teeken* wordt aangeduid door 4 punten, welke in de 4 spaties bij de gewone maatstokken geplaatst worden. Alle de noten, welke zich dan tuschen deze met 4 punten voorziene maatstokken bevinden, moeten terstond nog eenmaal herhaald worden. Somschrijft men nog het woord *bis* (*tweemaal*) boven de maten, welke men zal herhalen. (fig. 3.)

C 4

§ 5. Even

§ 5.

Even als men gewoon is in boeken bij het einde van ieder bladzijde, dien lettergreep te plaatsen, waarmede het eerste woord van de volgende bladzijde zal beginnen; even zoo is men ook in de Muzijk gewoon aan het einde van een Muzijk-Regel een teeken te plaatsen, waaraan men terstond zien kan, op welke plaats de eerste noot van de volgende Muzijk-Regel, of van de volgende bladzijde staan zal. Dit teeken noemt men *Custos*, of aanwijzer der volgende noot. (fig. 4.)

§ 6.

Wanneer in het midden van een Muzijkstuk een kroontje, of halve cirkel met een punt daarin, boven of onder eene noot geplaatst is, dan moet men deze noot langer uithouden, dan hare eigentlijke waarde bedraagt. Dit teeken noemt men een *Rust-teeken*. (fig. 5.) Maar als dit Rust-teeken voorkomt boven eene noot, welke op twee na (*antepenultima*) de laatste noot is van een Air of ander stuk, waarvan de hoofdpartij maar door één persoon uitgevoerd wordt, dan noemt men dit eene *Cadens* (*Cadenza*) en men verwacht dan gewoonlijk van den uitvoerder eenige fraaije gedachten of *passagiën* van zijne eigen vinding te zullen hooren, die op het laatst dan met een *Triller* of *Trillo* eindigen. (fig. 6.)

§ 7.

Het Rust-teeken heeft ook bij de Pauzeringen plaats: als hetzelfde boven korte Pauzeringen staat,
b. v.

b. v. bij een *quart*, *achtste* of *zestiende*, dan moet men langer rusten of stilzwijgen, dan de waarde van deze pauzeringen te kennen geeft; maar, wanneer zulk een Rust-teeken voorkomt over een *heele maat pauze*, dan rust men (vooral in langzame stukken) *zoo lang niet*, als de waarde van deze maat pauze bedraagt. In stukken, welke door vele personen te gelijk uitgevoerd worden, moet men zich ook hierin naauwkeurig naar den bestierder rigten.

§ 8.

Wanneer een boogje boven of onder *verschillende noten* geplaatst is, dan moet men de noten zacht en zonder de minste tuschenpoozing aan elkander hangen of binden; in het zingen en ook op blaas-instrumenten moet zulks in *eéne adem*, en op strik-instrumenten in *eéne streek* geschieden. Deze manier van zingen of spelen noemt men *stepen*. (fig. 7.)

§ 9.

Doch, wanneer de noten van elkander afgescheiden, of van elkander afgezonderd (*faccato*) gespeeld zullen worden, dan schrijft men boven of onder de noten *stepen* of *punten*. Als 'er *stepen* staan, dan worden de noten *zeer kort afgestooten*, en het overige van de waarde van elke noot gepauzeerd. (fig. 8.) Maar staan 'er *punten* boven of onder de noten, dan moeten de noten wel van elkander *afgezonderd*, doch niet *zoo kort afgestooten* worden, als bij de *stepen*. (fig. 9.) Soms vindt men boven of onder de *punten* een boogje: dit

beteekent, dat men de noten op een strijk-instrument, wel van elkander *afgezonderd*, maar doch in *éenen streek* spelen zal. (fig. 10.) Hoewel deze schrijfmanner eigenlijk de strijk-instrumenten betreft, wordt dezelve echter ook gebezigd bij andere instrumenten, en de noten moeten dan iets minder afgeslooten worden, dan bij de andere teekenen.

§ 10.

In *Sonates* vindt men somtijds bij eene groote *Reprise* de cijfers 1 en 2 staan: dit beteekent dat men die maat of maten, waar de cijfer 1 zich bevindt, de eerste reis moet spelen, en dan terstond weder van het begin af moet beginnen; maar, als men dit gedeelte te tweeden male speelt, dan laat men die maat of maten, boven welke 1 staat, weg, en begint ten eerste aan die maat, waar de cijfer 2 zich bevindt. (fig. 11.)

§ 11.

In stukken voor het *Forte-Piano* of voor de *Harp* vindt men dikwerf bij Accoorden of dubbele noten een *schuinen streep* tusschen de noten; somtijds ook éénen of eenige kleine *halve cirkels*, welke voor deze noten geplaatst zijn; beide schrijfmanieren beteekenen, dat men deze noten *niet te gelijk* moet aanslaan, maar zeer gezwind *achter malkander*, van onderen naar boven gaande, zoo, dat elke aangellagene noot blijft liggen. (fig. 12.)

XIV. HOOFDSTUK.

Van de verkorte schrijfmanier in de Muzijk.

§ 1.

Om vele onnoodige noten te vermijden, bedient men zich in de Muzijk van eene verkorte schrijfmanier; want, in plaats van *acht noten* van eenerlei *toon* te schrijven, zoo schrijft men maar *éene noot*, welke de waarde van alle deze acht noten heeft; maar men voegt bij deze *éene noot* een teeken, waaraan men zien kan, hoe veelmaal-dezelve moet worden aangeslagen; b. v. als onder of boven eene heele noot *één dwarsstreep* gemaakt is, dan beduidt dit, dat men de heele noot in *achtsten* moet verdecen; dus 8 *achtsten* aanslaan, in plaats van eene heele noot; (fig. 13.) wanneer zich 2 dwarsstrepen boven of onder eene heele noot bevinden, dan moet men 16 zestiendens van dien toon laten hooren. (fig. 14.) Een halve noot met *éenen dwarsstreep* door den staart beteekent 4 achtsten. (fig. 15.) Een halve met *twee* dwarsstrepen 8 zestiendens. (fig. 16.) Eene quart met 2 dwarsstrepen door den staart beteekent 4 zestiendens. (fig. 17.) Als door eene halve noot, achter welke een punt of stip zich bevindt, *één dwarsstreep* door den staart gemaakt is, dan moet men 6 achtsten laten hooren, (fig. 18.) en, als door een quart met een punt of stip *één dwarsstreep* geschreven is, dan maakt men uit deze

éene

éene noot drie noten, namelijk 3 achtsten, (fig. 19.) enz.

§ 2.

Wanneer een *pasfagie*, die maar uit eenige noten bestaat, één of meermalen zal herhaald worden, dan is men gewoon zoo vele *schuine strepen* naast de *pasfagie* te schrijven als men herhalingen begeert. Indien de *pasfagie*, welke men herhalen moet, uit *Achtsten* bestaat, dan schrijft men voor elke herhaling maar *éenen* schuinen streep. (fig. 20. en fig. 21.) Maar, bestaat de *pasfagie* uit *zestienden*, dan is men gewoon voor elke herhaling *twee* schuine strepen, dicht naast elkander, te plaatsen. (fig. 22. en 23.)

§ 3.

Somtijds vindt men onder heele of halve noten het Italiaansch woord *Segue* staan; dit beteekent, dat men in die manier moet voortgaan of vervolgen, zoo als de voorgaande *pasfagie* te kennen geeft, (fig. 24.)

§ 4.

Als twee, naast elkander staande, halve noten door twee dwarsstrepen aan elkander gebonden zijn, dan verandert men deze halve noten in *zestienden*, maar zoo, dat elke van deze twee noten beurtelings gehoord worde; eerst de eene noot, en dan de andere, en zoo gedurig vervolgens. (fig. 25.) Men vindt onder voortgelijke noten ook somtijds het woord *tremando*, hetwelk *bevende* of *sidderende* beteekent; hier

hier moeten de noten zeer schielijk achter malkander aangeflagen worden. (fig. 26.)

XV. HOOFDSTUK.

Van de muzikale Sieraden of Agrementen.

§ 1.

Een muziekstuk kan goed en zonder gebreken zijn, al is hetzelfde ook van alle sieraden ontbloot; doch wel aangebragte en juist op haar plaats staande sieraden of agrementen vermeerderen de aangenaamheid, en geven aan het stuk een' grooten luister.

§ 2.

De muzikale agrementen of sieraden worden uitgedrukt of door kleine noten, welke men *noten van smaak* noemt, of door zekere teekenen, welke men boven de noten plaatst.

§ 3.

Onder de agrementen, welke door kleine noten uitgedrukt worden, behoort de *Voorslag*; deze is tweederlei, namelijk: de *korte* en de *lange Voorslag*.

§ 4.

Wanneer de kleine noot minder in waarde is, dan de helft van de daarop volgende groote noot, dan

dan is de Voorflag *kort*, en moet *gezwind* worden uitgevoerd, b. v. als bij een halve noot de Voorflag als een Zestiende, en bij een Quart dezelve ook als een Zestiende of als een Tweeëndertigste is uitgedrukt, dan zijn dezelve korte Voorflaggen. (Pl. V. fig. 1.)

§ 5.

Somtijds vindt men twee of drie kleine noten naast elkander geplaatst; deze moeten insgelijks *gezwind* uitgevoerd worden. (fig. 2.)

§ 6.

Wanneer een Voorflag geteekend is als de helft in waarde van de daarop volgende groote noot, dan is het een *lange Voorflag*, en bekomt dan ook gewoonlijk de helft der waarde van de groote noot; b. v. als de Voorflag bij een heele noot als een halve noot geteekend is, dan moet de Voorflag ook als eene halve noot gehouden worden, en den tijd, welken de Voorflag wegneemt, moet de groote noot verliezen; dus wordt de heele noot dan maar tot een halve noot gemaakt. Voor de halve noot geldt de lange Voorflag een Quart; voor de Quart een Achtste; voor een Achtste een Zestiende enz. (fig. 3.)

§ 7.

Doch, als de groote noot een punt achter zich heeft, en zij dus in drie gelijke deelen kan verdeeld worden, dan bekomt de lange Voorflag *twee derde deelen* van de waarde der groote noot, en de groote noot zelve houdt maar *één derde* van zijn eigentlijke
waar-

waarde over; b. v. als een lange Voorflag staat voor eene halve noot met een punt, welke dus de waarde van drie Quarten heeft, dan bekomt de Voorflag de waarde van *twee Quarten*, of van *een halve noot*, en de groote noot maar *éene Quart*. Voor een Quart met een punt geldt de Voorflag *éene Quart*, en de groote noot dan maar *éene Achtfte*, enz. (fig. 4.)

§ 8.

De lange Voorflag is dikwijls eene ophouding der voorgaande noot, en moet aan de groote noot gesleept worden; maar men moet de Voorflag iets sterker of krachtiger laten horen, dan de daarop volgende groote noot.

§ 9.

Somtijds geeft men, na een Voorflag, aan de groote noot slechts *de helft* van die waarde, welke zij eigenlijk zoude moeten hebben, en men pauzeert de andere helft; b. v. als voor een halve noot een lange Voorflag staat, dan geldt de Voorflag *éene Quart*; maar in plaats, dat men de groote noot ook eene Quart zoude geven, houdt men dezelve maar *één Achtfte* en pauzeert de tweede Achtste. (fig. 5.) Dit heeft ook plaats, als eenige Quarten achter elkander volgen, welke ieder een lange Voorflag bij zich hebben; men speelt in dit geval den Voorflag als een Achtste, en de Quartnoot zelve als een Zestiende, wordende dan de tweede Zestiende gepauzeerd. (fig. 6.)

§ 10.

Wanneer in muzikstukken, welke voor het Forte-Piano of voor de Harp geschikt zijn, [twee of drie noten boven malkander voorkomen, en voor de bovenste van deze dubbele noten een Voorslag zich bevindt, het zij een lange of een korte, dan heeft de Voorslag alleen betrekking op de bovenste noot, en de overige daaronder staande noten moeten terstond met den Voorslag te gelijk aangeflagen worden. (fig. 7.)

§ 11.

Dit heeft ook plaats, als twee of drie op elkander volgende kleine noten zich voor dubbele noten bevinden: deze kleine noten betreffen dan ook alleen de bovenste noot, en de onderstaande groote noten moeten met de *eerste* van de twee of drie kleine noten *terstond* verschijnen. (fig. 8.)

§ 12.

Maar wanneer bij dubbele noten voor elke noot zich een Voorslag bevindt, dan worden de kleine noten eerst te gelijk, en naderhand de groote ook te zamen aangeflagen. (fig. 9.)

§ 13.

Zeer dikwijls vindt men in geschrevene en gedrukte muzikstukken de Voorslagen niet naauwkeurig volgens hunne regte waarde aangeduid, hetwelk somtijds door de achteloosheid der Affchrijvers of Graveerders veroorzaakt wordt. De goede smaak
van

van den uitvoerder moet dan in dit geval beflissen, of de Voorſlagen *lang* of *kort* gehouden moeten worden.

§ 14.

Men vindt ſomtjids eene kleine noot achter eene groote noot: de kleine noot wordt dan in dit geval *nageſlagen*, en den tijd, welke tot de kleine noot beſteed wordt, moet de voorgaande groote noot verliezen. (fig. 10.)

§ 15.

De *Mordant* is een *Agreement*, [welke door een teeken boven de noot aangeduid wordt, welk teeken veel overeenkomst heeft met de letters *m* of *n*, waar door een ſtreep getrokken is. Men begint gewoonlijk met de noot zelve; vervolgens neemt men eene noot lager, en fluit dan met de voorgescrevene noot. (fig. 11.) Somtjids herhaalt men de twee eerſte noten van dit *Agreement*, en maakt dus *vijf* noten, in plaats van *drie*. (fig. 12.)

§ 16.

Als de laagſte noot van dit *Agreement* eenige verandering zal ondergaan, en hooget genomen worden, dan moet dit uitdrukkelijk door een teeken worden aangeduid. (fig. 13.)

§ 17.

De *Drieſlag* is een *Agreement*, welke of door kleine noten of door een teeken aangeduid wordt. Dezelve beſtaat uit *drie verſchillende noten*; doch,

I. DEEL.

D

alzoo

alzoo de voorgeschreven noot in dit *Agreement* twee malen voorkomt, dan te zamen uit vier noten.

§ 18.

Dit *Agreement* wordt op tweederlei wijze geteckend, en ook op tweederlei wijze uitgevoerd. Als het teeken de gedaante heeft van een *Griekschen Circumflex* (ˆ) of van een verkeerde S, dan begint men het *Agreement* eene noot lager, dan de voorgeschreven noot is; vervolgens neemt men de voorgeschreven noot zelve, dan eene noot hooger, en op het laatst sluit men met de voorgeschreven noot. (fig. 14.)

§ 19.

Maar, als het teeken een *omgekeerde Circumflex* is, dan begint men het *Agreement* eene noot hooger dan de voorgeschreven noot is; vervolgens neemt men de voorgeschreven noot zelve; dan eene noot lager, en men sluit op het laatst met de voorgeschreven noot. (fig. 15.)

§ 20.

Wanneer de bovenste of onderste noot van dit *Agreement*, of beide te gelijk, eenige verandering zullen ondergaan, en hooger of lager gemaakt worden; dan moet dit uitdrukkelijk door teekenen worden aangeduid. Het teeken, hetwelk boven het *Agreement* staat, betreft de bovenste noot, en hetgeen 'er onder staat, de onderste of laagste noot van het *Agreement*. (fig. 16.)

§ 21.

§ 21.

Somtijds vindt men dit *Agrement*, in plaats van regt boven de noot, ter zijden naar de regterhand geteekend: dit beduidt, dat men het *Agrement* niet moet beginnen met het begin der voorgeschreven noot, maar op de tweede helft der waarde van dezelve; b. v. als het *Agrement* ter zijde van eene Quartnoot staat, dan verdeelt men deze Quart in twee Achtstels, en begint het *Agrement* op de tweede Achtste. (fig. 17.)

§ 22.

Dikwijls staat dit *Agrement* boven een punt of stip: dit beteekent, dat men het *Agrement* niet vroeger moet beginnen, dan bijkans bij de waarde van het punt, welk punt men in dit geval aanmerkt als eene herhaling der voorgaande noot. (fig. 18.)

§ 23.

Wanneer voor eene noot, boven welke dit *Agrement* zich bevindt, een voorslag staat, dan moet de voorslag eerst gemaakt worden, en het *Agrement* terstond volgen. (fig. 19.)

§ 24.

Als dit *Agrement* boven dubbele noten staat, dan betreft hetzelfde alleen de bovenste noot; doch de onderste noot moet te gelijk met het *Agrement* aangevallen worden. (fig. 20.)

§ 25.

De Driefflag, welke van boven nederwaarts gaat, wordt gewoonlijk door een teeken aangeduid; maar de andere, welke van onderen opwaarts gaat, meestal door kleine noten. (fig. 21.)

§ 26.

De *Triller* (*Trillo* of *Tremblement*) is tweederlei; namelijk: de *korte* en de *lange*. De *korte Triller* wordt of door een teeken, of ook door kleine noten uitgedrukt; maar de *lange Triller* altijd door teekenen.

§ 27.

De *korte Triller* wordt aangeduid of door de letters *tr*, of door een teeken, hetwelk bijkans de gedaante heeft van de letter *n*. Men begint dit *Agreement* met de noot, welke geschreven staat, vervolgens neemt men eene noot hooger, en dan weder de voorgeschreven noot. (Pl. VI. fig. 1.)

Dikwijls wordt deze *korte Triller* ook door kleine noten uitgedrukt. (fig. 2.)

§ 28.

De *lange Triller* wordt gewoonlijk aangeduid door de letters *tr*, of door een teeken, hetwelk bijkans de gedaante heeft van de letter *m*. Deze *Triller* bestaat uit twee verschillende noten, namelijk uit de voorgeschreven noot zelve, en uit eene noot hooger. Deze beide noten worden beurtelings, en zoo dikwijls herhaald, als de waarde vereischt van die

die noot, boven welke dit *Agrement* geplaatst is. Soms tijds begint men den *Triller* met de voorgeschreven noot zelve, en soms tijds met eene noot hooger. (fig. 3.)

§ 29.

Wanneer bij de hoogere noot van dit *Agrement* eenige verandering plaats moet hebben, dan moet dit uitdrukkelijk door de noodige teekenen worden aangeduid. (fig. 4.)

§ 30.

Soms tijds wordt de *Triller* begonnen met den *Driestlag*, van onderen naar boven gaande. Dit wordt of door kleine noten, of door het teeken van den *Driestlag* te kennen gegeven, welk teeken dan boven of onder den *Triller* geplaatst wordt. (fig. 5.)

§ 31.

Bij het einde van een *langen Triller* wordt gewoonlijk een *Nastlag* gemaakt. Deze bestaat uit twee noten; namelijk uit eene noot lager, en uit de voorgeschreven noot zelve. Soms tijds wordt de *Nastlag* door kleine noten aangeduid, en soms tijds niet. (fig. 6.)

§. 32.

Dikwijls worden bij het einde van een stuk, na dat reeds de *Nastlag* van den *langen Triller* gemaakt is, nog eenige *noten van smaak*, als een nieuw sieraad, aangebragt. (fig. 7.)

§ 33.

Als de *Triller* boven eene dubbele noot staat, dan betreft hij alleen de *bovenste noot*; doch de onderste noot moet te gelijk met het *begin* van den *Triller* aangeslagen, en zoo lang aangehouden worden, als hare waarde bedraagt. (fig. 8.)

§ 34.

Wanneer de *Triller* op beide noten te gelijk zal gemaakt worden, dan moet het teeken van den *Triller* zich ook bij *beide noten* bevinden. (fig. 9.)

§ 35.

Somtijds duurt de *Triller* zeer lang, en, om dat in dit geval ééne noot niet lang genoeg zoude zijn; zoo bindt men meerdere noten door boogjes aan elkander. De *Triller* moet dan zoo lang duren, als de waarde bedraagt van alle deze te zamen gebondene noten. (Pl. VII. fig. 1.)

 XVI. H O O F D S T U K .

Van de goede uitvoering der muziekstukken.

§ 1.

Een muziekstuk, hetwelk slechts middelmatig van zamenstelling (*compositie*) is, kan somtijds door eene *goede uitvoering* veel verbeterd worden; daarentegen wordt het beste stuk, waarin Melodij en Harmonij
even

even fraai zijn, door eene *slechte uitvoering* verminkt en bedorven.

§ 2.

Daar dus aan eene goede uitvoering zeer veel gelegen ligt, behoort elk Toonkunstenaar, welke dezen naam met regt begeert te voeren, zich te bevligen, niet alleen alles te weten, wat tot eene goede uitvoering noodig is; maar ook door eene gestadige oefening hierin eene vaardigheid te verkrijgen.

§ 3.

Tot eene goede uitvoering behoort, voor alle dingen, eene volmaakte kennis van alle muzikale teekenen, en eene bekwaamheid, om dezelve, volgens hunnen aard, vaardiglijk te kunnen uitoefenen. Dit is allernoodzakelijkst, doch alleen niet genoeg noch toerijkende.

§ 4.

De Toonkunstenaar moet ook kunnen indringen in de gedachten en denkbeelden (*ideën*) van den Componist; hij moet kunnen ontdekken, welke hartstogt in een muzikstuk heerscht; in deze hartstogt moet hij zich kunnen verplaatsen; zijne ziel moet van dezelve zoodanig ingenomen en doordrongen zijn, dat hij door zijn zingen of spelen even dezelve hartstogt bij zijne Toehoorders ontvonkt en opwekt, welke hij zelfs gevoelt. Wanneer de hartstogt verandert, moet hij deze verandering terstond kunnen gewaar worden, en zich dan in die nieuwe hartstogt verplaatsen.

D 4

§ 5.

§ 5.

Daar de *goede uitwerking* van een muzikstuk zeer veel afhangt van het regte *Tempo*, of van den juisten graad van beweging, moet men zorgvuldig uit het stuk zelve trachten te ontdekken, hoe gewind of hoe langzaam zulk een stuk moet worden uitgevoerd. Wanneer men het stuk in het regte *Tempo* begonnen heeft, dan moet men ook in die beweging tot aan het einde van het stuk blijven, zonder te verhaasten of te vertragen; ten zij, dat door den Componist, om goede redenen, eene verandering van *Tempo* in het stuk zelve was aangeduid.

§ 6.

Tot eene goede uitvoering behoort ook vooräl een *goede, ronde en altijd reine of zuivere toon*. — Een Zanger moet dus niet alleen eene goede en aangename stem bezitten, maar moet ook alle toonen even zuiver en rein kunnen zingen, en de kracht der daar onderstaande woorden door zijne stem met alle gevoel weten uitte drukken. Even hetzelfde moet bij het spelen plaats vinden. Een Instrument-Speler moet niet alleen voorzien zijn van een goed Instrument, waaruit hij eenen goeden en ronden toon weet te halen; maar moet ook alle toonen even zuiver en rein, en met gevoel kunnen spelen. Elke toon, die niet rein is, beledigt en kwetst het gehoor, en veroorzaakt het onaangenaamste gevoel. — De beste *Forte - Piano - Speler* zoude dus weinig eer behalen, wanneer hij zich op een ongestemd *Forte - Piano* liet

liet hooren; want al speelde hij allervoortreffelijkst, en met allen gevoel en smaak; zijn spelen zoude toch niet behagen, wegens de onzuiverheid der toonen.

§ 7.

Alle goede muzikstukken hebben hunne bijzondere karakters en hartstogten. Sommige zijn *vrolijk*, andere weder *treurig*: deze *verheven* en *trotsch*; andere weder *bevallig* en *smeekend*; sommige *ernstig* en *deftig*; ander weder *boertend* enz.

Elk verschillend karakter of hartstogt vereischt ook een verschillend muzikaal *voorstel*.

Een ernstig en deftig stuk moet geheel anders uitgevoerd worden, dan een boertend stuk: een vrolijk stuk geheel anders, dan een stuk, waarin droefheid en treurigheid heerscht. Het voorstel van eene *Aria* uit een *Oratorium* of geestelijke *Cantate* moet zeer veel verschillen met het voorstel van eene *Aria* uit eene *Opera*: het voorstel van een *Ballet* of dansstuk moet ook geheel anders zijn, dan het voorstel van een *Solo* of *Sonate*, enz.

§ 8.

Het voorstel van elk stuk moet *duidelijk* en *verstaanbaar* zijn: hiertoe behoort: 1.) dat het stuk in den juisten graad van beweging worde uitgevoerd. De woorden *Allegro*, *Andante*, *Presto* enz. geven wel te kennen, of een stuk gezwind, of langzaam, of middelmatig gezwind of langzaam zal uitgevoerd worden; doch daar men zoo vele graden van *gezwind* en *langzaam* in de Muzijk heeft, zijn deze

woorden niet toerijkende noch voldoende: men moet dus (zoo als reeds in § 5. gezegd is) het regte *Tempo* uit het stuk zelve kunnen ontdekken. — Wanneer in een *Allegro* de meeste en gezwindste noten *Achtstens* zijn, dan heeft dit stuk eene *gezwindere* beweging, dan wanneer dezelve in *Zestiendens* bestonden; en de beweging wordt nog gematigder, wanneer de meeste en gezwindste noten in een *Allegro Tweëndertigstens* zijn. Als men dit in acht neemt, en te gelijk op het karakter van het stuk zijn oog vestigt, zal men de regte beweging van een stuk al vrij naauwkeurig kunnen treffen.

§ 9.

Tot een duidelijk voorstel behoort: 2.) dat elke toon rein en verstaanbaar gezongen of gespeeld worde, zoo wel in het *Forte* als in het *Piano*: ook moet in schielijke pasfagiën elke toon, *rond* en *duidelijk* van den ander afgezonderd, gehoord worden; vooral moet men geene toonen uitlaten, of het voorstel wordt *onduidelijk*.

§ 10.

Tot een duidelijk voorstel behoort: 3.) dat de Accenten van den zang of de melodij *voelbaar* gemaakt moeten worden. Onder de Accenten verstaat men *vooreerst* die toonen, welke op den *goeden tijd* van de maat vallen. *Goede* of *zware tijden* van de maat zijn b. v. de *eerste* en *derde quart* in de maat van vier Quarten; en de *eerste quart* in de maat van drie Quarten. Slechte of ligte tijden zijn b. v.
de

de *tweede* en *vierde quart* in de maat van *vier* Quarten; en de *tweede* en *derde quart* in de maat van *drie* Quarten.

De eerste noot van de maat bekomt den grootsten nadruk, opdat het gevoel van de maat gedurig onderhouden worde, zonder welke de melodij onvertaanbaar zijn zoude. De noot, welke op eenen anderen goeden tijd van de maat valt, bekomt ook eenigen nadruk, maar niet zoo sterk, dan die, welke op den eersten tijd van de maat geplaatst is.

§ 11.

Indien eene pasfagie uit twee maten bestaat, dan bekomt de eerste noot van de tweede maat *minder nadruk*, dan de eerste noot van de eerste maat, met welke de pasfagie begint, om dat de pasfagie anders onduidelijk zoude worden. (fig. 2.)

§ 12.

Onder de Accenten worden ook zulke toonen gerekend, die in elke pasfagie eenen bijzonderen nadruk vereifchen, even als een hoofdwoord in een lid van eene reden, welk hoofdwoord met meer kracht en nadruk uitgesproken wordt, dan de andere woorden, die maar ter verbinding dienen. Zulke hoofdtoonen van een pasfagie moeten dus ook nadrukkelijker en krachtiger uitgevoerd worden, dan de andere toonen, welke zich in dezelve pasfagie bevinden; b. v. de toonen, welke bij fig. 3. met † geteekend zijn, moeten veel krachtiger uitgevoerd worden, dan de overige toonen. Deze Accenten
kan

kan men gemakkelijk daaraan kennen, dat zij gewoonlijk langer of hooger zijn, dan de voorgaande of kort daarop volgende toonen; somtijds zijn zij *Dissonanten*, of *préparerer een Dissonant*. Zij vallen zoo wel op de slechte als op de goede tijden van de maat.

§ 13.

De *gesijncopeerde noten* moeten even als hoofdtoonen *nadrukkelijk* voorgedragen worden, *zonder eenige rukking* op de tweede helft van zulke noten te laten hooren. Door een *gesijncopeerde noot* verstaat men eene noot, welke op den slechten tijd van de maat begint, maar voortduurt tot op den goeden tijd. (fig. 4.)

§ 14.

In eene Rede bekomt het eene hoofdwoord dikwijls meer kracht en nadruk, dan het andere; deze verscheidenheid heeft insgelijks in de Muzijk plaats. — De eene hoofdtoon in een pasfagie moet dikwijls krachtiger en nadrukkelijker voorgedragen worden, dan de andere. Hierdoor ontstaan dan die *finne schakeringen* van het *Forte*, en het *Piano*, welke eene ongemeene uitwerking doen; doch deze wel en op hare plaats aan te brengen, vereischen een zeer fijn gevoel.

§ 15.

Tot een duidelijk voorstel behoort: 4.) dat de zinsnijdingen (*césures*) van een pasfagie *voelbaar* gemaakt worden. Dit geschiedt, als men de laatste noot van zulk eene zinsnijding iets zachter, en de

eer-

eerste noot van de volgende zinsnijding iets sterker of harder voordraagt; of als men de laatste noot van de eerste zinsnijding iets korter voordraagt, en het overige van de waarde dezer noot *pauzeert*, even als men in eene Rede bij een komma een oogenblik rust. Bij fig. 5. is de laatste noot van de zinsnijding met o, en de eerste noot van de volgende zinsnijding met † geteekend.

§ 16.

Om het einde van eene zinsnijding, en het begin van eene nieuwe, duidelijk te kunnen zien, doet een Componist wel, wanneer hij de noot, welke nog tot de voorgaande zinsnijding behoort, van die afzondert, waarmede de nieuwe zinsnijding begint. (fig. 6.)

§ 17.

De Balletten en Dans-stukken zijn zeer dienstig; om alle foorten van zinsnijdingen en Accenten te leeren kennen; want indien dezelve in een Dans-stuk niet behoorlijk in acht genomen worden, dan zal het stuk geheel en al onduidelijk en onverstaanbaar zijn. Het is dus ten uiterste noodzakelijk, zich in alle foorten van Dans-stukken te oefenen, om een goed muzikaal voorstel te verkrijgen.

§ 18.

De Zanger kan de zinsnijdingen veel gemakkelijker ontdekken, dan de Instrument-Speler, om dat hij maar de zinsnijdingen der woorden behoeft in
acht

acht te nemen, met welke de zinsnijdingen der Melodij naauwkeurig overeen moeten stemmen.

§ 19.

Betreffende de *uitdrukking (expresfie)* der muzikstukken, moet dezelve volmaakt met het karakter van het stuk overeenstemmen, zoo als reeds in § 7. gezegd is. Elk stuk moet bij gevolg voorgedragen worden in *dien hartstogt*, en in *dat licht en schaduwe*, waarin de Componist hetzelfde heeft opgesteld. Men weet bij ondervinding, dat eene zeer wel opgestelde Redevoering allen luister en allen nadruk zoude verliezen, indien dezelve *koud*, *zonder gevoel* en *ééntoonig* wierd uitgesproken: even hetzelfde heeft plaats bij een muzikstuk. — Hetzelfde muzikstuk, op onderscheidene tijden, door verschillende personen uitgevoerd, zal ook verschillende uitwerking hebben.

§ 20.

De *toon*, of *graad* van zacht en hard, waarmede een stuk moet voorgedragen worden, moet ook volmaakt met het karakter van het stuk overeenstemmen. Men volge hierin de natuur, als de beste leermeesteresfe: want een mensch, die eene gunst smeekend verzoekt, of die bedroefd is, zal niet zulk eene harde stem niet spreken, als iemand, die vrolijk of toornig is, of die bevelen geeft. Een *Adagio Cantabile*, een *Lamentabile* of een *Grazioso*
moet

moeten dus met zulk een harden toon niet uitgevoerd worden, als een *Marsch* of als een *Allegro maestoso*, of *furioso* enz.

§ 21.

Het *Forte*, het *Piano* en alle overige graden van hard en zacht moeten *evenredig* zijn met den toon van het stuk. Het *Forte* in een *Adagio Lamentabile* moet dus niet zoo hard zijn, als het *Forte* in een *Marsch*. Deze *evenredigheid* moet ook bij alle de overige graden van *hard* en *zacht* plaats vinden.

§ 22.

Wanneer men noten *slepende* voordraagt, welke eigenlijk *afgestooten* moesten worden, dan doet dit eene verkeerde uitwerking. Een Componist doet dus wel de teekenen van *slepen*, *afstooten*, van het *Forte*, en *Piano* enz. alle naauwkeurig en op de rechte plaats aan te duiden, indien hij begeert, dat zijn stuk, volgens zijne meening, zal uitgevoerd worden. In de Zangpartij vindt men echter zelden het *Forte* of *Piano* aangeduid, om dat men van den Zanger eischt, dat hij uit de woorden en uit de daarboven staande Melodij den graad van *hard* en *zacht* moet kunnen gewaar worden.

§ 23.

Daar dikwijls door de achteloosheid der Afschrijvers het *Forte* en *Piano* vergeten wordt; dan speelt men, als een pasfagie tweemaal achter elkander voorkomt, dezelve de eerste reis *Forte*, en de tweede

tweede reis *Piano*; of omgekeerd volgens de omstandigheden.

§ 24.

Het *Forte* moet niet, zoo hard als mogelijk is, uitgevoerd worden; maar 'er moet altijd nog een graad overblijven voor het *fortissimo*: insgelijks moet het *Piano* niet al te zacht gespeeld worden, om dat dan voor het *pianissimo* niets zoude overschieten.

§ 25.

Het zingen is, buiten allen twijfel, het voornaamste en wezenlijkste werk der Muziek, en de Zangkunst heeft het eerst aanleiding gegeven, om muzikale Instrumenten uit te vinden, op welke men de toonen der menschelijke stem trachtte na te bootzen. Hoe fraai deze nabootsing ook zijn moge, komt dezelve echter niet in vergelijking met de menschelijke stem; want deze kan, door hulp der woorden, alle hartstogten veel volmaakter uitdrukken, dan de beste Instrumenten. — Een lied, door eene aangename stem gezongen, dringt in de ziel, verdrijft alle bitterheid des levens, of wekt aandoeeningen en gevoelens op, die met onze neigingen, hartstogten en omstandigheden, waarin wij verkeeren, overeenstemmen. — Een enkele lang uitgehoudene toon, die allengskens in kracht vermeerderd of vermindert, perst ons dikwijls tranen uit de oogen; en een Lofzang, ter ere van de Godheid, door een groot Koor met gepasten eerbied uitgevoerd, vervoert ons, als 't ware, buiten ons zelve, en verplaatst onze zielen bijkans in hemelsche gewesten.

§ 26.

§ 26.

Daar dus het fraai zingen zulk een groot vermoegen heeft, behoort elk Instrument-Speler zich ten uiterste te bevljtigen, een goed Zanger of Zangeres, zoo veel als maar immer mogelijk is, na te bootsen, vooral in zingende pasfagiën. Hiermede zal hij bij menschen van waar gevoel en kieschen smaak veel meer roem en dank behalen, dan dat zijne verdienste alleen bestond, in overdreven *gezwind* te kunnen spelen. Dit *gezwind spelen* baart wel verwondering; maar *zingend en gevoelig spelen* raakt het hart.

§ 27.

Elk Zanger behoort zoo wel, als elk Instrument-Speler, alle muzikale teekenen te verstaan. Vooral moet hij zich bevljtigen, om goeden smaak te verkrijgen; vervolgens kan hij zich ook oefenen om moeilijke pasfagiën ongedwongen voor te dragen. Doch, daar dit bij hem de hoofdzaak niet is, maar wel met zijne stem op het hart te werken, zoo moet hij zorgvuldig onderzoeken, welke soort van toon elke uitdrukking van een woord vereischt. b. v. *toornige woorden* vereischen een trotfchen toon, afgestootene noten, en een nadrukkelijk voorstel, zonder eenige Sieraden of *Agrementen*: maar *teedere woorden* een zachten, aangename en vleijenden toon met wel aangebragte sieraden enz.

§ 28.

Een Zanger moet ook alle woorden *duidelijk* en *verstaanbaar* zingen, en nimmer in het midden van een woord ademhalen, hetgeen nog slechter uitwerking zoude doen, dan wanneer een Blaas-Instrument-Speler zijn adem haalde midden in eene *passagie*.

§ 29.

Hoewel de zware accenten eigenlijk op de goede tijden van de maat vallen, zoo als in § 10. gezegt is, gebeurt het echter, dat goede Componisten somtijds een zwaar accent aanbrengen op den slechten tijd van de maat, hetwelk dan door *forte*, *forzando* of een soortgelijk teeken, aangeduid wordt. (fig. 6.)

§ 30.

De *Dissonanten* (of zij op den goeden of slechten tijd van de maat vallen) worden altijd *iets sterker* voorgedragen, dan de *Consonanten*. (fig. 7.)

§ 31.

Wanneer vier of meer noten trapswijze, opwaarts of nederwaarts, op elkander volgen, dan wordt de *eerste* van deze noten (welke men ook de *goede noot* noemt) *sterker* voorgedragen, dan de overige *doorgaande* noten. (fig. 8.)

§ 32.

§ 32.

Triolen moeten ligt voorgedragen worden; de eene noot even lang, als de andere; echter bekomt de *eerste* van deze drie noten, *eenigen nadruk*. Dit heeft ook bij de *Sextolen* plaats, waar de *eerste* van de zes noten ook *iets sterker* voorgedragen wordt. (fig. 9.)

§ 33.

Wanneer twee noten aan elkander geselept worden, dan wordt de *tweede noot* niet alleen *iets zachter*, maar ook *iets korter* uitgevoerd, dan de eerste noot; het overige van de waarde der *tweede* noot wordt gepauseerd. De noten bij fig. 10. worden dus voorgedragen, als bij fig. 11.

§ 34.

In Marschen, Ouverturen en soortgelijke Stukken, worden de *Achtstems met punten* of *stippen* *iets langer* gehouden, dan hare eigentlijke waarde bedraagt; de *Zestiende*, welke op zulk een *Achtste* met een punt volgt, moet dan *zoo veel te korter* voorgedragen worden: dus speelt men de noten bij fig. 12. bijkans als de noten bij fig. 13.

§ 35.

De *Trillers* en *Agrementen* moeten levendig en vlug voorgedragen worden, vooral in vrolijke stuk-

ken. Echter doet het in een *Adagio* fomtijds een goede uitwerking, wanneer een *lange Triller* eerst zacht en langzaam wordt begonnen, en men denzelfden dan gedurig in kracht en gezwindheid laat toenemen en aanwasfen. (fig. 14.)

§ 36.

Het voorftel van een *Adagio Cantabile* moet *streeklende* zijn. De heerschende hartstogt moet daar in gedurig doorstralen. Agrementen, met fmaak en op de regte plaats aangebragt, kunnen het *Adagio* een grooten luister bijzetten; doch, wanneer men al te veel Agrementen gebruikt, en bijkans ieder noot verandert, dan wordt dikwijls niet alleen de *Melodij* verduisterd, en het ftuk onkenbaar gemaakt; maar ook de *Harmonij* bedorven.

§ 37.

De goede uitvoering van een *Adagio* is veel moeilijker, dan van een *Allegro*. Een kind kan door groote oefening fomtijds een *Allegro* vrij goed uitvoeren; maar, om een *Adagio* goed voor te dragen, wordt een teeder en gevoelig hart vereischt.

§ 38.

Het *Thema* van een *Rondo* kan men de eerste reis *eenvoudig* en zonder eenige verandering fpielen; de tweede reis hier en daar *eenige verandering* aanbrengen, maar de derde reis weder *eenvoudig* voordragen.

dragen. In het geheel moet het *Thema* van elk Stuk *uitblinken* boven alle andere pasfagiën.

§ 39.

De *laatste noot* van een Stuk, die alles in rust moet stellen, moet men *duidelijk* kunnen hooren.

§ 40.

Wanneer een Zanger of *Solo-Speler*, bij het einde van een Stuk, eene zoogenaamde *Cadens* verkiest te maken, dan moet dezelve zeer goed zijn, en volkomen overeenstemmen met het karakter en de hartstogt van het Stuk; want indien dit geen plaats heeft, en de verdienste van zulk eene *Cadens* slechts alleen bestaat in een *zeer langen adem*, of in *zeer gezwinde en moeilijke pasfagiën*, en *overdreven hooge toonen*, dan is het beter, deze kunsten weg te laten; te meer, daar veeltijds de zamenhang van het Stuk door zulke Cadenzen gebroken wordt. — In de meeste Concerten, welke thans gecomponeerd worden, vindt men zelden het Teeken van eene *Cadens* aangeduid. Vele Componisten verkiezen liever (wanneer zij eene *Cadens* gemaakt willen hebben) dezelve zelfs in het Stuk met noten uit te drukken, dan dit te laten aankomen op de bekwaamheid van den uitvoerder.

§ 41.

De Toonkunstenaar, die zich in 't openbaar wil

laten hooren met een *Concert, Solo, Aria, Sonate* enz.; doet altijd beter, Stukken te kiezen, welke hij volkomen in zijne magt heeft; dan zulke, welke hem veel moeite kosten, en waar de minste voorvallende omstandigheid hem in verwarring zoude kunnen brengen, en dus de goede uitvoering verhinderen.

§ 42.

Een *Solo-Speler*, die eene *Sonate* of ander Stuk speelt, hetwelk in *Reprises* bestaat, kan, als hij eene *Reprise* voor de *tweede reis* speelt, eenige verandering daarin maken, mits hij de bekwaamheid bezitte, de gedachten en pasfagiën van den *Componist* te verbeteren.

§ 43.

In *Duetten, Trio's* en *Quatuors* enz.; bekomt dikwijls de *Tweede Partij* eene pasfagie, welke van te voren door de *Eerste Partij* is uitgevoerd. Indien dan de *Eerste Partij* in zulk eene pasfagie eenige fraaije en wel aangebragte *Agrementen* heeft laten hooren, doet de *Tweede Partij* wel, dezelfde *Agrementen* in dezelfde pasfagie na te bootsen, het welk oplettenheid, bekwaamheid en goeden smaak te kennen geeft.

§ 44.

De Partijen of Stemmen in een Muzijkstuk verdeelt

deelt men in *Hoofdstemmen*, en in *verzellende Stemmen*, welke laatste men ook *Ripiëen - Stemmen*, en de uitvoerders van dezelve *Ripiëenisten* noemt.

§ 45.

Een goed en bekwaam *Ripiëenist* verdient alle achting, en is in een *Orchest* even zoo noodig en nuttig, als een goed en bekwaam *Bestuurder*. De *Ripiëen-partijen* zijn thans ook veel mogelijk-ker dan in de voorgaande tijden.

§ 46.

Het is dus allernoodzakelijkst, dat een *Ripiëenist* zijne partij *wel* en *goed* kunne spelen, en dat het *Orchest* liever met minder personen bezet worde, dan dat 'er sommige toegelaten worden, welke meer kwaad dan goed doen, en dus de Muzijk be-
derven.

§ 47.

Een *Ripiëenist*, moet de *Hoofdpartij* altijd laten *uitblinken*, en zich nimmer veroorloven eenige *verandering* of *willekeurige Agrementen* in zijne partij te maken; welke *veranderingen* of *willekeurige Agrementen* ook nimmer plaats mogen vinden in *Stukken*, waar ieder partij door verscheidene personen *te gelijk* uitgevoerd wordt; b v. in *Symphonien* of *Ouvertures*, wegens het wangeluid, het welk ontstaan zoude, wanneer ieder persoon, elk

op zijn manier, Agrementen of veranderingen wilde maken.

§ 48.

De *middenpartijen*, welke slechts de *Harmonij* zullen versterken, behooren altijd *iets zachter* uitgevoerd te worden, dan de *hoogste* en *laagste* stem of *Bas*.

Maar in *Fugen*, waar het *Thema* in ieder stem op zijn beurt voorkomt, moet hetzelfde ook door alle stemmen of partijen *even krachtig* en *sterk* voorgedragen worden. Dit heeft ook plaats bij *fugerende* en nabootsende *passagiën*.

§ 49.

Alle *Ripiëenstemmen* moeten zich naar de hoofdstem rigten; en indien de hoofdstem bij geval een kleinen mislag tegen de maat mogt begaan, is het verstandiger *iets toe te geven*, dan stijfsinnig bij zijn stuk te willen blijven.

§ 50.

De *Bas* is de voornaamste van alle *Ripiëenstemmen*, en de geringste fout, die door hem begaan wierd, zoude zeer veel bederven. Een *Ripiëen-Basist* moet dus alle toonen niet alleen *zeer rein*, maar ook *zeer eenvoudig* spelen, zonder de minste *Agrementen* te gebruiken.

§ 51.

§ 51.

Daar men van een goed *Ripiënist* verlangt, dat hij zijne partij op het eerste gezigt goed kunne spelen; en hij dus alles, wat tot eene goede uitvoering behoort, niet alleen weten, maar ook terstond moet kunnen uitoefenen, is het vrij gemakkelijker een goed *Solo-Speler* te worden, dan een goed en volmaakt *Ripiënist*.

§ 52.

Zal de Muzijk eene goede uitwerking doen, dan moeten alle Instrumenten *rein* gestemd zijn. Dit kan het best geschieden, wanneer de Bestuurder eerst zijn eigen Instrument *rein* stemt, en dat dan alle de andere leden van het Orchest, *één voor één*, hunne Instrumenten naar het zijne, zacht en zonder geraas, stemmen, en, vervolgens de gestemde Instrumenten stil nederleggen, zonder daarop te *prælu-diëren*. Na eenige stilte, zal dan de *eerste streek* van het Orchest een ongemeen grootsche uitwerking doen, en de Toehoorders op eene aangename wijze verrasfen. — Maar, wanneer de leden van het Orchest *alle te gelijk* beginnen te stemmen, dan is het, bijkans wiskunstig, zeker, dat het Orchest niet rein en goed gestemd zijn zal, om dat niemand, wegens het groot geraas, zijn eigen Instrument goed en duidelijk kan hooren. — Onverdragelijk zoude het zijn, wanneer elk lid van het Or-

chest, na zijn Instrument gestemd te hebben, terstond daarop begon te praeludiëren en pasfagiën te maken, elk op zijn manier, de een in den toon C; de andere in D; de derde in E^b; de vierde in A, enz. Dit zoude bij de Toehoorders niet alleen een walg tegen de Muzijk verwekken, maar hun ook levendig in de gedachten brengen *de verwarring der Talen te BABEL*.

§ 53.

Niet weinig wordt de goede uitwerking der Muzijk verhinderd, wanneer men, na het eindigen van een muzikstuk, op staanden voet, en zonder de minste tuschenpozing, terstond zijn Instrument *hard op* weder begint te *stemmen*. Al het fraaije, het welk men gehoord heeft, is dan, in een oogenblik, vervlogen, verdwenen, en, als met een Spons uitgeveegd. Vooral zoude het eene afgrijzelijke uitwerking doen, wanneer, na een *gevoelvol* en *zielroerend Adagio* in den toon van *E mol*, terstond *hard op* $\bar{a}$ $\bar{e}$, $\bar{a}$ $\bar{e}$, op de Violen gestreken wierd.

Doch elk waar Toonkunstenaar, die kiefche ooren en een gevoelig hart bezit, en dus zeer te onderscheiden is van den *muzikalen ambachtsman*, zal nimmer zulk een lompe fout begaan. Hij zal, wanneer hij eenige ontstemming van zijn *Viool* bespeurt, dezelve aan zijn oor houden, en, zoo zacht als mogelijk is, in den reinen toon herstellen, zonder den strijktok daartoe te gebruiken. —

Alle

Alle overige Instrument-Spelers zullen hunne Instrumenten insgelijks zacht en zonder geraas trachten te herstellen, op dat 'er niets gehoord worde, dan het geen verdient gehoord te worden.

§ 54.

Het *hard trappen* van de maat is insgelijks zeer nadeelig voor de goede uitwerking der muziek. — Daar de maat door alle Toonkunstenaars zeer naauwkeurig moet worden waargenomen, is men gewoon, dezelve door de beweging der hand, of met een stokje te kennen te geven; doch, wanneer de Bestuurder van het Orchest zelf mede speelt, kan hij de maat niet anders aangeven, dan met den voet. Echter moet het trappen van de maat door den Bestuurder *alleen*, en wel zoo *zacht* geschieden, dat het nergens anders dan op het Orchest gehoord worde, en niet hinderlijk of vervelend zij voor de Toehoorders. Daar de Blaas-Instrumenten dikwijls *Solo's* of pasfagiën *alleen* moeten uitvoeren, terwijl de Strijk-Instrumenten zoo lang pauzeren, zoude het insgelijks zeer *hinderlijk* en *vervelend* zijn, wanneer de Bestuurder de maat wilde aangeven door het *tikken* met den *Strijkstok*.

§ 55.

Wanneer de Bestuurder bespeurt, dat het Orchest, of iets langzaamer of iets gezwinder in het *Tempo* begint te spelen, moet hij dit gebrek terstond trachten

ten te verhelpen. Dit kan het best geschieden, wanneer de Bestuurder, zelfs mede spelende, zijn Instrument, in dit geval, iets *krachtiger*, dan gewoonlijk, laat hooren. De leden van het Orchest zullen dit terstond gewaar worden, en het regte *Tempo* zal hersteld zijn.

§ 56.

Daar zeer veel van een goed Bestuurder afhangt, is het van groot belang, een Persoon tot zulke bediening te kiezen, welke in alle opzigten hier voor berekend is. Hij moet niet alleen veel kunde en bekwaamheid bezitten, maar ook, door eene be-
daarde vriendelijkheid, trachten, zich bij alle leden van het Orchest bemind en geacht te maken. Nimmer moet hij een lid van het Orchest in het openbaar over een beganen fout berispen, maar liever onder vier oogen de fout met alle vriendelijkheid aanwijzen. Dit zal vrij betere uitwerking doen, dan eene *stuursche* en onvriendelijke behandeling. — Een Orchest heeft veel overeenkomst met eene Armée. Dezelve Armée, welke, onder een bekwaam en bemind Generaal, wonderen van dapperheid verrigt, zal, onder de bevelen van een ander, dikwijls niets van belang uitvoeren, ja zelfs mislagen begaan. Even hetzelfde heeft veeltijds bij een Orchest plaats. Hetzelfde Orchest, dat, onder een kundig en geacht Bestuurder, *uitmunt*, zal, onder het Bestuur van een ander, die minder kundig en minder geacht is,

is, op verre na zoo goed niet voldoen, en bijkans onkenbaar worden.

§ 57.

Even als men bij elk muzikstuk doordrongen moet zijn van het karakter of de hartstogt, welke daarin heerscht, zoo als in § 4. gezegd is, behoort dit vooral en in den hoogsten graad plaats te vinden bij de uitvoering van eene godsdienstige *Cantate* of *Oratorium*. Zulk een stuk moet met den grootsten eerbied uitgevoerd worden. Alle leden van het Orchest, zoo wel *spelende* als *zingende*, moeten zich kunnen verplaatsen in de hartstogt, welke in ieder *Koor*, *Quartet*, *Terzet*, *Duët* of *Aria* voorkomt en heerscht. Geschiedt dit, dan kan het niet misfen, of de aandoeningen, waarvan de uitvoerders van het stuk doordrongen zijn, zullen overgaan op de Toehoorders. Zij zullen even dezelve aandoeningen gevoelen, en het beoogde doelwit, namelijk de *Stichting*, zal bereikt zijn.

§ 58.

Daar het Godsdienstig zingen het wezenlijkst en het voornaamst stuk van den openbaren Godsdienst is, zoo behoort dit ook met de grootste aandacht en eerbiedigheid te geschieden, het zij, dat het Koor alleen zinge, zoo als in de Roomsche Katholieke Kerken plaats heeft, of dat de gansche Gemeente een Psalm of Gezang aanheft, zoo als in de Protestantische Kerken gebruikelijk is.

De

De *Kerk-zang*, zeer eenvoudig en zonder eenige sieraden zijnde, is echter zeer geschikt, om groote aandoeningen en gemoedsbewegingen te ontvonken en te onderhouden. Hij wordt in het Latijn *Cantus firmus*, in het Italiaansch *Canto firmo*, in het Fransch *Plain chant*, en in het Hoogduitsch *Choral* genoemd. Die Zang wordt gewoonlijk door een *Organist* bestuurd, en met het Orgel vergezeld. — Daar dus de *Organist* niet alleen de Bestuurder van de zingende Gemeente is, maar ook met zijn Orgel de plaats bekleedt van een geheel Orchest, is het van het uiterst belang, voor zulk eene bediening, een' man te kiezen, die genoegzaame bekwaamheid, kunde en oordeel bezit, op dat 'er bij de Godsdienst-oefeningen, in plaats van Stichting, geene ontstichting of ergernis ontsta.

§ 59.

Een goed *Organist* moet niet alleen zijn Instrument naauwkeurig kennen, veel bekwaamheid op hetzelfde bezitten, de *Harmonij* of *Basfo-Continuo* volkomenlijk verstaan; maar moet ook alles, betreffende zijn ambt, met veel overleg en oordeel verrigten. —

Een *Treur-lied* of *Boet-Psalm* moet hij geheel anders spelen, dan een *Lofzang* of *Dank-lied* enz.

Voor dat hij begint te spelen, behoort hij den *Psalms* of het *Gezang* opmerkzaam te lezen, opdat hij de hartstogt, welke daarin heerscht, gewaar

wor-

worde. Geheel doordrongen van dezelve, moet zijn *Preludium (Voorspel)*, en moeten zijne *Interludia (Tusfchenfpelen)* met den inhoud der woorden overeenstemmen. —

Indien een *hartstogtelijk woord* niet genoegzaam door de *Melodij* of *noot* is uitgedrukt, dan moet hij dit door de *Harmonij* kunnen verbeteren; bij gevolg, moet hij zeer grondig in de Harmonij ervaren zijn. — Na het eindigen van de Godsdienst-oefening moet zijn *Naspelen*, bij het heen gaan der Gemeente, zoo veel als mogelijk is, overeenkomstig zijn met de Gezangen en gehoorde Redevoering, op dat de Gemeente in eene Godsdienstige stemming vertrekke. —

Neemt een Organist dit alles wel in acht, dan verdient hij, met regt, den naam van een *goed en achtingswaardig Organist*, en is bij de Godsdienst-oefeningen niet alleen zeer nuttig, maar zelf onmisbaar. —

Men ziet echter uit deze noodzakelijke vereischten, dat het gansch geen kleine zaak is, zulk een goed en bekwaam Organist te vinden, en dat men dus met het begeven van een Organisten-ambt niet ligtzinnig behoort te werk te gaan, om dat de stichting of ontfichting van eene gansche Gemeente veel daar van afhangt.

§ 60.

Een Organist moet zich zorgvuldig wachten, aan de Gemeente eenige ergernis te geven. — Een fout, die op een *Concert* of op eene andere plaats, slechts *hinderlijk* zijn zoude, wordt bij de Godsdienst-oefeningen, *aanstootelijk*, *onflichtelijk*, en veroorzaakt *ergernis*. Hij moet dus steeds en in alle opzigten getrouw die les betrachten, welke gebiedt, dat men zijnen broeder niet moet ergeren.

Bespeurt hij, dat de Gemeente iets langzamer of iets gezwinder begeert te zingen: hij volge haare begeerte. — Dit is beter en flichtelijker, dan door zijne stijfsinnigheid eene verwarring en onflichting in de Kerk te veroorzaken, hetwelk voor hem onverantwoordelijk zijn zoude; te meer, daar hij, als Bestuurder, verplicht is, alles in eene goede orde te houden.

Begeert de Gemeente de Psalmen en Gezangen alle met *gelijke* of *heele noten* te zingen, zoo als zij sedert vele jaren gezongen heeft; hij volge insgelijks haren zin, en spele alle Psalmen en Gezangen met *gelijke* of *heele noten*; te meer, daar deze gelijke manier van zingen voor de Gemeente niet alleen gemakkelijker is, dan de ongelijke; maar ook, om dat vele *oude lieden* op de ongelijke manier niet kunnen zingen, en dus beroofd zouden worden van het genoeg, een Psalm of Gezag, tot hunne Stichting, mede te zingen.

Daar

Daar de gelijke manier van zingen veel deftiger, statiger en aandachtiger bij de Godsdienst-oefening is, dan de ongelijke, zoude het voor een' Organist onverantwoordelijk zijn, wanneer hij de Gemeente wilde dwingen, tegen haar wil en dank, op eene ongelijke manier te moeten zingen; b. v. eerst eene *halve* noot, dan eene *heele*; weder eene *halve*, en dan wader eene *heele*, en zoo geduurig vervolgens; te meer, daar deze ongelijke manier niet alleen veel overeenkomst heeft met iemand, die *zwaar mank* gaat; maar ook, wegens de *Tripele* maat, veel gelijkt naar eene *Menuet* of *Waltz*. Dat dit echter bij de Godsdienst-oefeningen zeer *on geschikt* en *onstichtelijk* zij, behoeft geen bewijs.

§ 61.

Bij het eindigen van de Godsdienst-oefening moet een Organist zich oock zorgvuldig wachten, de Gemeente door zijn *Naspelen* niet uit die godsdienstige stemming te *rukken*, waarin zij door de Gezangen en door de gehoorde Redevoering gebragt is. — Hij moet de Gemeente niet met een *Marsch*, als Soldaten, uit de Kerk aten *marshalleren*: haar niet uit de Kerk *trommelen*, of met *donder en hagel* of *Kanon-schoten* verjagen. — Is hij een liefhebber van deze *muzikale Kwakzalverij*, dat hij dan zijne Kunsten, op bijzondere dagen, vertoone; en dan *trommele*, *kanonnere*, *dondere* en

32 VAN DE GOEDE UITV. DER MUZIKSTUKKEN.

hagele, zoo veel en zoo lang het hem gelieft; maar volstrekt niet bij het eindigen van de Godsdienst-oefening. — Ook zijn deze Kunsten, welke zeer weinig beduiden, en door den *domsten boer* zeer spoedig geleerd kunnen worden, bij *verstandige lieden* en *bekwame Toonkunstenaars* in geene achtting; maar maken alleen haar fortuin bij het *dom en onkundig Gemeen*.



TWEDE AFDEELING.

VAN DE HARMONIJ EN BASSO-CONTINUO.

I N L E I D I N G.

Over de invoering der Harmonij.

§ 1.

De Muziek heeft, buiten allen twijfel, veel gewonnen door de invoering der *Harmonij*. Door haar steeg zij tot eene verbazende hoogte, en tot dien trap van volmaking, waarin wij dezelve thans zien. De *Harmonij* toch is de kunst, om door vereeniging van onderscheidene geluiden, welke men te gelijk, en op hetzelfde oogenblik laat hooren, het gehoor te streelen, aandoeningen op te wekken en te treffen. Zij onderscheidt zich dus kennelijk van de *Melodij*, welke alleen de verscheidene enkele toonen of geluiden op eene, voor het gehoor aangename wijze, elkanderen doet opvolgen, die zij tot een punt, als 't ware, doet zamenfmetten.

§ 2.

De *Melodij* had in alle tijden plaats, maar de *Harmonij* wordt gewoonlijk als eene uitvinding van latere dagen beschouwd. Daar echter de *harmonische* en *consonerende* (te gelijk klinkende) *toon*en in de natuur zelve voorhanden en gegrond zijn, is het bijkans onbegrijpelijk, dat de *Harmonij* zoo laat zoude zijn uitgevonden. Het is ten volle door proeven bewezen, dat elke lange snaar, welke een lagen en vollen toon heeft, zijne *harmonische* toonen, en nog meerdere, te gelijk laat hooren, schoon in mindere sterkte. B. v. als men op een *Klavier* groot C aanslaat, zal men te gelijk duidelijk *klein c*, *klein g*, éénmaal *gestreept c* en éénmaal *gestreept e* hooren, zijnde deze toonen de achtste, twaalfde, vijftiende en zeventiende van den *alleen* aangeslagen toon, of liever de *Octaaf*, *Quint*, *tweede Octaaf* en *grote Terts*, welke intervallen juist het volmaaktst *Accoord* en de fraaiste *Harmonij* voortbrengen. De overige hoogere toonen, welke met de aangeslagen snaar te gelijk klinken, zijn minder hoorbaar, dan de gemelde vier intervallen, of toonsprongen.

§ 3.

Men heeft de *slingeringen* van eene klinkende snaar mathematisch onderzocht, waarin TAYLOR het eerst goed geslaagd is, en men heeft gevonden, dat een tamelijk lange snaar, wanneer zij geknepen of aangeraakt wordt, wel volgens hare *geheele lengte*

van

van den eenen naar den anderen kant slingert, (welk slingeren van de geheele lengte den *grondtoon* of laagsten toon veroorzaakt) maar, dat ook te gelijk de *helft*, het *derde*, het *vierde*, het *vijsde* en *volgende gedeeltens* van de geheele lengte der snaar, ieder voor zich nog bijzondere slingeringen maken. Dit is de ware oorzaak, waarom men in éénen enkelen klank vele toonen te gelijk hoort, welke vele toonen zoo volmaakt in malkander vloeijen, als of men maar *éenen* toon hoorde, en dus eene *schoone Harmonij* voortbrengen, mits de snaar overal eenerlei dikte hebbe.

Het slingeren der *geheele lengte* van de snaar geeft den *grondtoon*, welken men met de cijfer 1 beteekent; de *helft* der snaar maakt hare bijzondere slingeringen en geeft de *Octaaf* of den toon 2; het *derde*, *vierde*, *vijsde* en *volgende gedeeltens* der geheele snaar maken, ieder weder hunne bijzondere slingeringen, en geven de *Quint*, de *tweede Octaaf*, *grootte Terts*, of de toonen 3, 4, 5, enz.

Men kan de bijzondere slingeringen der deelen duidelijk zien aan de *laagste Bas-snaren* van een *Klavier*, of aan de snaren van een *Contra-Bas*. — Deze slingeringen zijn aangeduid op Plaat VIII. fig. 1. waar de *consonerende toonen* volgens hunne orde op elkander volgen, als: 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$ enz.

Merkwaardig is het, dat deze toonen, juist *die* zijn, welke de *Trompet* en de *Waldhoren*, in dezelfde orde, zoo als zij hier staan, aangeven: eerst den *grondtoon* 1, b. v. C, dan de *Octaaf* $\frac{1}{2}$, zijn-

de klein c , vervolgens de Quint $\frac{1}{3}$ klein g , dan de tweede Octaaf $\frac{1}{4}$ éénmaal gestreect $\bar{ic}$, vervolgens de groote Terts $\frac{1}{5}$ namelijk éénmaal gestreect $\bar{e}$, dan weder een Quint $\frac{1}{6}$, zijnde éénmaal gestreect $\bar{g}$; $\frac{1}{7}$ geeft $\bar{b}^b$, $\frac{1}{8}$ $\bar{c}$, $\frac{1}{9}$ $\bar{d}$, $\frac{1}{10}$ $\bar{e}$, $\frac{1}{11}$ $\bar{f}$, $\frac{1}{12}$ $\bar{g}$, $\frac{1}{13}$ $\bar{a}$, $\frac{1}{14}$ $\bar{b}^b$, $\frac{1}{15}$ $\bar{b}$ natuurlijk, $\frac{1}{16}$ $\bar{c}$.

§ 4.

Zeer duidelijk kan men de *harmonische toonen* ook hooren op een Instrument, genaamd *Wind-Harp* (*Harpe d'Eole*.) Op dit Instrument worden gewoonlijk gespannen acht darmsnaren, van dikte als de $\bar{a}$ snaar van een Viool; alle acht van gelijke dikte. Deze snaren stemt men alle in *éenen* toon, b. v. in $\bar{c}$. Wanneer dit Instrument in een opgeschoven raam geplaatst wordt, en men het schuifraam tot op de kammen van het Instrument neder-schuift, zal men, als het begint te waaijen, de schoonste Harmonij verneemen, welke Harmonij harder of zachter wordt naar de kracht van den wind. Deze *harmonische toonen* zijn juist *dezelfde*, welke door de bijzondere flingeringen der klinkende snaar veroorzaakt worden.

§ 5.

Uit deze gemelde proeven blijkt, dat de *Harmonij* in de natuur zelve voorhanden en gegrond is. Waarom zoude men dan den wenk der natuur niet volgen, en den Zang veelstemmig maken, daar zij toch elken

elken enkelen toon *harmonisch* en *veelftemmig* gemaakt heeft? Het is dus ongerijmd en schier onbegrijpelijk, dat ROUSSEAU in zijn *Dictionaire de Musique* de uitvinding der *Harmonij* eene *Gothiſche* en *Barbaarsche* uitvinding noemt. Doch de wetten en bedrijven der *Natuur* zeggen en bewijzen meer, dan ROUSSEAU.

§ 6.

De Gezangen der Ouden, zelfs hunne Koorzangen, waren (zoo ver wij weten) maar *éénſtemmig*, en de Zangers ſchijnen alle in de *Unifon*, of ſommige daarvan een *Octaaf* hooger te hebben gezongen. Zoo is ook het Pfalmgezag nog heden *éénſtemmig* in de Proteſtantsche kerken hier te lande, waar de vrouwen en kinderen de gezangen een Octaaf hooger zingen, dan de mannen.

§ 7.

Bij *mangel* aan *geſchiedkundige* berigten weten wij niet, tot welke hoogte de Muzijk bij de Ouden is opgeſtegen. Doch, daar de oude Grieken de andere ſchoone kunſten tot zulk een hoogen trap van volmaaktheid hebben gebragt, heeft men geen reden om te twiſfelen, of zij zullen de Muzijk insgelijks in eene groote kracht en ſchoonheid bezeten hebben; te meer, daar zij zeer groote liefhebbers van het gezang waren. Het zou ook zeer vermetel zijn, als men hun de kennis van alle *Harmonij* wilde ontzeggen. De Ouden zullen, zonder twiſfel,

de confonerende intervallen, b. v. de *Terts*, *Quina* en *Octaaf* wel hebben gebruikt; maar men moet twijfelen, of zij het nut en voedeel daarvan zullen getrokken hebben, hetgeen de beschaving dezer kunst en hare beoefening, vooräl als wetenschap, door ondervinding, van tijd tot tijd, opgemerkt, en daaruit getrokken heeft.

§ 8.

Wij kennen den eersten uitvinder der *Harmonij* niet, even zoo min, als wij den eigentlichen eersten uitvinder van elke kunst kennen. Ook de Natuur was hier de leermeesteresse. Wij mogen dus vrijelijk zeggen, dat geen een mensch zich *in het bijzonder*, zoo min als eene enkele Natie zich *bij uitsluiting*, op de uitvinding of liever volmaking der kunsten kan beroemen. Zij blijven altijd de vruchten der vereenigde en voortdurende pogingen, opmerkingen, overdenkingen en voortzettingen van alle menschen, van alle Volkeren, van alle Eeuwen.

§ 9.

Men heeft uit de woorden van BEDA over de Kerk-muzijk van zijn tijd, *concentu, discantu atque organis*, trachten te bewijzen, dat de *Harmonij* reeds in de zevende Eeuw, omtrent het jaar 686, eenigermate in *Engeland* bekend zoude geweest zijn. — Gewoonlijk schrijft men de invoering van het *veelftemmig* gezang toe aan den Engelschen Bisschop DUNSTAN, die in de tiende Eeuw geleefd heeft.

Doch

Doch GALILÆI zegt, dat, naar alle gedane nasporingen, de *veelftemmige* zang niet vroeger, dan 150 jaaren voor zijn tijd (dus omtrent het jaar 1430) in gebruik zoude gekomen zijn. — De Abt LE BEUF, die zich veel moeite heeft gegeven in het onderzoek naar de gesteldheid der oude Kerk-muzijk, verzekert, dat men de oudste sporen van het *veelftemmig* gezang eerst op het einde van de twaalfde Eeuw hebbe kunnen aantreffen. — In de vijftiende Eeuw is de *Harmonij* tot meerdere volkomenheid in de Nederlanden gebragt door JAC. OBRECHT, JOH. OCKENHEIM, JOS. DESPREZ en anderen meer. Van dien tijd af is de *Harmonij* een meer bijzonder voorwerp van overdenking en beoefening geworden.

§ 10.

Het gebruik der *Orgels* is zeer oud, en het is dus niet ongegrond te vermoeden, dat een *Organist* niet alleen de zangstem, maar ook de Bas, of ook nog wel nu en dan eenigen anderen toon, die daarmede goed overeenstemde, (*harmoniëerde*) zal hebben aangeslagen, om 'er meerdere kracht en sterkte bij te zetten, en dat hij dus in zijne waarneming, van tijd tot tijd, werd bevestigd, om bij alle geluiden harmoniërende toonen te voegen. Hieruit is de zogenaaamde *Basfo-Continuo* ontstaan, zijnde de kunst of wetenschap, om de zangstemmen of Instrumenten met het Orgel of ander Klavier-Instrument te *verzellen*, waarop men te gelijk en in éénen slag de

geheele *Harmonij* laat hooren. Dit *verzellen* (*accompagneren*) was eertijds zeer moeilijk, om dat men de *Harmonij* van elk muzikstuk uit de *Partitie* (*verdeeling*) moest ontdekken, waarin alle daartoe behorende stemmen en Instrumenten, elk op haren bijzonderen muzik-regel, door haren sleutel aange-toond, onder elkander geplaatst waren.

§ 11.

De zwarigheid in het *accompagneren* werd eindelijk veel verminderd door het uitvinden van den *Basfo-Continuo*. — LUDOVICO VIADANA, een Italiaan, wordt voor den eersten gehouden, die deze *Basfo-Continuo* uitgevonden, en daarover reeds in het jaar 1606 geschreven heeft.

§ 12.

Het nut van den *Basfo-Continuo* is zeer groot; men leert daardoor niet alleen de *Harmonij* kennen, en een muzikstuk goed en wel *accompagneren*; maar men wordt ook in staat gesteld, om zijne gedachten voor de vuist (*ex tempore*) te laten hooren. Elk, die dus de Muzijk *grondig* wil verstaan en de *compositie* (*zamenstelling*) der muzikstukken begeert te leeren, moet in de *Basfo-Continuo* zeer ervaren zijn, of zal nimmer vorderingen van eenig belang in deze voortreffelijke kunst kunnen maken.

I. HOOFD-

I. HOOFDSTUK.

Van verscheidene benamingen in de Basso-Continuo.

§ 1.

Door het woord **BASSO-CONTINUO** (*voortdurende Bas*) ook **GENERALE** (*algemeene*) **BAS** genaamd, verstaat men een *Bas*, waarbij men, met de Basnoot, te gelijk de *volle Harmonij* laat hooren, volgens voorschrift van zekere *cijfers* en *teekenen*.

§ 2.

De gebruikelijkste en ook bruikbaarste Muziek-Instrumenten tot het *accompagnement* (*verzelling*) zijn: het *Orgel*, het *Forte-Piano*, *Klavier* en *Harp*. Het *Orgel* schikt zich het best voor *Choraal*- en het *Forte-Piano* of *Klavier* voor *Figuraal-muziek*.

§ 3.

Het *Accompagnement* kan zijn van *één*, *twee*, *drie*, *vier* en *meer* stemmen. Het *vier*- en *meerstemmig* *Accompagnement* wordt gebruikt bij sterk bezette muziekstukken; doch het *Accompagnement* van *drie* en *minder stemmen* gebruikt men, als de smaak of het karakter van een muziekstuk eene vermindering van stemmen vereischt.

§ 4.

§ 4.

Het *éénstemmig Accompagnement* bestaat of uit de voorgeschrevene Bas-noten *alleen*, of men *verdubbelt* dezelve met de regter hand. Wanneer het eerste plaats moet hebben, schrijft men boven de Noten de letters T. S., hetwelk *Tasto Solo* beteekent, en te kennen geeft, dat men geene andere toetsen op het Klavier moet aanslaan, dan de aan de linker hand voorgeschrevene Bas-noten. In het tweede geval schrijft men boven de Noten: *all' unisono* of *unisoni*, hetwelk aanduidt, dat men de voorgeschrevene Bas-noten insgelijks met de regter hand moet mede spelen of verdubbelen.

Het *Tasto Solo* of *all' unisono* duurt zoo lang, tot dat 'er weder cijfers of teekenen boven de Noten geplaatst worden. (fig. 2.)

§ 5.

Door de *Hoofdstem* verstaat men die stem, welke den *voornaamsten Zang* of *Melodij* in een muziekstuk heeft; b. v. in een *Solo*, *Concert* of *Aria* enz.

§ 6.

Door de *Grondstem* verstaat men de *Bas*, en door de *Bovenstem* de *hoogste noot* van elk *Accoord*, welk de *Accompagnist* aanslaat. (fig. 3.)

§ 7.

§ 7.

De Muzijk bestaat uit *heele* en *halve toonen*, en een *heele toon* bevat in zich twee halve; b. v. van *c* tot *c kruis* is de afstand een halve toon, van *c kruis* tot *d* insgelijks een halve toon: bij gevolg is de afstand van *c* tot *d* een *heele toon*. Nederwaarts gaande is het even zoo daarmede gelegen; b. v. van *b* tot *b mol* is de afstand een halve toon, van *b mol* tot *a* insgelijks een halve toon: dus is de afstand van *b* tot *a* een *heele toon*.

§ 8.

Men heeft tweederlei soorten van *heele toonen*, als *grootte* en *kleine heele toonen*. De *grootte heele toon*, b. v. *c—d*, heeft de evenredigheid van 8 tot 9, en de *kleine heele toon*, b. v. *d—e*, heeft de evenredigheid van 9 tot 10.

§ 9.

De halve toonen zijn insgelijks tweederlei, als: *grootte* en *kleine halve toonen*. De *grootte halve toon*, b. v. *e—f*, heeft de evenredigheid van 15 tot 16; maar de *kleine halve toon*, b. v. *e—e mol*, heeft de evenredigheid van 24 tot 25. De *kleine halve toon* wordt altijd op de *eigenste linie* of *spatie* geschreven, waar de *Prime* op staat, en heeft dus dezelfde letter als de *Prime*, b. v. de *Prime c* staat in de Vioolsleutel op de derde spatie, *c kruis* staat insgelijks op de derde spatie, dus is *c kruis* een *kleine halve toon* hooger, dan *c*. (fig. 4.)
Doch

Doch de *grootte halve* toon wordt in de naastaangrenzende linie of spatie uitgedrukt, om den verderen afstand aan te duiden, en heeft een ander letter dan de *Prime*; b. v. $\bar{c}$ staat op de derde spatie, maar $\bar{d}$ mol op de vierde linie, dus is $\bar{d}$ mol een *grootte halve* toon hooger dan $\bar{c}$. (fig. 5.)

§ 10.

De wijdde of ruimte van een heelen toon wordt door sommigen ook verdeeld in 9 *Commas* of liniën, waarvan zij aan den grooten halven toon 5, en aan den kleinen halven toon 4 *Commas* geven.

§ 11.

De achtste toon, welke gewoonlijk *Octaaf* genaamd wordt, bekomt somtijds den naam van *Prime* (de eerste), wanneer de noten trapswijze opwaarts of nederwaarts gaan; want het zoude ongeschikt zijn te zeggen: de Octaaf gaat door de Secunde in de Terts; maar men zegt: de Prime gaat door de Secunde in de Terts, en zoo zegt men ook, wanneer de noten nederwaarts gaan: de Terts gaat door de Secunde in de Prime.

§ 12.

Door den *Hoofdtoon* verstaat men dien toon, waarmede een muzikstuk begint en eindigt, en welke daarin de heerschende en voornaamste toon is.

§ 13.

§ 13.

Door het woord *Tonica* wordt de Grondtoon aangeduid, die in elke pasfagie van een stuk de hoofdtoon is, in welken de Melodij en Harmonij voortgaan en zich eenigen tijd daarin ophouden. De *Tonica* verschilt dus van den *eigentliche Hoofdtoon* daarin, dat *zij*, bij elke afwijking in andere toonen, van plaats verandert, daar integendeel de *eigentliche hoofdtoon*, door het geheele stuk, dezelfde blijft.

§ 14.

Door *Dominante* verstaat men den vijfden toon of de *Quint der Tonica*; en door *Mediante* de groote of kleine Terts van den Toon, in welken een stuk is zamengesteld, of waarin een stuk zich eenigen tijd ophoud.

De benaming van *Mediante* is daardoor ontstaan, om dat de Terts in het *midden*, tusfchen den Grondtoon en deszelfs Quint, ligt.

§ 15.

Door het woord *Modulatie* wordt aangeduid de kunst, om de Melodij en Harmonij uit den hoofdtoon in andere toonen, en van daár weder in den hoofdtoon terug te brengen, volgens schikkelijke en welgepaste afwijkingen.

II. HOOFDSTUK.

Van de Tetrachord, Klankgeslachten en Toonladders der Ouden.

§ 1.

De oude Grieken verdeelden hun *toonstelsel* in *Tetrachorden*, zoo als wij ons *toonstelsel* in *Octaven* verdeelen. De *Tetrachord* was een vierspan van snaren, waarvan de twee buitenste nooit veranderd wierden, en de klimmende Quart b. v. *B. e.* aangaven of hooren lieten. De twee binnenste wierden beweegbare snaren genoemd, om dat zij eene verschillende spanning ondergingen.

§ 2.

De drieërleie soorten van spanningen, waar aan de twee binnenste snaren onderhevig waren, gaven aan de verschillende opvolging der toonen ook verschillende benamingen, als de *Diatonische*, de *Chromatische* en de *Enharmonische*.

In de *Diatonische* volgen de vier snaren elkanderen op met eenen halven en twee heele toonen, welke klanktrappen men ten naastenbij kan uitdrukken door de letters *B, c, d, e*; en de *Chromatische* uit twee halve toonen en eene kleine Terts, omtrent als *B, c, c kruis, e*; in de *Enharmonische* met

twee

twee quart-toonen en eene groote Terts, omtrent als *B, B kruis, c, e.*

De ruimte van hunne Octaaf bestond uit twee te samenverbondene *Tetrachorden*, waarvan de hoogste of laatste snaar van de eerste *Tetrachord* te gelijk de eerste snaar was van de volgende *Tetrachord*,

b. v. *B, c, d, e, f, g, a.*

De tweede *Tetrachord e, f, g, a*, was in het klimmen der toonsprongen volkomen gelijk met de eerste *Tetrachord B, c, d, e.*

Bij deze twee *Tetrachorden* voegde men in de laagte nog eene snaar, welke een Octaaf lager was, dan de hoogste of laatste snaar van de tweede *Tetrachord*. Deze lage snaar, welke den toon A aangaf, werd *Proslambanomenos* of de *bijgevoegde* genoemd.

In 't vervolg wierden de *Tetrachorden* vermenigvuldigd, en sommige Toonkunstenaars begonnen vier, ja zelfs vijf *Tetrachorden* op hunne lieren te spannen.

§ 3.

De verschillende *Grondtoonen*, waaruit de oude Grieken hunne gezangen of muzijkstukken zamenstelden, veroorzaakten ook verschillende *Toonladders*, om dat de halve toonen, welke zich in de acht toonen van een Octaaf bevinden, gedurig van plaats moesten verwisfelen; want als in den Grondtoon *C* de halve toonen *e, f* de *derde* en *vierde* toon waren, dan waren deze halve toonen in den Grondtoon *G* de *zesde* en *zevende* toon. Dit maakte eene groote

verandering, en gaf het stuk een gansch ander karakter. Elke *Toonsoort* (*modus*) had eenen bijzonderen naam, b. v.:

- De Ionische Toonsoort had tot Grondtoon C. (fig. 6.)
 - De Dorische Toonsoort . . . D. (fig. 7.)
 - De Phrygische Toonsoort . . . E. (fig. 8.)
 - De Lydische Toonsoort . . . F. (fig. 9.)
 - De Mixolydische Toonsoort . . G. (fig. 10.)
 - en
 - De Aeolische Toonsoort . . . A. (fig. 11.)
- De Grondtoon B werd niet gebruikt wegens man-
gel der zuivere Quint *f kruis*.

§ 4.

Deze 6 Toonsoorten noemt men de *Toonsoorten der Ouden*, en men heeft nog heden kerkelijke Melodijen, in deze Toonsoorten, te zamengesteld, welke over de duizend jaren oud zijn. Ook heeft men een langen tijd in deze Toonsoorten voor de kerk gecomponeerd.

§ 5.

Gemelde Toonsoorten werden ook nog onderscheiden in *hooge* en *lage* Toonsoorten, en de woorden *Hijper* (boven) en *Hijpo* (onder) bijgevoegd, als: de *Hijper-Ionische*, en de *Hijpo-Ionische* Toonsoort, en zoo ook met de overige.

§ 6.

Het Toonstelsel, hetwelk uit vijf *Tetrachorden* bestond, werd van de Grieken het *grootte*, het
vol-

volmaakte en het *onveranderlijke* Toonstelsel genoemd, en bevatte in zich, volgens getuigenis van ARISTOXENUS, twee Octaven, als van A tot $\bar{a}$.

De drie laagste *Tetrachorden* waren zoodanig aan elkander verbonden, dat de laatste of hoogste snaar van de eene *Tetrachord*, te gelijk de eerste snaar was van de volgende *Tetrachord*; b. v. de laatste snaar van de eerste *Tetrachord* was *e*, en de eerste snaar van de tweede *Tetrachord* was insgelijks *e*. De derde *Tetrachord* bestond uit de toonen: *a*, *b* *mol*, $\bar{c}$ en $\bar{d}$; maar de vierde *Tetrachord* begon op eene andere wijze, namelijk met den toon *b* *naturel*, waarop dan $\bar{c}$, $\bar{d}$, *e* volgden. Deze *Tetrachord* wierd daarom de *afgezonderde* genoemd. De vijfde begon weder op de gewone wijze, namelijk met $\bar{e}$; dus waren de toonen van de twee laatste *Tetrachorden* eigenlijk een Octaaf hooger, dan de toonen van de twee eerste of laagste *Tetrachorden*. Bij fig. 12. staan de toonen van de vijf *Tetrachorden* uitgedrukt, met den daarbijgevoegden lagen toon of Octaaf A.

§ 7.

Bij oude Schrijvers vindt men vele gevallen aangevend, betreffende de groote uitwerking der Grieksche Muziek: onder anderen leest men, dat TIMOTHEUS door Gezangen, in de *Phrygische Toonsoort* gecomponeerd, ALEXANDER onwederstaanbaar tot den strijd zoude hebben aangevuurd. Wij kunnen ons juist geen regt begrip vormen, hoe in eene Toonsoort zulk eene groote kracht en vermogen zoude kunnen

liggen; doch wij weten ook niet, hoe deze Toonsoorten door de Grieksche Componisten behandeld zijn. — Volgens alle waarschijnlijkheid hebben de Grieksche Stammen, naar welke de Toonsoorten zijn genoemd, niet alleen hunne bijzondere Toonladders gehad, maar hebben ook aan ieder hunner muziekstukken een bijzonder karakter weten te geven; even als nog in onze dagen het karakter van een *Schotsch lied* zeer onderscheiden is van dat van eene *Fransche Vaudeville*, en eene *Siciliana* zeer veel verschilt van eene *Polonoise*. Dit zoo zijnde, zoude men de groote uitwerking der Grieksche Muziek liever behooren toe te schrijven aan het Nationaal karakter der muziekstukken van de bijzondere Grieksche Stammen, dan aan hunne Toonladders en Toonsoorten.

Daar echter in *Griekenland* de beste Toonkunstenaars te gelijk de beste Dichters waren, die zelve hunne versen en muziek componeerden, en dezelve opzongen en speelden, juist zoo, als het behoorde; daar zij ook de kunst verstonden, de taal van het hart eigenaardig door muziek uit te drukken; het bedrijf der begeertens en hartstogten zoodanig af te schetsen, dat dezelve daardoor ontvonkt en opgewekt wierden; daar ook alle hunne liederen en alle omstandigheden betrekking hadden op hunne Goden, op hunne helden en derzelver, voor de Grieken ten hoogste belangrijke, daden, konde het niet misfen, of alles, te zamen genomen, moest eene groote uitwerking doen, vooral, dewijl de Grieken zeer gevoelig

waren. — Hierbij komt nog, dat de Muzijk, een tak der Wijsbegeerte zijnde, toen zoo algemeen niet was, ook zoo menigmalen niet gehoord werd, dan in onze dagen.

§ 8.

De plegtigheden, welke bij de uitvoering der muziekstukken plaats vonden, deden ook zeer veel tot de groote uitwerking. Dit blijkt, onder anderen, aan de viering van het Eeuw-Feest van Rome, waarvoor HORATIUS, op bevel van AUGUSTUS, een Ode of Lierzang (*Carmen Seculare*) had vervaardigd. Bij deze feestviering verscheen het geheele Romeinsche Volk, met den Senaat en de voornaamste lieden aan het hoofd, in plegtigen optogt. Twee Kooren, waarvan het een uit de edelste Jongelingen, en het ander uit de edelste Jongvrouwen, bestond, zongen eerst te zamen; dan ieder Koor alleen bij afwisseling; vervolgens weder beide Kooren vereenigd te zamen.

Indien de Muzijk, welke hiertoe gebruikt werd, maar tamelijk goed is geweest, zal dezelve, met gemelde plegtigheden gepaard, eene ongemeen grootsche uitwerking gedaan hebben.

§ 9.

Daar onze hiedendaagsche Muzijk zulk een hoogen trap van volmaking beklommen heeft, zoude dezelve ook, buiten allen twijfel, eene verbazende uitwerking doen, wanneer zij op eene behoorlijke wijze werd aangewend, en met de daarbij behoorende plegtigheden vergezeld ging. Haren grooten invloed en

nuttigheid zoude men vooräl gewaar worden bij den openbaren Godsdienst, bij den Oorlog, en bij de viering van Nationale Feesten.

Indien de *Kerk-muzijk* ingerigt was, zoo als zij behoorde te zijn, namelijk: *verheven, doordringend*, en vooräl *niet gelijkvormig* met de muzijk van een *Opera*; en indien zulk een *Kerk-muzijk* met alle eerbiedigheid, plegtigheid en aandacht wierd uitgevoerd, welk eene onbeschrijfelijke groote nuttigheid zoude dezelve veroorzaken! Zij zoude de harten der menschen niet alleen opwekken, en in die stemming brengen, welke de Godsdienst vereischt; maar dezelve ook aansporen, met allen ijver den HEERE te looven en te danken voor alle bewezene weldaden. — Zoo was ook de muzijk bij het oude Joodsche Volk alleen aan den Godsdienst toegewijd. —

Bij den oorlog zoude men insgelijks den grooten invloed der muzijk, ten sterkste, bespeuren. Wanneer (zoo als bij de Grieken gebruikelijk was) door eene geheele Armée, voor den aanval, welgepaste en moed-opwekkende kriegsgezangen werden aangeheven, vergezeld met de daarbij behoorende muzijk-instrumenten; dan zoude de moed en dapperheid der Armée hierdoor ongemeen ontvlamd en aangevuurd worden, en zulke Gezangen zouden dikwijls oorzaak geven, dat duizende van vijanden hun leven op het slagveld zouden moeten laten; en dus zou zij door hare veelvermögende kracht, de overwinning, als het ware, verzekeren — eene overwinning, welke na het behalen der zegepraal, insgelijks, door zang
en

en toonkunst, eene dubbele waarde zou verkrijgen. —

Bij *Nationale Feesten* zoude de invloed der muziek ook eene groote nuttigheid te weeg kunnen brengen. b. v. Wanneer men, ter dankbare nagedachtenis van de Verdedigers des Vaderlands, jaarlijks een openbaar Feest vierde, en de groote daden dier Helden met gepaste plegtigheid bezong; welk een loffelijken naijver zoude dit bij onze Jongelingen verwekken! zij zouden van begeerte branden, om ook verdedigers en weldoeners van hun Vaderland te worden, even als een **DE RUYTER**, een **TROMP**, en andere groote mannen waren. —

De Muziek heeft dus niets van haren invloed of kracht verloren, indien zij maar behoorlijk en welgepast wordt gebruikt en aangewend.

III. HOOFDSTUK.

Van de Toonladders en Toonsoorten der hedendaagsche Muziek.

§ I.

De hedendaagsche Toonladders en Toonsoorten zijn afkomstig van het *Diatonisch* Klankgeslacht der
G 4 oude

oude Griekſche Muzijk, en ons Toonſteſſel is dus maar *Diatoniſch*; want het geen men in onze muzijk *Chromatiſch* of *Enharmoniſch* noemt, beſtaat flechts uit enkele voortgangen (*progreſſiën*) der *Melodij* of rukkingen der *Harmonij*. Men noemt thans *Chromatiſch*, wanneer in de *Melodij* toonen genomen worden, welke niet in de *Diatoniſche Toonladder* van den Grondtoon, waarin men zingt of speelt, behooren: in het bijzonder noemt men zulke opvolging der toonen *Chromatiſch*, waar de *Melodij* door onderſcheidene halve toonen achter elkander klimt of daalt. (Pl. IX. fig. 1.)

In de *Harmonij* wordt thans eene *Modulatie Enharmoniſch* genoemd, wanneer men een toon in een anderen naaſtaangrenzenden toon verandert, b. v. *b* mol in *a* kruis enz.: hierdoor wordt de *Harmonij* onverwachts in eenen anderen Grondtoon gebragt, en dus het gehoor, op eene aangename wijze, misleid. (fig. 2.)

§ 2.

In plaats van zes *Toonſoorten*, welke de Ouden hadden, hebben wij thans maar twee, namelijk eene over de *groote*, en eene over de *kleine Terts*, waarvan die over de *groote Terts* overeenſtemt met de *Joniſche*- en die over de *kleine Terts* met de *Aeoliſche* Toonſoort.

In de oude Toonſoorten hadden alleen de Grondtoonen C en F de *groote Septime*, welke het *Semitonium* of *Subſemitonium modi* genoemd wordt, en

te kennen geeft, dat de naastaangrenzende halve toon hooger de hoofdtoon zij, waarin men gaat. De andere Grondtoonen hadden dit *Subfemitonium modi* niet, en men konde dus met hetzelfde geene sluiting in de Octaaf maken. Deze onvolmaaktheid heeft zekerlijk Zangers, welke een fijn gehoor en gevoel hadden, bewogen, alle sluitingen door de groote *Septime* of *Subfemitonium modi* te maken, alhoewel hetzelfde zoo niet geschreven was. Zonder twijfel zullen zij dus de noten bij fig. 3. gezongen hebben als bij fig. 4. — Volgens alle waarschijnlijkheid heeft dit aanleiding gegeven, dat de Organisten de ontbrekende halve toonen in hunne Orgels hebben laten invoegen. Op die wijze is ons hedendaagsch Toonstelsel ontstaan.

§ 4.

Door de invoering der vier nieuwe toonen *c kruis*, *d kruis*, *f kruis* en *g kruis* heeft de Muziek eene geheel andere gedaante bekomen. In plaats van *zeven* Intervallen, die van te voren elke toon in een Octaaf had, heeft hij 'er nu *twaalf*; en in plaats, dat elke Grondtoon maar *éene* Toonsoort had, waarin alle Intervallen, naauwkeurig, bepaald waren, heeft elke Grondtoon nu *twee* Diatonische Toonsoorten, namelijk eene over de *grootte*, en eene over de *kleine Terts*. Wij hebben dus in onze hedendaagsche Muziek *twaalf* toonen; ieder toon heeft *twee* Toonsoorten; bij gevolg hebben wij 24 Toonladders, om dat ieder toon twee Toonladders heeft.

§ 5.

De groote Terts bevat in zich twee heele toonen, als $c-e$; doch de kleine Terts maar anderhalve toonen, als $d-f$; dus is de kleine Terts een halve toon lager, dan de groote Terts.

§ 6.

De Toonladder over de groote Terts is 'op de volgende wijze: van den Grondtoon of Prime, of van 1 tot 2 is de afstand eene heele toon; van 2 tot 3 een heele; van 3 tot 4 een groote halve; van 4 tot 5 een heele; van 5 tot 6 een heele; van 6 tot 7 een heele; maar van 7 tot 8 een groote halve toon.

§ 7.

De Grondtoon C over de groote Terts, komt volmaakt met de aangeduide Toonladder overeen; want de groote halve toonen, als 3 tot 4, en 7 tot 8, zijn juist en natuurlijk op hunne plaats: dus heeft C over de groote Terts geen kruis of bémol aan den Sleutel nodig. (fig. 5.)

§ 8.

Daar nu alle andere Grondtoonen over de groote Terts, naar deze orde, ingerigt moeten zijn, ontstaan hieruit de teekenen van verhooging en van verlaging, namelijk de kruisfen en de bémols.

§ 9.

§ 9.

De vermeerdering der kruisfen geschied bij *Quinten*.
De Quint of vijfde toon van C is G; van G D;
van D A; van A E; van E B; van B F *kruis* en
van F *kruis* C *kruis*.

De Grondtoon G over de groote Terts heeft dus
één kruis aan den Sleutel, namelijk *f kruis*.

D. heeft 'er *twee*, als *f kruis* en *c kruis*.

A. heeft 'er *drie*, als *f kruis*, *c kruis* en *g kruis*.

E. *vier*, als *f*, *c*, *g* en *d kruis*.

B. *vijsf*, als *f*, *c*, *g*, *d* en *a kruis*.

F *kruis* heeft 'er *zes*, als *f*, *c*, *g*, *d*, *a* en
e kruis.

C *kruis* heeft 'er *zeven*, als *f*, *c*, *g*, *d*, *a*, *e*
en *b kruis*. (fig. 6.)

§ 10.

De vermeerdering der bémols geschied bij *Quarten*.
De Quart of vierde toon van C is F; van F, B *mol*;
van B *mol*, E *mol*; van E *mol*, A *mol*; van A *mol*,
D *mol*; van D *mol*, G *mol*, en van G *mol*, C *mol*.

De Grondtoon F over de groote Terts heeft dus
één bémol aan den Sleutel, namelijk *b mol*.

B *mol* heeft 'er *twee*, als *b mol* en *e mol*.

E *mol* heeft 'er *drie*, als *b mol*, *e mol* en *a mol*.

A *mol* heeft 'er *vier*, als *b mol*, *e mol*, *a mol* en
d mol.

D *mol* *vijsf*, als *b mol*, *e mol*, *a mol*, *d mol* en
g mol.

G *mol* *zes*, als *b*, *e*, *a*, *d*, *g* en *c mol*.

C *mol*

C mol heeft 'er zeven, als *b, e, a, d, g, c* en *f mol.* (fig. 7.)

§ 11.

De Toonladder over de kleine Terts is op de volgende wijze, als: van 8 tot 7 is de afstand een heele toon; van 7 tot 6 een heele; van 6 tot 5 een groote halve toon; van 5 tot 4 een heele; van 4 tot 3 een heele; van 3 tot 2 een groote halve; en van 2 tot 1 een heele toon.

§ 12.

De Grondtoon A over de kleine Terts komt volmaakt overeen met deze aangeduide Toonladder; want, als men nederwaarts gaat, namelijk van 8 in 7; van 7 in 6; van 6 in 5, enz.; dan zijn de groote halve toonen, als 6 tot 5, en 3 tot 2 juist en natuurlijk op hun plaats: dus heeft A over de kleine Terts geen kruis noch bémol aan den Sleutel noodig. (Pl. X. fig. 1.)

§ 13.

In de Toonladder over de groote Terts blijven de Klanktrappen, zoo wel opwaarts als nederwaarts, *onveranderlijk*; doch in de Toonladder over de kleine Terts heeft 'er, in het *opwaarts* gaan, eenige *verandering* plaats, want dan wordt de 6 en de 7 ieder een halve toon *hooger* genomen: dus neemt men in den Grondtoon A over de kleine Terts, in
het

het opwaarts gaan, *f kruis* en *g kruis*, in plaats van *f natuurlijk* en *g natuurlijk*. (fig. 2.)

§ 14.

Echter heeft bij de 6 somtijds eene uitzondering plaats, vooräl bij lange noten, of als gezwinde noten zich lang in dien toon ophouden. (fig. 3.)

§ 15.

De vermeerdering der kruisen geschiedt in de Toonladder over de kleine Terts insgelijks bij *Quinten*. De Quint van A is E; van E, B; van B, *F kruis*; van *F kruis*, *C kruis*; van *C kruis*, *G kruis*; van *G kruis*, *D kruis* en van *D kruis*, *A kruis*.

De Grondtoon E over de kleine Terts heeft dus één kruis aan den Sleutel, namelijk *f kruis*.

B heeft 'er twee, als *f kruis* en *c kruis*.

F kruis heeft 'er drie, als *f kruis*; *c kruis* en *g kruis*.

C kruis vier, als *f*, *c*, *g* en *d kruis*.

G kruis vijf, als *f*, *c*, *g*, *d* en *a kruis*.

D kruis zes, als *f*, *c*, *g*, *d*, *a* en *e kruis*.

A kruis zeven, als *f*, *c*, *g*, *d*, *a*, *e* en *b kruis*. (fig. 4.)

§ 16.

De vermeerdering der bémols geschiedt in de Toonladder over de kleine Terts ook bij *Quarten*.

De Quart van A is D; van D, G; van G, C; van C, F; van F, *B mol*; van *B mol*, *E mol*; en van *E mol*, *A mol*. — De Grondtoon D over de kleine Terts

Terts heeft dus *één* bémol aan den Sleutel, namelijk *b mol*.

G heeft 'er *twee*, als *b mol* en *e mol*.

C heeft 'er *drie*, als *b mol*, *e mol* en *a mol*.

F heeft 'er *vier*, als *b mol*, *e mol*, *a mol* en *d mol*.

B mol vijf, als *b mol*, *e mol*, *a mol*, *d mol* en *g mol*.

E mol zes, als *b mol*, *e mol*, *a mol*, *d mol*, *g mol* en *c mol*.

A mol zeven, als *b mol*, *e mol*, *a mol*, *d mol*, *g mol*, *c mol* en *f mol*. (fig. 5.)

IV. HOOFDSTUK.

Van de Intervallen en Signaturen.

§ 1.

De tuschenwijdte van twee muzikale geluiden, of zij te gelijk, of na elkander, klinken, noemt men een *Interval* of toonspiong.

§ 2.

Alle cijfers en teekenen, welke in den *Basso-Continuo* voorkomen, en het *Accompagnement* betreffen, noemt men *Signaturen*.

§ 3.

§ 3.

Alle Intervallen worden van de Bas-noot *opwaarts* door trappen afgeteld, en bekomen dus dien naam, welke door de cijfer aangetoond wordt; b. v. wande Bas-noot C is, dan is D de *Sécunde* of 2, E de *Terts* of 3, F de *Quart* of 4, G de *Quint* of 5, A de *Sexte* of 6, B de *Septime* of 7, c de *Octaaf* of 8, d de *Nonè* of 9, e de *Decime* of 10, f de *Undecime* of 11, g de *Duodecime* of 12. De *Decime*, *Undecime* en *Duodecime* worden echter zeer zelden in het Accompannement gebruikt. (fig. 6.)

§ 4.

Een Intervat behoudt zijn naam, zoo lang hetzelfde op zijn trap blijft, al worden 'er ook teekenen van verhooging of van verlaging voor geplaatst: dus staan alle *Secunden* op den *tweeden*, en alle *Tertsen* op den *derden* trap, enz.

§ 5.

De verschillende grootheid der Intervallen, (of zij door teekenen van verhooging, van verlaging, of zonder dezelve ontstaat) geeft aan de Intervallen onderscheidene bijnamen.

§ 6.

De gebruikelijkste Intervallen in de *Basfo-Continuo* zijn de volgende: de kleine, de grootè en de overmatige *Secunde*; de verminderde, de kleine en de
grootè

groote *Terts*; de verminderde, de reine en de overmatige *Quart*; de valsche, de reine en de overmatige *Quint*; de verminderde, de kleine, de groote en de overmatige *Sexte*; de verminderde, de kleine en de groote *Septime*; de verminderde, de reine en de overmatige *Otaaf*; de kleine en de groote *None*. (Pl. XI. fig. 1.)

§ 7.

De kleine *Secunde* bestaat uit een groote halve toon; de groote uit een heele toon, en de overmatige uit een heele en een kleine halve toon.

§ 8.

De *verminderde Terts* bestaat uit twee groote halve toonen; de *kleine* uit een heele en een groote halve toon, en de *groote* uit twee heele toonen, welke groote *Terts* daarom ook *Ditonus* genaamd wordt.

§ 9.

De *verminderde Quart* bestaat uit een heele en twee groote halve toonen; de *reine* uit twee heele en een groote halve toon, en de *overmatige* uit drie toonen, waarom deze ook *Tritonus* wordt genoemd.

§ 10.

De *valsche Quint* bestaat uit twee heele en twee groote halve toonen; de *reine* uit drie toonen, en een groote halve toon, en de overmatige uit vier heele toonen.

§ 11.

§ 11.

De *verminderde* Sexte bestaat uit twee heele en drie groote halve toonen; de *kleine* uit drie heele en twee groote halve toonen; de *grootte* uit vier toonen en een grooten halven toon, en de *overmatige* uit vijf toonen.

§ 12.

De *verminderde* Septime bestaat uit drie heele en drie groote halve toonen; de *kleine* uit vier heele en twee groote halve toonen, en de *grootte* uit vijf toonen en een grooten halven toon.

§ 13.

De *verminderde* Octaaf bestaat uit vier heele en drie groote halve toonen; de *reine* uit vijf heele en twee groote halve toonen, en de *overmatige* uit zes heele toonen en een grooten halven toon.

§ 14.

De *kleine* None bestaat uit vijf heele en drie groote halve toonen, en de *grootte* uit zes heele en twee groote halve toonen.

§ 15.

De *Primen*, *Decimen*, *Undecimen* en *Duodecimen* zijn niets anders als *Octaven*, *Tertsen*, *Quarten* en *Quinten*: zij worden door de cijfers 1, 10,

11 en 12 aangeduid, en worden slechts alleen in het driestemmig Accompannement gebruikt.

§ 16.

Hoewel de *Unison* of Eenklank niet onder de Intervallen kan gerekend worden, is echter de *overmatige Prime* een Interval, en bestaat uit een kleinen halven toon. Deze *overmatige Prime* wordt in het doorgaan gebruikt bij eene liggende Bas-noot. (fig. 2.)

§ 17.

De Intervallen behouden in alle Octaven hunne namen, b. v. van *f* is de Quint niet alleen éénmaal gestreept $\bar{c}$, maar ook tweemaal gestreept $\bar{\bar{c}}$; en zoo met alle overige Intervallen.

§ 18.

De *None* en de *Secunde* hebben in de noten wel eenerlei letter; doch zijn in het Accompannement zeer onderscheiden van elkander.

§ 19.

Men neemt de Intervallen, wat hunne grootheid betreft, juist zoo, als de teekenen van verhooging of van verlaging, aan den Sleutel geplaatst zijnde, aanduiden: b. v. wanneer bij den Sleutel *c kruis* is voorgeteekend, dan is de Sexte van E niet *c*, maar *c kruis*, en de cijfer 6 wordt alleen boven de Bas-noot

noot E geschreven, zonder eenig ander teeken daarbij te voegen.

§ 20.

Doch, wanneer de Intervallen eenige verandering zullen ondergaan, en hooger of lager genomen moeten worden, dan wordt dit uitdrukkelijk bij de cijfers aangeduid.

§ 21.

Een *streep* door de cijfer, of een *kruis* naast dezelve, maakt het Interval een' halven toon *hooger*. (fig. 3.)

§ 22.

Een *bémol* door de cijfer, of naast dezelve, maakt het Interval een' halven toon *lager*. (fig. 4.)

§ 23.

Een *béquarre* door de cijfer, of naast dezelve, *herstelt* het Interval in zijne natuurlijke plaats. (fig. 5.)

§ 24.

Twée *streepen* door de cijfer, of een *enkel kruis* naast dezelve, maken het Interval, hetwelk reeds door het dubbel kruis aan den Sleutel een halve toon hooger was gemaakt, nu nog een halve toon hooger. (fig. 6.)

H 2

§ 25.

§ 25.

Twee *bémols* door de cijfer, of naast dezelve, maken het Interval, hetwelk reeds door één *bémol* aan den Sleutel een halve toon lager was gemaakt, nu nog een' halven toon *lager*. (Pl. XII. fig. 1.)

§ 26.

Wanneer een Interval, hetwelk door het enkel kruis een heele toon hooger was gemaakt, weder in den vorigen halven toon hooger zal hersteld worden, dan gebruikt men een *béquarre met een dubbel of gewoon kruis*. (fig. 2.)

En wanneer een Interval, hetwelk door twee *bémols* (*bb*) een heele toon lager was gemaakt, weder in den vorigen halven toon lager zal hersteld worden, dan bedient men zich van een *béquarre met een bémol*. (fig. 3.)

§ 27.

Sommige Componisten plaatsen boven de Basnoten *bémols*, of maken *strepen* of *bémols* door de cijfers, waar eigenlijk *béquarres* staan moesten. (fig. 4.)

Van de valsche Quint, als ook van de kleine en verminderde Septime is men zulke becijfering meer gewoon, dan van de andere Intervallen.

§ 28.

Een *kruis*, een *bémol* of een *béquarre*, aan geene cijfer vastgehecht zijnde, hebben hunne betrekking op de *Terts*, en bepalen, hoe dezelve zijn moet. (fig. 5.)

§ 29.

De cijfer, welke boven een noot staat, welke noot dikwijls herhaald wordt, geldt zoo lang, tot dat 'er een nieuwe cijfer komt. (fig. 6.)

§ 30.

De cijfers, welke regt boven eene noot staan, worden met die noot, te gelijk aangeslagen; maar de cijfers, welke ter zijde van de noot zijn geplaatst, worden nageslagen; echter behooren zij tot die noot, en worden van haar afgeteld. (fig. 7.)

§ 31.

De cijfers, welke boven een Punt of Stip staan, worden, zoodra de waarde van het Punt begint, aangeslagen, en hebben hunne betrekking op de voorgaande noot. (fig. 8.)

§ 32.

De cijfers, welke boven eene korte pauzering staan, worden tot de pauzering aangeslagen, en worden van de volgende noot afgeteld. (fig. 9.)

§ 33.

De cijfers, welke boven eene lange pauzering staan, worden ook tot de pauzering aangeflaggen, maar worden van de voorgaande noot afgeteld. (fig. 10.)

§ 34.

Wanneer boven een noot, welke in twee gelijke deelen kan verdeeld worden, twee cijfers naast elkander staan, dan bekomt die cijfer, die regt boven de noot staat, de helft van de waarde der noot; en de andere cijfer, welke ter zijde staat, bekomt dan de andere helft der waarde van de noot. (fig. 11.)

§ 35.

Wanneer boven zulk eene noot, welke in twee gelijke deelen verdeeld kan worden, drie cijfers naast elkander staan, dan bekomt de eerste cijfer de helft van de waarde der noot, en de andere helft der waarde komt in eene gelijke verdeeling op de twee laatste cijfers. (Pl. XIII. fig. 1.)

§ 36.

Wanneer boven een noot, achter welke een Punt staat, drie cijfers naast elkander zich bevinden, dan worden die drie cijfers in drie gelijke deelen verdeeld. (fig. 2.)

§ 37.

§ 37.

Een *dwarsstreep* naast een cijfer beduidt eene herhaling of voortdoring van de voorgaande cijfer of Accoord. (fig. 3.)

§ 38.

Wanneer boven ongelijke noten twee cijfers zijn geplaatst, waarvan de tweede cijfer ter zijde van de laatste noot staat, dan worden die cijfers in twee gelijke deelen verdeeld. (fig. 4.)

§ 39.

Bij gezwinde Bas-noten heeft zelden elke noot haar eigen Accompanement. Die noten, welke zonder Accompanement aangeflaggen worden, noemt men *doorgaande* noten.

§ 40.

Enkele *doorgaande* noten worden niet door tekenen aangeduid; doch, wanneer vele achter elkander voorkomen, dan schrijft men een dwarsstreep boven dezelve, welke zoo ver gaat, als de regter hand zal blijven liggen. Deze doorgaande noten komen bij alle Tempo's, en bij alle soorten van maten voor. Soms gaet de *helft* van deze noten door; soms *weinig* dan de helft, en soms gaan bij een gezwind Tempo, en wanneer de noten kort of gezwind zijn, de *meeste* door. (fig. 5.)

§ 41.

Bij langdurige doorgaande noten kan het Accom-
pagnement weder *herhaald* worden. (fig. 6.)

V. HOOFDSTUK.

*Van de Consonanten, Dissonanten, en drieërlei
soorten van beweging.*

§ 1.

Door *Consonanten* verstaat men in de Muzijk zulke geluiden, welke voor het gehoor aangenaam en welluidende zijn; maar door *Dissonanten* zulke Intervallen, welke voor het gehoor minder aangenaam, en zelfs hard en wanluidende bevonden worden.

§ 2.

De eene *Consonant* is volmaakter en aangenaamer voor het gehoor, dan de andere; even zoo is het ook met de *Dissonanten* gelegen; de eene is meer, en de andere minder *dissonerende* of hard.

§ 3.

§ 3.

De reden, waarom de eene *Consonant* aangenamer voor het gehoor is, dan de andere, is waarschijnlijk deze: onze geest scheidt behagen in alles, waarin *evenredigheid* en *eenvoudigheid* heerscht, en hoe eenvoudiger eene evenredigheid is, of door kleine getallen uitgedrukt wordt, hoe klaarder die zich aan het begrip voordoet, en hoe meer die eene aandoening van vermaak verwekt. Dit is het geval bij de *consonerende* geluiden.

§ 4.

Consonanten zijn de volgende: De *Unison* of *Eénklank*, de *reine Octaaf*; de *reine Quint*, de *reine Quart*, de *grootte* en *kleine Terts*, en de *grootte* en *kleine Sexte*, alle overige Intervallen zijn *Dissonanten*.

§ 5.

Twee snaren van gelijke dikte, gelijke lengte, en even sterk gespannen, zullen, in een bepaalden tijd, de eene even zoo vele trillingen maken, als de andere: bij gevolg volmaakt *eenerlei geluid* voortbrengen: dit noemt men den *Eénklank* of *Unison*, als $\bar{c}$ en c . Hier is de evenredigheid van 1 tot 1, en de trillingen zijn volmaakt gelijk aan elkander.

H 5

§ 6.

§ 6.

De tweede *Consonant* is de *reine Octaaf*: hare evenredigheid is als 1 tot 2; [namelijke de *Prime* heeft *twee* lengtens, en de *Octaaf* maar *éene*; en wanneer de *Prime* in een bepaalden tijd, b. v. in één Secunde, 100 trillingen maakt, dan maakt de *Octaaf* in denzelfden tijd 200 trillingen.

§ 7.

De derde *Consonant* is de *reine Quint*; hare evenredigheid is als 2 tot 3: namelijk de *Prime* heeft *drie* lengtens, en de *Quint* maar *twee*; en wanneer de *Prime* in één Secunde 200 trillingen maakt, dan maakt de *Quint* in denzelfden tijd 300 trillingen.

§ 8.

De vierde *Consonant* is de *reine Quart*; hare evenredigheid is als 3 tot 4; namelijk de *Prime* heeft *vier* lengtens, en de *Quart* maar *drie*; en wanneer de *Prime* in een bepaalden tijd 300 trillingen maakt, dan maakt de *Quart* in denzelfden tijd 400 trillingen.

§ 9.

De vijfde *Consonant* is de *groote Terts*; hare evenredigheid is als 4 tot 5; namelijk de *Prime* heeft *vijsf* lengtens, en de *groote Terts* maar *vier*; en wan-

wanneer de *Prime* 400 trillingen maakt, dan maakt de *grootte Terts* in denzelfden tijd 500 trillingen.

§ 10.

De zesde *Consonant* is de *kleine Terts*; hare evenredigheid is als 5 tot 6; namelijk de *Prime* heeft zes lengtens, en de *kleine Terts* maar vijf; en wanneer de *Prime* 500 trillingen maakt, dan maakt de *kleine Terts* in denzelfden tijd 600 trillingen.

§ 11.

De zevende *Consonant* is de *grootte Sexte*; hare evenredigheid is als 3 tot 5; namelijk de *Prime* heeft vijf lengtens, en de *grootte Sexte* maar drie; en wanneer de *Prime* 300 trillingen maakt, dan maakt de *grootte Sexte* in denzelfden tijd 500 trillingen.

§ 12.

De achtste en laatste *Consonant* is de *kleine Sexte*; hare evenredigheid is als 5 tot 8; namelijk de *Prime* heeft acht lengtens, en de *kleine Sexte* maar vijf; en wanneer de *Prime* 500 trillingen maakt, dan maakt de *kleine Sexte* in denzelfden tijd 800 trillingen.

Hoe *minder trillingen* een snaar in een bepaalden tijd maakt, hoe *lager* de toon is; en hoe *meerder trillingen* een snaar in denzelfden tijd maakt, hoe *hooger* de toon zal zijn.

§ 13.

§ 13.

De evenredigheid der *disfonerende Intervallen* is op de volgende wijze, als:

de *overmatige Prime* is als 128 tot 135, of als 24 tot 25.

de *kleine Secunde* als 15 tot 16.

de *grootte Secunde* als 8 tot 9, of als 9 tot 10.

de *overmatige Secunde* als 64 tot 75.

de *verminderde Terts* als 125 tot 144.

de *verminderde Quart* als 75 tot 96, of als 64 tot 81.

de *overmatige Quart* als 32 tot 45.

de *valsche Quint* als 45 tot 64.

de *overmatige Quint* als 16 tot 25.

de *verminderde Sexte* als 125 tot 192.

de *overmatige Sexte* als 72 tot 125.

de *verminderde Septime* als 75 tot 128, of als 16 tot 27.

de *kleine Septime* als 5 tot 9, of als 9 tot 16.

de *grootte Septime* als 8 tot 15.

de *verminderde Octaaf* als 128 tot 243.

§ 14.

De kleine en grootte Terts, de reine Quint, de kleine en grootte Sexte en de reine Octaaf, kan men zonder *préparatie* (*voorbereiding*) dat is, zonder dat dezelve in het voorgaand Accoord reeds aanwezig zijn geweest, aanlaan, verdubbelen, met dezelve opwaarts of nederwaarts gaan en springen.

§ 15.

De reine Octaaf en de reine Quint, welke men *volmaakte Consonanten* noemt, kunnen geene verandering, als *Consonanten*, verdragen; maar *dissoneren* terstond, zoodra zij hooger of lager gemaakt worden.

Twee Octaven, achter elkander, klinken in de Harmonij zeer kaal en naakt: insgelijks klinken twee reine Quinten, achter elkander, niet goed, om dat de tweede reine Quint plotfeling een nieuwen en vreemden grondtoon laat hooren zonder eene schikkelijke modulatie. Hieruit heeft de bekende en eerste HOOFDREGEL der *Harmonij* zijn oorsprong: *Men moet nooit met twee Octaven, of met twee reine Quinten, achter elkander in twee stemmen, in eene gelijke beweging, noch voortgaan, noch springen.*

Dezen fout noemt men met een woord: *Quinten en Octaven maken.* (fig. 7.)

§ 16.

Deze fouten kan men vermijden, wanneer men de *Tegenbeweging* gebruikt.

§ 17.

De *Tegenbeweging* (*motus contrarius*) is, wanneer de eene stem *opwaarts* en de andere *nederwaarts* gaat. (fig. 8.)

§ 18.

§ 18.

De *gelijke beweging* (*motus rectus*) is, wanneer twee of meer stemmen, te gelijk opwaarts, of te gelijk nederwaarts, gaan. (fig. 9.)

§ 19.

De *rustende of zijdelingsche beweging* (*motus obliquus*) is, wanneer de eene hand rust, of op dezelfde plaats blijft, terwijl de andere hand op- of nederwaarts gaat. (fig. 10.)

§ 20.

Wanneer de Componist, om goede redenen, somtijds de stemmen in de *Unison* (zoo als men het noemt) laat gaan, moet men dit niet als verbodene Octaven aanmerken; want het verbod heeft alleen plaats in de Harmonij, en in de verbinding der Accoorden.

§ 21.

De *Tertsen* en *Sexten*, welke men *onvolmaakte Consonanten* noemt, klinken echter zeer goed, of zij *groot* of *klein* voorkomen. Het oor kan ook vele Tertsen en Sexten achter elkander verdragen. (Pl. XIV. fig. 1.)

§ 22.

De wezenlijke hoedanigheid der *Dissonanten* ligt reeds in hare benaming: volgens deze maken zij een wan-

wangeluid. Hieruit volgt, dat men dezelve met eenige omzigtigheid moet gebruiken. Hare natuurlijke hardheid moet, zoo veel mogelijk is, verminderd worden: dit geschiedt, wanneer men dezelve *prépareert* (voorbereidt) en *resolueert* (oplost) dat is, wanneer zij reeds in het voorgaand Accoord als *Consonanten* zijn verschenen, en naderhand weder in *Consonanten* resolveren. De *Dissonanten* klinken enkel reeds hard genoeg: bij gevolg moet men dezelve niet verdubbelen; ook zoude deze verdubbeling dikwijls verbodene Octaven ten voorschijn brengen. (fig. 2.)

§ 23.

De *Resolue* is bij de *Dissonanten* noodzakelijk, maar de *Preparatie* niet altijd. (fig. 3.)

§ 24.

Tot liggende, of in éenen toon blijvende Basnoten kunnen alle *Dissonanten* zonder *preparatie* aangelegd worden. (fig. 4.)

§ 25.

De *Dissonanten* worden dikwijls bij de *Resolutie* weder tot *Dissonanten*: ook heeft dit somtijds plaats zonder *Resolutie*; maar op 't laatst moet doch de *Resolutie* in eene *Consonant* geschieden. (fig. 5.)

§ 26.

§ 26.

Somtijds komt de *Resolutie* vroeger, dan de Bas-noot, boven welke de *Dissonant* geresolveert moest worden; (fig. 6.) en somtijds komt de *Resolutie* later, dan de Bas-noot. (fig. 7.)

§ 27.

Wanneer men, voor de *Resolutie*, de noot der Grondstem met een andere in de regter hand verwisfelt, dan wordt dit eene *ruiling* of *verwifeling* der *Harmonij* genoemd. (fig. 8.)

§ 28.

Wanneer de Bas dien toon of noot neemt, in welken eene *Dissonant* in de regter hand geresolveerd moest worden, dan noemt men dit eene *verwifeling der Resolutie*. Deze *Dissonant* bekomt hierdoor vrijheid, en laat de *Resolutie* aan den Bas over. (fig. 9.)

VI. HOOFDSTUK.

Van den Harmonischen Drieklank.

§ 1.

De volmaaktste *Harmonij* van *Consonanten*, waar mede meestendeels een muzikstuk begint, en altijd eindigt, is de eigentlijke *harmonische Drieklank*. Dezelve bestaat uit den *Grondtoon*, *Quint* en *Terts*. Wanneer men hierbij de *Octaaf* neemt, dan ontstaat hieruit het *eigentlijk Accoord*, waarbij de *Quint* rein zijn moet; maar de *Terts* kan veranderd, en *groot* of *klein* worden.

§ 2.

Men heeft dus een *Accoord* met de *groote*, en een met de *kleine Terts*.

§ 3.

De *eigentlijke Drieklank* heeft of eene *valsche* of eene *overmatige Quint* bij zich: in het eerste geval wordt hij de *verminderde*, en in het tweede geval de *vergroote Drieklank* genoemd.

§ 4.

Men kan het *eigentlijk Accoord*, even als alle andere vierstemmige *Accoorden*, in *drieërlei* liggingen

gen veranderen. Men kan of de *Quint*, of de *Octaaf* of de *Terts* in de *Bovenstem* nemen. (fig. 10.)

§ 5.

Wanneer boven eene noot, welke niet doorgaat, of niets, of een teeken van verhooging, van verlaging of van herstelling, of een 8, een 5, of een 3, of twee van deze cijfers, of alle drie boven malkander staan, dan neemt men het eigentlijk *Accoord*.

§ 6.

Daar bij dit *Accoord* de *Quint* rein zijn moet, zoo neemt men dezelve *rein*, al is zij ook niet aangeduid. (fig. 11.)

§ 7.

Volgens de omstandigheden kan de *Octaaf* *wegblijven*, en, in plaats van dat *Interval*, of de *Terts* of de *Quint* *verdubbeld* worden.

§ 8.

In het driestemmig *Accompagnement* blijft gewoonlijk de *Octaaf* weg; doch somtijds kan men, in plaats van de *Octaaf*, de *Quint* daarvoor weglaten.

§ 9.

In het tweestemmig *Accompagnement* neemt men gewoonlijk alleen de *Terts*.

§ 10.

§ 10.

Wanneer op het Klavier *drie* toetsen liggen tusschen den Grondtoon en de Terts, dan is de Terts *groot*; doch wanneer 'er maar *twee* toetsen tusschen beiden liggen, dan is de Terts *klein*.

§ 11.

De Tegenbeweging is bij het Accompannement de schoonste en zekerste, vooral bij deze Accoorden; men vermijdt hierdoor de *openbare* en *bedekte* Quinten en Octaven.

§ 12.

Bedekte Quinten en Octaven zijn zulke, welke niet in noten staan uitgedrukt; maar welke ontstaan zouden, wanneer men, van de eene noot tot de volgende noot, de tusschen beide liggende toonen wilde doorlopen. (fig. 12.)

§ 13.

Deze *bedekte* Quinten en Octaven zijn nog wel geoorloofd in de Middenstemmen, tegen den Bas, maar niet in de Bovenstem tegen de Bas-noot.

§ 14.

De *bedekte* Quinten, welke bij fig. 13. zijn uitgedrukt, kunnen in de Bovenstem tegen den Bas gebruikt

bruikt worden. In 't geheel neemt men het *thans* zoo naauw niet met de *bedekte* Quinten en Octaven, dan in vroegere dagen, om dat men wel voor de ooren, maar niet voor de oogen componeert.

§ 15.

Twee openbare Quinten van eene verschillende soort kunnen op elkander volgen.

§ 16.

Nederwaarts kan in alle stemmen op eene reine Quint eene valsche volgen. (Pl. XV. fig. 1.)

§ 17.

Doch een reine Quint op eene valsche klinkt zoo goed niet in de Bovenstem tegen den Bas. (fig. 2.)

§ 18.

Opwaarts is de opvolging van eene reine Quint tot eene valsche beter, dan van eene valsche tot eene reine, om dat de valsche Quint volgens haar natuur geneigd is, nederwaarts te gaan. Doch beide gevallen behooren in de Middenstemmen. (fig. 3.)

§ 19.

§ 19.

In het *Accompagnement* gaat men met de regter hand gewoonlijk niet hooger, dan tot tweemaal gestreept $\bar{f}$ of $\bar{g}$, ten zij, dat de Bas zeer hoog gaat, of dat 'er, in plaats van den Bas-Sleutel, een ander hoogere Sleutel in de Grondstem staat. Gewoonlijk gaat men met de regter hand ook niet lager, dan klein of ongestreept f of e .

§ 20.

Men moet in het *Accompagnement*, zoo veel als mogelijk is, niet springen; maar liever de *Accoorden* dicht bij elkander nemen.

§ 21.

Wanneer de Bas *een trap* klimt of daalt, dan gebruikt men in alle stemmen de *Tegenbeweging*. (fig. 4.)

§ 22.

Bij het eindigen van een Stuk moet de *Quint* nooit in de Bovenstem genomen worden; de *Octaaf* is hiertoe het best geschikt, anders kan het met de *Terts* ook geschieden, mits dat de *Sluitnoot* van de *Hoofdstem* niet lager, dan deze *Terts* zij.

VII. HOOFDSTUK.

Van het Sext-accoord.

§ 1.

Het *Sext-accoord*, hetwelk alleen de *grootte* en *kleine Sexte* betreft, bestaat uit enkele Consonanten, namelijk uit de *Sexte*, *Terts* en *Octaaf*.

§ 2.

Om dit *Accoord* aan te duiden, gebruikt men, gewoonlijk, de cijfer 6 alleen; doch somtijds vindt men de overige daarbij behorende *Intervallen*, om zekere redenen, ook mede aangeduid.

§ 3.

Men neemt bij het *Sext-accoord* zelden de *Octaaf*; in plaats van deze *verdubbeld* men liever de *Sexte* of *Terts*, en laat de *Octaaf* weg. (fig. 5.)

§ 4.

In het *driestemmig Accompanement* neemt men tot de *Sexte* alleen de *Terts*. (fig. 6.)

§ 5.

Wanneer *vele Sexten* achter elkander voorkomen, dan gebruikt men liefst het *driestemmig Accom-*

com-

compagnement, vooral bij gezwinde noten; en men neemt dan, in dit geval, de *Sexte* in de *Bovenstem*, om *Quinten* te vermijden. (fig. 7.)

§ 6.

Wanneer op de 6 terstond eene 5 volgt, dan gaat men in dezelfde stem met de *Sexte* in de *Quint*, en laat de overige stemmen liggen. (fig. 8.)

§ 7.

Wanneer boven eene noot 56 staat, dan staat men bij het begin der noot het eigenlijk *Accoord* aan, en gaat vervolgens met de *Quint* in de *Sexte*; de overige stemmen blijven liggen: maar, wanneer dit dikwijls, achter elkander, geschiedt, verkiest men liever het *driestemmig Accompanement*, en neemt alleen de *Terts* daarbij. (fig. 9.)

§ 8.

Wanneer de 6 de *verminderde Octaaf* bij zich heeft, dan neemt men, behalve die twee, geen ander Interval daarbij, en deze verminderde Octaaf gaat *nederwaarts*. (fig. 10.)

§ 9.

De *overmatige Sexte* is een *Dissonant*, welke met en zonder *preparatie* voorkomt, maar altijd *opwaarts* gaat. (fig. 11.)

VIII. HOOFDSTUK.

Van het Sext-quart-accoord.

§ 1.

Het *Sext-quart-accoord*, hetwelk door de cijfers $\frac{6}{4}$ wordt aangeduid, bestaat uit de *Sexte*, *Quart* en *Octaaf*: bij het *driestemmig Accompanement* blijft de *Octaaf* weg.

§ 2.

De *kleine en groote Sexte*, en alle drie foorten van *Quarten* komen bij dit *Accoord* voor.

§ 3.

De *verminderde Quart* heeft eene voorbereiding noodig; maar de *reine en overmatige* niet altijd. De *verminderde en reine Quart* gaan bij de *Resolutie nederwaarts*; de *overmatige Quart* gaat *opwaarts*, terwijl de *Bas nederwaarts* gaat. (fig. 12.)

§ 4.

Om het *Sext-quart-accoord* schielijk te vinden, neemt men den *Drieklank* van de *Quart* des *Grondtoons*. (fig. 13.)

§ 5.

§ 5.

Hoewel de *reine Quart* eene *Consonant* is, moet dezelve nogtans *geresolveerd* worden; maar, wanneer de *reine Quart* als een *doorgaand* Interval voorkomt, dan is 'er geene *Resolutie* noodig. (fig. 14.)

§ 6.

De *reine Quart* kan de *grootte en kleine Sexte* bij zich hebben: de *Resolutie* van dit *Accoord* kan terstond in $\frac{5}{3}$ geschieden; dit is echter niet altijd noodzakelijk, of de *Bas* liggen blijft, of voortgaat, om dat men in het volgend *Accoord* dikwijls andere cijfers vindt, door welke de *Resolutie der Quart* somtijds wel *opgehouden*, maar *niet afgebroken* wordt. (Pl. XVI. fig. 1.)

§ 7.

Bij de *verminderde Quart* is de *Sexte klein*; bij de *overmatige* is zij *groot*; maar bij de *reine Quart* kan de *Sexte groot* of *klein* zijn. (fig. 2.)

IX. HOOFDSTUK.

Van het Terts-quart-accoord.

§ 1.

Het *Terts-quart-accoord* bestaat uit de *Terts*, *Quart* en *Sexte*, en wordt door de cijfers $\begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ aangeduid. De 6 wordt dan maar daarbij geschreven, wanneer dezelve eenige verandering ondergaan, en hooger of lager zijn moet. (fig. 3.)

§ 2.

De kleine, de groote en overmatige *Sexte*, de reine en overmatige *Quart*, de kleine en groote *Terts* zijn de Intervallen, welke bij dit *Accoord* voorkomen.

§ 3.

Dit *Accoord* is zeer geschikt, om aangename en onverwachte *Modulationen* te laten hooren. (fig. 4.)

X. HOOFDSTUK.

Van het Sext-quint-accoord.

§ 1.

Het *Sext-quint-accoord* bestaat uit de *Sexte*, *Quint* en *Terts*, en wordt door de cijfers $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$ of $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5b \end{smallmatrix}$ (als de *Quint* valsch is) aangeduid. De *Terts* wordt niet daarbij geschreven, ten zij dezelve hooger of lager zijn moet.

§ 2.

De overmatige, de groote en kleine *Sexte*, de valsche en reine *Quint*, en de groote en kleine *Terts* komen bij dit *Accoord* voor.

§ 3.

De *Quint* wordt hier als eene *Dissonant* gebruikt, en *resolueert* altijd *nederwaarts*.

§ 4.

De *reine Quint* komt in dit *Accoord* niet wel anders als *gebonden* voor; maar de *valsche Quint* kan van te vooren liggen, of ook vrij aangeslagen worden. Bij de *Resolutie der Quint*, vooräl, wanneer zij valsch is, gaat de *Bas* eigenlijk één trap *opwaarts*. (fig. 5.)

XI. HOOFDSTUK.

Van het Secund-accoord.

§ 1.

Het *Secund-accoord* bestaat uit de *Secunde*, *Quart* en *Sexte*, en de cijfers van dit *Accoord* zijn: 2, $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{2}$, of een 4, waardoor een *streef* gemaakt, of ook een 4, waaraan een *béquarre* vastgehecht is.

§ 2.

De groote en kleine *Sexte*, de overmatige en reine *Quart*, de groote, kleine en overmatige *Secunde* komen bij dit *Accoord* voor.

§ 3.

De *Dissonant* ligt hier in den *Bas*, en komt *gebonden*, en ook in het *doorgaan* voor; deze *Bas-noot* gaat dan altijd *nederwaarts*.

§ 4.

Met de *Secunde* kan men als met eene *Consonant* omgaan; zij kan vrij aangeflagen worden, liggen blijven, voortgaan, en kan ook verdubbeld worden. (fig. 6.)

XII. HOOFDSTUK.

Van het Secund-quint-accoord.

§ 1.

Het *Secund-quint-accoord* bestaat uit de *Secunde* en *Quint*; bij het *vierstemmig Accompanement* wordt één van beide Intervallen *verdubbeld*.

§ 2.

Dit Accoord wordt door de cijfers $\frac{5}{2}$ aangeduid. De *Secunde* is hier *groot*, en de *Quint* *rein*.

§ 3.

De *Dissonant* ligt weder, zoo als in alle *Secund-accorden*, in den *Bas*. Deze *Bas-noot* moet reeds in het voorgaand Accoord *aanwezend* zijn, en *resolveert* dan *nederwaarts*. (fig. 7.)

XIII. HOOFDSTUK.

Van het Secund-quint-quart-accoord.

§ 1.

Het *Secund-quint-quart-accoord* bestaat uit die Intervallen, waarvan het den naam heeft. De cijfers daarvan zijn $\frac{5}{4}$. De *Secunde* is in dit Accoord $\frac{2}{2}$ groot; en de *Quint* en *Quart* zijn rein.

§ 2.

Ook hier is de Bas gebonden, en gaat *nederwaarts*, om dat de *Dissonant* dáár ligt. De *Quint*, of de *Quart* moet ook van te vooren liggen. (Pl. XVII. fig. 1.)

XIV. HOOFDSTUK.

Van het Secund-terts-accoord.

§ 1.

Het *Secund-terts-accoord* bestaat uit de kleine *Secunde*, groote *Terts* en reine *Quint*. De cijfers daarvan zijn $\frac{3}{2}$ of $2b$ met een *kruis* boven de cijfer 2; of ook 2, waaraan een *béquarre* vastgehecht, en een *kruis* boven de 2 geplaatst is.

§ 2.

De Grondstem is hier *gebonden*, en wordt *onderwaarts* geresolveerd. (fig. 2.)

§ 3.

Het *Secund-terts-accoord* wordt *vierstemmig* genomen. Wanneer men bij den *Drieklank* de *Secunde*, in plaats van de *Octaaf*, neemt, dan heeft men het *Secund-terts-accoord* in de hand.

XV. HOOFDSTUK.

Van het Septime-accoord.

§ 1.

Het *Septime-accoord* is drieërlei : hetzelfde bestaat uit de *Septime*, *Quint* en *Terts*; of uit de *Septime*, *Terts* en *Octaaf*; of uit de *Septime* en *dubbele Terts*.

§ 2.

Dit Accoord wordt door 7 of $\frac{7}{5}$ aangeduid, en de teekenen van verhooging en van verlaging moeten, naauwkeurig, daarbij geschreven worden.

§ 3.

Bij dit Accoord komen voor: de verminderde, de kleine en groote *Septime*; de overmatige, de reine en valsche *Quint*; de groote en kleine *Terts*, en de *Octaaf*.

§ 4.

De *Septime* is eene *Dissonant*, welke met en zonder voorbereiding voorkomt, en daarna *nederwaarts resolveert*: maar de doorlopende *Septimen* kunnen, somtijds, liggen blijven. (fig. 3.)

§ 5.

§ 5.

Het *Septime-accord* met de *Quint* is de *Drieklank* van de *Terts* der Grondnoot.

§ 6.

Bij het *driestemmig Accompanement* blijft de *Octaaf* en de *Quint* weg; maar de *Terts* moet daarbij zijn.

§ 7.

Vele Grondnoten achter elkander met 7 6 komen, zoowel *nederwaarts*, als *opwaarts*, voor. In het eerste geval is het *driestemmig Accompanement* het gemakkelijkste, en in alle gelegenheden, welke geene sterke *Harmonij* kunnen verdragen, het beste. (fig. 4.)

§ 8.

Vele Grondnoten achter elkander komen met de *Septime* voor, wanneer de Bas in *Quarten* en *Quinten opwaarts* en *nederwaarts* springt: bij het *driestemmig Accompanement* wordt alleen de *Terts* tot de *Septime* genomen; maar bij het *vierstemmig Accompanement* wisselt men af met $\begin{matrix} 7 & 8 \\ 5 & 7. \\ 3 & 3 \end{matrix}$ en 7. (fig. 5.)

XVI. HOOFDSTUK.

Van het Sext-septime-accoord.

§ 1.

Het *Sext-septime-accoord* bestaat uit de *Septime*, *Sexte* en *Terts*; of uit de *Septime*, *Sexte* en *Quart*.

§ 2.

In het eerste geval zijn daarvan de cijfers $\begin{smallmatrix} 7 \\ 6 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 5 \\ 5 \end{smallmatrix}$. De *Terts* wordt niet daarbij geschreven, ten zij dezelve hooger of lager zijn moet.

§ 3.

Wanneer, in plaats van de *Terts*, de *Quart* bij dit *Accoord* zal genomen worden, dan moet de cijfer 4 uitdrukkelijk mede over de *Grondnoot* geschreven zijn; deze 4 heeft dan naast zich eene 3, onder de 5, als $\begin{smallmatrix} 7 \\ 6 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 5 \\ 5 \end{smallmatrix}$.
4 3

§ 4.

De kleine *Septime*, de groote en kleine *Sexte*, de groote *Terts*, of, in plaats van de *Terts*, de *reine Quart* komen, bij dit *Accoord*, voor.

§ 5.

§ 5.

De *Septime* wordt vrij aangeflagen, en blijft daarna liggen; de *Sexte* wordt van haar, even als eene *Dissonant*, gebonden, en ligt dus van te voren; bij de *Resolutie* gaat zij *nederwaarts* in de *Quint*. Wanneer de *Quart* de vierde stem is, dan moet zij in het voorgaand *Accoord* ook reeds *aanwezend* zijn geweest, en de *Quart* gaat dan met de *Sexte* te gelijk *nederwaarts* in de *Terts*. De *Bas* kan vrij of gebonden zijn. (fig. 6.)

XVII. HOOFDSTUK.

Van het Quart-septime-accoord.

§ 1.

Het *Quart-septime-accoord* bestaat uit de *Septime*, *Quint* en *Quart*; of uit de *Septime*, *Octaaf* en *Quart*. In beide gevallen gebruikt men de cijfers $\frac{7}{4}$.

§ 2.

De groote, kleine en verminderde *Septime*; de overmatige, reine en valsche *Quint*; de verminderde, reine en overmatige *Quart* komen bij dit *Accoord* voor. (fig. 7.)

XVIII. HOOFDSTUK.

Van het Accoord der groote Septime.

§ 1.

Het *Accoord* van de *groote Septime* bestaat eigentlijk uit de *groote Septime*, de *reine Quart*, en *groote Secunde*, en wordt in het *vierstemmig Accompanement* gewoonlijk door de cijfers $\frac{7}{2}$ aangeduid.

§ 2.

Dit *Accoord* komt zoo wel over eene rustende Grondnoot in het *doorgaan* voor, als ook bij de *beweging* van den Bas, als eene ophouding des *Drieklanks*. In het eerste geval kunnen alle drie Intervallen vrij aangeslagen worden, en daarna *opwaarts* gaan; in het tweede geval moet de *Septime* en *Secunde* van te voren liggen; de *Quart* kan met en zonder voorbereiding daarbij zijn. De *Septime* en *Secunde* gaan vervolgens *opwaarts*, maar de *Quart* *nederwaarts*. (fig. 8.)

§ 3.

Wanneer men den *Drieklank* van de *Septime* des Grondtoons neemt, dan heeft men $\frac{7}{4}$ in de hand.

§ 4.

§ 4.

Bij het *driestemmig Accompannement* kan, of de *Secunde*, of de *Quart* weg blijven.

§ 5.

Bij dit Accoord vindt men somtijds nog eene *viijde* stem. Deze is, of de *Sexte*, (welke groot of klein zijn kan,) of de *reine Quint*. De Bas kan daarbij rusten of voortgaan.

§ 6.

Beide *Sexten* kunnen, met of zonder voorbereiding, tot dit Accoord genomen worden; zij gaan echter daarna in de *Quint nederwaarts*; daardoor bekomt de Drieklank bij de *Resolutie* zijne volmaaktheid. De *Secunde* blijft somtijds weg, wanneer men maar bij het vierstemmig Accompannement wil blijven; dit geschiedt het meest, wanneer eene Grondnoot met 6 of $\frac{4}{3}$ *een trap* nederwaarts gaat, waar over de laatste noot dit Accoord voorkomt. Wanneer in dit geval de *Sexte* over de eerste noot *overmatig* is, dan kan de *Secunde* tot de tweede noot vooräl niet genomen worden, om dat men ze niet konde voorbereiden. (Pl. XVIII. fig. I.)

XIX. HOOFDSTUK.

Van het Nonen-Accoord.

§ 1.

Het *None-accoord* bestaat uit de *None*, *Quint* en *Terts*, en wordt door de cijfer 9 aangeduid,

§ 2.

De groote en kleine *None*, de overmatige, reine en valsche *Quint*, de groote en kleine *Terts* komen bij dit Accoord voor.

§ 3.

De *None* is eene *Dissonant*, welke altijd voorbereid wordt, en bij de *Resolutie* één trap nederwaarts gaat. (fig. 2.)

§ 4.

De *None* heeft wel met de *Secunde* eenerlei plaats, maar is in het *Accompagnement*, *Voorbereiding* en *Resolutie* zeer verschillend van dezelfde.

§ 5.

§ 5.

Wanneer men bij den *Drieklank* van den Grondtoon, in plaats van de *Octaaf*, de *None* neemt, dan heeft men het *None-accord* in de hand.

§ 6.

De groote *None* komt met de reine en overmatige *Quint* voor. Bij de *reine Quint* kan de *Terts groot* of *klein* zijn; bij de *overmatige Quint* is de *Terts* altijd *groot*. De kleine *None* kan de reine of valsche *Quint* bij zich hebben. De valsche *Quint* met de kleine *None* kan wel, zonder voorbereiding, aangeslagen worden; maar het is beter, als dezelve van te voren ligt. (fig. 3.) Bij het *driestemmig Accompanement* blijft de *Quint* weg.

XX. HOOFDSTUK.

Van het Sext-none-accoord.

§ 1.

Het *Sext-none-accoord* bestaat uit de *None*, *Sexte* en *Terts*, en wordt door $\frac{9}{6}$ aangeduid. Bij de *Resolutie* der *None* heeft men het *Sext-accoord* van den Grondtoon met de *Octaaf* in de hand.

§ 2.

Alle drie Intervallen, uit welke dit Accoord bestaat, komen groot en klein daarbij voor. De ligging (*positie*), waar de *None* in dit Accoord in de *bovenste stem* ligt, is hier de *beste*. (fig. 4.)

XXI. HOOFDSTUK.

Van het Quart-none-accoord.

§ 1.

Het *Quart-none-accoord* bestaat uit de *None*, *Quint* en *Quart*, en wordt door $\frac{9}{4}$ aangeduid.

§ 2.

Wanneer de *Resolutie* dezer twee *Dissonanten* te gelijk over dezelfde Grondnoot zal geschieden, dan wordt $\frac{8}{3}$ naast de bovenstaande cijfers geplaatst.

§ 3.

Zoowel de *None* als de *Quart* moeten *voorbereid* zijn; bijgevolg heeft men maar de derde stem op te zoeken. Wanneer men het *Sext-quint-accoord* van de *Septime* des Grondtoons neemt, dan heeft men het *Quart-none-accoord* in de hand. Beide *disfonerende Intervallen* resolveren *nederwaarts*. (fig. 5.)

§ 4.

De *None* kan bij dit *Accoord* groot of klein zijn; de *Quint* is of overmatig, of rein of valsch: maar de *Quart* moet altoos *rein* zijn. (fig. 6.)

K 5

§ 5.

§ 5.

Wanneer bij dit *Accoord*, in plaats van de *Quint*, de *Sexte* zal genomen worden; dan moet dit uitdrukkelijk door $\overset{9}{6}$ aangeduid wezen. De *Sexte* kan dan groot of klein zijn. Wanneer men het *Secund-accoord* van den Grondtoon neemt, dan heeft men het *Accoord* van $\overset{9}{6}$ in de hand. (fig. 7.)
4

XXII. HOOFDSTUK.

Van het Septime-none-accoord.

§ 1.

Het *Septime-none-accoord* bestaat uit de *Nane*, *Septime* en *Terts*, en wordt door $\overset{9}{7}$ aangeduid.

§ 2.

Wanneer deze twee *Dissonanten* over haar Grondnoot te gelijk resolveren zullen, dan vindt men $\overset{8}{6}$ nevens de bovenstaande cijfers geplaatst.

§ 3.

§ 3.

Zoowel de *None* als de *Septime* moeten *voorbereid* zijn; vervolgens gaan dezelve beide te gelijk, somtijds ook na elkander, *nederwaarts*. (fig. 8.)

§ 4.

Alle drie Intervallen, uit welke dit Accoord bestaat, kunnen groot en klein daarbij voorkomen.

§ 5.

Wanneer bij dit Accoord, in plaats van de *Terts*, de *Quart* moet genomen worden, dan moet dit, uitdrukkelijk, worden aangeduid. (fig. 9.)

§ 6.

Somtijds wordt bij dit Accoord nog eene *viijde* stem genomen. (fig. 10.)

XXIII. HOOFDSTUK.

Van het Quint-quart-accoord.

§ 1.

Het *Quint-quart-accoord* bestaat uit de *Quart*, *Quint* en *Octaaf*. Hetzelve wordt door $4\ 3$, of door $\frac{5}{4}\ 3$ aangeduid, als de *Quart* terstond over de Grondnoot in de *Terts* geresolveerd wordt; maar, wanneer de *Resolutie* op eene andere Grondnoot geschiedt, dan is 4 of $\frac{5}{4}$ genoeg.

§ 2.

De reine en valsche *Quint*, de reine *Quart* en *Octaaf* komen bij dit *Accoord* voor.

§ 3.

De *Quart* wordt altoos *voorhereid*, en resolveert *nederwaarts*. De *Quint* behoeft niet altijd van te voren te liggen, maar kan vrij aangeslagen worden. (fig. II.)

§ 4.

Wanneer men, bij den *Drieklank* der Grondnoot, in plaats van de *Terts*, de *Quart* neemt,
dan

dan heeft men dit Accoord in de hand. Men leert door dit hulpmiddel de ligging en *Resolutie* der *Quart*, gemakkelijk, kennen.

§ 5.

Somtijds moet men, om *Quinten* te vermijden, bij dit Accoord de *Octaaf* weglaten, en daarvoor de *dubbele Quint* nemen. (fig. 12.)

§ 6.

Om Octaven te vermijden is men dikwijls genoodzaakt, de *dubbele Terts* bij het voorgaand Accoord te nemen. (fig. 13.)

§ 7.

Bij het *driestemmig Accompanement* kan men de *Octaaf* weglaten.

XXIV. HOOFDSTUK.

Van den verminderden harmonischen Drieklank.

§ 1.

De *verminderde harmonische Drieklank* heeft in het *vierstemmig Accompannement*, behalve de *valsche Quint*, nog de *kleine Terts* en de *Octaaf* bij zich. Bij het *driestemmig Accompannement* laat men de *Octaaf* weg.

§ 2.

Dit *Accoord* wordt, of door geen cijfer, of anders ook wel door de *Signatuur* der *valsche Quint* (5^b) aangeduid. In de *Toonsoorten*, welke *Kruisfen* aan den *Sleutel* voorgeteekend hebben, kan, in plaats van een *b* aan de 5, een *béquarre* aan de 5 vastgehecht zijn.

§ 3.

De *valsche Quint* is eene *Dissonant*, welke met en zonder *voorbereiding* voorkomt, en bij de *Resolutie* *nederwaarts* gaat. (Pl. XIX. fig. 1.)

XXV. HOOFDSTUK.

Van den vergrooten Harmonischen Drieklank.

§ 1.

De *vergroote harmonische Drieklank* heeft, in het *vierstemmig Accompanement*, behalve de *overmatige Quint*, nog de *groote Terts* en de *Octaaf* bij zich. In het *driestemmig Accompanement* blijft de *Octaaf* weg.

§ 2.

Dit *Accoord* wordt, of door een 5, waardoor een *streep* gemaakt is, of door een 5, waaraan een *béquarre* is vastgehecht, aangeduid; somtijds vindt men de daarbij behoorende cijfers mede boven de *Grondnoot* geplaatst.

§ 3.

De *overmatige Quint* is eene *Dissonant*, welke niet ligtelijk zonder voorbereiding voorkomt, en bij de *Resolutie opwaarts* gaat. (fig. 2.)

§ 4.

Somtijds *verdubbelt* men de *Terts*, en laat de *Octaaf* weg. (fig. 3.)

XXVI. HOOFDSTUK.

Van de Verwifeling en Omkeering der Accoorden, en de Resolutie der Disfonanten.

§ 1.

De *Harmonij* bestaat maar uit twee *Grond-accorden*, welke de *oorsprong* van alle andere *Accorden* zijn. Deze twee *Grond-accorden* zijn: de *consonerende Drieklank*, en het *dissonerend* wezenlijk *Septime-accord*.

§ 2.

De *consonerende Drieklank* heeft of de groote of de kleine *Terts* bij zich, met de reine *Quint* en *Octaaf*; ook wordt de *verminderde harmonische Drieklank* hieronder begrepen, bestaande uit de kleine *Terts*, valsche *Quint* en *Octaaf*. (fig. 4.)

§ 3.

Het *dissonerend wezenlijk Septime-accord* kan, op verschillende wijzen, zamengesteld worden. Hetzelve bestaat, of uit de kleine *Septime* met de reine *Quint* en groote of kleine *Terts*; of uit de kleine *Septime* met de valsche *Quint*

en kleine *Terts*; of uit de groote *Septime* met de reine *Quint* en groote *Terts*. (fig. 5.)

§ 4.

Van deze Grond-accorden is altijd het voorgaande, ten opzichte der *Harmonij*, volmaakter, dan het daarop volgende. Dus is de Drieklank met de groote *Terts* en reine *Quint* het *volmaaktste*; daarentegen de verminderde Drieklank met de kleine *Terts* en valsche *Quint* het *onvolmaaktste* der *consonerende Grond-accorden*: en het Accoord der kleine *Septime* met de reine *Quint* en groote *Terts* is het *volmaaktste*; daarentegen het Accoord der groote *Septime* met de reine *Quint*, en groote *Terts* het *onvolmaaktste* der *dissonerende Grond-accorden*.

§ 5.

Elke toon, welke tot deze *Grond-accorden* behoort, kan *verplaatst*, dat is: tot de Bas-noot, gemaakt worden. Daar nu elk Accoord van den laagsten Toon of Bas-noot zijnen naam bekomt, zoo ontstaan, uit deze verplaatsing, andere, aan gedaante en kracht van hunne Grond-accorden verschillende, Accorden, welke alsdan *verplaatste* of *verwisselde Grond-accorden* zijn, maar wier Grond-Bas dezelfde is. Bijgevolg geeft de *Drieklank* in de Verwisseling het *Sext-accoord*, en het *Sext-quart-accoord*; en uit de Verwisse-

ling van het *Septime-accord* ontstaan het *Quint-sext-accord*, *Terts-quart-accord*, en het *Secund-accord*. De *Grond-harmonij* van de eerstgenoemde Accoorden is de *Drieklank*; en van de laatstgenoemde het wezenlijk *Septime-accord*. (fig. 6.)

§ 6.

Deze Accoorden, welke uit de Verwisseling ontstaan, zijn, wat hunne behandeling betreft, volkomen *eenerlei* met hunne Grond-accorden; maar, wat de volmaaktheid der *Harmonij* aangaat, is het eene Accord gedurig minder volmaakt, dan het andere. Dus is het *Grond-accord* zelfs het *volmaaktste*; de eerste Verwisseling minder; de tweede nog minder, dan de eerste, en de derde Verwisseling nog minder volmaakt, dan de voorgaande. Deze verschillende *Graden* of *trappen* der *harmonische* volmaaktheid, zoo wel van de Grond-accorden, als van derzelver verwisseling, veroorzaken in de *Harmonij* eene wonderbare *verscheidenheid*, zonder welke de *Muzijk* veel van hare aangenaamheid zoude verliezen. (fig. 7.)

§ 7.

In de opvolging der Accoorden kan elke, tot deze Accoorden behorende, Toon, in welke stem hij ook moge liggen, of enkel, of met andere te gelijk, opwaarts of nederwaarts, door eenen
voor-

voorgaanden toon *opgehouden* worden, die alsdan *disfoneert*, maar spoedig in zijne wezenlijke plaats treden, en *resolveren* moet. Hieruit ontstaan eene menigte van *disfonerende Accoorden*, wier *Resolutie* in hetzelfde Grond-accoord geschiedt, van welk zij als eene *ophouding* aan te merken zijn.

§ 8.

De volgende Intervallen *resolveren nederwaarts*: de verminderde *Octaaf*, de verminderde en reine *Quart*, de valsche *Quint*, en de reine *Quint* in het *Quint-sex-accoord*, de verminderde en kleine *Septime*, en de *None*. In de volgende *Accoorden* *resolueert* de Bas eene noot *nederwaarts*, als: in het *Secund-accoord*, in het *Secund-quint-accoord*, in het *Secund-quint-quart-accoord*, en in het *Secund-terts-accoord*.

§. 9.

Opwaarts resolveren de overmatige *Prime*, de groote *Secunde*, de overmatige *Quart*, de overmatige *Quint*, de overmatige *Sexte*, en de groote *Septime*.

XXVII. HOOFDSTUK.

Van het Orgel-Punt. (Point d'Orgue.)

§ 1.

Wanneer over lang uithoudende, of in *éenen* toon blijvende, *Bas-noten*, verschillende harmonische veranderingen (welke meestendeels uit *ligaturen* of bindingen bestaan) voorkomen; dan noemt men dit een *Orgel-Punt*, of *Point d'Orgue*.

§ 2.

Dit komt, gewoonlijk, voor in Kerk-Muzijk en in *Fugen* bij het einde, het zij over de *Dominante* of *Quint* van den Grondtoon, of over de *Tonica* of *Sluit-noot*. Soms tijds gebeurt dit ook in het midden van een Stuk over de *Quint* of *Prime* van dien toon, in welken de *Modulatie* zich ophoudt. Men noemt dit een *Orgel-Punt*, om dat het Orgel, hetwelk daarbij in den Bas enkel en alleen den toon *uithoudt*, eenigermate een *Rust-Punt* heeft, terwijl de andere stemmen intuschen voortgaan, en de fluiting *vertragen* of *ophouden*, door *Dissonanten* en wel te zamenhangende Accoorden. Deze Accoorden moeten zoodanig ingerigt zijn, dat, als men den liggenden Bas wegneemt, men

tot deze Accoorden eenen anderen Bas kan componeren, welke, in alle opzigten, goed is, en tot de Sluit-noot leidt. (Pl. XX. fig. 1.)

§ 3.

Deze Orgel-Punten kunnen *drie- of meerstemmig* zijn. De *Harmonij* daarvan is ook dikwijls, zonder den uithoudenden Bas, volkomen; doch de Bas geeft haar alsdan den behoorlijken nadruk. Wanneer men de, hierbij voorkomende, veranderingen der *Harmonij*, en de bijzondere zamenvoeging der Intervallen duidelijk nasporen en verklaren wil, dan laat men den Bas weg. De ongewoonlijkste *Signaturen* worden alsdan zeer gewoonlijke en bekende Acoorden van den *Basfo - Continuo*. (fig. 2.)

§ 4.

De *Orgel-Punten* worden, gewoonlijk, niet becijferd, maar *Tasto Solo* gespeeld.

XXVIII. HOOFDSTUK.

Von de becijfering der Toonladder over de grootte en kleine Terts.

§ 1.

De Toonladder, zoowel over de grootte als over de kleine Terts, opwaarts of nederwaarts gaande, kan verschillende becijferingen hebben; doch de eene becijfering is eenvoudiger en natuurlijker, dan de andere.

§ 2.

De eenvoudigste en natuurlijkste becijfering der Toonladder over de grootte Terts, opwaarts gaande, is deze: tot den *Grondtoon* of *Prime* neemt men den *Drieklank*; tot de *Secunde* het *Sext-accoord* of het *Terts-quart-accoord*; tot de Terts het *Sext-accoord*; tot de *Quart* het *Sext-quint-accoord*; tot de *Quint* of *Dominante* den *Drieklank*; tot de *Sexte* het *Sext-accoord*; tot de *Septime* het *Sext-quint-accoord*, en tot de *Octaaf* den *Drieklank*. (fig. 3.)

§ 3.

Nederwaarts gaande neemt men tot de *Octaaf* den *Drieklank*; tot de *Septime* het *Sext-accoord*; tot de *Sexte* het *Terts-quart-accoord* met de *groote Sexte*; tot de *Quint* of *Dominante* den *Drieklank*; tot de *Quart* het *Secund-accoord*; tot de *Terts* het *Sext-accoord*; tot de *Secunde* het *Ters-quart-accoord*, en tot de *Prime* den *Drieklank*. (fig. 4.)

§ 4.

De eenvoudigste en natuurlijkste becijfering der Toonladder over de kleine *Terts*; *opwaarts* gaande, is deze: tot den *Grondtoon* of *Prime* neemt men den *Drieklank*; tot de *Secunde* het *Sext-accoord* met de *groote Sexte*, of het *Terts-quart-accoord*, ook met de *groote Sexte*; tot de *Terts* het *Sext-accoord*; tot de *Quart* het *Sext-quint-accoord*; tot de *Quint* den *Drieklank* met de *groote Terts*; tot de *groote Sexte* het *Sext-accoord*; tot de *groote Septime* het *Sext-quint-accoord*, en tot de *Octaaf* den *Drieklank*. (fig. 5.)

§ 5.

Nederwaarts gaande, neemt men tot de *Octaaf* den *Drieklank*; tot de *kleine Septime* het *Sext-accoord*; tot de *kleine Sexte* het *Sext-accoord*;

tot de *Quint* den *Drieklank* met de *groote Terts*;
 tot de *Quart* het *Secund - accoord* met de *over-*
gnatige Quart; tot de *Terts* het *Sext - accoord*;
 tot de *Secunde* het *Terts - quart - accoord* met de
groote Sexte, en tot de *Prime* den *Drieklank*.
 (fig. 6.)

XXIX. HOOFDSTUK.

Van de Modulatie of Afwijking der Toonen.

§ 1.

Men zingt of speelt in *éenen* Toon, zoo lang men in de *Melodij* of in de *Harmonij* geene andere toonen hooren laat, dan zulke, welke in de *Diaonische Klankladder* van *dien toon* voor komen. Wanneer echter een *Muzijk - stuk* tamelijk lang is, zoude het onaangenaam zijn, wanneer men geheel en al in *eenen toon* wilde blijven: de *Melodij* en *Harmonij* moeten van tijd tot tijd in *andere toonen* gebragt worden, maar nogtans op het laatst bij het slot weder in den *eersten Hoofdtoon* eindigen.

§ 2.

Wanneer men van een toon in eenen anderen wil gaan, dan moet, vóór den *Drieklank* des nieu-

nieuwen Grondtoons, een toon *vooruitgaan* of *terstond volgen*, welke aan den vorigen Grondtoon *vreemd* is, en het gevoel van denzelfven (als het ware) verdooft; maar welke toon daarentegen bij den nieuwen Grondtoon noodzakelijk vereischt wordt.

§ 3.

Men moet in de *Modulatie* wel opletten, in welk verband de Toonen met elkander staan. *Die Toonen* staan in een' naauw verband met malkander, welke de meeste gemeenschappelijke geluiden of toonen hebben. Bij gevolg staat C. over de groote *Terts* met G over de groote *Terts* in een' zeer naauw verband, om dat deze beide Grondtoonen maar in *één* geluid of toon van elkander verschillen; namelijk in C groote *Terts* komt de toon *f*, en in G. groote *Terts* de toon *f kruis* voor: de overige toonen of geluiden zijn alle eenerlei.

§ 4.

In de *Toonsoort* over de groote *Terts* kan men in alle toonen afwijken, welke in *die Toonladder* liggen, behalve in de *Septime*, om dat op deze *Septime* geen volmaakte Drieklank plaats kan vinden wegens de valsche *Quint*, bij voorbeeld: als C. groote *Terts* de Hoofdtoon is, kan men gaan in G. groote *Terts*, A. kleine *Terts*, E. kleine *Terts*, F. groote *Terts* en D. kleine *Terts*, wel-

ke toonen alle in de *Toonladder* van C. groote *Terts* liggen, en ieder een volmaakten Drieklank opleveren, behalve de *Septime* B. (fig. 7.)

§ 5.

Wanneer men in eenen anderen Toon wil gaan, moet men altoos van te vooren de *groote Septime* des *nieuwen Grondtoons* laten hooren: dus als men van C. groote *Terts*, in G. groote *Terts* wil gaan, dan laat men *f kruis* hooren; gaat men in A. kleine *Terts*, dan *g kruis*; in E. kleine *Terts*, *d. kruis*; in D. kleine *Terts*, *c. kruis*; weder in C. groote *Terts*, dan *b. natuurlijk*: maar wanneer men in F. groote *Terts* wil gaan, dan is de groote *Septime e.* niet voldoende, om deze Afwijking aan te kondigen, om dat de toon *e.* reeds in de *Toonladder* van C. groote *Terts* voorkomt; men is dus genoodzaakt de *Quart* van F., zijnde *b. mol*, daarvoor te gebruiken, die aan den Hoofdtoon C. groote *Terts* vreemd is.

§ 6.

In de *Toonsoort* over de *kleine Terts* kan men insgelijks in alle toonen afwijken, welke in die *Toonladder* liggen, behalve in de *Secunde*, om dat op deze *Secunde* geen volmaakte Drieklank plaats kan vinden wegens de valsche *Quint*, bij
voor-

voorbeeld, als A. kleine *Terts* de Hoofdtoon is, kan men gaan in E. kleine *Terts*, in C. groote *Terts*, in D. kleine *Terts*, in F. groote *Terts*, en in G. groote *Terts*, welke toonen alle in de *Toonladder* van A. kleine *Terts* een' volmaakten Drieklank opleveren, behalve de *Secunde* B.

§ 7.

De *Hoofdtoon*, uit welken een *Muzijkstuk* gaat, moet nooit geheel en al uitgebluscht worden; dus moet men, bij het begin en bij het einde van een *Muzijkstuk*, zich het langst in den *Hoofdtoon* ophouden, en *minder tijd* besteden voor de overige *afwijkende toonen*. Indien dit niet gedaan wierd, zou het moeilijk vallen de *Eenheid* der *Harmonij* te bewaren. Deze eenheid is een *ver-*
eischte in alle *Muzijkstukken*.

XXX. HOOFDSTUK.

Van de Cadenzen of Sluitingen.

§ 1.

Het geen in de *Harmonij* het gevoel van een *stijfstand* of *rust* veroorzaakt, wordt eene *harmonische Cadens* genoemd.

§ 2.

De uitwerkingen der *Cadenzen* zijn verschillende; sommige veroorzaken een *volkomen rust*, zoo dat het gehoor niets meer te verwachten heeft; andere verwekken slechts een *stijfstand*, bij welken men niet eindigen, maar echter eenigen tijd *stijfstaan* kan. De eerste worden *volmaakte* en de andere *onvolmaakte* of *halve Cadenzen* genoemd.

§ 3.

Tot eene volmaakte rust wordt noodzakelijk eene *volmaakte consonerende Harmonij* vereischt, om dat elke dissonerende toon het gehoor min of meer *ontrust*: dus moet het laatst Accoord der volmaakte Cadens noodzakelijk de *volmaakte Drieklank*

klank zijn; want elke *Drieklank* is niet in staat eene volmaakte rust te veroorzaken. De *volkomenste rust* gevoelt men door den *Drieklank* van den *Grondtoon*.

§ 4.

Elk *Muzijkstuk* wordt in een' zekeren toon *gecomponeerd*, waarvan de *Harmonij* wel in andere toonen *afwijkt*, maar doch op het laatst weder in den *Hoofdtoon* wordt *te rug* gebragt. De volkomenste rust kan dus niet eerder *hersteld* worden, dan wanneer de *Modulatie* uit de *afgewekene* toonen weder in den *Hoofdtoon*, waarvan het gehoor voornamelijk ingenomen is, *terug gevoerd* wordt. Een *Muzijkstuk* kan dus niet anders eindigen als met den *volmaakten Drieklank* op deszelfs *Grondtoon*. Zulk eene sluiting noemt men de *Finaal-* of *Hoofd-cadens* van een *Muzijkstuk*; maar wanneer eene sluiting geschiedt door den *Drieklank* van een toon, in welken men afgeweken is, dan wordt zulk eene sluiting maar eene *Midden-cadens* genoemd.

§ 5.

De volmaaktheid van eene *Cadens* hangt niet alleen af van het *laatste*, maar ook ten deele van het *voorgaand Accoord*, waardoor het verlangen naar rust verwekt wordt. Dit geschiedt door

door het *Accoord* der *Dominante* of *Quint*, waarbij men de *Septime* voegt. (Pl. XXI. fig. 1.)

§ 6.

De *onvolmaakte* of *halve Cadens* verwekt geene volkomen rust, om dat zij niet op den Grondtoon ligt, waarin men *moduleert*, maar op den naasten *Consonant* van den Grondtoon, namelijk; op deszelfs *Quint* of *Dominante*. (fig. 2.)

§ 7.

Somtijds *ontwijkt* men eene *Cadens* en gaat, in plaats van de verwachte Sluitnoot te laten hooren, in eenen *vreemden Grondtoon* over. Hierdoor wordt het oor misleid, en op eene aangename wijze verrast. (fig. 3.) Zulk eene *Cadens* wordt van de *Italianen* *Cadenza d'inganno*, eene *bedriegelijke* of *misleidende Cadens*, genoemd.

§ 8.

De *laatste* toon van eene *Cadens* moet, noodzakelijk, met den *Grondtoon* *consoneren*, en hoe *volmaakter* de *Consonant* van de laatste Sluitnoot is, zoo veel te *zekerder* wordt het gevoel der *rust*.

§ 9.

De *Sluitnoot* of *laatste toon* is dus of de *Unison*, of de *Octaaf*, of de *Terts*, of de *Quint*
van

van den *Grondtoon*; en wanneer vóór de Sluithoot een toon vooruitgaat, welke het gevoel van de Sluithoot reeds van te voren opwekt, dan wordt de rust ook hierdoor zoo veel te *voelbaarder*. Dit noemt men de *voorbereiding der Cadens*.

§ 10.

Men heeft vier foorten van Sluitingen, welke hunne manen van de vier-stemmen bekomen hebben. Deze zijn:

- 1.) de *Bas-Cadens*, springende van de *Dominante* des Grondtoons nederwaarts in de *Unison*. (fig. 4.)
- 2.) De *Soprano-Cadens*, welke ook de *Dis-cant-Cadens* genoemd wordt, gaat van de *grootte Septime* des Grondtoons in de *Octaaf*. (fig. 5.) Zeer dikwijls gaat deze *Cadens* ook van de *Secunde* des Grondtoons in de *Prime*. (fig. 6.)
- 3.) De *Tenor-Cadens* gaat, gewoonlijk, van de *Secunde* des Grondtoons in de *Terts*. (fig. 7.)
- 4.) De *Alt-Cadens* blijft, gewoonlijk, in de *Quint* des Grondtoons staan. (fig. 8.)

§ II.

Wanneer men deze vier *Cadenzen*, in vierstemmige *Muzijkstukken*, met elkander verbindt, dan ontstaat hieruit de volmaakte *Finaal-Cadens*, welke hare grootste kracht bekomt van de *Soprano-* en *Bas-Cadens*. (fig. 9).

§ 12.

Deze *Finaal-Cadens* kan ook nog veranderd worden, zoo als bij fig. 10. waar de *Tenor-Cadens* veranderd is.

§ 13.

Men noemt thans ook eene *Cadens*, wanneer een *Zanger* of *Solo-speler* bij het einde van een stuk bij die noot, welke op twee na (*antepenultima*) de laatste is, zich eenigen tijd ophoudt, en velerhande *passagiën* van zijne eigen vinding laat hooren, die dan op het laatst met een *Triller* eindigen. Deze zoogenaamden *Cadenzen* hebben haren oorsprong genomen omtrent tusschen de Jaren 1710 en 1716. Men begon, vooreerst, op die noot, welke voor den *Triller* vooruitging, een klein willekeurig *Agrement* te maken, als het de maat gedoogde, en men den tijd daartoe had. Vervolgens begon men de laatste maat *langzamer* te zingen of te spelen, en zich, eenigen tijd, daarbij op te houden. Eindelijk trachte men deze ophou-
ding

ding door allerhande willekeurige *pasfagiën*, *loopen* en *sprongen* te versieren en op te pronken, en alles te laten hooren, wat maar eenigzins mogelijk was uit te voeren. Somsduurde zulk eene *Cadens* zoo lang, als de helft van het stuk, waarbij dezelve gebezigt wierd; en het scheen, als of men het stuk alleen daarom uitvoerde, om de geliefde *Cadens* te laten hooren, al wierd ook het geheel stuk daardoor vergeten. Dat nogtans eene *Cadens* zeer goed behoort te zijn, en volkomen overeen te stemmen met het karakter en de hartstogt van het stuk, is reeds gezegd in de eerste Afdeeling. §. 40. van het zestiende Hoofdstuk.

§. 14.

Eene *enkele Cadens* is, wanneer een *Zanger* of *Solo-Speler* dezelve alleen uitvoert, gedurende welken tijd de andere instrumenten zoo lang stilzwijgen. (fig. 11.)

§. 15.

Eene *dubbele Cadens* is, wanneer *twee concenterende stemmen* of *partijen*, ieder eerst op zijn beurt *alleen*, en dan vervolgens beide *te zamen* de *Cadens* uitvoeren. (fig. 12.)

XXXI. HOOFDSTUK.

*Van het Recitatief, en van de manier ;
om hetzelve te accompagneren.*

§ 1.

Een *Recitatief* is een muzikstuk, hetwelk als *sprekende* gezongen, of als *zingende* gesproken wordt.

§ 2.

In *Italiën* en *Duitschland* wordt het *Recitatief* altijd in de maat van $\frac{4}{4}$ geschreven; maar in het *Fransche Recitatief* komen allerhande foorten van maat achter elkander voor.

§ 3.

Het *Recitatief* heeft geen' bijzonderen *Hoofdtoon*, ook niet die geregelde *Modulatie*, welke in andere Muzikstukken plaats vindt; het is ook niet noodig, dat hetzelve in dien toon eindige, in welken het begonnen is; doch het sluit dikwijls in dien toon, in welken de volgende *Aria*,
Duet,

Duët, Terzet of *Koor* begint. Dikwijls wordt in het *Recitatief* de *Modulatie*, eensklaps en onverwachts, in eenen vreemden en afgelegen toon gebragt; doch de *Voorbereiding* en *Resolutie* der *Dissonanten* worden hier zoo naauwkeurig niet in acht genomen, als in andere muziekstukken: ook heeft de *Verwifeling* of *Omkeering* der *Accoorden* in het *Recitatief* zeer dikwijls plaats.

§ 4.

Het *Recitatief* wordt dikwijls met vele Instrumenten, fomtijds ook met den Bas alleen, geaccompagneerd. — In het eerste geval wordt de maat wel in acht genomen, als de Instrumenten *Pasfagiën* of *Melodijen* hebben; doch wanneer het accompagnement der Instrumenten uit *lange uithoudende Noten* bestaat, dan bindt zich de Zanger zoo naauwkeurig niet aan de maat, en de Instrumenten zijn verpligt, hem te volgen: men is, om die reden, gewoon, de *Melodij* der *Zangstem* boven de accompanierende partijen te fchrijven, doch zonder woorden. — In het tweede geval, wanneer de stem door den Bas alleen, of door een Klavier-Instrument alleen, vergezeld wordt, dan bindt zich de Zanger ook niet aan de maat, en de Accompanist moet zich naar hem fchikken.

§ 5.

Het *Forte* en *Piano* met hunne *schakeringen* moeten zoowel door de *Instrumentisten*, volgens hun voorschrift, als door den *Zanger*, volgens den inhoud der woorden, zeer naauwkeurig in acht genomen worden; als ook de verandering van *beweging* of van *Tempo*, welke in een *Recitatief* dikwijls plaats vindt.

§ 6.

De *Accoorden* worden op een *Forte - Piano* of ander *Klavier-Instrument* niet altijd te gelijk aangestlagen, maar dikwijls gezwind achter elkander gebroken, welke toonen alsdan zoo lang liggen blijven, tot dat er eene nieuwe *Harmonij*, of eene *Pauzering* komt. Wanneer de *Forte-Pianospeler* de *Harmonische* toonen ook in den *Bas* of de linkerhand daarbij wil nemen, dan moeten dezelve, zoodra zij aangestlagen zijn, terstond weder opgeligt worden, en geene andere toonen liggen blijven, dan de voorgefchreven *Bas-noot* alleen.

§ 7.

Wanneer in de *Zangstem* *moeijelijke Intervallen* voorkomen, dan doet de *Accompagnist* wel, deze Intervallen aan den *Zanger* vooruit te laten hooren.

§ 8.

§ 8.

Bij sluitingen, welke gewoonlijk een *Quint* nederwaarts in den Sluit-toon gaan, moeten de accoorden *kort afgesloten* worden, ten zij de *Componist* deze twee noten; om zekere redenen, *gesleept* wilde hebben, hetwelk dan door een boogje wordt aangeduid.

§. 9.

Wanneer in het midden van een *Recitatief*, het woord *Arioso* of *a Tempo* staat, dan moet, zoo wel door den *Zanger*, als door de *Instrumentisten*, de maat zoo lang *naauwkeurig* in acht genomen worden, tot dat het woord *Recitatief* weder geschreven staat.

§ 10.

Wanneer in een *Kerk-Muzijk* of eene *Godsdiens-tige Cantate* een *Recitatief* voorkomt, het welk, behalve door andere Instrumenten, ook met het *Orgel* geaccompagneerd wordt, dan doet de *Organist* wel, als er in de *Orgel-partij* of *Bas* lange uithoudende noten voorkomen, dezelve nie volgens hare waarde uit te houden, maar liever te verkorten, en het overige van de waarde der

noten te pauzeren. Men speelt dus de Heele noten als *Quarten*, en pauzeert dan, bij elke Heele noot, drie *Quarten*, om dat men anders, in plaats van den *Zanger* te ondersteunen, hem overslemmen zoude.

§ II.

Het is, om alle gemelde redenen, moeilijker een *Recitatief* goed te accompagneren, dan een ander Muziekstuk. Op Plaat XXII en XXIII, vindt men een *Recitatief*, waar onder de Zangpartij, het *accompagnement* van het *Forte-Piano*, door noten staat uitgedrukt.

XXXII. HOOFDSTUK.

Van de Temperatuur en van het Monochord.

§ 1.

Door het woord *Temperatuur* verstaat men, bij de *Klavier-Instrumenten*, eene kleine of geringe *afwijking* van de volmaaktste *reinheid* of *zuiverheid* van eenige *Intervallen*, om dezelve daardoor, in verband met andere *Intervallen*, zoo veel te *bruikbaar* te maken,

§ 2.

In vroegere tijden gebruikte men in het zamenstellen der Muzikstukken geene andere toonen dan C, D, E, F, G, A, B *mol* en B *natuurlijk*, en dus was er geene *Temperatuur* noodig; maar toen de vier nieuwe toonen C *kruis*, D *kruis*, F *kruis* en G *kruis* ingevoerd wierden, en men elken van de twaalf halve toonen (waaruit nu de *Toonladder* bestond,) tot een *Hoofdtoon* of *Grondtoon* wilde maken, en in denzelfden, zoowel over de *grootte* als *kleine Terts*, componeren, ontdekte men terstond, dat dit onmogelijk was, ten zij men eenige *Intervallen* iets, (doch zeer weinig) aan hunne *diatonische*

rein-

reinheid liet ontbreken, en sommige iets *lager*, andere weder iets *hooger* stemde, dan hunne *diatonische* reinheid vereischte.

§ 3.

De *Octaven* moeten volmaakt *rein* zijn, en kunnen geene afwijking, hoegenaamd ook, verdragen: de *Quinten* kunnen een weinig nederwaarts zweven, zonder dat ze *dissoneren*, en bij de *Tertsen* kan nog grootere *afwijking* plaats hebben, dan bij de *Quinten*.

§ 4.

Na dat men vele soorten van *Temperaturen* heeft uitgevonden en onderzocht, is eindelijk de zoogenaamde *gelijkzwevende Temperatuur* bijkans overal aangenomen. In deze *Temperatuur* zijn de twaalf halve toonen der *Toonladder* in twaalf gelijke deelen verdeeld, waarvan *twee*, al vrij nauwkeurig, een *heelen diatonischen toon* van $\frac{8}{9}$ uitmaken. Verder heeft in deze *Temperatuur* elke toon der *Toonladder* zijne *Quint* en *Quart*, welke bijkans onmerkbaar van de volmaakte reinheid dezer Intervallen afwijken; want de *Quinten* zweven maar een weinig *nederwaarts*, namelijk $\frac{1}{12}$ van een groot *Comma*, en de *Quarten* even zoo weinig *opwaarts*; de afwijking der *Tertsen* is omtrent $\frac{1}{3}$ van een *Com*.

Comma. Daar het *Comma* van *Dydymus* maar $\frac{1}{8}$ of $\frac{1}{9}$ gedeelte van een *heelen toon* bedraagt; zoo is de afwijking van $\frac{1}{3}$ van een *Comma* zeer weinig, en die van $\frac{1}{12}$ schier onmerkbaar.

§ 5.

Om, volgens deze *gelijk zwevende Temperatuur* goed te leeren stemmen, zoude het van veel dienst zijn, een *Monochord* te hebben, het welk zeer naauwkeurig afgedeeld was. De *twaalf halve toonen* der *Toonladder* konden dan, *ieder* in het bijzonder, naar zulk een *Monochord* gestemd worden, en alle de overige toonen naar hunne *Octaven*, het welk zeer gemakkelijk gedaan kan worden.

§ 6.

Het *Monochord* of *Toonmeter* is een Instrument, het welk, volgens zijn naam, eigenlijk maar *éene snaar* heeft, en naauwkeurige *verdeelingen*, door welke men zien kan, hoe de *toon* der snaar, naar evenredigheid van hare *toe- of afnemende* lengte, *lager* of *hooger* wordt. Bij de Ouden wierd dit Instrument de *Canon* of *Regel* genoemd. — Men besnaart dit Instrument, gewoonlijk, met twee, ja zelfs met vier snaren, doch *alle* in *éenen toon* gestemd. Wanneer men, op de naauwkeurig afgemetene lengte van elk Interval, losse kammen onder de

de snaren plaatst, dan kan men niet alleen den *Grondtoon* met zijne volle *Harmonij* te gelijk laten hooren, maar men zal ook duidelijk zien, dat *die Intervallen*, in welken de *eenvoudigste evenredigheid* heerscht, en welke door kleine getallen uitgedrukt kunnen worden, ook de grootste aandoening van vermaak zullen verwekken.

§. 7.

Soortgelijke aandoeningen, schoon zij ook zelfs het tegengestelde van vermaak en vreugde, het zij treurigheid of smart, veroorzaken, moet het doel zijn van elk Muzijkstuk. Deszelfs zamenstelling is alzoo van het grootst aanbelang, indien het waar zal zijn, dat de Toonkunstenaar zijne taferelen schildert door klanken, zijne denkbeelden door gewaarwordingen, en zijne gewaarwordingen door toonen aangeeft: indien hij de hartstogten, die hij uitdrukt, in andere harten wil doen geboren worden, en zoo wel aan de wellust nieuwe bevalligheden wil mededeelen, als ons bij de droefheid, die hij kermende invoert, doen weenen. — Edle kunst derhalve, wier zamenstelling zich verheft tot eene onwaardeerbare hoogte voor het menschelijk hart!

EINDE VAN HET EERSTE DEEL.