

MUZYKAALE SPRAAKKONST;

O F

*Duidelyke AANWYZING en VERKLAARING
van allerhande weetenswaardige dingen , die
in de geheele MUZYKAALE PRACTYK
tot eenen grondslag kunnen verstreken.*

O P G E S T E L D

D O O R

JACOB WILHELM LUSTIG,

*Organist van de Groote Kerk
te Groningen.*



T E A M S T E L D A M,

Gedrukt by A. OLOFSEN, Boek- en Muzyk-
verkoper, in de Gravestraat, 1754.

BIBLIOTHEEK DER
RIKSUNIVERSITEIT
UTRECHT.

VOORREDE

aan den Bescheiden

LEEZER.

Dit beloofde werkje verschynt des te eerder en gemoediger, dan de *Inleiding* (tot welke de aangewende kosten door de grootmoedigheid myner EDELE MOOGENDE H. HEEREN REGENTEN daadelyk zyn vergoed, *Welken* ik hier mede opentlyk dank zeg) by menig schrander Kenner en beminnaar der Muzyk de verwagte goedkeuring volkomen gevonden, en er tot dus verre niemand iets tegen ingebracht heeft. Wordt nu de Muzyk billyk *toon spraak* genoemd, gelyk ik zulks in 't gemelde werk §. 302. meen betoogd te hebben, zo behoeft het niemand vreemd te dunken, dat men er eene *spraak-konst* op houdt. Schoon de taalen door 't gemeen, niet door spraakkonstenaars zyn uitgevonden, deeze hebben evenwel, op 't gebruik der beschaafde lieden naauwkeurig lettende, naderhand vaste regelen, aangaande het goede en kwaade gebruik, aangewezen, en dus den grond gelegd zo wel tot de verzekerdheid van beschaafden, als voornamelyk, tot de beschaaving

* 2

van

V O O R R E D E.

van onoplettenden, welker misvattingen in 't spreken, leezen en fchryven, voor dien tyd zekerlyk verfchoonbaar waren. Verfchoonlyk is derhalve de bykans algemeene onkunde, in dingen het weezentlyke der muzykaale praetyk betreffende, om dat er tot nog toe niemand aan de Nederlandfche Muzykoeffenaars eene bruikbaare muzykaale letterkonft voorgelegd heeft. Ontfang dan in toegenegenheid deeze eerfte fchets, die ik, om den muzykliefhebber hierin gewillig te hulp te komen, U hier mede aanbiede, en van de welke ik my verzekerd houde, dat ze niet alleen weetgierigen zeer aangenaam en dienftig weezen zal, maar ook met 'er tyd door anderen kan worden overtroffen. Scheen de Inleiding, by zommige hoofdstukken, wegens gebrek van nooten, menig een laantaarn zonder Kaars, ik heb hier tot de vergoeding van zulk gebrek thans een goed begin gemaakt. Doch, aan de befchryving van de muzykaale *harmony*, gedeeltelyk tot de letterkonft behoorende, is het nog niet toe gekomen, om dat deeze wydloopige ftoffe billyk eene byzondere verhandeling, en veele voorbeelden in nooten, vereifcht. Het zelfde verftaat zig van de muzykaale uitdrukking der *redenkonftige figuren*, waarvan ik in de Inleiding §. 230. gewag maak: dit alles blyft nog uitgesteld,

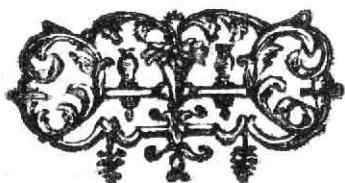
eens

V O O R R E D E.

eensdeels , om dat zommigen een groot boek eenen grooten last pleegen te noemen ; anderdeels , om dat men de harmony kan aanmerken als de muzykaale *redenkunst* (Logique) , het waare en valsche aanwyzende , maar de Compositie , beneffens de gemelde figuren , als de muzykaale *redenrykkunst* (Rhetorique) , en dus als stoffen van de spraakkunst onderscheiden , ja , boven dezelve verheven ; en ik , tot het eene en 't andere reeds vry wat materiaalen in voorraad hebbende , den nederlandschen muzykliefhebberen in 't vervolg nog byzondere verhandelingen , ten minsten aardige schetsen , er van hoopte leveren. Wie inmiddels de gronden der bygebragte regelen begeert te vatten , dien wyze ik , by gebrek van bondiger geschriften , door de verkorte woorden *Inl. §.* of *ibid. §.* , tot myne Inleiding ; gelyk de overige zonder byvoeging aangetrokken §§ tot deeze *Spraakkunst* haar opzigt hebben. Geoeffenden dienen geenzins kwaalyk te nemen , dat er ook eenige dingen , hun mischien overlang bekend , tot behulp van onkundigen , invloeiën ; veel min , dat ik , tot opheldering van verscheiden gewigtige zaaken , te mets gemeene voorbeelden bybreng. Verstandigen zullen dezelve nochtans behoorlyk weeten toe te passen , en my voldoet , dat 'er langs deezen weg des

V O O R R E D E.

te meer liefhebbers deel aan kunnen nemen; betuigende opregtelyk, dat niets vieriger wensch, dan tot den aanwas der muzykaale praetyk, tot het betamelyk gebruik van dezelve, en tot het voeden van den weetlust aller muzykbeminnende en welmeenende Konstgenooten, naar uiterste vermoogen, de behulpzaame hand te bieden. Keur myn bedryf *goed*, zo Gy wilt; en *kwaad*, by aldien Gy zulks met bondige reden vermoogt.



T A F E L

DER

VERHANDELDE

ONDERWERPEN.

INLEIDING. 5.

Van 't hedendaags gebruikelijk NOOTEN-
GESTEL. 5

Van de MUZYK-NOOTEN *in't gemeen.* 6

Van de MUZYK-SLEUTELN. 7

Van de UITBEELDING *en* BENOE-
MING *der muzykaale tweeklanken of*
intervallen. 17

Van de KLANKGESLACHTEN. 45

Van de TRANSPOSITIE. 63

Van de BENOEMING *der enkele* TOO-
NEN, NOOTEN *en* CLAVIERTOET-
SEN. 64

Van de GRONDTOONEN. 73

Van

<i>Van de</i> SCALEN.	§ 107
<i>Van de muzykaale</i> TEKENKUNDE.	108
<i>Van eenige</i> CIERAADEN , <i>manieren of</i> <i>agrementen.</i>	123
<i>Van de</i> ZANGMAATEN.	141
<i>Van den aardt der gebruikelykſte</i> MUZYK- STUKKEN.	159
<i>Van de muzykaale</i> ZINSCHIEDINGEN <i>en</i> PERIODEN.	212
<i>Van de</i> MELODY <i>in 't gemeen.</i>	221

Nota 1. De kruisjes onder zekere nooten van tab. X, fig. 153. 165. 166. 167. 168, die in de eerste proef eenige byvoeging hebben zullen aanduiden, zyn hier by misvatting ingesloopen.

Nota 2. Vermits de *doorgestreepte maattekens* C en 2 by de Drukletteren niet konden gevonden worden, heeft men pag. 105, 106, 107, 110. enz. het eerst-gemelde door *C, en het andere door †2 uitgebeeld.

MUZYKAALE SPRAAKKONST.

I N L E I D I N G.

§. 1.

MUZYKAALE SPRAAKKONST be-
staat uit aanwyzing en kennis van
zodanige toonen , tekenen , konst-
woorden , samenvoegingen en rege-
len , als er tot voortbrenging van
lieflyk maatgezag in 't gemeen ver-
eischt worden.

§. 2.

Zulk maatgezag , 't voorwerp en oogmerk my-
ner bespiegeling , verbeeldt redeneeringen , door
tooncn voortgebragt , en deeze , als de muzykaale
stofte , uit zekere lettergreepen en letteren , op ze-
kere wyze samengesteld , verdienen alvorens eenige
byzondere aanmerkingen : des komt het hier inzon-
derheid aan 1) op een gedeelte der *Harmonyk* ; 2)
op de *Muzykaale Tekenkunde* , en 3) op allerhande
theoretische en practykaale stellingen , de vereischte
aaneenschakeling en uitvoering van maatgezag
betreffende.

§. 3.

Noopende de *Harmonyk* , van bruikbaare toonen
in 't gemeen handelende , ik heb in myne Inleiding

TAB. I.

Fig. 1 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. Laage Bas 1. 2. 5. 6. 8. 9. Fig. 3 Bas 3. 4. 6. 7. Fig. 4 Hooge Bas 1. 2. 4. 5. 8. 9.

Fig. 5 2. 3. 6. 7. 9. 10. Fig. 6 Alt 4. 5. 7. 8. Fig. 7 Hooge Alt 2. 3. 5. 6. 9. 10.

Fig. 8 3. 4. 7. 8. Fig. 9 Duitſche Violſleutel e f g a b c d e f g Fig. 10 Franſche Violſleutel g a b c d e f g a b

Fig. 11 1. Comma Fig. 12 4. Com. Fig. 13 5

Fig. 14 8 Fig. 15 9 Fig. 16 13

Fig. 17 32 Fig. 18 Fig. 19 10

Fig. 20 14 Fig. 21 18 Fig. 22 22

Fig. 23 37 19 Fig. 24 23 Fig. 25 27

tot de Muzykkunde (§. 104. 105. 115--138. 141--183) hunne afdeelingen en voornaamste eigenschappen reeds aangewezen, des komen hier de overige deelen in overweeging, by de welke men door nooten demonstreert, en van de welke het gros der muzykoeffenaaren meerder nuttigheid zal kunnen trekken; namelyk, hoe ze in nooten uitgebeeld en benoemd worden, als meede, hoe men ze, van elkander schiftende, tot zekere Klankgeslachten en grondtoon en brengt.

§. 4.

DOOR MUZYKAALE TEKENKUNDE (*Musica signatoria*) versta ik, kennis van zodanige tekenen en konstwoorden, als men tot het opstellen en uitvoeren van opgestelde muzykstukken gebruikt. Deeze term beduidt in een' ruimen zin, kennis van alle eertyds gebruikte en hedendaags gebruikelyke muzykaale figuren, derzelver benoemingen, en overige konstwoorden; maar in een' naauwen, gelyk ook hier, kennis van zulke, als in Europa in 't gemeen, en by ons en nabuurige Natiën in 't byzonder zyn ingevoerd. Ja, dit gedeelte kan insgelyks verstrekken tot de aanwyzing eener vaste spelling, en behoorlyke uitdrukking in geschriften, gemerkt er tot de volledige oeffening eener taal, goede Lees- Spraak- en Schryfkonst vereischt wordt.

Van 't hedendaags gebruikelyk
NOOTEN-GESTEL.

§. 5.

Een balk van vyf streepen, eertyds met de be-
 woording van een *Muzykaal Systema* vereerd, wordt,
 tot behulp der muzykaale praetyk, billyk als iets on-
 ver-

TAB. II.

Fig. 26

Fig. 27

Fig. 28

Fig. 29

Fig. 30

Fig. 31

Fig. 32

Fig. 33

Fig. 34

Fig. 35

Fig. 36

Fig. 37

31

24

28

32

36

33

37

41

45

42

46

50

verbeterlyks aangemerkt (Inl. § 280.): om dat vyf, zig gemakkelyk laten onderscheiden, zelfs ongelyk lighter als ses, vermits er in vyf, een middelste is, die aan 't oog geduurig tot een leidsman verstrekt; en men echter op *vyf streepen en ses spatien* niet alleen een Oктаaf, by voorbeeld, A, a, maar ook twee Quinten, neem eens, A, e; e, b, kan uitdrukken.

Van de MUZYK-NOOTEN in 't gemeen.

§. 6.

Een *Muzyk-Noot* is een teken, 't welk, met betrekking op den voorgestelden muzyksleutel, door de *standplaats*, de *laagte en hoogte*, en teffens door de *gedaante*, *zekere bepaalde duurzaamheid der toonen* aanwyft. Tot deeze overaardige vinding, om twee dingen van zulk eenen verschildenden aardt door één teken aan te duiden, zal het rond b teken, of veeleer een *nul*, uit welke het zelve zynen oorsprong heeft; de eerste gelegenheid hebben gegeven (Inl. §. 282.) Men kan namelyk eener nul, cieraads halve iets langwerpig getrokken, eenen steel of staart byvoegen; den kop der noot uitvullen of zwart maaken; aan den staart eener uitgevulde noot één, twee, drie of meer haakjes trekken; dus stelde de uitvinder, dat van seven nooten, in Tab. I. Fig. 1. zig vertoonende, *ieder naastvolgende de helft der duurzaamheid van de onmiddelyk voorafgaande* zoude aanduiden. Hier uit is gemakkelyk af te neemen, dat de voorslag (*a*), om enkelyk getallen, 1. 2. 3. 4. enz. in plaats van streepen en nooten te gebruiken, gansch geene aanmerking verdiene.

a) JOHN FRANCIS de la Fond, a New System of Muzyk, London 1725.

TAB. III.

Fig. 38

54

Fig. 39

51

Fig. 40

55

Fig. 41

Fig. 42

59

56

Fig. 43

Fig. 44

Fig. 45

60

64

68

Fig. 46

Fig. 47

Fig. 48

Fig. 49

Fig. 50

Fig. 51

Fig. 52

Van de MUZYK-SLEUTELN.

§. 7.

Een Muzyksleutel is een teken , 't welk op zekere streep des nootengestels , en door zekere figuur , één van de drie bekende toonen f , c of g aanwyst. Er zyn allerhande bevattelyke laage , middelbaare en hooge toonen in de muzykaale practyk gebruikelijk , (Inl. §. 76, 77) , doordien vyf octavenruimten

*(Ibid §. 111) , neem eens van C tot c , of van contra G tot g , of van contra F tot f , reeds 36 natuurlijke toonen (Inl. §. 108) , insluiten. Doch , nooten zonder sleutelen laten in 't onzekere , wat slach van toonen , laage , middelbaare of hooge , 'er gemeend worden. Gelyk nu het onbekende zig slegts door iets bekends laat ophelderen , de sleutel wyft op , niet tusschen , zekere streep , en door zekere gedaante , één van de drie zogenoemde *Sleutelklanken* aan , namelyk , ongestreept f , of eengestreept c , of eengestreept g. Dus geraakt men in staat om niet alleen het beoogde slach van toonen terstond te ontdekken , maar ook , van streep tot spatie , en van spatie tot streep met a. b. c. d. e. f. g. voorttellende , uit één' gegeeven toon de naaft aangrenzende , zo veel 'er van dezelve in elf nootenruimten plaats vinden , te kennen en als te *ontsluiten*.*

§. 8.

Er moeten verscheiden muzyksleutels weezen ; om dat 'er zeer verscheiden bevattelyke toonen gebruikelijk zyn , terwyl ons nootengestel , zonder byvoeging van beneden- of bovenstreepjes , niet meer dan elf ruimten vervangt , en de klare onderscheiding
ook

TAB. IV.

Fig. 54

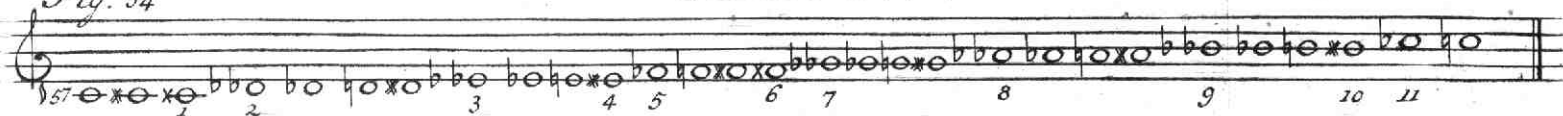


Fig. 55

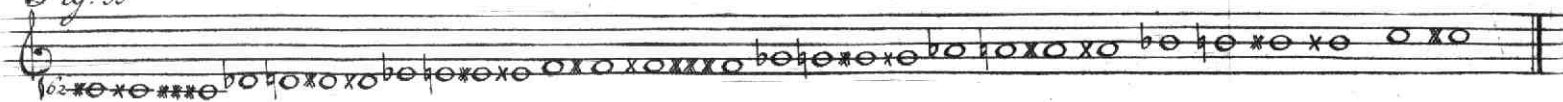


Fig. 56

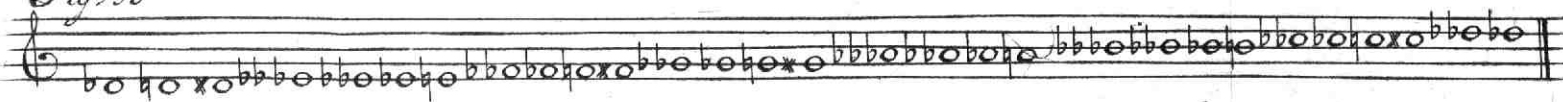


Fig. 57

Fig. 58

Fig. 59

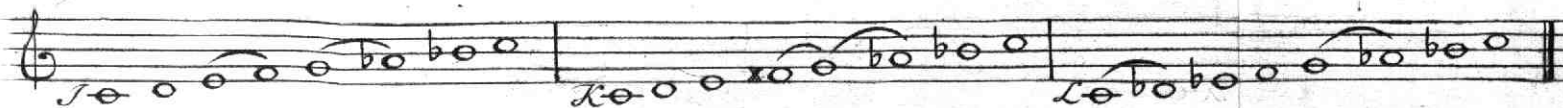
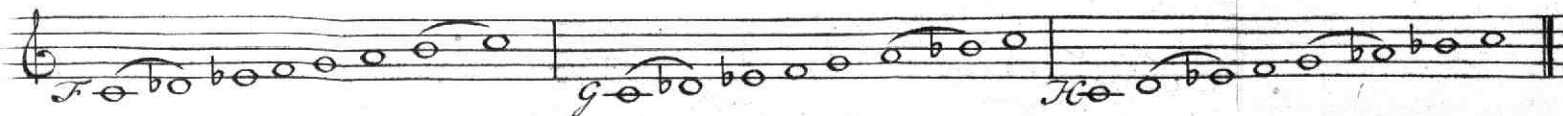
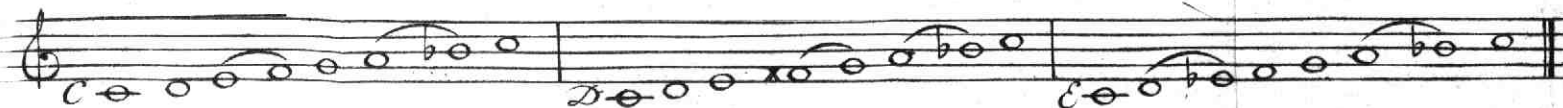
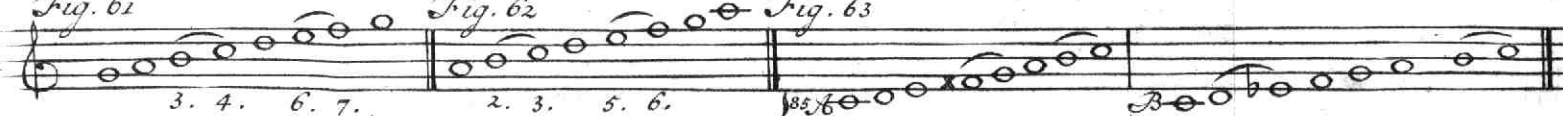
Fig. 60



Fig. 61

Fig. 62

Fig. 63



ook geenzins meer dan vyf streepen toelaat. Er was namelyk geen muzyksleutel van nooden, by al dien men t'elkens zo veel streepen onder elkander stelde als een muzykinstrument toonen kan leveren, by voorbeeld, 49 voor de benedentoetsen van de vier octavenruimten eens Claviers; doch het spreekt van zelve, dat zulks gansch niet raadzaam zoude wezen. Dienvolgens, iets muzykaals te willen uitvoeren, zonder de vereischte sleutels in de magt te hebben, blyft even zo ondoenlyk, als geslooten kassen zonder sleutels te willen ontsluiten. Ook kan de moogelykheid, om teffens verscheiden sleutels naauwkeurig te kennen, niet in geschil vallen, daar zelfs Huishoudsters met de stipte onderscheiding van geheele bossen sleutels geenzins verlegen zyn.

§. 9.

De F sleutels omringen de streep, alwaar het f zal staan, door twee stipjes [:]; de zogenoemde *laage Bas* vervangt dien toon op de vyfde of bovenste streep, zie Fig. 2; de *Bas*, op de vierde, Fig. 3; en de *hooge Bas*, op de derde, Fig. 4.

§. 10.

De C sleutels onderscheiden zig door een figuur, die, volgens de verschillende gewoonte der Componisten en Copisten, nu en dan wat eenvoudiger of bonter voorkomt. De *Tenoor* vertoont het c op de vierde streep, Fig. 5; de *Alt*, op de derde; Fig. 6; de *hooge Alt*, op de tweede, Fig. 7; en de *Discant*, op de eerste, Fig. 8; te weeten, ieder van deeze vier sleutelen betekent het zelfde c.

§. 11.

De G sleutels worden kennelyk door een bogt, van

[illegible]

Over de groote

Over de kleine

van die der c sleutelen genoegzaam verschillende. De *Duitsche Viool-Sleutel* wyft het $\bar{g}$ aan op de tweede streep, Fig. 9; en de *Fransche Viool-Sleutel*, het eigenfte $\bar{g}$ op de benedenfte of eerfte streep, Fig. 10.

§. 12.

Hier hebben wy dan *driederhande flach en negen foorten van muzyksleutelen*: namelyk, $\bar{f}$, $\bar{c}$, en $\bar{g}$ sleutels; maar *drie* foorten van $\bar{f}$, voor *laage toonen*; vier van $\bar{c}$, voor *middelbaare*; en twee van $\bar{g}$, voor *hooge toonen*.

§. 13.

Twee van deeze negen, verschillen, niet in de letteren, maar gelyk kaffen van eenerlei sloten in andere verdiepingenftaande, slegts in hoogte van twee octaven: te weten, de laage Bas (Fig. 2) heeft op de eerfte streep E, en de duitsche Vioolsleutel (Fig. 9), $\bar{e}$; de Bas (Fig. 3), op de eerfte, G, maar de fransche Vioolsleutel (Fig. 10) $\bar{g}$. Dus zyn 'er *seven verschillende sleutels*; hoe treffelyk die eenen Muzykoeffenaar kunnen te flade komen, zal eerlang (§. 101) nader blyken. Inmiddels, wat grove misvattingen de bykans algemeene onweetendheid in deeze anders ligt bevattelyke muzykaale beginfelen heeft veroorzaakt, zulks gedenk ik in myne naaftvolgende *Verhandeling over 't Psalmspeelen*, tot den dienst van eenvoudige konftgenooten en liefhebberen gefchikt, onwederfprekelyk aan te wyzen, in hoope dat dezelve, eenster deeg ingezien, met er tyd verbeterd worden, en dus de nakoomelingen grondiger onderwys ontfangen moogen.

§. 14.

Wyders, hier dient nog in 't gemeen te worden
aan-

T AB. VI.

Fig. 64. *ut* 1 2 3

Fig. 65. *ut* 4 $\frac{5}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{11}{4}$ $\frac{13}{4}$ $\frac{14}{4}$ $\frac{15}{4}$

Fig. 66. $\frac{5}{8}$ $\frac{7}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{11}{8}$ $\frac{13}{8}$ $\frac{15}{8}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{7}{16}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{11}{16}$ $\frac{13}{16}$

Fig. 67. 1 2

Fig. 68. *ut* 5

Fig. 69. 6

Fig. 70. 7

Fig. 71. 8

Fig. 72. 9

Fig. 73. 10

Fig. 74. 11

Fig. 75. 12

Fig. 76. Fig. 77. 13

Fig. 78. 14

Fig. 79. 15

Fig. 80. 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Fig. 81. 5 6 7 8 12 16

Fig. 82. $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{3}{32}$ $\frac{3}{64}$

Fig. 83. 3 6

Fig. 84. 1. 2. 3. 4. 5.

Fig. 85. 126

Fig. 86. 127

Fig. 87. 128

Fig. 88. 129

Fig. 89. 130

Fig. 90. 131

Fig. 91. 132

Fig. 92. 133

Fig. 93. 134

Fig. 94. 135

Fig. 95. 136

Fig. 96. 137

Fig. 97. 138

Fig. 98. 139

Fig. 99. 140

Fig. 100. 141

aangemerkt, voor eerst, dat de uitdrukkingen *de f*, *de c*, *de g* sleutel, in den mond van onderwyzeren niet verdraagelyk zyn, maar enkel verwarring baaren: men moest zeggen, *een f*, *een c*, *een g* sleutel, daar immers ieder slach verscheiden soorten heeft. Ten anderen, dat de benedenste spatie in Fig. 2--10, duidelykheids halve zy vry gelaaten, daar men anders reeds elf natuurlyke toonen had kunnen aanduiden. Ten derden, dat de getallen in seven verschillende sleutels (Fig. 2--8) onder zekere nooten bevindelyk, naderhand tot aanwyzing der halve toonen zullen verstrekken. Ten vierden, dat ieder naastvolgende sleutel (Fig. 2--10) een terts hooger gaa, als de onmiddelyk voorafgaande; te weeten, Fig. 2 begint met E; Fig. 3, met G; Fig. 4, met B; enz. Ten vyfden, dat er in ieder sleutel van een zelfde slach, des te *laager toonen* worden uitgedrukt, naar maate de sleutel *hooger streep* beslaat; in tegendeel, des te *hooger toonen*, naar dat hy op een *laager streep* verschynt, om dat 'er in 't eerste geval beneden meer- maar in 't tweede, minder ruimte voor laager toonen overig blyft. Ten sesden, dat men aan de laage Bas (2) beneden drie streepjes en boven één, en teffens aan den franschen Violsleutel (Fig. 10) beneden twee en boven twee streepjes byvoegende, in deeze beide sleutels reeds de toonen van contra F tot f, en dus van vyf octavenruimten, konne uitdrukken. Voorts, de termen *Sleutels* en *Nooten* zyn hier, zonder byvoeging van 't woord *Muzyk*, toereikende, daarieder genoegzaam begrypt, wat dingen wy te ontsluiten en te kraaken hebben.

§. 15.

Men gebruikt de *laage Bas* doorgaans op Contrabassen of groote Violoncellen; de *Bas*, tot zangstemmen

TAB. VII.

Fig. 91.  § 120

Fig. 92.  § 130

Fig. 93.  § 131

Fig. 94.  § 132 1. 2. 3.

Fig. 95.  § 133 1. 2. 3.

Fig. 96.  § 134

Fig. 97.  § 135

Fig. 98.  § 136

Fig. 99.  § 137

Fig. 100.  § 138

Fig. 101.  § 139 1. 2. 3.

Fig. 102.  § 140 1. 2. 3. 4. 5. 6.

Fig. 103.  § 141 1. 2. 3. 4. 5. 6.

Fig. 104.  § 142 1. 2. 3.

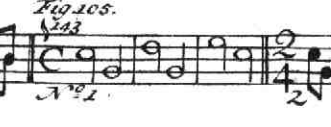
Fig. 105.  § 143 1. 2. 3. 4. 5. 6.

Fig. 106.  § 144 1. 2. 3. 4. 5. 6.

Fig. 107.  § 145 1. 2. 3. 4. 5. 6.

Fig. 108.  § 146 1. 2. 3. 4. 5. 6.

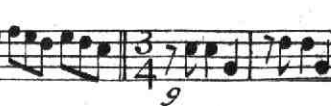
Fig. 109.  § 147 1. 2. 3. 4. 5. 6.

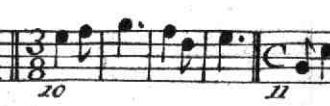
Fig. 110.  § 148 1. 2. 3. 4. 5. 6.

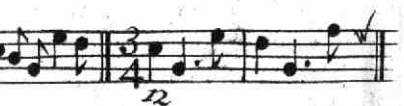
Fig. 111.  § 149 1. 2. 3. 4. 5. 6.

Fig. 112. § 150 1. 2. 3. 4. 5. 6.

men en allerhande instrumentmuzyk; de *hooge Bas*, voor Bassetten, of zangstemmen aan de tenoor nader komende, ook wel, om de bovenstreepjes voor $\bar{c}$ en $\bar{d}$ te myden, op voetclavieren of Pedalen van Klokspelen; de *Tenoor*, tot zangstemmen en Violoncellen; de *Alt*, tot zangstemmen, altvioolen en Viool de Gamben; de *hooge Alt*, of tweede Discant, in volstemmige Chooren van Kerkmuzyk; de *Discant*, tot zangstemmen, en in Duitsland gemeenlyk ook voor 't Clavier, om dat deeze sleutel met de Bas net aaneen sluit, en men dus de middelstreepjes voor $\bar{c}$ en $\bar{d}$ kan missen, hoewel de zwaarigheid in de hoogte dan weer des te grooter is; den *Duitschen Vioolsleutel*, door de Franschen aldus genoemd, tot allerhande soorten van hooge toonen, namelyk, voor Zangstemmen, Clavieren, Vioolen, Dwarsfluiten, Hoboën, Trompetten, enz.; en den *Franschen Vioolsleutel*, op de Fluit à bec, als zynde derzelver laagste toon $\bar{f}$; insgelyks tot Vioolen, wanneer de konst vry hoog stygt, gelyk men dan t'elkens één bovenstreepje uitwint.

§. 16.

Aangaande de *benoemingen* der sleutelen, de term *Bas* is afkomstig van 't Grieksche woord *basis* of grondslag, gelyk ook de Italiaansche en fransche woorden *Basse* en *Bas* laag of diep beteken. Het woord *Tenoor* spruit van 't Latynsche, *tenere*, (houden, bewaaren, in de magt hebben), vermits deeze middelbaare, ernsthaftige stem, die men by manspersoonen doorgaans ontmoet, tot het instellen, voorzingen en bestieren eener zangwyze inzonderheid bekwaam gevonden wordt. De *Alt* draagt zyne benoeming van 't Latynsche woord *altitudo*, hoogte, namelyk in vergelyking met de Bas eigen zynde
aan

T A.B. VIII.

This musical score, titled "T A.B. VIII.", contains 25 numbered figures arranged in eight staves. The figures are as follows:

- Staff 1:** Figures 13, 14, 15, 16, and 17. Figure 13 is in 3/8 time, while the others are in common time (C).
- Staff 2:** Figures 18, 19, 20, 21, 22, and 23. Figures 18, 19, 21, and 22 are in 3/4 time, while 20 and 23 are in common time.
- Staff 3:** Figures 24 and 25. Figure 24 is in common time, and Figure 25 is in 6/8 time.
- Staff 4:** Figures 26 through 30. Figures 26, 27, 28, and 29 are in 7/8 time, while Figure 30 is in 4/4 time.
- Staff 5:** Figures 31 through 34. Figures 31, 32, 33, and 34 are in 4/4 time.
- Staff 6:** Figures 35 and 36. Figure 35 is in 3/4 time, and Figure 36 is in common time.
- Staff 7:** Figures 37, 38, and 39. Figure 37 is in common time, while 38 and 39 are in 3/4 time.
- Staff 8:** Figures 40 and 41. Figure 40 is in 6/8 time, and Figure 41 is in 3/4 time.

The notation includes various musical symbols such as treble clefs, time signatures, notes, rests, and bar lines. Some figures are marked with "Fig." followed by a number, and others with "no." followed by a number. The score is written in a clear, legible hand.

aan deeze stem, die men echter, behalven by jongelingen en Castraten of Gekapuynden, zelden ontmoet. Eindelyk, de term *Discant* wordt afgeleid van *dis vel bis cantat*, om te kennen te geeven dat deeze stem als met dubbele fraaiheid tot het gehoor kome. De Italiaanen noemen ze, uitneemendheids halve, *Canto*, als of ze den eernaam van zang alleen verdiende, en in 't gemeen *soprano*, afgeleid van *supra* of *sopra*, betekenende boven, hoog, verhoogd, als of ze zeggen wilden *suprema vox*, *la voix superieure* (a), de zangstem, die voornamelyk met den lof van aanminnigheid gaat stryken. Deeze dingen, van §. 5. tot hier, zend ik uit de muzykaale tekenskunde vooraf, om dat ik tot de uitbeelding der intervallen het nootengestel, ronde of geheele nooten, en éénen sleutel noodig heb, maar zonder verklaring my er niet lieft van mogt bedienen.

a) *Matbeson*, Kleine general-bas-schule, pag. 79.

Van de UITBEELDING en BENOEMING der Muzykaale tweeklanken of INTERVALLEN.

§. 17.

De bruikbaare muzykaale letters, of enkele toonen, *spruiten voort uit muzykaale lettergreepen*, namelyk, uit toonen van eenen bepaalden onderlingen afstand, die men met één woord tweeklanken of intervallen benoemt. Het eerste bekende muzykaal Instrument, de lyr of citer van Mercurius, leverde door de vier toonen, e, f, g, c̄, twee quarten, twee quinten, en één octaaf (Inl. §. 200). De grondklank c gesteld zynde, vond men het c voor anderen behaaglyk, wegens de evenredigheid met c; het g, om dat die toon met c een quint, en met c̄ een

TAB. IX.

Fig. 126. *enx* 122 n° 1. 2 3

Fig. 127. *enx* 4 5 *Adagio* Fig. 128.

Fig. 129. Fig. 130. Fig. 131. Fig. 132. n° 1

Fig. 133. 2 3 4 5 n° 1

Fig. 134. *enx* 54 Fig. 135. Fig. 136. n° 1. 2

Fig. 137. 125 n° 1. 2 Fig. 138. Fig. 139. 1 2

Fig. 140. 3 Fig. 141. 8 Fig. 142. 8 Fig. 143. 3

Fig. 144. n° 1. 2 3

een quart verwekte; en het f, om dat die met c een quart, en met $\bar{c}$ een quint tot het gehoor bragt. Op dien voet kan men er naderhand hebben bygevoegd, $\bar{d}$, de quint van g; d, de octaaf van $\bar{d}$; a, de quint van d; $\bar{e}$, de quint van a; e, de octaaf van $\bar{e}$, en b, de quint van e. Dus had men reeds de tien natuurlyke toonen van c tot $\bar{e}$, aan allerhande verschillende samenvoeging vatbaar (Inl. §. 223). Ondertuffchen, fchoon men by deeze eerfte werkzaamheid des muzykaalen gehoors en goeden smaaks, miffchien op niets minder dagt, als dat dusdanige toonen daarom voor anderen behaagden, om dat ze uit de eenvoudigfte redemaaten beftaan, die het menfchelyk verftand zig ooit kan voorftellen, en die men, volgens de ingefchapen redelykheid, allenthalve, waar men ze ook ontmoete, voor fraai te achten zig als genoodzaakt vindt (Inl. §. 184. 357); ja, fchoon men des tyds gansch geen werk maakte van de benoemingen klanktrappen, lettergreepen, tweeklanken, intervallen, of iets diergelyks, het is evenwel zeker, dat men ieder enkelen toon met anderen vergeleek; dat de verkooren toonen flegts uit kracht van de aanminnige famenftemming met anderen bevallig wierden gevonden, en dat wy aan deeze natuurwet voor altoos gehouden blyven. Er is derhalve geen klaar, veel min een duidelyk begrip van de muzykaale ftoffe moogelyk, zonder dat van de Intervallen; des dien ik hier nog eenige eertyds bygebragte ftellingen te herhaalen en nader op te helderen.

§. 18.

Er behooren twee enkele toonen tot één interval (Inl. §. 105): by voorbeeld, e en f maaken een halven toon; f en g, één geheel toon; e en b, één quint; e en $\bar{e}$, één octaaf; maar één geluid op zig zel-

TAB. X.

Fig. 145 *Fig. 146* *Fig. 147* *Fig. 148*

Fig. 149 *Fig. 150*

Fig. 151 *Fig. 152* *Fig. 153* *Fig. 154*

Fig. 155 *Fig. 156*

Fig. 157 *Fig. 158* *Fig. 159* *Fig. 160*

Fig. 161 *Fig. 162*

Fig. 163 *Fig. 164*

Fig. 165 *Fig. 166*

Fig. 167 *Fig. 168*

no. 1. 2 3 4 5 6

son des cloches de vernon est bon bon bon bon.

zelven, zonder betrekking tot anderen aangemerkt, is flegts een klank, geen toon (Inl. §. 44, 45).

§. 19.

Men telt in de muzykaale letterkonst geduurig van beneden naar boven, of van laager toonen tot hooger. Zo lang er namelyk enkelyk van één interval wordt gehandeld, konde men al zo wel neder- als opwaards rekenen, daar immers e zo wel een quint met b maakt, als b met e; doch, men handelt niet altoos van één, maar zomwylen van verscheiden te gelyk, en dan verschilt het niet alleen grootelyks, van waar men ze afleide, maar de gewoone methode, van beneden, heeft zelfs haaren grond in de orde der natuur (Inl. §. 106). Dienvolgens, wil men van een' zekeren toon een interval opmaaken, de laagste van twee komt geduurig in aanmerking als prime, of grondklank: by voorbeeld, de quint van A is e, doch de quint van e is niet A, maar b; en dus met alle overige.

§. 20.

De intervallen ontfangen hunne benoeming naar den afstand, dien ze in nooten op acht onmiddelyk achter elkander volgende ruimten, 't zy streepen of spatien, vertoonen (Inl. §. 112). Is e prime, f heet secund; g, terts; a, quart; b, quint; c, sext; d, septima, en e, octaaf. Vervolgens is f weerl secund, en g, terts van de octaaf e, ja, by aldien het op nadere onderscheiding aankomt, dubbele secund en dubbele terts van de prime e (Inl. §. 134).

§. 21.

*Vergelykt men nu de acht natuurlyke toonen eener octavenruimte, niet met de prime, maar traps-
wyze,*

TAB. XI.

Fig. 169. *Fig. 170. Fig. 171.*

Fig. 172. *Fig. 173.*

no. 1. *no. 2.*

no. 3. *no. 2.*

no. 4. *no. 2.*

no. 5. *no. 2.*

Fig. 174. *no. 1. no. 2. no. 3.*

no. 4. *no. 2.*

Fig. 175 *no. 1. no. 2.*

Da Capo

wyze, of ieder toon met den naaftvoorgaande n, by voorbeeld, e, f; f, g; g, a enz, men noemt ze niet slegts secunden, maar onderscheidt ze, meerder klaarheids halve, als *halve en geheele toonen*. In deezen zin bestaat iedereenvoudige, natuurlyke octavenruimte uit *vyf geheele en twee groote halve toonen*.

§. 22.

Daar nu in beide gevallen volgt, dat men den 7 intervallen, in 8 enkele toonen vervangen, nog verscheiden andere intervallen konne byvoegen, en de muzykaale practyk zulks onwederspreekelyk bevestigt; zo bediend men zig, om binnen den omtrek der gewoone vyf streepen, meerder, ja, ongelyk naauwer en ruimer intervallen te konnen aanduiden, van drie voor de nooten te stellen tekenen, namelyk, een vierstreepig kruisje tot *verhooging-* een rond b tot *verlaaging-* en een vierkant b, tot *herstelling* van zekere intervallen en enkele toonen strekkende (Inl. §. 113).

§. 23.

Iets anders is derhalven *de letter b*, of de enkele noot, toon en toets, aldus benoemd, dan, *het teken b*, voor zekere nooten geplaatst; gelyk ook weer het ronde b van het vierkante b verschilt.

§. 24.

Begrypt men voorts de ruimte eens geheelen toons als bestaande, in onafgeperkte snaaren, uit 9 deeltjes, snippeltjes of *commata*, ieder kruisje zal *verhooging-* en ieder rond b teken *verlaaging van vier commata* aanduiden; terwyl het vierkant b slegts herstelling van 't verhoogde of verlaagde zal te kennen geeven (Inl. §. 116).

§. 25.

§. 25.

Naar dat nu de intervallen, in zangstemmen en op onafgedeelde snaartuigen of naauwer of ruimer zullen voortkomen, beeldt men ze in nooten door verschillende tekens uit, en naar dat ze zig aldaar of naauwer of ruimer vertoonen, onderscheidt men ze door de bywoorden *kleinste*, *valsche*, *verminkte*, *overmaatige* en *grootste*, terwyl de benoeming volgens den afstand der ruimten, secund, terts, quart enz, onveranderlyk dezelfde blyft, om tot eene vaste regelmaat van onderscheiding en benoeming te verstrekken (Inl. §. 114). Te weeten, een interval vertoont zig *naauwer*, wanneer of de prime een kruisje, of de bovennoot een b teken heeft; *nog naauwer*, wanneer voor de prime een kruisje en teffens voor de bovennoot een b teken staat; in tegendeel, *ruimer*, by aldien of een b teken voor de prime of een kruisje voor de bovennoot verschynt, en *nog al ruimer*, by aldien men een b teken voor de prime en teffens een kruisje voor de bovennoot ontmoet; ondertusschen, de nooten kunnen in deeze vier gevallen denzelfden afstand houden, by voorbeeld, de derde ruimte inneemen, gaande of van een streep tot de naaste streep, of van een spatie tot de naaste spatie, des men altoos met zekerheid kan besluiten, *dat een interval, in de derde nootenruimte bevindelyk, een terts zy, en dat alle zodanige intervallen, die tertsen zullen weezen, zig in de derde nootenruimte moeten vertoonen.*

§. 26.

Zonder nu den *unifoon*, of eenklank, den grondslag der intervallen (Inl. §. 142), tot de intervallen zelve te betrekken, veel min, van een' gewaanden kleinsten of verminkten eenklank, by voorbeeld,

beeld, $\bar{g}$, $\bar{g}^{\text{mol}}$ (a), tegewaagen; een *kleinste halve toon* (Inl. §. 117) wordt in de naastvolgende nootenruimte der prime uitgebeeld, om dat hy slegts eenen afstand van één comma vereischt, en een kruisje reeds verhooging van vier commata aanduidt, zie Fig. 11. Een *kleine halve toon* (Inl. §. 118) bestaat in nooten de eigenste streep of spatie der prime, Fig. 12.; hoe hy zig van dezelve onderscheidt, zulks wyft de uitbeelding zelve. Ik zal dan van ieder interval, zonder als nog ieder van een zelfde prime af te leiden, ten minsten een paar voorbeelden geeven, op nootenruimten, alwaar men ze gemakkelyk, zonder veel voortekens te behoeven, kan uitdrukken, door getallen aanwyzende, hoe veel commata ieder bovennoot van haare prime afstaat. Inmiddels, hier verdient nog byzondere aanmerking, dat uit de beide gemelde intervallen, als de elementen of kleinste deelen, alle overige samengesteld worden.

a) *Scheibe*, van den musicalischen intervallen und geslechten, pag. 17. Hamb. 1739.

§. 27.

Een *grootte halve toon*, (Inl. §. 119) wordt, niet, gelyk een kleine halve, in dezelfde nootenruimte, maar om den vereischten verderen afstand klaarlyk aan te duiden, in de naastaangrenzende, uitgedrukt, zynde samengesteld uit één kleinen en één' kleinsten, of 't welk het zelfde is, uit een' kleinsten en een' kleinen halven toon. Dewyl het nu by samengestelde dingen op de kennis der deelen en de wyze van samenstelling aankomt, zal ik ieder samengesteld interval in nooten, eerst *eenvoudig* (Inl. §. 135), en vervolgens deszelfs samenstellende deelen, t'elkens in een paar voorbeelden, aanwyzende (Fig. 13).

§. 28.

Een *verdubbelde halve toon* (Inl. §. 121) is samengesteld uit twee kleine halve (Fig. 14); een *geheele toon*, of groote secund (Inl. §. 122), uit twee kleine halve toonen en één' kleinsten halven, of veel-
eer, om nu voortaan van deeze laatste niet verder te
gewaagen, uit één' kleinen en één' grooten halven
toon (Fig. 15); een *grootste secund*, (Inl. §. 123), uit
één' geheelen en één' kleinen halven Toon (Fig. 16).

§. 29.

Dusdanige *ses* intervallen, van dewelke, twee, in dezelfde maar vier in de naastvolgende nootenruimten der primen worden uitgebeeld, noemt men *secunden*; ja, *trappen*, doch alle overige, *sprongen*. Hier worden inmiddels, aler wy verder gaan, nog eenige aanmerkingen vereischt.

§. 30.

Daar de groote halve toonen $\overline{e}$, $\overline{f}$ en $\overline{b}$, $\overline{c}$, in nooten al zo veel ruimte beslaan, namelyk al zo wel van een streep tot de naaste spatie en van een spatie tot de naaste streep overgaan, als de geheele toonen $\overline{c}$, $\overline{d}$; $\overline{d}$, $\overline{e}$; $\overline{f}$, $\overline{g}$; $\overline{g}$, $\overline{a}$, $\overline{a}$, $\overline{b}$; en er echter aan behoortlyke onderscheiding zulker verschillende intervallen grootelyks geleegen is, het beste middel, 't welk men tot dat einde ooit zoude kunnen verzinnen, is dit, dat men, naa zig eens vooral klaar te hebben ingedrukt, welke van de voornoemde toonen, groote halve en geheele zyn, naauwkeurig acht geeve, waar ter plaatse deeze of geene sleutels de voornoemde halve toonen vervangen, als wanneer de geheele toonen zig van zelve wyzen. In ieder van de voorschreven negen sleutelen leggen

namelyk dezelfde beide groote halve toonen , en de eigenste vyf geheele toonen , maar *ieder van de seven verschillende sleutelen bevat de halve , gevolgelyk ook de geheele , in andere graaden* , naar aanwyzing der verschillende getallen in Fig. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8 ; ja , Fig. 2. 4. 5. 7. sluiten drie halve toonen in , doch de overige slegts twee . Wie aldus , in betrekking tot de verschillende sleutelen *uit de nootenruimten zelve* de opgegeeven halve en geheele toonen onderscheidentlyk aanmerkt , die behoeft zig met geen ut , re , mi , fa , enz. op te houden ; aangezien de meeste oeffenaars langs deezen moeilijken weg niet zo zeer halve en geheele toonen leeren onderscheiden , als wel zekere lettergreepen (Inl. §. 280. not. a.) aan zulke intervallen , door anderen onderscheidentlyk aangemerkt , overdraagen .

§. 31.

Wederom , de gescherpte muzykaale smaak keurt de halve toonen , uit de geregte helft van geheele toonen bestaande , als mede de zogenoemde quart-toonen (a) , of geregte vierdeparten , voor ongeueglyk , des gebruikt men slegts geheele toonen uit deelen van verschillende grootheid samengefteld (§. 28) , gelyk immers twee kleine halve toonen één comma minder , en twee groote halve , reeds één comma meer , dan een geheele toon , bedraagen . (§. 24. Inl. §. 115).

a) Nog onlangs heeft de vermaarde *Telemann* een Systeem van Quart-toonen aan 't muzykaal genootschap te Leipzig ter toetse overgegeeven , bevindelyk in Mitzlers Mus. Bibliothek Tom. 3 , Pars 4 , pag. 713 sequ. ; doch , myns oordeels meer , om aan de oplettendheid van eenige algebraiseerende medemaaten wat stoffe te verschaffen , dan om den aanwas der muzykaale praetyk daadelyk te helpen bevorderen .

§. 32.

§. 32.

Voorts, het onderscheid tusschen *kleine* en *grooten toonen* (Inl. §. 157. 159) wordt niet door de uitbeelding in nooten, maar slegts door een gescherpt muzykaal gehoor en door 't Monochordum (Ibid. §. 141) kennelyk. Van de *kleine toonen* vindt men de gebruiklykste in Fig. 17, en van de *grooten*, in Fig. 18 aangewezen. Deeze, hebben 9 commata; geene, 8, zynde dus in de *kleine toonen* alle voorgemelde 6 secunden, gevolgelyk ook de verdubbelde halve toon, anders uit 8 commata bestaande, naar evenredigheid naauwer; en 't gescherpt muzykaal gehoor leidt in deezen nader op den regten weg, dan ons verstand zulks kan beseffen en verklaaren (Inl. §. 101. 192).

§. 33.

Een *kleinste terts* (Inl. §. 124) is samengesteld uit twee *grooten halve toonen*, Fig. 19; een *kleine terts*, uit één' *geheel* en één' *grooten halven toon*, Fig. 20; een *grooten terts*, uit twee *geheele toonen*, Fig. 21; en een *grootste terts*, uit twee *geheele* en één' *kleinen halven toon*, Fig. 22.

§. 34.

Dat een *kleinste terts* naauwer zy als een *grootste secund*, zulks besluiten wy niet alleen uit de mindere ruimten, in dewelke dezelve op onafgedeelde snaartuigen worden voortgebragt, maar het muzykaal gehoor geeft 'er ook volkomen verzekering van, en de bygevoegde getallen in Fig. 16 en 19 bepalen het eigentlyk verschil. Dit zelfde verstaat zig vervolgens van *kleinste quarten* en *grootste tertsen*; *kleinste quinten* en *grootste quarten* enz.

§. 35.

Wie inmiddels, wanneer kruisjes noch b tekens aan 't hoofd der linien staan, met het onderscheiden van *kleine en groote tertsen* verlegen is, die gelieve zig eens vooral klaarlyk in te prenten, dat de nootenruimten, in alle negen sleutelen, de *drie groote tertsen* c, e; f, a, en g, b, beneffens de *vier kleine tertsen* d, f; e, g; a, c en b, d insluiten, schoon deeze, al zo wel als de halve en geheele toonen, in de seven verschillende sleutelen, Fig. 2--8, t'elkens in andere graaden leggen. Te weeten, in Fig. 2 ontmoet men kleine tertsen in de volgende nooten: 1, 3 4, 6 5, 7 7, 9 8, 10; daar en tegen, in Fig. 3 verschynen ze aldus: 2, 4 3, 5 5, 7 6, 8. en in Fig. 4 op deeze wyze: 1, 3 3, 5 4, 6 7, 9 8, 10. Even eens is 't gesteld met de groote tertsen; ja, met kleine en groote sexten, en alle overige intervallen, gelyk ieder opmerkende zulks gemakkelyk kan ontdekken. Dit eens ter deeg begreepen zynde, dat namelyk de nootenruimten, op zig zelve, of zonder voortekenen aangemerkt, de voornoemde drie groote en vier kleine tertsen insluiten, zal men veel tyd en moeite, die anderen aan het ut, mi; fa, la; sol, ci; re, mi enz. besteeden, kunnen uitwinnen.

§. 36.

Vraagt iemand, wanneer men by groote tertsen, neem eens, die van f, a, de prime verlaagt, en teffens de bovennoot verhoogt, of by kleine tertsen, by voorbeeld, van e, g, de prime verhoogt, en teffens de bovennoot verlaagt, wat tertsen komen 'er dan voort? Ik antwoord, harsenverdijgtzels; geene bruikbaare intervallen. Uit een klein interval zal een klein, uit een groot, een groot voortspui-

spruiten; dienvolgens, een kleine terts, quart, sext en septima, zal *éénmaal* vier commata verlaagd, en een groote terts, quart enz. *éénmaal* eenen kleinen halven toon verhoogd worden; niet twee, of meermaalen. Ondertusschen, het gedaane voorstel geeft gelegenheid om te bemerken, dat 'er door onze gewoone tekens nog ongelyk meer wanluidende toonen zyn uit te beelden, dan 'er in de muzykaale practyk voor 'bruikbaare dissonanten erkend, of aldaar ooit schikkelyk te pas gebragt kunnen worden (Inl. §. 162. 183).

§. 37.

Een *kleinste quart* (Inl. §. 125) bevat één' geheel toon en twee groote halve, Fig. 23; een *quart*, twee geheele en één' grooten halven, Fig. 24; een *groote quart*, drie geheele toonen, Fig. 25; en een *grootste quart*, drie geheele toonen en één kleinen halven, Tab. 2. Fig. 26. Deeze laatste zogenoemde overmaatige quart gaat, volgens het oordeel van zeker vermaard Toonkundige (a), de paa-len vry te buiten, als loopende slegts uit op een soort van ongebonden-en dertelheid. Alle bruikbaare dingen zyn zekerlyk niet even bruikbaar; doch hier wordt eigentlyk van 't gebruik niet gehandeld, maar slegts van 't voorhanden zynde getal, en van de uitbeelding der intervallen. Er zyn misschien in alle taalen eenige letters, die niet zo dikwyls, als anderen, voorkomen; echter, wie een grammatyk uitgeeft, die mag ze om die rede niet uitlaaten, en wie leezen wil leeren, die moet ze alle even naauwkeurig in aanmerking neemen.

a) *Mattheson*, volkommer Capelmeister. pag. 54. §. 79.

§. 38.

Een *kleinste quint* (Inl. § 126) vervangt één' ge-
 heelen

heelen toon en drie groote halve, Fig. 27; een *kleine* of valsche *quint*, twee geheele en twee groote halve toonen, Fig. 28; een *quint*, drie geheele toonen en één' grooten halven, Fig. 29; een *grootste quint*, vier geheele toonen, Fig. 30. Van de gemelde kleinste quint $\overset{=}{c}$ kruis, $\overset{=}{g}$ mol is hier name-
melyk $\overset{=}{e}$ mol, $\overset{=}{f}$ de geheele toon, en $\overset{=}{c}$ kruis, $\overset{=}{d}$; $\overset{=}{d}$, $\overset{=}{e}$ mol, $\overset{=}{f}$, $\overset{=}{g}$ mol zyn de drie groote halve. Op deeze wyze moet men by 't narekenen van alle overige intervallen te werk gaan, zonder de halve en geheele toonen juist in dezelfde orde, als ik ze hier, gemaks halve, opnoem, te verwagten: genoeg, dat ieder interval de voorschreeven deelen, op deeze of geene wyze aaneengevoegd, vervangt.

§. 39.

Een *kleinste sext* (Inl. §. 127) vereischt twee geheele en drie groote halve toonen, Fig. 31; een *kleine sext*, drie geheele en twee groote halve toonen, Fig. 32; een *groot sext*, vier geheele toonen en één' grooten halven, Fig. 33; een *grootste sext*, vyf geheele toonen, Fig. 34.

§. 40.

Een *kleinste septima* (Inl. §. 128) is samengesteld uit drie geheele en drie groote halve toonen, Fig. 35; een *kleine septima*, uit vier geheele en twee groote halve toonen, Fig. 36; een *groot septima*, uit vyf geheele toonen en één' grooten halven, Fig. 37; een *grootste septima*, uit zes geheele Toonen (Tab. 3. Fig. 38).

§. 41.

Een *verminkte octaaf* (Inl. §. 129) bestaat uit vier ge-

geheele en drie groote halve toonen, Fig. 39; een *octaaf*, uit vyf geheele en twee groote halve toonen, Fig. 40. Voegt men aan dit volmaakt interval een' kleinen halven toon by, 'er wordt een zo genoemde *overmaatige octaaf* voortgeteeld (Fig. 41.)

§. 42.

Voorts, een octaaf en een kleinste halve toon leveren een *kleinste noon*, of negentoon, zynde samengesteld uit vier geheele en vier groote halve toonen, Fig. 42; een octaaf en één groote halve toon, een *kleine noon*. Fig. 43; een octaaf en één geheele toon, een *groote noon*, Fig. 44.; gelyk een octaaf en één grootste secund, een *grootste noon*, Fig. 45, van welke drie laatste, zo wel als van Fig. 41, de samenstellende deelen uit het bygebragte reeds van zelve volgen.

§. 43.

Tot een klaar begrip van de voorschreeven intervallen kunnen de Clavieren geene genoegzaame aanleiding geeven. Door Clavieren versta ik alle zodanige muzykinstrumenten, welker toonen door toetsen volstrekt worden bepaald, zo dat men door 't muzykaal gehoor er niets aan veranderen en verbeteren kan; 't zy *Wind- of Snaar- of Slagtuigen*; by voorbeeld, Orgels, Clavecimbels en Klokspeelen. Hier ontmoeten wy gemeenlyk binnen den omtrek ééner octaaf, neem eens, van $\bar{c}$ tot $\bar{c}$, 7 beneden- en 5 boventoetsen, gevolgelyk, de octaaf mede gerekend, 13 toetsen, toereikende tot 12 intervallen, daar de gemelde 28 (Inl. 130), die, in onmiddelyke achtervolging, door zangstemmen en op gestreeken snaartuigen onderscheidentlyk voort-

gebragt konnen worden, 29 toetsen zouden vereischen. De *kleinste halve toonen* ontbreeken hier volstrekt, des men zig in plaats van $\bar{c}^{\text{kruis}}$ met $\bar{f}$ en in stede van $\bar{b}^{\text{kruis}}$ met $\bar{c}$ moet vergenoegen; en daar de benedentoetsen, die men, by overnoeming, geheele toonen heet, om dat ze tot het verwekken van zulke intervallen zyn bestemd, ons slegts één boventoets ter hand stellen, zo is 'er geen moogelykheid tot het voortbrengen van *kleine en groote halve toonen*, gelyk men, by voorbeeld, op Vioolen tusschen $\bar{c}$ en $\bar{d}$ zo wel $\bar{c}^{\text{kruis}}$ als $\bar{d}^{\text{mol}}$ heeft; tusschen $\bar{d}$ en $\bar{e}$ zo wel $\bar{d}^{\text{kruis}}$ als $\bar{e}^{\text{mol}}$, en de groote halve toonen $\bar{c}$, $\bar{d}^{\text{mol}}$; $\bar{d}$, $\bar{e}^{\text{mol}}$, een ziertje hooger en met andere vingers voortbrengt dan de kleine halve, $\bar{c}$; $\bar{c}^{\text{kruis}}$ en $\bar{d}$, $\bar{d}^{\text{kruis}}$. Dit heeft zommigen, die geen andere muzykinstrumenten, dan Clavieren, behandelen, en verkeerdt onderrigt, ja, nadenken te gebruiken ongewoon zyn, zo verre verleid, dat ze zig verbeelden, als of zodanige intervallen en toonen, tot dewelke ze, by gebrek van toetsen, eenerhande toetsen moeten te werk stellen, uit dien hoofde, ook elders allenthalven, dezelfde moesten weezen. Maar de waarheid der zaake is, dat kleinste halve, kleine en groote halve toonen verschillende secunden zyn; dat men de eertyds gebruikelyke zogenoemde *subsemitoonen* op Clavieren, tusschen $\bar{c}^{\text{kruis}}$ en $\bar{d}$, $\bar{d}$ en $\bar{e}^{\text{mol}}$ enz.: tot onderscheiding van kleine en groote halve toonen strekkende, weder afgeschafft hebbe, om dat de behandeling aan 't gros der muzykliefhebberen aldus te moeyelyk viel: en dat men, daar immers $\bar{d}^{\text{kruis}}$ en $\bar{e}^{\text{mol}}$; $\bar{e}^{\text{kruis}}$ en $\bar{f}$; $\bar{f}^{\text{kruis}}$ en $\bar{g}^{\text{mol}}$; $\bar{g}^{\text{kruis}}$ en $\bar{a}^{\text{mol}}$; $\bar{a}^{\text{kruis}}$ en $\bar{b}^{\text{mol}}$; $\bar{b}^{\text{kruis}}$ en $\bar{c}$; als kleinste halve toonen onderling verschil-

schillen, wegens het gebrek van toetsen tot kleinste, kleine en groote halve toonen, op Clavieren het onderscheid tusschen $\bar{c}$, $\bar{d}^{\text{kruis}}$ en $\bar{c}$, $\bar{e}^{\text{mol}}$ (grootste secund en kleine terts), $\bar{c}$, $\bar{e}^{\text{kruis}}$ en $\bar{c}$, $\bar{f}$ (grootste terts en quart); $\bar{c}$, $\bar{f}^{\text{kruis}}$ en $\bar{c}$, $\bar{g}^{\text{mol}}$ (groote quart en kleine quint); $\bar{c}$, $\bar{g}^{\text{kruis}}$ en $\bar{c}$, $\bar{a}^{\text{mol}}$ (grootste quint en kleine sext); $\bar{c}$, $\bar{a}^{\text{kruis}}$ en $\bar{c}$, $\bar{b}^{\text{mol}}$ (grootste sext en kleine septima); $\bar{c}$, $\bar{b}^{\text{kruis}}$ en $\bar{c}$, $\bar{c}$ (grootste septima en octaaf, enz. enz. te vergeefs zoeken. Het is waar, men kan de boventoetsen derwyze temperen, dat ze op verscheiden intervallen voor redelyk bruikbaar kunnen doorgaan; maar dit is op verre na zo ligt niet doenlyk, als twee vliegen met één klap te slaan: want het is insgelyks waar, dat menig langs deezen weg eindelyk het muzykaal gehoor bederve; dat 'er niets naar behooren worde gedaan, wanneer één toets, in weerwil van de natuur, verscheiden dingen zal bestieren; dat halve toonen uit de geregelte helft eens geheelen toons bestaande, ons van geen dienst zyn, (§. 31); en dat een zelfde boventoets onmoogelyk ter zelve tyd een vierde en een vyfde part, veel min, volgens het systema van *Huigens*, (Inl. §. 115. 131), een tweede en een derde part eens geheelen toons, konne weezen; zonder nu eens te gewaagen, dat de toonen van $\bar{f}$ en $\bar{c}$, tot het behulp van $\bar{e}^{\text{kruis}}$ en $\bar{b}^{\text{kruis}}$ niets kunnen missen. Stelt men nu de vyf boventoetsen, gelyk doorgaans, als $\bar{c}^{\text{kruis}}$, naar $\bar{a}$; $\bar{e}^{\text{mol}}$, naar $\bar{g}$; $\bar{f}^{\text{kruis}}$ naar $\bar{d}$; $\bar{g}^{\text{kruis}}$, naar $\bar{e}$; en $\bar{b}^{\text{mol}}$, naar $\bar{d}$; ze leveren, by voorbeeld, van de prime $\bar{c}$ een' kleinen halven toon; een kleine terts; een groote quart; een groote quint, en een kleine septima, maar tefkens ontbreken 'er, de groote halve toon, $\bar{c}$, $\bar{d}^{\text{mol}}$; de grootste secund, $\bar{c}$, $\bar{d}^{\text{kruis}}$; de kleine quint, $\bar{c}$, $\bar{g}^{\text{mol}}$;

de kleine sext $\bar{c}$, $\bar{a}^{\text{mol}}$, en de grootste sext $\bar{c}$, $\bar{a}^{\text{kruls}}$, stelt men ze dan zo, dat ze deeze laaftgemelde intervallen zuiver voortbrengen, wy missen weer de vyf voornoemde toonen, die ons gemeenlyk meer te pas komen. Dit is der eere des Instruments als zo weinig te naa gesproken, als wanneer men van Vioolen zegt, dat ze ter zelve tyd niet meer dan vier toonen kunnen voortbrengen: men kan er met rede niet meer van eischen; ook hebben wy beide handen nog vol werks, en overvloedige gelegenheid tot verlustiging en vertooning onzer konst. En genomen, men leverde den geoeffendsten Clavierspeeleren 29 toetsen in ieder octaaf, ze moesten, alzo wel als groote Violinisten op omgestelde Vioolen, van nieuws, juist niet leeren, maar *oeffenen*. Inmiddels, de Clavieren konnen tot het opmaaken eener eerste, algemeene bevassing van de intervallen voor anderen behulpzaam weezen, voor zoo verre de telbaare toetsen krachtig helpen inscherpen, wat halve of geheele toonen, kleine of groote tertsen enz. zyn. Vervolgens is het beste middel, dat men ieder bruikbaar interval, op gestreeken snaartuigen onderscheidentlyk voortgebragt, eenigemaa-len naauwkeurig in aanmerking neeme, ten einde ieders stiipen afstand zig levendig in te prenten. De betekende toonen aldus der verbeelding ingedrukt zynde, zal men de nuttigheid der alhier bygebragte tekenen des te duidelyker inzien.

§. 44.

Zodanige wyze van uitbeelding der intervallen, als ingevoerd is voor Instrumenten, tot de voortbrenging van alle bruikbaare intervallen best bekwaam, namelyk, voor zangstemmen en gestreeken snaartuigen, dient elders allenthalve, zelfs in 't opstellen

len van clavierstukken, tot een rigt snoer te verstreken. Denkt misschien een onkundige, men mogt in plaats van $\bar{f}$, $\bar{g}$, $\bar{a}$, $\bar{b}^{\text{mol}}$ liever schryven $\bar{f}$, $\bar{g}$, $\bar{a}$, $\bar{a}^{\text{kruis}}$, in plaats van $\bar{c}^{\text{kruis}}$, $\bar{d}^{\text{kruis}}$, $\bar{e}^{\text{kruis}}$, $\bar{f}^{\text{kruis}}$, liever $\bar{c}^{\text{kruis}}$, $\bar{d}^{\text{kruis}}$, $\bar{f}$, $\bar{f}^{\text{kruis}}$ enz. om dat het een en 't ander op 't Clavier tog eveneens luidt, en men op deeze wyze zig van de ongemakkelyke $\bar{b}$ rekenen, daar immers de meeste Muzykoeffenaars liever om hoog als om laag willen, ten minsten voor 't grootste gedeelte konde ontlasten; die gelieve te weeten, dat zulks gansch niet raadzaam zoude wezen, om dat hier het $\bar{b}^{\text{mol}}$, niet een' kleinen, maar een' grooten halven toon van $\bar{a}$, en teffens van de prime $\bar{f}$, niet een grootste tert, maar een quart, en het $\bar{c}^{\text{kruis}}$ een' geheelen toon van $\bar{d}^{\text{kruis}}$, en teffens een groote tert, geen quart, van de prime $\bar{c}^{\text{kruis}}$, zal te kennen geeven; dat er in 't eerste geval de vereischte quart $\bar{f}$, $\bar{b}^{\text{mol}}$, moest ontbreeken; dat 'er door $\bar{a}^{\text{kruis}}$ en het naaftvolgende $\bar{c}$, geen geheele toon, maar, een kleinste tert, gelyk in 't tweede geval door $\bar{f}$, $\bar{f}^{\text{kruis}}$, geen groote, maar een kleine halve toon, wierde aangeduid, en dat zulks alles op instrumenten, alwaar men ieder interval onderscheidentlyk kan voortbrengen, en zig in 't voortbrengen van dezelve naar de wyslyk ingevoerde manier van uitbeelding rigt, gansch desperaat zoude luiden. Ja, dat men ten aanzien van zulke werktuigen, die in 't voornoemde opzigt meerder volmaaktheid hebben, en meer muzykaal gehoor vereischen, dan clavier en blaastuigen (Inl. §. 226), alle verschillende gebruikbare intervallen en toonen onderscheidentlyk, gevolgelyk op de volmaaktste wyze, uitbeelde; dat derhalven, vermits tog het gebrekkige tot geen rigt-

snoer van 't volmaakte kan verstrekken, de volmaaktste wyze van uitbeelding geduurig diene stand te grypen, zo dat zelfs clavierstukken, by geval op de voornoemde volmaakter instrumenten, volgens hetingevoerd gebruik, uitgevoerd wordende, in de vereischte intervallen tot de bevassing zouden kunnen geraaken. Is het voorlieden van goede opvoeding niet raadzaam, in 't opstellen van fransche brieven, die onder 't oog van taalkundigen zullen of kosten komen, de ingevoerde spelling te verwerpen, en zig slegts naar de gewoone uitspraak te rigten, het past veel min, van zig hier op clavieren te beroepen, daar men de bewyzen uit gronden, niet uit middelen, en nog minder uit eenigzins gebrekkige, dient af te leiden. Om nu den verwarden hoop der opgegeeven intervallen wat in orde te stellen, gaa ik over tot de verklaring

Van de KLANK-GESLACHTEN.

§. 45.

Een Klankgeslacht (genus musices) is een eerste schets van afdeeling, volgens welke alle overeenkomstige intervallen, binnen den omtrek ééner oëtaaf bevindelyk, als verzameld, en tot eene byzondere classe behoorende, aangemerkt worden. Een eerste schets van afdeeling, om dat alle overige, name-lyk, grondtoon en scalen, uit de Klankgeslachten voortspruiten, gelyk vervolgens uit de grondtoon, drieklanken worden afgeleid.

§. 46.

De oude Grieken, eerste instellers van muzy-
kaale orde, naar wy weten, gebruikten drie klank-
ge-

geslachten, in *quartenruimten*, *tetrachorden* genoemd. Den toon A tot een' grondslag stellende, zonder zig er van te bedienen, ging het eerste tetrachord van B tot e, wordende vervuld in 't *diatonyke*, of voltoonige Klankgeslacht, met de vier toonen, of drie intervallen van B, c, d, e, bestaande namelyk uit één' grooten halven toon, en twee geheele; in 't *cromatyke*, of bonte, met de ses kleine en groote halve toonen B, c, ^{ckruis}, d, ^{dkruis}, e; maar in 't *enharmonyke*, het zogenoemde puik overeenstemmige (a), met tien quarttoonen. Van e begoft teffens het tweede tetrachord, op de voornoemde wyzen aangevuld tot a; en dit ging zo voort, b $\bar{e}$, $\bar{e}$ $\bar{a}$, b $\bar{e}$, al naar dat ze minder of meer tetrachorden ter tyd konden en wilden gebruiken.

a) *Van Til*, Zang- en Speelkonst, pag. 508.

§. 47.

Wy, in tegendeel, bepaalen onze volmaakter Klankgeslachten *binnen den omtrek éener octaaf*, die zekerlyk ongelyk meer intervallen, dan een *quartenruimte*, insluit. Daar nu alle bevattelyke octavenruimten slegts in hoogte van elkander verschillen, als wy eens weten, wat intervallen in één octaaf leggen, dan bevatten wy ook teffens, wat de overige kunnen vervangen. Inmiddels, wy blyven lieft by die van $\bar{c}$ tot $\bar{c}$: voor eerst, om dat ieder, die zingen kan, schoon dusdanige theoretische voorschriften juist niet gezongen behoeven te worden, den toon $\bar{c}$ kan treffen. Ten anderen, om dat de uitbeelding in nooten hier iets gemakkelyker valt; en ten derden, om ons van 't spoor onzer wyze voorgangeren niet

niet verder te verwyderen, dan voor zoverre wy er verbetering in zien.

§. 48.

Wy bedienen ons insgelyks van *drie*, hoewel uitgestrekter, *Klankgeslachten*; bevattende het *diatonyk*, trapswyze, slegts *grootte halve en geheele*; het *cromatyk*, *kleine halve en grootte halve*; en 't *enharmonyk*, *kleinste- kleine- en grootte halve toonen*. Ja, ieder van deeze, gebruiken wy op tweederlei wyze, namelyk, of *eenvoudig* of *gemengeld*. In 't eerste geval komen alleenlyk de opwaards- maar in 't tweede, ook de nederwaards gaande toonen der octaaf in aanmerking.

§. 49.

Het *eenvoudig-diatonyk Klankgeslacht* vervangt, trapswyze, in de acht natuurlyke toonen of seven intervallen, vyf geheele en twee grootte halve toonen; Tab. 3. Fig. 46. Vergelykt men deeze met de prime $\bar{c}$, men ontmoet er een grootte secund, $\bar{c}$, $\bar{d}$; een grootte tert, $\bar{c}$, $\bar{e}$; een quart, $\bar{c}$, $\bar{f}$; een quint, $\bar{c}$, $\bar{g}$; een grootte sext, $\bar{c}$, $\bar{a}$; een grootte septima, $\bar{c}$, $\bar{b}$; en een octaaf, $\bar{c}$, $\bar{c}$. Vervolgens gaat men, naar aanwyzing van Fig. 47, met vyf geheele en twee grootte halve toonen weer nederwaards, en hegt naderhand alle deeze toonen aanen, ten einde het *Klankgeslacht* op eene gemakkelyke en gevoeglyke wyze te verryken.

§. 50.

Het volledig of *gemengeld-diatonyk Klankgeslacht* levert in 11 enkele toonen, 10 intervallen,

len, Fig. 48. Deeze worden, in alle drie gemengelde Klankgeslachten, niet traspwyze met elkander, maar slegts met de prime $\bar{c}$, vergeleeken, des hier de drie kleine halve, $\bar{c}^{\text{mol}}$, $\bar{c}$; $\bar{a}^{\text{mol}}$, $\bar{a}$; en $\bar{b}^{\text{mol}}$, $\bar{b}$, uit de mengeling voorspruitende, in geene aanmerking komen, maar alleenlyk, de groote secund, $\bar{c}$, $\bar{d}$; de kleine terts, $\bar{c}$, $\bar{c}^{\text{mol}}$; de groote terts, $\bar{c}$, $\bar{e}$; de quart, $\bar{c}$, $\bar{f}$; de quint, $\bar{c}$, $\bar{g}$; de kleine sext, $\bar{c}$, $\bar{a}^{\text{mol}}$; de groote sext, $\bar{c}$, $\bar{a}$; de kleine septima, $\bar{c}$, $\bar{b}^{\text{mol}}$; de groote septima, $\bar{c}$, $\bar{b}$; en de octaaf, $\bar{c}$, $\bar{c}$.

§. 51.

Dusdanige 10 intervallen, namelyk, groote secunden, kleine en groote terfen, quarten, quinten, kleine en groote sexten en septimen, en octaven, van wat prime ook afgeleid (Inl. §. 132. 133.), noemt men DIATONYKE INTERVALLEN.

§. 52.

Het eenvoudig-cromatyk Klankgeslacht vervangt in 13 enkele toonen, of 12 intervallen, traspwyze, zo wel op- als nederwaards, 5 kleine- en 7 groote halve toonen, gelyk Fig. 49. de opwaards- en Fig. 50 de nederwaardsgaande, aanwyft. Kleine halve toonen beslaan altoos de eigenste streep of spatie, wordende, in 't benoemen, door de bywoorden kruis en mol onderscheiden: dienvolgens, in Fig. 49 zyn $\bar{c}$, $\bar{c}^{\text{kruis}}$; $\bar{d}$, $\bar{d}^{\text{kruis}}$; $\bar{f}$, $\bar{f}^{\text{kruis}}$; $\bar{g}$, $\bar{g}^{\text{kruis}}$, en $\bar{a}$, $\bar{a}^{\text{kruis}}$ kleine- maar alle overige, groote halve toonen.

§. 53.

Het schynt, als of de clavieren ons dit laast-gemeld

gemeld Klankgeslacht ter hand stellen; doch, het schynt slegts zo, vermits men hier gemeenlyk geene andere intervallen ontmoet dan $\bar{c}$, $\bar{c}^{\text{kruis}}$, $\bar{d}$, $\bar{e}^{\text{mol}}$, $\bar{e}$, $\bar{f}$, $\bar{f}^{\text{kruis}}$, $\bar{g}$, $\bar{g}^{\text{kruis}}$, $\bar{a}$, $\bar{b}^{\text{mol}}$, $\bar{b}$, $\bar{c}$ (§. 43.); gevolgelyk, 5 kleine- en 7 groote halve toonen, die met de op- nog nederwaards gaande van Fig. 49. en 50. volkomen overcendraagen.

§. 54.

Het *gemengeld-cromatyk Klankgeslacht*, uit de aaneenschakeling der toonen van Fig. 49 en 50 voortspruitende, bevat in de 18 enkele toonen van Fig. 51, 17 intervallen; gevolgelyk, 7 meer dan 't gemengeld-diatonyk, door de onderstaande getallen aangewezen: te weten, den kleinen halven toon, $\bar{c}$, $\bar{c}^{\text{kruis}}$; den grooten halven toon, $\bar{c}$, $\bar{d}^{\text{mol}}$; de grootste secund, $\bar{c}$, $\bar{d}^{\text{kruis}}$; de groote quart, $\bar{c}$, $\bar{f}^{\text{kruis}}$; de kleine quint, $\bar{c}$, $\bar{g}^{\text{mol}}$; de grootste quint, $\bar{c}$, $\bar{g}^{\text{kruis}}$; en de grootste sext, $\bar{c}$, $\bar{a}^{\text{kruis}}$.

§. 55.

Diergelyke 7 intervallen, namelyk, kleine en groote halve toonen, grootste secunden, groote quarten, kleine en grootste quinten, en grootste sexten, zyn en heeten CROMATYKE INTERVALLEN.

§. 56.

Het *eenvoudig-enbarmonyk Klankgeslacht* vangt, opwaards in 17 enkele toonen, of 16 intervallen, 4 kleinste- 9 kleine- en 3 groote halve toonen, Fig. 52; maar nederwaards, in 20 enkele toonen of 19 intervallen, 7 kleinste- en 12 kleine halve toonen, Fig. 53. welke alle vervolgens worden verzameld en aaneen gheegt.

§. 57.

§. 57.

Het *gemengeld-enharmonyk Klankgeflacht*, bevat, in 29 enkele toonen, al wat er op is, alles thans wat er door onze gewoone tekens, zonder al te menigvoudige verdubbeling, eenigzins kan worden aangeduid, namelyk, 28 intervallen van de prime $\bar{c}$; 6 secunden, 4 tertsen, 4 quarten, 4 quinten, 4 sexten, 4 septimen en 2 octaven (Inl. §. 130), zie Tab. 4. Fig. 54. Hier ontmoet men weer 11 intervallen, door getallen onderscheiden, meer, dan in 't gemengeld-cromatyk Klankgeflacht: te weten, den dubbelen kleinen halven toon, $\bar{c}$, $\bar{c}^{\text{kruis kruis}}$; den kleinften halven toon, $\bar{c}$, $\bar{d}^{\text{bb}}$; de kleinste terts, $\bar{c}$, $\bar{e}^{\text{bb}}$; de grootste terts, $\bar{c}$, $\bar{e}^{\text{kruis}}$; de kleinste quart, $\bar{c}$, $\bar{f}^{\text{mol}}$; de grootste quart, $\bar{c}$, $\bar{f}^{\text{kruis kruis}}$; de kleinste quint, $\bar{c}$, $\bar{g}^{\text{bb}}$; de kleinste sext, $\bar{c}$, $\bar{a}^{\text{bb}}$; de kleinste septima, $\bar{c}$, $\bar{b}^{\text{bb}}$; de grootste septima, $\bar{c}$, $\bar{b}^{\text{kruis}}$; en de verminkte octaaf, $\bar{c}$, $\bar{c}^{\text{mol}}$.

§. 58.

Dusdanige 11 intervallen, namelyk, kleinste-en dubbele kleine halve toonen, kleinste en grootste tertsen en quarten, kleinste quinten, sexten en septimen, grootste septimen en verminkte octaven, noemt men
ENHARMONYKE INTERVALLLEN.

§. 59.

Dewyl men hier nu by de prime $\bar{c}$, die kruis noch b teken heeft, tot de stipte uitbeelding van alle gebruikelijke intervallen, zomwylen reeds twee kruisjes of b tekens voor één noot moet stellen, zo staat gemakkelyk af te neemen, dat er drie zulke tekens vereischt worden, wanneer de primen zelve een kruisje of een b teken behoeven.

§. 60.

§. 60.

Voorts, onder de gemelde 7 cromatyke, en 11 enharmonyke intervallen, mogen er mischien wel verscheiden weezen, die, volgens de uitdrukking van zeker galant Componist, naar den franschen trant overhellende, *eenen waaghals vereischen, om ze manierlyk te pas te brengen, en er de ooren, als met gewaande nieuwigheden, mede te bedriegen; ja, by de welke men bykans de kosten van een zweetpoeier kan uitwinnen.* Het ontbreekt ook niet aan Auteurs, die van dingen, hunne bevattting te boven gaande, om er zig met eeren af te maaken, slegts zeggen, ze zyn *afgeschafft*. Myns oordeels heeft men Fig. 54. aan te merken als een treffelyke provisie-kamer vol keurige speceryën, die een' ervaaren Kok tot het vertoonen zyner bekwaamheid des te beter in staat stellen; als een tafel, die zo rykelyk gedekt is, niet om dat ieder gast t'elkens van ieder geregt moet eten, maar, om des te beter in de keur te kunnen gaan; levrende echter niet alleen geen allemans- maar zelfs geen daagelykse kost.

§. 61.

Het *eenvoudig-diatonyk Klankgeslacht*, (Fig. 46. 47.) verstrekt in alle muzykstukken tot een onveranderlyke grondwet, schoon men te mets alle drie geslachten als ondereen mengt. De Muzyk zoude zekerlyk een groot gedeelte van haaren luster verliezen, indien men zig by groote halve en geheele toonen, of veel eer by de gemelde 10 diatonyke intervallen (§. 51.), zo streng bepaalde, dat er nooit eenige naauwer of ruimer intervallen mogten tusschen vloeien. Daar men zig nu dalkwyl van toonen bedient, die tot het weezentlyke

lyke eens muzykstuks niet behooren, en men evenwel des noods moet reden kunnen geeven, van waar men dezelve hebbe, waar ze eigentlyk t'huis hooren, en hoe veel intervallen er kunnen voorkomen; zo schift men ze op de voornoemde wyze van elkander, en begrypt ze als in zekere classen. Dus kan men niet alleen aanwyzen, welke intervallen diatonyk, cromatyk of enharmonyk zyn (§. 51. 55. 58), maar ook op de vraag, hoe veel intervallen men in de Muzyk gebruike? ordentlyk tot bescheid geeven, in 't diatonyk Klankgeslacht 10; in 't cromatyk, 17; en in 't enharmonyk, 28; van alle welke dingen zy, die deeze gronden, uit onkunde, als beuzelingen van de hand wyzen en verwerpen, nooit een duidelyk begrip zullen kunnen maaken, nog in staat zyn om anderen zodanige verklaring mede te deelen.

§. 62.

Eindelyk, om ook in een paar voorbeelden te doen zien, hoe de voorschreeven 28 intervallen van Fig. 54, zig in nooten vertoonen, wanneer de primen reeds één voorteken hebben, zal ik ze in Fig. 55. een' kleinen- en in Fig. 56. een' grooten halven toon hooger, namelyk van $\bar{c}$ ^{kruis} en $\bar{d}$ ^{mol} afgeleid, voorstellen.

Van de TRANSPOSITIE.

§. 63.

Wie de intervallen deezer beide laatste figuren met elkander, en met die van Fig. 54, naauwkeurig vergelykt, die zal bevinden, dat ieder kleinste halve toon weder als een kleinste halve, ieder

ieder kleine halve, weer als een kleine halve, ja, ieder interval weder als zodanig uitgebeeld verschyne, en de ondervinding leert, dat zulks alles door zangstemmen en gestreeken snaartuigen zeer stiptelyk, maar op blaastuigen en clavieren ten naasten by, uitgevoerd konne worden. Dusdanige overdragt van zekere vastgestelde intervallen aan hooger of laager toonen noemt men **TRANSPOSITIE**. Daar nu deeze niet alleen, gelyk hier, omtrent intervallen en toonen zonder maatgezang verkeert, maar ook, omtrent allerhande passasien (Inl. §. 231), ja, geheele muzykstukken; zo is ze iets, op 't welk men zig vervolgens dikwyl heeft te beroepen; iets, 't welk tot onuitputtelijke veranderingen en gansch ongemeene muzykaale gencugten den weg baant, en dienvolgens zonderlinge aanmerking verdient.

*Van de benoeming der enkele toonen,
nooten en Clavier-toetsen.*

§ 64.

Tot de benoeming van de acht natuurlyke toonen eener octaaf, zyn de seven eerste letters van ons *A. B* toereikende. De achtste toon met den eersten gelykluidend zynde, zo noodzaakt ons niets, om weder te keeren tot de methode der Latynen, reeds door Paus Gregorius afgeschafft, namelyk, tot het gebruik der 15 eerste letteren, van *A* tot *Q*; maar de 7 eerste voldoen, mits dat men de gelykluidende toonen van verschillende octaven, als mede de nooten en toetsen, door welke de zelve worden aangeduid en voortgebragt, op zekere wyze onderscheide, 'tzy door eerste, tweede; laage, middelste, bovenste; of lieft door de ge-
woone

woone bywoorden *contra*, groot, klein of *ongestreept*, één'-twee- drie-*gestreept* enz. (Inl. §. 109).

§. 65.

De letter *H*, by de Hoogduitschen gebruikelijk, is slegts door misvatting ingesloopen. Toen men de tetrachorden der Grieken, thans in 't diatonyk en cromatyk Klankgeslacht met een' grooten halven Toon, volgens onze gewoone uitdrukking *B, c* (§. 46), beginnende, op clavieren in oeffening bragt, ten tyde wanneer aldaar nog geene boventoetsen waren ingevoerd, noemde men, wat nu in Duitschland *H, c, d, e, f, g, a* heet, ordentlyk *A, B, c, d, e, f, g, a*, endus den grooten halven toon *A, B*. Doch vervolgens aan het *c* zeker voorregt toeëigenende (§. 47), raakte de min natuurlyke orde van *c, d, e, f, g, a, b* in gebruik. Maar naderhand, wanneer de clavieren met boventoetsen waren verrykt, en men in de beide gemelde Klankgeslachten altoos gewoon was om met den grooten halven toon *A, B* te beginnen, ging de bewoording van *B* tot de boventoets tuschen ons *A* en *B* over. Ja, daar het natuurlyk *b*, door een rond *b* teken verlaagd, dikwyls met een herstellingsteken verscheen, en zulk vierkant *b* door onkundigen voor een *h* wierd aangezien, verkreegen de beneden-toetsen eerlang de onnatuurlyke benoemingen van *c, d, e, f, g, a, h, c*. De Orgel- en Claviermaakers volgden in deezen terstond blindlings naa, schoon bescheiden kenners zig er kragtig tegenstelden, en aan 't vierkant *b*, meerder klaarheids halve, een' steel toevoegden. Doch dit teken aldus nog meer naar een *b* gelykende, greep het wangebruik stand, en verleidee inzonderheid

de Duitschers, hoewel ook geen ervaaren duitsch muzyk-oeffenaar de H voor een echte muzykaale letter erkent, schoon men wegens de dwingelandy des gebruiks, de gewoone uitdrukking behoudt.

a) *Mattheson*, *Critica Musica*, tom. 2. pag. 102. §. 53. kleine General-Bas-Schule, pag. 70. §. 7.

§. 66.

Tot de benoeming der toonen, nooten en toetsen, die b tekens en kruisjes vereischen, zyn de bywoorden MOL, VIERKANT B en KRUIS gevoeglyk. Dat de gewoone 7 letteren hier niet toereiken, zulks volgt van zelve. Daar wy nu een letter B hebben, beneffens twee tekens van dien naam (§. 23), en dus ten opzigt van deeze letter, door een rond b teken verlaagd, de uitdrukking van bb te styf en dubbelzinnig zoude luiden, zegt men duidelyks halve, *b^{mol}*, gaande de term *mol* uit dien hoofde ook over aan anderen, door zulk een teken verlaagd. Hier van daan de bewoordingen *A^{mol}*, *C^{mol}*, *D^{mol}*, *E^{mol}*, *F^{mol}* en *G^{mol}*. Het woord *mol* heeft dienvolgens zyn opzigt tot één' enkelen toon, wiens noot door een rond b teken word uitgebeeld, en tot één toets, daar toe vereischt. Het is waar, myne landslieden, de Hoogduitschers, verstaan, by voorbeeld, door *A^{mol}* den drieklank of vollen slag van a, $\bar{c}$, $\bar{e}$; door *B^{mol}*, dien van ons *b^{mol}*, $\bar{d}$, $\bar{f}$; gelyk door *A^{duur}*, a, $\bar{c}^{\text{kruis}}$, $\bar{e}$, en door *B^{duur}*, het verband van *b^{mol}*, $\bar{d}$, $\bar{f}$. By een kleine derde of terts is een snaar iets *slapper*, maar by een groote terts eener zelfde prime, iets *feller* gespannen; ja, de drieklanken over de kleine derde komen eenigzins *flaauwer*, maar die over de groote derde, *harder* tot het gehoor; des zyn de gemelde termen *mol*
en

en *duur*, van de uitwerking afgeleid, juist niet ongerymd. Ondertusschen, naardien de beschryvingen van woorden willekeurig zyn, en menig zonder grond zig verbeeldt, als of de term *mol* noodzaakelyk te kennen geeve, *een accoord* over de kleine terts; zo mag de gewoonte der Duitschen ons in deezen gansch geene wetten stellen: genoeg, dat wy, ten opzigte van drickklanken, de bywoorden *over de kleine*, en *over de groote* (namelyk, derde, drietoon of terts) die de zaak veel klarer uitdrukken, in gereedheid hebben, en er ons gestadig van bedienen. Nochtans, daar de term *mol* in de nederduitsche taal zekere laage, verre uitgestrekte betekenis heeft, behoeft een *galant homme* juist niet te zeggen, *daar staan drie mollen*, maar slegts, drie *b*, of *b* tekens. Aldus, in 't meerder getal, van *b* tekens die voor een zelfde noot verschynen, spreekende, heeft men het altoos op te vatten van *ronde*, vermits het vierkant *b* ter zelve tyd nooit meer dan éénmaal kan voorkomen, als zullende enkelyk of de verlaaging door het onmiddelyk voorafgaande rond *b*, of de verhooging door zulk een kruisje aangeduid, herstellen. Vertoont er zig dan zulk een herstellingsteken, by voorbeeld, voor *A*, men noeme de noot de toets, en den toon er door aangeduid, *A naturel*; eenvoudig, natuurlyk, of plat *A*; *A* met een vierkant *b*, of *b quarré*; niet *becar*, veel min *becar*, als betekenende in 't Italiaansch, *met den snavel byten*. Voorts, daar wy geen letter hebben die *kruis* heet, en onze gewoone seven letters geheel andere toonen aanduiden, wanneer er kruisjes, dan *b* tekens voorstaan; men kan zig hier niet klarer uitdrukken, dan door te zeggen *a kruis*, *b kruis* enz. en door te schryven *a kruis*, *b kruis* of *kruis a kruis b* enz. enz.

§. 67.

Immers, de *bastard-woorden* *Cis*, *Dis*, *Fis*, *Gis*, in Duitschland, by de onkundigen menigte, niet by ervaaren toonkundige, gebruikelijk, *baaren hier, in betrekking tot nooten en toonen, enkel verwarring.* Uit Fig. 55 en 56. blykt reeds onwederspreekelyk, dat men tot vier verschillende toonen, op Clavieren dezelfde boventoets tusschen $\bar{f}$ en $\bar{g}$, by gebrek van anderen, moete gebruiken: namelyk, tot $\bar{f}$ kruis, $\bar{g}$ mol, $\bar{c}$ kruis kruis, en $\bar{a}$ bbb; gelyk men zig ook aldaar tot drie verschillende, met de benedentoets van f moet behelpen: te weeten, tot het natuurlyk $\bar{f}$, $\bar{c}$ kruis en $\bar{g}$ bb. Eveneens is 't gesteld met alle beneden- en boventoetsen des Claviers, gelyk zulks by meerder transpositien uit Fig. 54, zekerlyk zoude blyken. Vier verschillende toonen moesten derhalven *Fis* heeten, vier andere, *Gis* enz. en spreekt men van twee, by voorbeeld, $\bar{f}$ is en $\bar{c}$ is, de zin word des te onbevattelyker. Doch, onderscheidt men, in overeenkomst met de verschillende uitbeelding, by voorbeeld, tusschen $\bar{f}$ kruis, $\bar{c}$ kruis en $\bar{g}$ mol, $\bar{d}$ mol, men geeft aanstonds, zonder toedoen van nooten, klaar te kennen, hoe zekere intervallen uitgebeeld zyn, of uitgedrukt zullen worden; iets waaraan in de oeffening der harmony des te meer gelegen is, om dat alle intervallen, die men eenen grondklank heeft by te voegen, in 't eerste geval van f , maar in 't tweede, vang moeten worden afgeleid. Dusdanige konstwoorden, die men naderhand voor altoos, en tot het geheele verband eener zaake, met vrugt kan gebruiken, bevorderen op verre na best den aanwas der practyk, en zyn dienvolgens voor allen wenschelyk en aanpry-

pryzenswaardig. Althans, ik zag geen kans, om iemand, enkelyk door behulp deezer malle termen cis, dis enz. op eene bondige wyze, den generaal-bas, noch de compositie, by te brengen, maar keur ze als zeer hinderlyk volstrekt af *in betrekking tot nooten en door nooten uitgebeelde toonen.*

§. 68.

Echter, *in betrekking tot Clavier-toetsen* kunnen deeze termen, in tweederhande voorvallen, gevoeglyk weezen; vooreerst, wanneer men met Orgel- en Claviermaakeren van zekere boventoets spreekt, neem eens, van die tusschen $\bar{f}$ en $\bar{g}$, dan past er $\bar{f}$ _{kruis} nog $\bar{g}$ _{mol}, vermits een toets ten opzigt van hunlieden, die met nooten niet te schafsen hebben, het een noch 't ander is, en de bevoording ééngestreept *fis* de zaak klaar uitdrukt. Ten tweeden, wanneer men iemand in de daadelyke speeloeffening, of by 't onderwys, zekere toetsen schielyk wil beduiden, kan men ongelyk sneller en vloender zeggen of zingen; by voorbeeld, a, g, *fis*, f, e, dis, d, cis, d, dan, a, g, $\bar{f}$ _{kruis}, f, e, $\bar{e}$ _{mol}, d, $\bar{c}$ _{kruis}, d; mits dat de behoorder of leerling, deezer termen kundig, begrype, dat men slegts om tyd te winnen zig aldus uite.

§. 69.

Anderen, om zig uit den doolhof van verwarring, door cis, dis, *fis*, *gis* gestigt, te redden, hebben tot de onderscheidentlyke benoeming van verschillende toonen en nooten, zekere buigingen zulker lettergreepen verzonnen, noemende $\bar{a}$ _{mol}, *aës*; $\bar{a}$ _{kruis}, *ais*; $\bar{b}$ _{mol}, *bes*; $\bar{b}$ _{kruis}, *bis*; $\bar{c}$ _{mol}, *ces*; $\bar{c}$ _{kruis}, *cis*; $\bar{d}$ _{mol}, *des*; $\bar{d}$ _{kruis}, *dis*; $\bar{e}$ _{mol}, *es*; $\bar{e}$ _{kruis}, *eis*;

eis; *f*mol, *fes*; *f*kruis, *fis*; *g*mol, *ges*; *g*kruis, *gis*. Dit loopt in der daad een stuk heen, doordien het e hier geduurig neder- gelyk het i opwaards wyft. Maar, als er nu twee, zelfs drie tekens voor één noot verfchynen, hoe dan? men moet, om niet in de zwaarigheid te vervallen, die men gedenkt te vermyden, of nog al meer bewoordingen, tot ongeryf der praettyk, invoeren, of zodanige gebruiken, als de uitbeelding in nooten van zelve aan de hand geeft. Men noeme, by voorbeeld, *e*kruiskruis, *e* met twee kruisjes; *f*^x, *f* met een dubbeld kruis (Inl. §. 116); *g*^{bb}, *g* met twee *b*; *a*^{bbb}, *a* met drie *b* enz. om dat men zig in diergelyke voorvallen, behoudens de duidelykheid, niet beknopter kan uitdrukken, en er geene reden zyn tot het verruilen onzer ingevoerde, eigenaardige termen *mol* en *kruis*, tegen anderen, naar geen Chriftentaal gelykende.

§. 70.

Ondertuffchen, men moet zig niet verbeelden, als of toonen, die wy met een zelfde letter benoemen, maar door zeker bywoord onderscheiden, uit dien hoofde in eenig naauwer onderling verband ftaan: by voorbeeld, ons *a*mol, *a*, *a*kruis; ja, de intervallen die wy kleinste, kleine, grootte en grootfte terts, quart enz: heeten, zyn en blyven echter geheel van elkander verfchillende. Natuur brengt ze in zodanige orde, als wy ze op onze instrumenten trapswyze ontmoeten, niet voort (Inl. §. 166); ons gemak fluit de eenigfte rede in van de gewoone benoeringen: genoeg, dat wy ze op dien voet klaar onderscheiden en elkander beduiden konnen.

§. 71.

Wederom, twee toonen kunnen gezegd worden *moller* of *scherper* te luiden, wanneer ze, door hunne famenkomst, in vergelyking met anderen, een naauwer of ruimer interval maaken. Aan deeze uitwerking hebben beide toonen evenveel deel. De termen van *mol*- en *scherpmaakers*, door zommigen in betrekking tot enkele toonen en nooten gebruikt, zyn derhalve zeer ongerymd: niet alleen, om dat men éénen toon 't geene toeëigent, dat in der daad een uitwerksel van twee toonen is, maar voornamelyk, om dat geen teken iets *maaken*, verwekken of voortbrengen kan, maar flegts dient, om van dingen in de natuur reeds voorhanden zynde, iets te binnen te brengen, te kennen te geeven, of *aan te duiden*.

§. 72.

Eindelyk, de seven natuurlyke toonen, a, b, c, d, e, f, g, ieder éénmaal verlaagd en verhoogd, geeven gelegenheid tot de volgende 21 *primen*: *amol*, a, *akruis*; *bmol*, b, *bkruis*; *cmol*, c, *ckruis*; *dmol*, d, *dkruis*; *emol*, e, *ekruis*; *fmol*, f, *fkruis*; *gmol*, g, *gkruis*; benoemingen die ons dikwyls zullen te pas komen in 't hoofdstuk

Van de GRONDTOONEN.

Een grondtoon (*modus vel tropus systematicus*) bestaat uit *trapswyze* volgende vyf geheele en twee groote halve toonen binnen den omtrek eener oëtaaf, van welke halve, één in de quinten-maar de andere, in de quartenruimte leggen moet. De goede smaak, geevenredigde verscheidenheid vereischende (Inl.

§. 200), heeft overlang aangenoopt tot het bepaalen van zekere toonen voor ieder muzykstuk; er worden dan t'elkens seven diatonyke intervallen, of acht natuurlyke toonen vastgesteld, om er in te beginnen, zig voornamelyk er mede op te houden, en er eindelyk in te sluiten. Daar nu clavieren, in de ruimte eener octaaf, dertien toetsen bevatten, en wy by grondtoonen slegts op acht, hebben staat te maaken, blyven de vyf overige er zo lang buiten aanmerking: om deeze reden noemt men, by voorbeeld, de toetsen van $\bar{c}$, $\bar{c}$ een octaaf of achttoon, schoon $\bar{c}$ eigentlyk niet de achste toets van $\bar{c}$ is, maar de dertiende. Wyders, naardien een octaavenruimte, neem eens, van $\bar{c}$ $\bar{c}$, wordt aangemerkt als afgedeeld of in een quint en quart, $\bar{c}$, $\bar{g}$ $\bar{g}$, $\bar{c}$, of in een quart en quint, $\bar{c}$, $\bar{f}$ $\bar{f}$, $\bar{c}$, zo vereischt men hier, dat ieder van zulke beide deelen eener octaaf één' halven toon insluite, namelyk, een' grooten halven, vermits er in grondtoonen, als zodanige, nooit anderen te pas komen.

§. 74.

De oude Grieken hadden ses grondtoonen, of toonwyzen, die ze oorsprongelyke noemden (modi authentici), en die hier zonderlinge aanmerking verdienen, om dat onze hedendaagse, er uit afgeleid zyn, gevolgelyk, anders nooit grondig bevat kunnen worden. Hadden quint en quart ieder een' halven toon in den *derden graad*, men noemde de toonwyze de *Jonische* (modus *Jonicus*), zie Tab. 4. Fig. 57. Alle deeze wierden eerst in de quint, en dan in de quart, afgedeeld, te weeten, *Jonicus* aldus: $\bar{c}$. $\bar{d}$. $\bar{e}$. $\bar{f}$. $\bar{g}$. $\bar{g}$. $\bar{a}$. $\bar{b}$. $\bar{c}$.
Doer

Door den derden graad verſtaa ik hier de toonen e. f en b. c; zullende de getallen onder de nooten, naderhand tot aanwyzing van ieders halve toonen dienen. Voorts, hadden quint en quart ieder een' halven toon in den *tweeden graad*, men noemde de toonwyze de *Dorifche* (Dorius) Fig. 58:

d. c. f. g. a a. b. c. d. Lagen beide halve toonen in den *eerſten graad*, men noemdeze de *Phrygiſche*

(Phrygius), Fig. 59: e. f. g. a. b b. c. d. e. Doch, had de quint haaren halven toon in den *vierden graad*, maar de quart, in den *derden*, ze verkreeg de benoeming van *Lydiſche* (Lydius),

Fig. 60: f. g. a. b. c c. d. e. f. Lag de halve toon der quint in den *derden graad*, maar die der quart in den *tweeden*, het was de *mengel-lydiſche*

(Mixolydius), Fig. 61. g. a. b. c. d d. c. f. g. Had eindelyk de quint haaren halven toon in den *tweeden graad*, maar de quart, in den *eerſten*, ze wierd de *Æoliſche* genoemd (Æolius), Fig. 62,

beſtaande uit a. b. c. d. e e. f. g. a. Deeze bevoordingen hebben haaren oorsprong van de Joniſche, Dorifche, Phrygiſche, Lydiſche en Æoliſche volken, die zulke toonwyzen hadden uitgevonden, en meeft gebruikten (Inl. §. 268); ſchoon de vermaarde Digteres *Sappho* door het uitvinden eener nieuwe toonwyze haaren naam juist niet zegt te vereeuwigen, maar zig met de benoeming van mengellydiſche vergenoegde.

§. 75.

Uit de gemelde ſes toonwyzen wierden vervolgens *ſes andere* afgeleid, die men *ontleende* (modi plagales) noemde, en door het bywoord *Hypo* onder-

derscheide. Het ontleende bestond in zodanige omkeering, dat de quart nu beneden lag, en de quint boven: in plaats van c. d. e. f. g g a. b. c in *Jonicus*, kreeg *Hypojonius* g. a. b. c c. d. e. f. g; beginnende dus een quart laager, om dat de Grieken, schoon *Hypo* boven of hooger betekent, de toonen geduurig van boven naar beneden plagten te tellen, en hooger noemden, wat wy laager heeten; eene gewoonte, die naderhand door de Latynen, welken wy in deezen volgen, is veranderd. Desgelyks, in plaats dat *Dorius* had d. e. f. g. a. a. b. c. d, bestond *Hypodorius* uit a. b. c. d d. e. f. g. a; *Hypophrygius*, uit b. c. d. e e. f. g. a. b; *Hypolydius*, uit c. d. e. f f. g. a. b. c; *Hypomixolydius*, uit d. e. f. g g. a. b. c. d; en *Hypoæolius*, uit e. f. g. a a. b. c. d. e. Deeze ses, onderscheiden zig van geene, inzonderheid door de verschillende afdeeling, door de ongelyke hoogte, en, voor zo verre het op harmony aankomt, door andere cadenzen of sluittoonen, gemerkt, by voorbeeld, in *Jonicus* de bas, natuurlyker wyze, met g. c, maar in *Hypojonius* met c. G moet eindigen. Voor 't overige, *Hypojonius* had de eigenste toonen als *Mixolydius* (Fig. 61), slegt een octaaf in laagte verschillende. *Hypodoricus* kwam overeen met *Æolius* (Fig. 62); *Hypolydius*, met *Jonicus* (Fig. 57); *Hypomixolydius*, met *Dorius* (Fig. 58); en *Hypoæolius*, met *Phrygius* (Fig. 59); doch, alle deeze ontleende zangwyzen wierden, als copyen, ongelyk minder geacht en gebruikt, des dienen wy de originaalen zelfs in nader overweeging te neemen.

§. 76.

Het wezen der grondtoon en bestaat in de verschillende wyze van aaneenvoeging der halve en geheele toonen, in wat graaden die namelyk achter elkander volgen. Ieder van de zes oorsprongelyke toonwyzen heeft twee halve en vyf geheele toonen, maar ieder bevat dezelve in verschillende orde: Jonicus heeft de halve, in den derden en sevenden graad; Dorius, in den tweeden en sesden; Phrygius, in den eersten en vyfden; Lydius, in den vierden en sevenden; Mixolydius, in den derden en sesden; Æolius, in den tweeden en vyfden. Daar nu door 't verschikken van één' halven toon reeds groote verandering in den omloop der toonen wordt veroorzaakt, vermits de geheele toonen dan insgelyks in andere orde leggen, zo ontmoeten wy hier sesderhande slach van toonwyzen, van elkander verschillende gelyk de getallen 3. 4; 7. 8; 2. 3; 6. 7. enz. bevindelyk onder de nooten van Fig. 57 tot 62. Genomen, dat men ze certyds niet op deeze wyze, maar slegts door de verschillende hoogte, had pleegen te onderscheiden, het is evenwel zeker, dat wy ze aldus best van elkander onderscheiden kunnen, en, zelfs niet waarfchynelyk, dat, by voorbeeld, de Lydische volken daarom eene andere toonwyze, op verschillende manier aaneengevoegd, zouden hebben uitgevonden, om datze geen halven toon laager, gelyk de Phrygische, zingen en speelen konden en mogten.

§. 77.

De toon B kreeg geen beurt onder de oorsprongelyke toonwyzen, maar slegts by geval, in Hypophrygius: om dat namelyk de valsche quint, b. f tot geen rustplaats

plaats wierd bekwaam geacht, en men hem de reine quint, b. $\bar{f}$ ^{kruis}, des tyds, gelyk alle boven-toetsen, op clavieren ontbrekende, elders ook niet wilde toetsaan, wordende dus deeze ongelukkige, als onegt verworpen, en *spurius* (bastard) genoemd. Om dezelfde reden begint er ook geen ontleende toon met f, vermits de groote quart f. b, uit omkeering van de valsche quint b. $\bar{f}$ voortspruitende, al zo weinig als b. $\bar{f}$ tot een bekwaame melodische rustplaats, veel min tot eene natuurlyke bas-cadenz, kan dienen.

§. 78.

Geen toonwyze van dezelfde letter wierd door verschillende tertsen onderscheiden: want Jonicus, Lydius en Mixolydius hadden altoos groote tertsen, maar Dorius, Phrygius en Æolius, niet dan kleine tertsen. De ontleende toonwyzen volgden in deezen den oorsprongelyken, van welke zy de benoeming draagen: by voorbeeld, Hypojonicus heeft al zo wel een groote terts, als Jonicus zelf; en dus ook wel de overige, alleenlyk Hypomixolydius uitgezonderd, die in plaats van een groote terts, in Mixolydius vervangen, een kleine terts overneemt.

§. 79.

Voorts, men kan de gemelde toonwyzen op clavieren niet transposeeren zonder toedoen van boventoetsen, en ze in nooten geenzins getransponeerd uitdrukken zonder behulp van zekere voortekenen. By voorbeeld, de drie eerste toonen van Jonicus (c. d. e) vereischen, een' geheel toon hooger, reeds d. e. $\bar{f}$ ^{kruis}; die van Dorius

rius (d. e f), e. f^{kruis}. g; en die van Phrygius (e. f. g), f^{kruis}. g. a. Eveneens is het gesteld met alle overige, in het geheel verband der octaaf aangemerkt, des men van muzykstukken, die op clavieren geene boventoetsen, en in nooten kruisjes noch b tekens vereischen, vryelyk mag besluiten, dat ze uit ééne van de gemelde oude toonwyzen gaan.

§. 80.

Ja, dat men in een octavenruimte van clavieren juist *vyf boventoetsen* ontmoet, dient enkelyk tot een aandenken van laater vinding, daar men anders zekerlyk al zo wel acht toetsen beneden, en vier boven konde plaatzen, of veeleer ses beneden en ses boven; hoedanige sehikking tot verligting van de transpositie, en om ruimte uit te winnen, nog onlangs in voorslag is gebragt (a), schoon misschien weinig clavieroeffenaars wenschen zullen, dat men zulk eenekettery invoere.

a) *Mattheson*, musicale Patriot. pag. 234. sequ.

§. 81.

Doch, wilden de Grieken transponeeren, gelyk ze zulks, behalven op clavieren van boventoetsen onvoorzien, al zo wel kosten als wy, ze noemden getransponeerde toonwyzen, ter onderscheiding van de oorsprongelyke en ontleende, *vercierde of min-eigentlyke (modi ficti)*.

§. 82.

Iets anders is transponeeren, dan getransponeerde stukken door bekende tekens uitdrukken. Men kan, thans in zangstemmen, een schisma, of half comma,

ma, ja, 1. 2. 3. 6. 7. comma hooger of laager uit het hoofd transponeeren, doch alle onze gewoone tekens zyn tot de uitbeelding van iets diergelyks op verrena niet toereikende.

§. 83.

Wordt er dan uitbeelding in nooten vereischt, en zal die den Componisten en uitvoerderen niet al te ongemakkelyk worden, men dient zig, uiterlyk, te bepaalen by de gemelde 21 primen (§. 72. 59). Dit is in der daad niet te verre gezogt, of te veel, in aanmerking van de voornoemde moogelyke, zeer menigvoudige transposities, maar echter, ook al wat er op is, by aldien men zig op eene verstaanbaare wyze wil uitdrukken, en zekerlyk, veel meer, dan de practyk tot nog toe uitlevert.

§. 84.

Op dien voet had men ieder van de voorschreeven ses oorsprongelyke grondtoonën reeds 20 maal getransponeerd kunnen uitbeelden, en dus 6 maal 21, namelyk, 126 soorten van toonwyzen opmaaken. Doch, zulk een wydloopig toetsel zoude der moeite niet waard wezen, daar de zangleidingen deezer ses toonwyzen op verrena niet even lieflyk en evenvloeiende tot het gehoor komen. Billyk heeft het derhalve onzen voorvaderen raadzaamst gescheenen, om er slegts een paar van de behaaglykste uit te kiezen, die op allerhande manier getransponeerd te gebruiken, en de vier overige, thans voor kamer- en tooneelmuzyk te laten vaaren.

§. 85.

In de diatonyke toonen eener octavenruimte,
neem

neem eens, in die van $\bar{c}$ $\bar{c}$ (Jonicus), zyn, behoudens de plaatfing van den eenen halven toon in de quint en den anderen in de quart, nog elf andere wyzen van aaneenvoeging moogelyk; zie Tab. 4. Fig. 63. lit. A. Zommige van deeze klinken bevalliger dan anderen, doch 'er is myns oordeels geen één onder die in lieflykheid aan die van Jonicus (Fig. 57.) evenaart. Onderzoekt men nu de zangleidingen der drie gemelde toonwyzen over de groote terts, namelyk, Jonicus, Lydius en Mixolydius, die van Lydius: f. g. a. b. c. d. e. f. komt aan die der beide anderen (Fig. 57. 61.) in bevalligheid gansch niet gelyk, wegens het ongeneuglyk indrukzel door de groote quart, $\bar{f} \bar{b}$, en door de valsche quint, $\bar{b} \bar{f}$ verwekt; maar Mixolydius verliest het weder tegen Jonicus, wegens de zonderlinge aanminnigheid des grooten halven toons, hier in $\bar{b} \bar{c}$ voor de sluitnoot onmiddelyk voorafgaande, des valt de keur billyk op JONICUS. Aangaande die over de kleine terts, Dorius, Phrygius en Æolius, Phrygius kan, by gebrek van f kruis, weinig lieflyke harmony uitleveren, ja, tot de natuurlyke bascadenz, B. E, geene gelegenheid geeven; en in Dorius luidt de groote sext vry onbevallig, wegens de groote quart, $\bar{f} \bar{b}$, in d. e. f. g. a. b. vervangen. Dus wint het ÆOLIUS, om dat aldaar met de kleine terts, $\bar{a} \bar{c}$, de kleine sext, $\bar{a} \bar{f}$, gepaard gaat, en 'er zig evenwel geen beletfel tot geneuglyke harmony opdoet.

Wy gebruiken dan van de gemelde ses oorsprongelyke grondtoon en hedendaags inzonderheid den eersten en laatsten, namelyk, *Jonicus* en *Æolius*. Ik zeg *inzonderheid*, want in Kerkmuzyk verschynen ook nog dikwyls de overige; *Lydius*, als de minste der broederen, uitgezonderd; niet, meerder aardigheids halve, maar enkelyk uit achting voor de oudheid, en volgens de gewoonte. Zelfs de alom bekende Psalmvooisen der gereformeerde Kerkgemeenten leveren 'er verscheiden voorbeelden van, by welker transpositien menig anders welgeoeffend speekonstenaar zomwylen niet weet of hy verraaden of verkogt is; doch hier van zal ik by nadere gelegenheid uitvoeriger handelen. Dewyl wy nu verzekerd zyn, dat men geen kwaade keur gedaan, maar wel voor ons toegezien heeft, zo laat ons de beide grondtoon en, die het stamhuis verbeelden, uit het welk alle getransponeerde worden voortgeteeld, nader bespiegelen.

Jonicus, of C, bevat, opwaards, twee geheele toonen, $\underline{c}$, $\underline{d}$; $\underline{d}$, $\underline{e}$; één' halven, e. f; drie geheele, f, g; g, a; a, b, en nog één' halven, $\bar{b}$, $\bar{c}$. Deeze toonen behouden wy ook nederwaards, om dat 'er aan derzelver zangleiding niets te verbeteren valt. Maar aan *Æolius*, of A, ontbreekt, opwaards, de groote septima, $\bar{a}$, $\bar{g}^{\text{kruis}}$, uit welke de overlieflyke inleider of zogenoemde *introduceur des toons*, $\bar{g}^{\text{kruis}}$, $\bar{a}$, geboo-

booren wordt. Daar nu een kleine sext, $\bar{a}$, $\bar{f}$, en een groote septima, $\bar{a}$, $\bar{g}^{\text{kruis}}$, een grootste secund, $\bar{f}$, $\bar{g}^{\text{kruis}}$, verwekken, en dus ongeoeffenden ooren ongeneuglyk luiden zouden, verandert men de kleine septima en kleine sext, $\bar{a}$, $\bar{g}$; $\bar{a}$, $\bar{f}$; in de nederwaards gaande toonen vervangen, opwaards, meerder lieflykheids halve, in de groote sext en groote septima van de prime $\bar{a}$, namelyk, $\bar{f}^{\text{kruis}}$, $\bar{g}^{\text{kruis}}$. Kortelyk, dit verschil raakt de quintenruimte ($\bar{a}$, $\bar{e}$) gansch niet, maar alleenlyk die der *quart*, $\bar{c}$, $\bar{a}$, als welke nederwaards met a. g. f. e, maar opwaards met e. $\bar{f}^{\text{kruis}}$, $\bar{g}^{\text{kruis}}$, $\bar{a}$ zal vervuld worden. Dus bevat deeze grondtoon, *nederwaards*, twee geheele toonen, $\bar{a}$, $\bar{g}$; $\bar{g}$, $\bar{f}$; één halven, $\bar{f}$, $\bar{e}$; weder twee geheele, $\bar{e}$, $\bar{d}$; $\bar{d}$, $\bar{c}$; één' halven, $\bar{c}$, $\bar{b}$, en nog één' geheelen, $\bar{b}$, $\bar{a}$; maar *opwaards*, één' geheelen toon, $\bar{a}$, $\bar{b}$; één' halven, $\bar{b}$, $\bar{c}$; vier geheele, $\bar{c}$, $\bar{d}$; $\bar{d}$, $\bar{e}$; $\bar{e}$, $\bar{f}^{\text{kruis}}$, $\bar{f}^{\text{kruis}}$, $\bar{g}^{\text{kruis}}$, en één' halven, $\bar{g}^{\text{kruis}}$, $\bar{a}$.

§. 88.

In ieder geval ontmoet men hier vyf geheele en twee groote halve toonen, maar t'elkens, in een ander verband. Deeze verschillende wyze van aaneenvoeging is 't geene, wat de beide worteltoon, als in 't *geslacht* verschillende, onderscheidt, en wat zelfs de rede insluit, *waarom C een groote, maar A een kleine terts vervangt.*

§. 89.

Doordien wy nu 21 primen in voorraad hebben (§ 72), en dus ieder van de beide originelle toonwyzen 20 maal getransponeerd kunnen uitbeelden, verschynen 'er 42 *soorten van grondtoon*en, namelyk, 21 *over de groote* en 21 *over de kleine tert*s; zie Tab. 5. N^o. 1--42. Zeker besleepen fransch Auteur, die ze reeds voor verscheiden jaaren in 't oog gehad, en, zonder bygevoegde verklaring in nooten uitgebeeld heeft, laat 'er zig aldus over uit: „ Zommige van deeze toonen „ zyn van grooter gebruik, dan anderen. Men „ vindt 'er zelfs eenigen, die misschien als grond- „ toonen nooit geen beurt hebben gekreegen; „ ik heb 'er nochtans geene willen uitlaaten, „ nademaal onze meeste Componisten zig van „ zommigen, certyds onbekenden, bedienen, „ en het gebeuren konde, dat ze eindelyk alle „ even gebruikelyk wierden (a)”. Ja, zeker ver-
maard Muzykkundige, die voor deezen nooit meer dan 24 grondtoon^{en} erkende (b), en van ieder fraaie generaalbas-stukjes in 't licht heeft gegeven (c), beschryft ons evenwel in één van zyne laatste werkjes (d), kort en bondig, de voornoemde twee en veertig. Wy gebruiken thans grondtoon^{en}, van de welke men in de vorige eeuw niets schynt te hebben geweeten, en groote meesters ontzien zig eenigzins, om zig uit

a) *Lambert*, traité de l'accompagnement. pag. 54--60.

b) *Mattheson*, orchestre 1. pag. 62. § 10. Orch. 3. pag. 368. § 70.

c) In de zogenoemde *Organisten-probe*. Hamb. 1718; naderhand *grosse General-bas-schule* benoemd.

d) *Klanglehre*. 1748. pag. 139--146.

uit C over de groote, de troef der onbedreeven helden, op instrumenten voor kenneren te laten hooren. Komen 'er dan in 't vervolg van tyd nog meer grondtoon en in 't gebruik, het zullen zekerlyk geene andere wezen, dan deeze, die wy nu nog slegts als in 't verschiet zien.

§. 90.

Wie nu grondtoon en wil transposeeren, en over getransponeerde behoortlyk gedenkt te oordeelen, die gelieve de navolgende regelen naauwkeurig in 't oog te houden: *een grondtoon over de groote tert vereischt, opwaards, twee geheele toonen, één' grooten halven, drie geheele, en weder één' grooten halven; nederwaards, de eigenste toonen, dienvolgens, één' grooten halven, drie geheele, één' grooten halven, en twee geheele. Daarentegen, tot een' grondtoon over de kleine tert behooren 'er, nederwaards, twee geheele toonen, één groote halve, weer twee geheele, één groote halve, en nog één geheele; maar opwaards, één geheele, één groote halve, vier geheele, en één groote halve.* Dit beruist namelyk hier op, dat ieder te transponcerene grondtoon over de groote derde, in de samenvoeging van geheele en halve toonen, met C, en ieder over de kleine derde, met A volkomen moet overeen draagen (§ 87); gelyk dan de boogswyze streepjes, die men in tab. 5. boven zekere nooten der 40 getransponeerde grondtoon en ontmoet, de halve toonen, geduurig in de vereischte standplaatsen bevindelyk, zullen aanwyzen.

§. 91.

*Te transponeerene grondtoonon kunnen in nooten geenzins worden uitgedrukt zonder behulp van kruisjes en b tekens. De reden hier van legt in de nootenruimten (inl. § 120), die, op zig zelven geene evenwydige intervallen aanduidende, geene andere groote halve toonen insluiten, behalven e, f en b, c; nooit twee geheele toonen achter elkander behalven die van c, d; en d, e; nooit drie geheele, dan f, g; g, a, en a, b; ja, een groote quart; f, b, en een valsche quint, b, f, die ons hier gansch niet te pas komen. Vervangen ze nu halve toonen, ter plaatse waar de transpositie geheele vereischt, men moet zig van Kruisjes bedienen. Wil men, by voorbeeld, G over de groote derde (No. 3) naar C (No. 1) transponeeren, uit c. d. e. f. g. wordt g. a. b. c. d, maar g. a. b. c, als bestaande uit twee geheele en één' grooten halven toon, vereischt reeds d. e. f^{kruis} g; verstrekkende dus *het kruisje tot de aanduiding van den geheelen toon*, $\overline{\overline{e}}$, $\overline{\overline{f^{\text{kruis}}}}$, en *teffens tot die van den halven toon*, $\overline{\overline{f^{\text{kruis}}}}$, g, gelyk dan ieder kruisje en b teken, by sluitnooten uitgezonderd, t'elkens zyne kracht op twee verschildende toonen verspreidt, gemerkt ieder toon zo wel met den naaftvoorgaanden als met den onmiddelyk volgenden, zeker interval zal verwekken. Transponeert men vervolgens van g (No. 3), een quint hooger zynde dan c, by quinten, namelyk, naar $\overline{\overline{d}}$, $\overline{\overline{a}}$, $\overline{\overline{e}}$, $\overline{\overline{b}}$, $\overline{\overline{f^{\text{kruis}}}}$, $\overline{\overline{c^{\text{kruis}}}}$ (Tab. 5. No. 5. 7. 9. 11. 13. 15), het getal der*

ver-

vereischte Kruisjes neemt allengskens toe. Daarentegen, leveren de nootenruimten een' geheel toon, waar de transpositie een' grooten halven vereischt, men moet zig van een rond b, als 't verlaagingsteken, bedienen. F over de groote (N^o. 41), een quart hooger zynde dan c̄, behoeft slegts één, doch, by quarten voortgaande, bemerkt men, dat en waarom in Bmol, Emol, Amol, Dmol, Gmol en Cmol (N^o. 39. 37. 35. 33. 31. 29) het getal deezer tekenen insgelyks geduurig grooter worde; als mede, dat en waarom men in de opwaards gaande toonen van N^o. 42. 40. 38. enz. ook zomwylen het vierkant b geenzins konne missen.

§. 92.

De nederwaards gaande toonen van A over de kleine (N^o. 2), van de Ouden overgenomen, worden als *weezentlyke* (claves essentielles) aangemerkt, maar de opwaards gaande, vervolgens, meerder lieflykheids halve, aldus veranderd en verbeterd, slegts als *toevallige*; 't welk zig dan eveneens verstaat van alle, die 'er door transpositie uit afgeleid worden. Wyders, de verscheidenheid van neder- en opwaards gaande toonen, maakt de behandeling van de grondtoonen over de kleine derde, hoc gering het verschil ook zy (§ 87), vry wat ongemakkelyker, dan die van de toonen over de groote; doch, deeze laatste zig eens vast ingeprent hebbende, zal de zwaa-
righeid des te eerder verdwynen, indien men slegts in acht neemt, dat 'er na de kleine derde, juist dezelfde toonen moeten voorkomen, als in den grondtoon over de groote derde van dezelfde letter: te weeten, de opwaards gaande toonen van A over de kleine (N^o. 2), verschillen van die van A

over de groote (N^o. 7), enkelyk in $\bar{c}$ en $\bar{c}^{\text{kruis}}$; desgelyks, in N^o. 4. verschynen na e . f^{kruis} . g weer de vyf eigenste toonen als in N^o. 9.; in N^o. 6, na $\bar{b}$, $\bar{c}^{\text{kruis}}$, $\bar{d}$, de eigenste, als in N^o. 11; en dus met alle overige.

§. 93.

Ieder grondtoon over de groote, heeft verschillende toonen, en behoeft dienvolgens verschillende tekens; ieder grondtoon over de kleine onderscheidt zig in deezen desgelyks van alle overige over de kleine; echter, ieder grondtoon over de kleine ontmoet, ten aanzien van delfs nederwaards gaande of weezentlyke toonen, en de tekens tot derzelver uitdrukking vereischt, één weêrga in zodanig eenen grondtoon over de groote derde, die, gelyk N^o. 1, een kleine terts hooger legt, dan N^o. 2, en juist dezelfde toonen bevat. Schoon de toonen a. g. f. c. d. c. b. a. en die van c. b. a. g. f. e. d. c, in verschillende hoogte beginnen en eindigen, op andere wyze samengevoegd zyn, en verschillende tertsen leveren, ze draagen evenwel met elkander overeen, des moeten zodanige grondtoonen, die van A over de kleine, evenverre afgelegen zyn, als andere van C over de groote, insgelyks met elkander overeen draagen, en eenerhande tekens tot hunne uitbeelding vereischen: te weeten, G over de groote, een quint hooger zynde dan C, vereischt f^{kruis} , E over de kleine, een quint hooger dan A, insgelyks; F over de groote, een quart hooger dan C, vereischt één b teken, D over de kleine, van A evenverre afgelegen, het zelfde b teken. Om deeze reden vindt men in Tab. 5, onder de 42 grondtoonen, 36 die, elkander regt te.

tegen over gesteld, *als gepaard* verschynen. Die over de groote, komen gemeenlyk iets harder en vrolyker tot het gehoor, maar die over de kleine, aanminniger en streelender; zo dat het geene, wat de hoogduitsche Digtters, noopende staande en sleepende vaarzen, en de Spraakkonstenaars by zekere naam worden, *mannelyk* en *vrouwelyk* noemen, hier vry toepasselyk schynt. Wie nu by grondtoonon over de groote, een kleine terts om laag, en by die over de kleine, een kleine terts om hoog rekt, die kan zig gemakkelyk te binnē brengen, welke twee, van een verschillend geslacht, eenerlei *weezentlyke toonen* hebben, hun namelyk uit kracht van transpositie eigen zynde, en altoos onveranderlyk toekomende.

§. 94.

De weezentlyke toonen eens grondtoons, die tekenen van verhooging en van verlaaging behoeven, dienen, in zodanige nootenruimten, alwaar ze uitgebeeld konden voorkomen, door zulke tekenen aan 't hoofd der linien aangeduid en eens voor al ondersfeld te worden. In A over de kleine (No. 2) hebben derhalven geene voortekens plaats (§ 92); in E (No. 4), voegt niet meer dan één kruisje; in B (No. 6), niet meer dan twee; en dus met alle voortgelyke. Schoon 'er nu in een muzykstuk, by voorbeeld, uit G over de groote, in de melody geen *f*kruis voorkomt, het kruisje moet echter aan 't hoofd der linien niet ontbreken, om dat men in de harmony, en in de by te voegen agrementen, het *f*kruis onmoogelyk kan missen; als mede, om dat dusdanige behoortlyke onderscheiding tusschen het weezentlyke en 't toeval-

lige, des te beter in staat stelt om de grondtoon-
nen duidelyk van elkander te onderkennen. Hier
volgt nu van zelve, dat een grondtoon, voor
ongeoeffenden en onoplettenden, des te onge-
makkelyker zy, naar dat hy meer voortekens
vereischt, maar insgelyks, dat men zig langs
deezzen weg van eene menigte tekens, die men
anders voor zommige nooten moest te wagt nee-
men, beknoptelyk ontlafte. Ook behoeft men
zulke tekens juist niet te verdubbelen, en, by
voorbeeld, in No. 3. 4. 5. 6 (Tab. 5) kruisjes
voor $\bar{f}$ en $\bar{f}$ te stellen, maar het voldoet, dat ie-
der teken in ieder regel, 't zy boven of beneden,
éénmaal verschyne. Inmiddels, om zekere wee-
zentlyke toonen als tweemaal verhoogd of ver-
laagd gemakkelyk uit te beelden, kan men de
voortekens door zulke streepjes, als men hier in
No. 17 tot 28 ontmoet, van elkander afzonderen.

§. 95.

De grondtoonnen draagen hunne benoeming van
de primen § 72, mits dat men, wanneer het, ge-
lyk doorgaans, op onderscheiding aankomt, de
woorden over de *grootte*, of over de *kleine* (name-
lyk, drietoon, derde of terts) 'er byvoege, ge-
merkt 'er van ieder prime tweederhande slach
van grondtoonnen zyn. Doch, den aardt der
zaak naauwkeurig bevat hebbende, kan het en-
keld woordt *toon*, in plaats van grondtoon, vol-
doen; gelyk men gemeenlyk vraagt, *uit wat
toon?* en, zommige grondtoonnen ligte, maan-
deren ongemakkelyke *toon*en noemt.

§. 96.

§. 96.

Gaat men nu in Tab. 5, alwaar men zig de 42 toonen als in een' cirkel staande dient te verbeelden, van $\bar{c}$ tot $\bar{g}$, en van $\bar{a}$ tot $\bar{e}$ by *quinten* voort, desgelyks, van $\bar{c}$ tot $\bar{f}$, (No. 1. 41) en van $\bar{a}$ tot $\bar{d}$ (No. 2. 42), by *quarten* ruggelings, tot b_{kruis} en f_{mol} , de beide uiterste primen, 'er verschynen in No. 21 tot 26 ses toonen *als zonder ega*; eene opening namelyk, die niet net uitgevuld worden kan, *om dat 'er geen net gesloten muzykaale cirkel mogelyk is* (Inl. §. 185): want van b_{kruis} , $\bar{f}_{\text{kruis kruis}}$ by *quinten*, en van $\bar{f}_{\text{mol}}$, $\bar{b}_{\text{mol b}}$, by *quarten* vervolgende, zoude men naderhand van $b_{\text{kruis kruis}}$, $\bar{f}_{\text{kruis kruis kruis}}$, en van $\bar{f}_{\text{mol b}}$, $\bar{b}_{\text{mol bb}}$ moeten beginnen, en aldus, nog eens rondom loopende, al weer in eenen anderen kring, maar nooit weder tot $\bar{c}$, geraaken. Dusdanige opening is 'er al zo wel in de *quint- en quartcirkelen* der geener, die 24 toonen voorstellen, en zig van de bywoorden *cis, dis, fis, gis* bedienen; doch, men merkt het aldaar zo ligt niet, om dat deeze termen, op eene onverdraagelyke wyze, misleiden, en men, by voorbeeld, c_{kruis} tegen d_{mol} (No. 15) tegen 33), of d_{kruis} tegen e_{mol} (No. 14 tegen 32) verruilt, zonder eens te overweegen, dat $\bar{c}_{\text{kruis}}$ en $\bar{a}_{\text{mol}}$, $\bar{d}_{\text{kruis}}$ en $\bar{b}_{\text{mol}}$ geene *quinten*, maar kleine *sexten* zyn.

§. 97.

Alle voorschreeven grondtoonen zyn diatonyk. Zouden ze *cromatyk* of *enharmonyk* heeten, ieder moest meer dan acht enkele toonen vervangen, en
traps.

trapswyze, meerder intervallen dan *grootte halve en geheele toonen* (§. 48 58). Men ontmoet er *cromatyke* en *enharmonyke* klanken, by voorbeeld, *c*mol, *c*kruis, *c*kruis *kruis*, *dbb* enz.; doch, wy leiden uit dezelve slegts *diatonyke* graaden af; des zyn en blyven de *grondtoon*en *diatonyk*, en er volgt alleenlyk, *dat wy cromatyke en enharmonyke Klanken op diatonyke wyze gebruiken.*

§. 98.

*Hoe meer weezentlyke toonen de grondtoon*en *van elkander overneemen*, *des te nader zyn ze elkander vermaagfchapt*, en *hoe nader ze zulks zyn*, *des te beter passen ze tot bytoon*en. De geëvenredigde verscheidenheid, tot het vaststellen van *grondtoon*en *aannoopende* (Inl. §. 200) eischt insgelyks, dat men vooral in lange, uitvoerige *muzyk* stukken zig *zomwylen* ook tot een' of anderen nabuurigen *grondtoon* wende, mits eindelyk tot den eersten wederkeerende, doordien desselfs *indrukzel*, by lieden van een gescherpt *muzykaal* gehoor, veel te sterk is om zo haast uit het geheugen te geraaken. Daar men nu, by voorbeeld, van *G* over de *grootte*, te mets naar *D* over de *grootte*, *E* over de *kleine* enz. overgaat, en de *grondtoon* onmoogelyk ter zelvertyd *g*, en *d*, en *e* kan weezen, dient men of door het woord *grondtoon* in een' *naauwen zin* te verstaan, zodanige acht vastgestelde *diatonyke* toonen, in de welke men zig voornamelyk ophoudt, maar in een' *ruimen*, ook zulke acht, als er *zomwylen* voor een tyd in 't midden eens *muzyk* stuks kunnen voorkomen; of liever, te onderscheiden tusschen eenen *HOOFD* *TOON*, en, verkiezelyke *subalterne toonen*, of *bytoon*en eens *grondtoons*. Ik zeg, *bytoon*en eens *grondtoons*, om dat het woord *bytoon*en, in de *toonkunde*,

stry-

strydige, valsche geluiden betekent (Inl. §. 96), en het hier evenwel, kortheids halve, volkomen toereikt. Laat ik dan tot aanwyzing van de verwantschap der grondtoon, gelyk men tog van één' op alle foortgelyke kan besluiten, G over de groote (n°. 3) tot een voorbeeld stellen. D over de groote (n°. 5) is hem allernaast verwant, om dat die uit de quart van G (d. e. f^{kruis}. g) zyne quint, d. e. f^{kruis}. g. a afleidt. Dan komt C over de groote (n°. 1), uit welks quart (g. a. b. c) de quint van G g. a. b. c. d. voortspuit. Vervolgens, E over de kleine (no. 5), welks ses eerste nederwaards gaande toonen (e. d. c. b. a. g) in die van G reeds opgeslooten leggen. Ook raakt A over de kleine (n°. 6), wegens de overeenkomst tusschen de terts b. a. g, met die van g. a. b. Kortelyk, schoon men zig uit G over de groote, ook een wyle tyds tot G over de kleine (n°. 40); of tot de quint van de quint, namelyk, A over de groote (n°. 7); ja, tot alle zodanige, van de welke men weder manierlyk weer af te komen, kan en mag vervoegen, men bepaalt zig gemeenlyk by- en verkiest één of twee van de gemelde *vyf bytoonen*, die immers werks genoeg verschaften. Is namelyk no. 3 hoofdtoon, no. 4. 5. 6. 1. 2 zyn verkiezelyke bytoonen. Wederom, is no. 4 hoofdtoon, no. 3. 5. 6. 1. 2 geeven ons keur; is no. 1 hoofdtoon, no. 2. 3. 4. 41. 42 zyn de gee- ne, tot de welke men zig, veranderings halve, mag wenden. En genomen, iemand stelde zelfs A^{kruis} over de groote (n°. 21), tot hoofdtoon, de vereischte bytoonen zyn in de natuur zekerlyk voorhanden, doch, ze laten zig zonder groote moeijelykheid in nooten niet uitdrukken. Men ont-

ontmoet ze hier niet, om dat het niet raadzaam is, van primen, die meer dan één voorteken vereischen, grondtoon en op te maaken; ja, om dat men tog ergens moet afbrecken, by aldien men geen indeloos werk wil onderneemen.

§. 29.

Wat meer is: *de weezentlyke toonen van ieder grondtoon vervangen reeds de drieklanken van zodanige vyf bytoonen, als hier zyn aangewezen.* By voorbeeld, die van G over de groote, een quint verder uitgerekt, namelyk aldus:

g. a. b. c. d. e. f^{kruis} g. a. b. c. d. fluiten in g. b. d, den drieklank des hoofdtoons; daar na, twee over de kleinderde, a. c. e en b. d. f^{kruis}; twee over de groote, c. e. g. en d. f^{kruis}. a, en nog één over de kleine, c. g. b. Dan volgt f^{kruis}. a. c, een harmonische slag met een valsche quint, die hier buiten aanmerking blyft, en naderhand verschynen weder de eigenste drieklanken een octaaf hooger. Twyfelt nu een ongeoeffende, wanneer het, by voorbeeld, in E zal overgaan, of het over de groote derde, dan over de kleine, moete weezen? hy behoeft zig slegts te bezinnen, wat terts er in de weezentlyke toonen des hoofdtoons opgeslooten legge; g of g^{kruis}? zekerlyk g: ergo, E over de kleine; en dus met alle overige, zo lang namelyk een Componist zig van de natuurlyke ordeniet verwyderd heeft. Wederom, E over de kleine, bevat in c. f^{kruis}. g. a. b. c. d. e. f^{kruis}. g. a. b, den drieklank e. g. b; dan komt de slag f^{kruis}. a. c, die hier als niets ter zaake doende, over't hoofd wordt gezien; hier naast verschynt g over de groote,

te, g. b. d; a en b over de kleine, a. c. e;
b. d. fkruis; c en d over de groote c. e. g d. fkruis. a,
 en vervolgens weder de drieklank des hoofdtoons.
 Heeft de hoofdtoon een groote derde, men ont-
 moet er twee bytoonen over de groote, maar drie
over de kleine; heeft hy in tegendeel een kleine, er
 doen zig nog twee bytoonen over de kleine derde op,
 maar drie over de groote; eene lieflyke tempering
 waarlyk, door natuur zelf aan de hand gegeven.
 Wyders, uit deezen grond is gemakkelyk te be-
 vatten, waarom men by toonen over de groote, niet
 in de septima overgaa, en by die over de kleine,
 niet in de secund: waar namelyk de valsche quint
 legt, gelyk hier in beide gevallen fkruis. a. c, daar
 moet men van daan blyven. Uit dit staaltje blykt
 dan onwiderspreekelyk, dat en hoe men uit grond-
 toonen drieklanken afleiden konne.

§. 100.

*Van de voorschreeven 42 grondtoonen zyn er 24
 voor clavieren, meer of min, gebruikelijk. Deeze
 zyn van Tab. 5. n°. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.
 12. 13. 15 (of 33). 32. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40.
 41. 42; gelyk namelyk van de 12 toetsen aldaar
 binnen den omtrek eener octaaf bevindelyk, ieder
 zo wel een groote als een kleine terts kan uitle-
 veren. Ze zyn meer of min gebruikelijk, wegens
 de verschillende graaden van moogelyke zuiver-
 heid; want stelt men de boventoetsen als ckruis,
emol, fkruis, gkruis en bmol (§. 43), die van n°. 1.
 2. 3. 5. 7. 39. 40. 41. 42 kunnen op zig zelve, of
 zonder de voorvallende bytoonen aangemerkt,
 genoegzaam zuiver worden. Doch, aan no. 4.
 ontbreekt reeds dkruis; aan 6, akruis; aan 8, dkruis
 en ckruis; aan 9, dkruis; aan 10, dkruis, akruis en
bkruis;*

b^kkruis; aan 11, d^kkruis en a^kkruis; aan 12, a^kkruis, d^kkruis, e^kkruis, f^kkruis kruis; aan 13, a^kkruis, d^kkruis en e^kkruis; aan 15, d^kkruis, a^kkruis en b^kkruis; aan 33 en 34, d^mmol, g^mmol, a^mmol; aan 32, d^mmol, c^mmol, a^mmol, en g^mmol; aan 35 en 36, a^mmol en d^mmol; aan 37 en 38, a^mmol. Voorts, de onkunde noemt de transposities van toonen, meer dan drie of vier voortekens behoevende, niet alleen *ongemakkelyke*, gelyk ze in der daad al vry wat oefening vereischen, maar kryt ze zelfs uit voor *kwaadaardige*, van welke men eertyds niet plagt te weten; doch, de waarheid der zaake is, dat een clavierspeeler van professie in alle voorhanden zynde grondtoonen geoeffend diene te weezen; dat men in concerten, alwaar transpositienoodzakelyk is, naar de strengste wetten van zuiverheid niet oordeele; dat het gebrek des instruments den uitvoerder, thans met goede reden, nooit kan worden te last gelegd; ja, dat de gewaande kwaadaardigste transposities aan opmerkende, welgeoeffende uitvoerders, met een gescherpt muzykaal gehoor begaafd, niet zo ongemakkelyk vallen als *ongeneuglyk*, om dat ze zig de intervallen zuiverer voorstellen, dan ze dezelve aldaar kunnen voortbrengen.

§. 101.

Door hebbelykheid in de seven verschillende sleutelen (§. 13. Fig. 2--8), en in de grondtoonen, kan men muzykstukken, op allerhande vereischte wyze, transponeeren. Ten aanzien van zangstemmen en blaastuigen, ja, wegens het verschil van kameren koortoon (Inl. §. 107), is de transpositie voor clavieren temets onvermydelyk, en ieder muzykstuk kan aldaar, behoudens zyne natuurlyke terts, uit 12 toonen voortgebragt worden. Zig hier nu te willen inprenten, ik moet een secund, terts, quart,

quart, quint enz. hooger of laager speelen, zoude in der daad een onvast en moeilijk werk wezen; doch, heeft men alle sleutels en grondtoon in de magt, men kan met onwankelbaare schreden voortgaan. Dus komt het aan op twee dingen; voor eerst, zig schielijk te bezinnen, wat sleutel er vereischt worde, en dien, in plaats van den voorgeschreeven, zig zo levendig in te drukken, als of hy er daadelyk stond; ten tweeden, wat weezentlyke toonen, voortekens en toetsen er tot den vereischten te transponeeren grondtoon behooren. En in 't gemeen volgt, *dat toonen die, van een zelfde prime de benoeming draagende, slegts door de bywoorden mol en kruis worden onderscheiden*, by voorbeeld, a, a mol, ^akruis, *denzelfden sleutel vereischen*; al weer een geryf, 't welk het cis, dis, fis, gis niet kan beschikken; insgelyks volgt, dat sleutels tot de aanduiding van middelbaare en laage toonen bestemd, niet tegenstaande het verschil van één of twee octaven meerder laagte, in de transpositie van hooge toonen evenwel tot een vaste regelmaat kunnen dienen, voor zo verre ze ons op zekere nootenruimten zekere vereischte toonen te binnen brengen, en men de octaven gebruikt naar dat ze best ter hand leggen. Zal nu een muzykstuk, 't welk, by voorbeeld, op de benedenste streep beginnende en eindigende, in den duitschen vioolsleutel, uit E^{mol} over de groote derde (N^o. 37) gesteld is, een' *kleinen halven toon hooger*, uit E (N^o. 9.), men behoudt den vioolsleutel, en verbeeldt zig, in plaats van de drie b tekenen, vier kruisjes; ja, een kruisje in stede van ieder voorkomend vierkant b, in e^{mol} tot verhooging strekkende. Zal het een' *geheelen toon hooger*, uit F (N^o. 41), men doet als of er de

altfleutel en één b teken stond; uit Fkruis (No. 13), men stelt de alt en ses kruisjes; uit G (No. 3), de bas en één kruisje; uit A^{mol} (No. 35), de hooge alt en vier b tekens; uit A (No. 7), de hooge alt en drie kruisjes; uit b^{mol} (No. 39), de hooge bas en twee b tekens; uit B (No. 11), de hooge bas en vyf kruisjes. Zal het een' *grooten halven toon laager*, uit D (No. 5), men verbeeldt zig de tenoor en twee kruisjes; een' *geheelentoon laager*, uit d^{mol} (No. 33), de tenoor en vyf b tekens; uit Ckruis (No. 15), de discant en seven kruisjes; een *kleine terts laager*, uit C (No. 1), de discant zonder eenige voortekens. Gelyk men nu by te transponeerene stukken in den duitschen vioolfleutel staande, zo wel in toonen over de kleine als over de groote derde, een secund hooger, de Alt van nooden heeft; een terts hooger, de Bas; een quart hooger, de hooge Alt; een quint hooger, de hooge Bas; een sext hooger, de Discant; en een septima hooger of een' toon laager, de Tenoor; zo blyft de orde der fleutelen, tot de transpositie vereischt, trapswyze hooger gaande, altoos deeze, *duitsche Vioolfleutel, Alt, Bas, hooge Alt, hooge Bas, Discant, Tenoor*: te weten, staat het te transponceren stuk in de Bas, dan volgt, een secund hooger, hooge Alt; een terts hooger, hooge Bas; of ruggelings, een secund laager, Alt; een terts laager, Vioolfleutel enz. Hier uit zal een leergierige de zaak, myns oordeels, duidelyk konnen bevatten; een zaak, in de muzykaale practyk waarlyk van zodanig belang, dat men, volgens het spreukje: *zo veel mans zyn in een man, als by vreemde taalen kan*, hier wel mag zeggen: *zo veel muzykanten zyn er in een muzykant, als by meer fleutels en grondtoonen in de magt heeft.*

§. 102.

De gebruikelijke grondtoon en zyn tot nog toe de volgende 16:

C. G. D. A. E. F. B^{molen} en E^{mol} over de groote, en A. E. B. F^{kruis}. D. G. C. en F over de kleine derde; gevolgelyk, van ieder flach acht soorten, die hier vooral aanmerking verdienen.

§. 103.

Wyders, van de bygebragte 40 getransponeerde toonen, aan 't hoofd der linien voortekens behoevende, worden er over de groote derde 12 door kruisjes en 8 door b tekens, maar over de kleine derde, 11 door b tekens en 9 door kruisjes uitgebeeld. Ja, tot die van E en B (Tab. 5. No. 4. 9. 6. 11), en tot alle, die door 't bywoord *kruis* worden onderscheiden, gebruikt men, 't zy over de kleine of over de groote derde, altoos kruisjes; maar tot beide toonen van F (No. 36. 41), en tot alle, die 't bywoord *mol* voeren, niet dan b tekens. Slechts in de toonen G en D (No. 3. 40. 5. 42) ontmoet men Kruisjes, wanneer het over de groote derde gaat, en b tekens, wanneer de kleine terts heerfcht. Zonder nu van de buitenspoorige uitdrukkingen der gewaande Psalmzang-onderwyzeren, *b duur en b mol*, eens te gewaagen; hier blykt onwederspreekelyk, dat het berigt, 't welk, onder anderen, *Halma*, in zyn, anders zeer nuttig, woordenboek (a) er van ondernomen heeft te geeven, *bemol*, woord van de zangkunst. Als het muzykstuk op de kleine drietoon gezet is, tot geen grondregel konneverstreken, maar door de uitzonderingen verre overtroffen worde.

§. 104.

(a) Pag. 66. ed. 1729.

Vraagt iemand, hoe kan men dan, ten minsten in de gebruikelijkste grondtoonen, die over de groote derde, van die over de kleine, met zekerheid onderkennen? ik antwoord, wie zig klaar ingeprent heeft, welke twee toonen kruis, noch b vereischen, en welke, door één, twee, drie, vier kruisjes of b tekens worden uitgebeeld, die kan, by voorvallende gelegenheid, de regelen omkeeren, en redenkavelen, by voorbeeld; aldus: E over de kleine derde heeft één kruisje, E over de groote, vier kruisjes; hier ontmoet ik E met één kruisje, gevolgelyk, 't is over de kleine derde. Deeze methode zoude toereikende weezen, by aldien de voortekens aan 't hoofd der linien t'elkens behoorlyk waren uitgedrukt (§ 94); doch, hoe krygt men de opstellers en de onkundige copisten daar toe? menig laat er een of ander teken uit, om dat het zelden voorkomt; of dat het, in toonen over de kleine derde, opwaards gaande geen plaats vindt; of om ongeoeffenden des te minder af te schrikken; ende componisten moeten zig te mets, gelyk bouwmeesters, naar de bouwheeren schikken. Bovendien, men kan langs den gemelden weg niet ontdekken, *waarom* het veel eer over de kleine dan over de groote derde gaa, des zal ik nog een bekwaamer middel aan de hand geeven. Naardien de nootenruimten, zonder voortekens aangemerkt, in alle seven verschillende sleutels, hoewel t'elkens op andere standplaatsen, de drie groote tertsen $\overline{c,e}$; $\overline{f,a}$; $\overline{g,b}$, en de vier kleine tertsen $\overline{d,f}$; $\overline{e,g}$; $\overline{a,c}$; $\overline{b,d}$ aanwyzen (§ 35), en er in ieder grondtoon slegts één van beide tertsen regceert, de
klei-

kleine of de groote; zo komt hier alleenlyk in overweeging, wat *tertsen* de *nootenruimten* opgeven, en, of één van de voorhanden zynde tekens de *terts* van deezen of geenén grondtoon raakt, dan niet? of er namelyk in de ruimten van één der gemelde drie groote *tertsen*, door het verlaagingsteken een kleine *terts*, en in die van één der genoemde vier kleine *tertsen*, door het verhoogingsteken, een groote *terts* worde aangeduid. Volgens deezen grond kan ieder opmerkende *terstond* bevatten, waarom C (No. 1), F (No. 41), en G (No. 3), *groote tertsen* hebben, maar *kleine*, wanneer er, onder anderen, in de *nootenruimten* der *tertsen*, te weten, in $\bar{c}$ voor $\bar{e}$ (No. 38), in $\bar{f}$ voor $\bar{a}$ (No. 36), en in $\bar{g}$ voor $\bar{b}$ (No. 40) verlaagingstekens worden ontmoet, als wanneer de groote *tertsen* $\bar{c}, \bar{e}$; $\bar{f}, \bar{a}$; $\bar{g}, \bar{b}$, die zig hier van zelve aanbieden, uitgeslooten worden, en voor kleine *tertsen* moeten plaats maaken. Desgelyks, waarom de grondtoonē $\bar{d}$, $\bar{e}$, $\bar{a}$, $\bar{b}$ (No. 42. 4. 2. 6) *kleine tertsen* hebben, by aldien er geene verhoogingstekens, de *tertsen* raakende, voorkomen; maar *groote tertsen*, wanneer één van de voorhanden zynde kruisjes, de uitsluiting van de kleine en de overneeming van de groote *terts* te kennen geeft, gelyk in No. 5. 9. 7 en 11. Als mede, waarom de *nootenruimten* in No. 8 en 10 enz. kleine *tertsen* ter hand stellen: daar namelyk de *primen*, door kruisjes, als naauwer worden uitgebeeld, nu er in de *tertsenruimten* niet teffens kruisjes verschynen, gelyk anders in No. 13 en 15; in tegendeel, waarom de ruimten van de vier kleine *tertsen*, in No. 39. en 37 enz. groote *tertsen* vervangen; daar namelyk de *primen*, door behulp der *b* tekenen, ruimer worden

den uitgebeeld, zonder dat men aldaar teffens in de tertsenruimten, verlaagingstekens ontmoete, gelyk in No. 34 en 32. Deeze stellingen eens duidelyk begreepen zynde, zal er in deeze netelige, gewigtige stoffe gansch geene zwaarigheid overig blyven, schoon goede regels zekerlyk ongelijk ligter te bevatten dan in hebbelykheid te brengen zyn.

§. 105.

Gewigtig noem ik deeze materie, om dat er zonder duidelyke bevassing van de grondtoon en nooit goede uitvoering, veel min bevallige, treffelyke muzykaale leezing plaats vindt: gemerkt ieder muzykstuk doorgaans eenige cieraaden, agrementen of coloratuuren genoemd, vereischt, en alle deeze zig naar de voorvallende hoofd- en bytoon en rigten, en er uit afgeleid worden moeten. Men bedient zig nu eens van langzaame, trapswyze- en opwaards gaande, dan weder van schielyke, sprongswyze- en nederwaards gaande agrementen; ja, men laat in uitvoerige cadenzen te mets allerhande uitheemsche toonen invloeden, ten einde de toehoorderen op eene aanminnige wyze te verrassen, en hunne verwagting te leur te stellen. Ondertusschen, zal dit alles geen spoorloos werk wezen, en zal men er ooit goede regels van geeven, de gemelde weezentlyke toonen der hoofd- en bytoon en moeten hier tot een' grondslag verstrekken; ook staat het altoos vast, dat lieden van bekwaamheid, die de toonen, op welke de agrementen voornamelyk rollen, zo vast in 't hoofd hebben, dat ze de oplettendheid enkelyk op derzelver verschillende mengeling te wenden behoeven, hier des te meerder gevoeglyke veranderingen voortbrengen kunnen.

§. 106.

§. 106.

Eindelyk, men eigent den 16 gebruikelykften grondtoon en zekere *eigenschappen* toe, uit kracht van welke zommigen tot het verwekken van deezes of geene gemoedsbeweeging (Inl. §. 326) voor anderen bekwaam zullen wezen. Laat ik dien aangaande slegts het oordeel van zeker vermaard hedendaags Muzykgeleerde bybrengen, kortelyk hier op uitkomende (a): „ *C over de groote*, is „ tamelyk vinnig en stout; niet onbekwaam tot „ vrolyke dingen; schoon ervaren Componis- „ ten er ook iets aanminnigs en streelends uit kon- „ nen voortbrengen. *G over de groote*, weet zyn „ woord byzonder wel te doen; is van een' vro- „ lyken aard; dienstig tot ernsthaftige en vrolyke „ stoffen. *D over de groote*, is van natuur wat „ scherp en eigenzinnig; dient best tot zwervende, „ vrolyke en oorlogsfukken, hoewel hy „ ook, inzonderheid voor Fluiten en Vioolen, „ gansch aardige, ongewoone aanleiding tot de- „ licaat maatgezag kan geven. *A over de groo- „ te*, doet vry sterk aan, doch met zekere vlug- „ heid; zynde bekwaamer tot klaagelyke, droe- „ vige hartstogten, dan tot blydschap, schoon „ zeer voeglyk tot Vioolfukken. *E over de „ groote*, drukt wanhoopige, doodelyke droef- „ heid zeer wel uit; zynde tot uitermaaten ver- „ liefde, redde- en hoopeloze dingen vry be- „ kwaam; vertoonende ook in zekere voorvallen „ zodanig eene doordringende snyding, scheiding „ en lyding, die alleenlyk met rampzalige afzon- „ dering van ziel en ligchaam kan worden verge- „ leeken. *F over de groote*, vermag de deftigste „ muzykaale gedagten, die men ooit kan verzin- „ nen, uit te drukken, 't zy grootmoedig- stand-

„ vastigheid, liefde, of wat er anders in 't re-
 „ gister der deugden boven aan staat; en zulks
 „ alles zo natuurlyk, dat er gansch geene ge-
 „ maaktheid onder loopt; even eens gelyk een
 „ mensch, dien zelfs het minste bedryf aardig van
 „ de hand gaat, en die, volgens den Franschen
 „ term, *bonne grace* heeft. *Bmol over de groote*,
 „ is zeer vervrolykend en prachtig, behoudende
 „ echter geerne iets zedigs; verheffende, vol-
 „ gens de uitdrukking van Kircherus (*b*), het
 „ gemoed tot zwaare onderneemingen. *Emol over*
 „ *de groote*, sluit veel verhevenheid in, is een ge-
 „ zwooren vyand van dertelheden, als moogende
 „ slegts met ernsthaftige en teffens klaagelyke on-
 „ derwerpen te schaffen hebben. *A over de kleine*,
 „ is klaaglyk, eerbaaren gelaaten, ja, slaapver-
 „ wekkend; echter er niet onaangenaam by,
 „ maar tot clavier- en andere speelstukken van
 „ zonderlingendienst. *E over de kleine*, maakt gee-
 „ ne blygeestige myne, hoe men 't ook aanlegge,
 „ maar veeleer, diepzinnig en droevig, zonder
 „ evenwel de hoop tot vertroosting geheel te be-
 „ neemen. Men kan er zekerlyk iets, dat schie-
 „ lyk zal gaan, uit opstellen, doch zulks is
 „ daarom nog niet *lustig*. *B over de kleine*, is
 „ gemelyk, onlustig en melancolisch, weshalve
 „ hy ook zelden ten voorschyn komt; zynde eer-
 „ tyds, misschien om gemelde reden, by het
 „ kloostervolk zodanig bemind geweest, dat men
 „ naauwelyks aan hem mogt denken. *Fkruis over*
 „ *de kleine*, leid tot groote droefheid, die ech-
 „ ter meer kwynende en verliefdt dan gevaarlyk
 „ is; hebbende iets driftigs en zonderlings aan
 „ zig; ja, iets dat naar afkeerigheid van men-
 „ schen gelykt. *F over de kleine*, is krachtig
 „ aandoende, en schynt zekere zagte, gelaatene,
 „ „ doch

„ doch diep gewortelde, met eenige wanhoop
 „ vergesellchapte, doodelyke hartenangst voor
 „ te stellen, als mede, naare, hulpelooze droef-
 „ geestigheid ongemeen wel uit te beelden; be-
 „ vangende te mets met een soort van schrik en
 „ trilling. *G over de kleine*, is overliefslyk, maar
 „ ook droevig; om er niet, tegen het oogmerk,
 „ by in slaap te geraaken, dient men hem, door
 „ lugtige, evenredige beweeging, wat werk te
 „ geeven. *G over de kleine*, bykans de fraaiste
 „ van allen, tempert het ernsthaftige door zekere
 „ vrolyke liefslykheid, zynde dienvolgens zo wel
 „ tot tedere als tot opwekkende stoffen, tot ge-
 „ maatigde droefheid en blydschap, bekwaam.
 „ *D over de kleine*, sluit iets in, dat aandagt, rust,
 „ verheven- bevallig- en vergenoegdheid te ken-
 „ nen geeft; zynde in Kerkmuzyk dienstig tot
 „ bevordering van stigting; elders, tot die van
 „ de rust des gemoeds, en echter ook tot aller-
 „ hande vermaakelyke, juist niet huppelende,
 „ maar vloeiende zangleidingen.” Kortelyk,
 „ schoon ieder grondtoon iets byzonders heeft, waar
 „ omtrent nooit volkomen overeenstemming van
 „ gevoelens te verwagten is, en 't welk by voor-
 „ handen zynde volmaakte tempering der interval-
 „ len wegvallen moest, men dient niet alleen de
 „ uitwerking der bytoonen van die des hoofdtoons,
 „ maar inzonderheid het uitwerkzel eens goeden
 „ muzykaalen styls (Inl. §. 334 336) van de eigen-
 „ schap eens grondtoons, naauwkeurig te onder-
 „ scheiden,

a) *Mattheson*, Orchestre I. pag. 231--251.

b) *Ad ardua animam elevans.*

Van de SCALEN.

§. 107.

Een *scala*, zang- of toonladder, is een schets van trappen en sprongen der diatonyke intervallen, ten behoeve van leerlingen, door nooten en letteren uitgebeeld. De benoeming *scala* is ingevoerd by gelegenheid der ses befaamde Syllaben *ut, re, mi, fa, sol, la*, die men niet alleen op vyf vingers afmaalde, en, gelyk lieve kinders verscheiden naamen hebben, de *harmonikalische hand* (*manus Harmonica*) noemde, maar ook, op twintig toonen, van *G* tot $\bar{c}$, sevenmaal herhaald en verplaatst (Inl. §. 280), in de gedaante van een' ladder, door letters plagt uit te beelden. Toen vervolgens de nooten in gebruik raakten, en trapswyze gaande toonen altoos nog iets naareen' ladder bleeven gelyken, ging de benoeming van *scalen* ook tot de speelkonst over, gelyk men ze doorgaans in de leerboekjes vooraanstelt, en ze te mets tot de applicatie of vingerleiding doet verstreken. Ten opzigt van de zangoeffening bepaalen zig de *scalen* by 't eenvoudig diatonyk Klankgeslacht (Fig. 46. §. 97), aangezien kleine en groote halve toonen voor leerlingen te ongemakkelijk zouden vallen, en het geheel *ut, re, mi*, 't zy met ses of seven Syllaben (*si* er namelyk bygevoegd), niet verder kan gaan, als zyde gansch niet meer toepasselyk op de overige klankgeslachten, die, gelyk Fig. 51. 54. meerder, nauwer en ruimer intervallen insluiten dan geheele en groote halve toonen; gevolgelyk, op geen konstige muzykstukken, alwaar men zomwylen alle drie geslachten als ondereen mengt. Hoewel nu de *scalen* haare nuttigheid kunnen hebben, daar ech-

achter alle scalen op verrena geene grondtoon, maar deeze tot een verhevener oogmerk bestemd zyn, zo diende men, om verwarring te myden, de grondtoon juist niet door de bank scalen te noemen. Scalen zyn eerste kinderlessen, tot het muzykaal A. B. behoorende; ze hebben geen' bepaalden omtrek, maar rigten zig naar dien des beoogden instruments; daar in tegendeel grondtoon binnen de octavenruimten blyven. In scalen weet men van geene afdeeling, maar grondtoon vereischen in de quint of quart, zekere rustplaats (§. 74, 75). In scalen is het evenveel waar de halve toonen leggen, 't welk egter in grondtoon grootelyks verschilt (§. 76). Scalen kunnen alleenlyk tot de zang- en speelkonst dienen, maar grondtoon oogen zelfs op de muzykaale fantasia en compositie. Uit scalen worden agrementen noch drieklanken afgeleid; doch by grondtoon is, onderanderen, het oogmerk, om tot de aanwyzing van dezelve den weg te baanen.

Van de MUZYKAALE TEKENKUNDE.

§. 108.

De deugdelykheid van *willekeurige tekenen*, hoe danige men, in tegenstelling van natuúrlyke of noodzaakelyke, in konsten gebruikt, bestaat in 't gemeen hier in, dat er 1) *een genoegzaame voorraad* voorhanden zy, om alle verwarring voor te komen, en verschillende dingen op verschillende wyze te kunnen uitdrukken; maar ook 2) *niet meer, dan er noodig zyn*, gemerkt de praetyk zo wel door overvloed als door gebrek van tekenen belemmerd wordt; gelyk wy ook, door Apollo's

ge-

genade, thans op verrena geene 1200, naar 't voorbeeld der oude Grieken (Inl. §. 297), behoeven. 3) Dat ze, zo veel doenlyk, *met de betekende zaaken overeenkomst hebben*; 4) *verscheiden dingen te gelyk aanduiden*, voor zoverre zulks zonder dubbelzinnigheid geschieden kan; 5) *gemakkelyk te onderscheiden*; 6) *ligt te onthouden zyn*; en 7) *weinigruimte beslaan*. Daar men zig nu dusdanige tekens, door 't gebruik reeds ingevoerd, in 't minste niet moet laten ontneemen of betwisten, en 't muzykaal lettergebruik, de zogenoemde *tabulatuur*, te regte is afgeschaft, om dat de figuren aldaar tot aanduiding van de duurzaamheid der toonen vereischt, ongelyk meer ruimte innamen, dan de groote, kleine, één-twee-driegestreepte letters zelve; mag men vryelyk besluiten, dat de uitspraak van anders hooggeleerde schryveren, *als of de verligting, die men by de hedendaagse toonmerking heeft, zo groot niet zy, dan men zig wel verbeeldt (a)*; de hedendaagse practyk gantsch niet betreffe, gemerkt dezelve, zederd festig jaar al weder krachtig van gedaante veranderd zynde, veel subtiler toonmerkingen, dan certyds, bevat; ja, dat hun, die de voortrekke-lykheid van 't vyfstreepig nootengestel, als mede, van de ingevoerde nooten en sleutelen ter deeg inzien, de lust om er aan te reformeeren met er haast vergaan zal.

a) *Van Til*, digt-zang en speelkonst. p. 36, 37. Dord. 1692.

§. 109.

De grondslag der gemelde tekenen is het muzykaal geboor (Inl. 195.) Bemerkt hebbende, dat men zig allerhande soort van toonen klaar konde voorstellen, is men bedagt geweest op tekens, door be-

behulp van dewelke men zig en anderen, zelfs afweezenden, zulke toonen konde te binnen brengen.

§. 110.

Men noemt No. 1 (Fig. 1) een *geheele noot*; No. 2, een *halve*; No. 3, een *vierendeel*; No. 4, een *achtendeel*; No. 5, een *seftiendedeel*; No. 6, een *twee en dertigste deel*; en No. 7, een *vier en seftigste*; om dat één geheele, juist zo veelduurzaamheid zal hebben als 2 halve, 4 vierendeel en, 8 achtendeelen, 16 seftiende- 32 twee en dertigste- en 64 vier en seftigste deelen; één halve juist zo veel duurzaamheid als 2 vierendeelen, 4 achtendeelen, 8 seftiendedeelen enz. By de meeste muzykaale tekens komt het slegts aan op goed onderwys en oordeel; ook kan ieder gemakkelyk leeren onderscheiden, welke nooten lange of korte toonen zullen aanduiden; echter hunne stipt bepaalde lengte en kortheid, by de welke het namelyk op klaar bemerken, bevinden en gevoelen van zekere net afgemeeten tydftippen aankomt, kan zonder de voorftellende kracht des muzykaalen gehoors geenzins bevattelyk worden, des blyven ook de tekens tot derzelver aanduiding bestemd, by volflagen gebrek van zulk vermoogen, vrugtloos, en de *afbeeldfels* die men, volgens den, vry kinderlyk fchynenden, raad van zeker ervaaren Muzykgeleerde (a), ervan aan kinderen dient te vertoonen, door appels en stukjes papier, op voornoemde wyze in stukken gefneden, en tegen elkander vergeleeken, konnen als dan niet helpen. Onder tuffchen, niemand is met zulk een gefcherpt muzykaal gehoor gebooren, dat de evenredige beweeging, by toonen van eenerlei duurzaamheid

vereischt, door middel van stipt gaande uurwerken en derzelver slingeren, niet levendiger ingedrukt zoude kunnen worden. Ja, daar de betekende zaaken eerder in aanmerking komen dan haare tekens, het is zekerlyk raadzaam, dat een onderwyzer aan bekwaame leerlingen een duidelyk begrip tragte by te brengen van de bepaaldetydstippen, in de welke zekere toonen, in allerhande zangmaaten, zullen verloopē, alēer hy van het gebruik dier tekenen handelt. Insgelyks, naardien de begrippen van evenredige duurzaamheid tot een' grondslag van die der verschillende, moeten verstrekken, dat hy eerst stukken opgeeeve, die slegts eenerhande nooten bevatten, namelyk, enkel halve, of viēren- of achtendeelen; klaar doe begrypen, dat de tweede toon de beweeging bepaale, en dat alle overige, gelyke duurzaamheid moeten hebben; ja, het zelfde stuk, stiptelyk getroffen zynde, eenige maalen, nu langzaam dan schieliker, doe herhaalen, om de begrippen van evenredige duurzaamheid des te krachtiger te versterken; dat hy vervolgens, by stukken met halve nooten viēren- en achtendeelen, door geduurig tellen en door zagte maatslagen, ieder vierendeel als een regelmaat doe aanmerken, ten einde ieder halve, juist eens zo lang duure, en twee achtendeelen in een zelfde tydstip verloopē. Daar benevē moet een bekwaam, werkzaam leerling ten eersten tot het *nootenschryven* worden aangehouden, als zynde zulks, met behoorlyke oplettendheid geschiedende, het beste middel om de gevormde klare begrippen duidelyk te maaken, en de Muzyk, zo te spreken, in 't hoofd te krygen. Maar, zegt de voornoemde Muzykgeleerde in 't aangetrokken geschrift: „ De meeste onderwyzers gaan in deezen even-
 „ eens

„ cens te werk, als of ze zeggen wilden, *leest*
 „ *dat eens, daar na zal ik u de letters verklaaren.*
 „ Hier van daan de bykans algemeene klagte der
 „ meeste muzykoeffenaaren, dat ze de maat niet
 „ begrypen kunnen. En of zommige ouders
 „ en opzieners onnozel genoeg zyn om te zeggen,
 „ *die goede man is er nu al vyf maal geweest, en*
 „ *nog heeft hy onze Kaatje niet meer dan één deunt-*
 „ *je voorgeschreeven. Wanneer zal dat boek vol*
 „ *worden. Wat meent hy well* daaraan moet een
 „ verftandig onderwyzer zig niet flooren, als
 „ genoegzaam verzekerd zynde, dat er nooit
 „ deftige timmering moogelyk is zonder goede
 „ grondlegging enz.

a) *Mattheson*, kleine general-bas-schule. pag. 99. § 21.

§. III.

De gemelde benoemingen, geheele, halve, vierendeelen enz. hebben enkelyk haar opzigt tot de zogenoemde *gemeene zangmaat van vier vierendeelen*: want in die van $\frac{3}{4}$ komt de noot No. 1 (Fig. 1) niet meer te pas; No. 2 is aldaar geen halve, maar een tweederde; No. 3 geen viereenmaar een derdedeel enz. Om deeze reden noemen de Franschen No. 1 *note ronde*; No. 2. *blanche* (witte); No. 3, *noire* (swarte); No. 4. 5. 6. 7. *croche*, *double croche*, *triple-quadruple croche* (nooten met één, twee, drie, vier haakjes achter aan den staart). Ja, in oude tyden noemde men No. 1 *semibrevis* (de helft korter); No. 2. *minima* (kleinste); No. 3. 4. 5. 6. *Semiminima*; *Fusa*; *Semifusa*; *Fusella*, en zulks in betrekking tot de reeds overlang afgeschafte *grootte nooten* (Inl. § 292), uit het vierkant b opgemaakt: namelyk, *brevis*,
 van

van twee maat (zie Tab. 6. Fig. 64. No. 1); *longa*, van vier (No. 2), en *maxima*, van acht maat (No. 3). Daar nu de termen tweederde-derde-fesdedeelen enz. naar enkele vittery zouden gelyken, men moet zig of van de fransche, ronde, witte, swarte enz. bedienen, of lieft, de ingevoerde, geheele, halve, vierendeelen enz. behouden: vermits de benoemingen tot deeerste, eenvoudige zangmaat vereischt, ook in alle overige, naderhand uitgevondene, kortheids halve, gevolgelyk zonder ongerymtheid, kunnen stand grypen.

§ 112.

Ten aanzien der uit te beelden verschillende lengte en kortheid, wordt er aan de nooten een zeker *valeur*, of *verschillende waardy*, toegeschreeven. Ondertusschen, ieder staartnoot, namelyk, halve, vieren-achtendeel enz. behoudt dezelfde waardy, 't zy de staart op-of nederwaards verschyne; doch, cicraads halve, trekt men in 't gemeen opwaards, wat niet hooger gaat dan van de benedenste tot de middelste streep, en alle overige nederwaards; eene bekende zaak waarlyk voor ervaaren liefhebberen, maar ieder leezer is geen ervaaren liefhebber, en ieder onderwyzer denkt niet altoos aan zulke dingen, die hy onkundigen billyk moest bekend maaken.

§. 113.

De verschillende gedaante der nooten heeft haar opzigt tot lange en korte, niet tot langzaam en schielike toonen (Inl. §. 224). Het staat altoos vast, dat er in een zelfde muzykstuk, behoudens dezelfde beweeging, *adagio*, *allegro*, *presto*, enz.

een

een halve noot juist zo veel duurzaamheid zal hebben als 2 vieren- 4 achten- 8 festiendeelen; een vierendeel juist zo veel, als 2 achten- 4 festiendeelen enz; nochtans volgt niet, dat halve nooten altoos langzaam, en festiendeelen altoos schielijk zullen gaan; om dat de beweging, aan de zangmaaten zekere wetten stellende, hier zodanige uitzondering kan veroorzaaken, dat zelfs festiendeelen langzaamer verloop en in de langzaamste bewegingen, dan halve nooten in de schielijkste. Dit zal vervolgens in 't verhandelen van de zangmaaten nader blyken, dus blyft ook de verklaring van de maattekenen, anders in orde voor de nooten eens muzykstuks verschynende, zo lang uitgesteld.

§. 114.

Inmiddels, de voorschreeven nooten van 4, 2, 1, $\frac{1}{2}$ vierendeel enz. zyn nog op verre na niet toereikende tot de uitbeelding van zulke subtile afdeelingen, als men zig door 't muzykaal gehoor kan verbeelden; men stelt derhalve achter de koppen van zodanige nooten, die de *helft meerder duurzaamheid* zullen aanduiden, *stipjes*. Aldus betekent No. 1 (van Fig. 1) ses vierendeel of twaalf achtendeel; No. 2, drie vierendeel of ses achtendeel, No. 4, $1\frac{1}{2}$ achtendeel of drie festiendeel; No. 5, $1\frac{1}{2}$ festiendeel of drie twee en dertig deel enz. Op deeze wyze kan men met dezelfde nooten al ongelyk meer uitvoeren; doch, zullen er 5. 7. 9. 10. 11. 13. 14. 15. vieren- achten- festiendeelen enz. worden uitgedrukt, de stipjes zyn nog onvoldoende. Des bedient men zig van streepjes in de gedaante van halve cirkelen, *banden* genoemd (*ligatura*. lat. *liaison*. fr.)

F en

en merkt twee aldus langs de koppen samengehegte nooten aan, als of het slegts één ware, vermits de betekende toonen door zangstemmen, als mede op wind- blaas- en gestreeken snaartuigen aldus verlengd voortgebragt kunnen worden. Door deeze stipjes en banden kan men zelfs de gemelde afdeelingen in 5. 7. 9. enz. naauwkeurig uitdrukken, zie Tab. 6. Fig. 65. Ja, om zig van een' band te ontlaffen, stelt men te mets *twee stipjes* achter een zelfde noot, zullende het laatste de helft van de duurzaamheid des eersten aanduiden; zie Fig. 66. No. 2, alwaar het eerste stipje een achten- en het tweede, een festiendeel geldt.

§. 115.

Men kan de nooten in losse of vrye, samengevoegde, gebondene, en syncopeerende of afsnydende, verdeelen. Syncopeerende zyn niet alleen zulke, die zekere leden eener zelfde zangmaat, namelyk, halve nooten, vieren-achtendeelen enz. als breeken en van elkander afscheiden Fig. 67, maar ook zulke gebondene, die uit de naaſtvolgende maat de helft, of ten minſten iets, overneemen (Fig. 68), zo dat de betekende toonen van alle dusdanige, by wyze van rukking, tegen de maat aanloopen. Ter onderscheiding van deeze laatste, kan men zulke nooten, die, slegts tot verlenging, of zeker gedeelte eener zangmaat, of verſcheiden geheele maaten, door banden aaneengehegt vertoonē, *gebondene* noemen. Voorts, de gemelde banden betreffen altoos nooten van dezelfde hoogte, verſchynende aan- niet boven haare koppen, veel min aan de ſtaarten, en alle ſamengevoegde dingen zyn juist niet gebonden; des verſtaa ik door *ſamengevoegde* nooten, alle zod-

da-

danige, van dezelfde en van verschillende hoogte, die of langs de koppen heenen door *boogswyze streepjes* getekend, of, aan de staarten door zo veel *dwarfse streepjes*, als er anders voor ieder noot haakjes vereischt wierden, aaneengehegt zyn; maar door *losse* of *vrye*, zulke, by de welke men iets diergelyks, noch banden, noch iets van voornoemde af snydingen, maar wel voortekens, stipjes, en boven de koppen *regtstandige streepjes*, ontmoet. Deeze laatste, zullen in 't gemeen aanduiden, dat men zekere toonen met eenen lossen zwier, kort afgebroken, en klaar van elkander afgescheiden, *stootende*, niet sleepende, diene voort te brengen (Fig. 69). In zangstukken verschynt zelfs ieder haakjesnoot, op welker toon een eigene syllabe vallen zal, onderscheidings halve, los of vry; dewyl men nu halve nooten en viendeelen, tot een eigenste lettergreep behoorende, aan de staarten niet samenhegten kan, zonder geene onduidelijk en deeze tot achtendeelen te maaken, zo onderscheidt men ze boven de koppen door boogswyze of schuinse streepjes; hegt van de voorvallende achten - en festiendeelen zo veel, als er op een zelfde lettergreep verlopen zullen, aan de staarten samen, en trekt by een *melisma*, alwaar namelyk verscheiden toonen, ja, zomwylen geheele regels, op één lettergreep uitgerect worden, regte linien, of kort afgebrooken streepjes, ter plaatse waar zangwoorden staan moesten; van alle welke dingen, tot klare uitdrukking en behoorlyke leezing van zangstukken volstrekt vereischt, onkundigen elders voorbeelden genoeg ontmoeten kunnen. Wyders, schoon verschillende zangmaaten by speelftukken eenig onderscheid in 't samentrekken der haakjesnooten veroorzaaken (§ 157), de cierlykheid brengt

mede, dat onder twee traspwyze volgende, van de welke één op - maar de andere nederwaards getrokken diene te weezen (§ 112), de laatste zig naar de eerste rigte, en dat onder verscheiden, het meerder getal tot een rigtsnoer van de overige verstrekke, zie Fig. 70. Ook ontmoet men in speelstukken boogswyze of schuinse streepjes, boven de koppen van zodanige nooten, welker toonen eenigzins aan elkander hangende, met één woord, *slepende* voortkomen zullen; tot welker voortbrenging men op clavieren, by consonanten en zekere dissonerende harmonische *slagen*, de vingers rusten laten, of, by sluitnooten den laatsten toon kort afbreken, of, op gestreeken snaartuigen slegts één streek doen zal (Fig. 71). Vermits zig hier nu in eene zelfde strek verscheiden toonen met verschillende kracht voortbrengen laten, stelt men te mets binnen den omtrek dier schuinse streepjes *stipjes* onder nooten, die met zekere behendigheid- en *regtstandige* streepjes onder die, welke met zonderlingen nadruk uitgevoerd zullen worden (Fig. 72).

§. 116.

Zomwylen verschynt er *drie nooten*, die in een zelfden tyd als twee- en *ses*, die in een zelfde bepaald tydstop als vier, verloop en zullen, schoon men den laatsten toon van ieder drie of *ses*, gemeenlyk een ziertje meerder duurzaamheid toefstaat. Geene, noemt men *trioolen*, of drittels, en deeze, moogen *sextels* heeten. Om nu tot diergelyke aardige mengelingen geene verdere tekens in te voeren, trekt men drie, een viendeel bedraagende, één - maar *ses*, tot een viendeel behoorende, tweemaal aan de staarten men,

men, en onderscheidt ze, boven of onder de nooten, door de getallen 3 en 6, ten minsten de eersten van verscheiden achter elkander volgende, of laat thans tusschen trioolen en anderen een weinigje meerder ruimte (Fig. 73) insgelyks, een ziertje meerder ruimte tusschen drie viendeelen, die in plaats van twee, in een halve maat voor trioolen doorgaan zullen, en aan de staarten niet samengevoegd kunnen worden. Dusdanige drittels en sextels, ja, vyfde en sevende deeltjes, kunnen al zo wel stootende als sleepende voortkomen, schoon ze zig dikwyls, tegen de meening der Componisten, slegts volgens de gewoonte van onkundige nootenschryvers, onder boogswyze streepjes, tot aanduiding van sleepende toonen bestemd, pleegen te vertoonen.

§. 117.

Noopende de bekende tekens van verhooging, verlaaging en herstelling, dient nog in 't gemeen aangemerkt, voor eerst, dat kruisjes en ronde b tekens voor nooten, die in een' zelfden regel, verscheiden maal onmiddelyk achter elkander volgen, slegts voor de eerste noot verschynen moeten: om dat men anders in twyfel geraakt, of de volgende toonen dezelfde, dan tweemaal verhoogd of verlaagd, weezen zullen. De plaatfnyders en nootenschryvers dienden zo veel onderscheid weeten te maaken, van zulke tekens achter wege te laten, wanneer ze in 't originaal slegts wegens het beginnen van eenen anderen regel voorkomen, en ze in tegendeel van zelve te herhaalen, wanneer zy met nooten, die zulke tekens behoeven, in een' anderen regel beginnen, daar zulks in 't originaal niet geschiedt. Ten an-

deren, dat men de beide gemelde tekens insgelyks niet behoefte te herhaalen voor nooten die of met elkander samengevoegd zyn, gelyk in Fig. 74 de vyfde en twaalfde; of die zig in een zelfde zangmaat door de hoogte en laagte genoegzaam onderscheiden (zie Fig. 75); of tusschen welke zig slegts één andere losse noot van verschillende hoogte vertoont (Fig. 76); als zynde in deeze gevallen de meening daar door, dat er geen vierkant b verschynt, reeds genoegzaam duidelyk. Ten derden, dat men dit b met het ronde, en met het kruisje, geenzins verwisselen moete, doordien, by voorbeeld, de nooten van Fig. 77 zeer dubbelzinnig zyn, of teffens geheel andere intervallen in de gedagten brengen, terwyl die van Fig. 78 den zin klaar uitdrukken. Ten vierden, dat nooten met een vierkant b, wanneer de onmiddelyk voorgaande toon tweemaal verhoogd geweest is, boventoetsen van clavieren kunnen vereischen, gelyk die van Fig. 79 niet $\bar{f}$ maar $\bar{f}$ kruis aanduidt. Ten vyfden, dat men tot aanduiding van zulke dubbele verhooging, wanneer er reeds één kruisje aan 't hoofd der liniën staat, gelyk in Fig. 79, door behulp van het voorschreeven enkeld kruisje, de dubbelzinnigheid best konne vermyden. Om deeze reden was het wenschelyk, dat er insgelyks een teken tot aanduiding van dubbele verlaaging, neem eens, het grieksch B (β) ingevoerd wierde.

S. 118.

PAUSEN (a) zyn tekens, die zekere bepaalde tydstoppen zullen aanduiden, hoe lang men zig in muzykstukken nu en dan hebbe stil te houden, en teffens in twee of meerstemmige stukken, dat er
gêe-

geene nooten ontbreeken of vergeeten zyn. Dusdanige tekens zyn er *negen*, zie Fig. 80; de pause van 4 maat, raakt drie streepen; die van twee maat, twee; die van één maat hangt aan een streep nederwaards; maar die van een halve, opwaards. Zulke *groote* pausen stelt men liefst in 't midden der streepen; maar de overige *kleine*, omtrent de volgende nooten. Alle andere pausen van geheele maaten, worden uit de drie eersten samengesteld, en in stemmen, uitgetrokken uit de *partituuren*, alwaar de componisten namelyk alle stemmen van veelstemmige stukken onder elkander voegen, vindt men doorgaans, meerder duidelykheids halve, boven of onder de pausen, de voorhânden zynde quantiteyt ook door getallen aangewezen. (Fig. 81). Men verdeelt ze insgelyks in *algemeene* en *byzondere*; geene, de zogenoemde *generaal-pausen*, zyn zulke, die te mets in alle stemmen eens muzykstuks ter zelve tyd voorvallen; deeze, die nu en dan slegts in een of andere stemmen ontmoet worden. Voorts, by kleine pausen gebruikt men zomwylen, kortheids halve, *slipjes*, die de helft meerder duurzaamheid zullen te kennen geeven (Fig. 82); en verschynen er pausen voor drittels en sextels, het volgt van zelve, dat ze alsdan, in evenredigheid met zulke nooten, des te minder duurzaamheid aanduiden (Fig. 83). Hoe gemakkelyk nu deeze tekens ook te onderscheiden en te onthouden zyn, ze veroorzaaken echter in de daadelyke uitvoering al vry wat zwaarigheid, gemerkt de goede smaak hier, al zo wel als by nooten van verschillende gedaanten (§ 110), van 't numereeren, wikken, weegen, tellen en meeten, zyn werk dient te maaken, en men hier op eene *konstige wy-*

ze *zwygen* zal, ten einde vervolgens des te meerder oplettendheid te verwerven.

- a) Aldus genoemd van 't grieksch woord *παύω* (cesso, facio cessare).

§. 119.

Wyders, zullen zekere gedeelten van muzykstukken, zonder dat men ze meer dan éénmaal graveeren of schryven laten wil, herhaald worden, er zyn *vier tekens van herhaaling*, of zogenoemde *reprisen*, ingevoerd (zie Fig. 84. No. 1. 2. 3. 4. 5) van welke de drie eerste, door middel der stipjes, daar heenen wyzen zullen, van waar de herhaaling geschieden zal. Waar namelyk, van twee gedeelten eens muzykstuks, slegts het eerste te herhaalen is, daar moet op 't einde van 't laatste, geen reprise, maar op 't einde van het eerste, No. 3 verschynen, gelyk dan van zelve volgt, dat men weder van vooren te beginnen hebbe; waar slegts een laatste gedeelte, daar past No. 1 in 't midden en No. 3 op 't einde, doch, zullen beide, of verscheiden gedeelten, herhaald worden, No. 2 dient zig t'elkens in 't midden, en No. 3 altoos op 't einde, te vertoonen; schoon men, wegens onbedreevenheid in de muzykaale tekenkunde, er doorgaans, in gedrukte en geschreeven nootenwerken, No. 2 ontmoet, en dus stipjes, waar niets verder te herhaalen valt. Voorts, zal er zeker gedeelte omtrent het einde tweemaal, of by voorkomende repetitie na derzelver verloop, voor 't derdemaal gehoord worden, No. 4 dient zig te vertoonen, niet op de streepen, maar boven of onder de nooten; en zal er op 't einde eener reprise zekere

zang-

zangmaat, of een gedeelte er van, overgeslagen worden, men trekt van No. 3 langs de over te staane nooten een schuinse streep tot aan No. 1 (zie No. 5). Wat nu meermaalen voorkomen zal, dient zekerlyk herhaalenswaardig te wezen; ja, 't oogmerk der reprisen is niet alleen om een muzykstuk te verlengen, en door het zelfde tweemaal evencens te zeggen, desselfs inhoud klarer in te prenten, maar insgelyks en voornamelyk, om gelegenheid te geeven van het zelve voor de tweede maal cierlyker voort te brengen, en, behoudens de melody en harmony, waar het te pas komt, te doubleeren, maakende, by voorbeeld, uit vier nooten acht, uit acht, festien enz. Ook vinden mingevoerdenden, door de reprisen, goede gelegenheid tot het verbeteren van begaane mislagen.

§. 120.

Het *rustteken* (signum quietis) Fig. 85, ver-
toont zig boven of onder zodanige nooten, wel-
ker toonen als in opgetogenheid eene wyle tyds
zullen voortduuren, latende de bepaaling daar-
omtrent, in eenstemmige- en in clavierstukken
aan den uitvoerder over, maar in Concerten aan
't goedvinden van hun, die de heerschende instru-
menten behandelen; zynde dus de beduidenis dee-
zer tekenen genoegzaam verschillende van die der
pausen, die namelyk stilzwygendheid opleggen.
Inmiddels, uit deeze tekenen en uit de ingevoer-
de banden (§ 114) is gemakkelyk af te neemen,
dat men de afgeschafte groote nooten (Fig. 64.
No. 1. 2. 3) gansch wel missen konne.

§. 121.

De *wagter*, of zogenoemde *custos* (Fig. 86) zal de eerste noot der naastvolgenden regel van dezelfde stemme aanwyzen. Waar nu verscheiden stemmen in verschillende regelen voorkomen, by voorbeeld, vioolsteutel en bas, daar wyft hy van den eersten regel naar den derden, van den tweeden naar den vierden enz. zullende thans gestadige voorziening erinneren, en er naar vermoogen de behulpzaame hand in bieden.

§. 122.

Het *finaal-fluit- of eindteken* (*signum conclusionis*) bestaat: 1) uit een boog, die, boven of onder de laatste noot geplaatst, niet alleen een stip, gelyk het rustteken, Fig. 85, maar ook een streepje er boven, insluit, en 2) uit twee streepen door de vyf linien getrokken, zie Fig. 87. Wie deezes naasten wegs kundig is, die kan het *Finis* spaaren, en behoeft zig door geen *le fin* (betekenende een slim karel of looze quant) ten toon te stellen.

Van eenige cieraaden, manieren of
AGREMENTEN in Zang- en
Speelstukken gebruikelijk.

§. 123.

De Zangkunst vereischt kennis van het aankweken, bestieren en bewaaren der zangstemmen, cer-tyds *Phonascia* genoemd, en, hebbelykheid in 't voortbrengen van allerhande gevoeglyke cieraaden (ars

(ars modulatoria). By de oude Grieken en Romeinen vond men eigene Phonasci, of stemleiders, die, zo wel mondeling als in geschriften, door middel van zekere hedendaags onbekende tekenen, niet alleen toneelspeeleren, maar zelfs vermaarden redenaaren, regels voorschreeven, hoe en wanneer ze de stem dienden te verheffen, te versterken, te maatigen en vallen te laten; ja, die hun zulks te mets by openlykeredenvoeringen, op bedekte plaatsen, door zagtluidende pypen, erinnerden: gelyk men, onder anderen, van Nero leeft, dat hy, ook in de eerste vyf jaaren zynér pryswaardige regeering, nooit op 't tooneel verscheen, zonder eenen Phonascus achter zig te hebben. Het theoretische gedeelte deezer Konst bestaat in naauwkeurige kennis van de werktuigen der zangstemmen, en, van eenige andere natuurkundige gronden, uit de welke insgelyks de reden van 't *muteeren* of veranderen der menschelyke zangstemmen zyn af te leiden: immers, dat dezelve by jongelingen doorgaans *muteeren*, maar by vrouwspersonen stand houden, is in der daad iets, 't welk den geenen, die voor de wispeltuurigheid der vrouwelyke sexe pleiten, gansch niet in hunne kraam dient. Voorts, het practykaale gedeelte der Phonoscy vereischt, eerstelyk, dat men de zangstem, om zo te spreken, *uitschreie*; by voorbeeld, dat men op eenzaamste plaatsen, of elders, in naauwe, doch diepe groeven, tot dat einde in de aarde gegraaven, de stem, zo hoog en zo lang achtereen, als zulks zonder veel bedwang doenlyk, uitzette. Door dit middel zullen de werktuigen der zangstemme gepolyft worden, ruim zo wel als blaas- en snaartuigen door het zogenoemde *uitspeelen* (Inl. pag. 87); ja, verstandige schryvers (a) beweerén, dat

dat wy, by aldien het zelve niet verwaarloosd wierd, beter Zangers, en meer Altisten, ontmoeten zouden. Ten anderen, dat men, naa zulk eene voorbereiding, het hier op toelegge, met maatige sterkte zo lang in eenen adem te zingen, als zulks zonder ongemak geschieden kan, ten einde, naar 't voorbeeld der Italiaanen, zig aan 't spaaren van den adem ten eersten te gewennen; als mede, by duurzaame toonen zagt te beginnen, vervolgens hunne sterkte te doen aanwassen, en ze op 't einde allengskens weder te verminderen. Ten derden, dat men de toonen niet in de strottyp, door behulp van de tong, noch tusschen de wangen en de lippen, maar enkelyk door de Glottis (Inl. §. 98) en haare tedere opening rein te vormen tragte, zonder dat de tanden en de lippen hier in eenige hindernis veroorzaken. Ten vierden, kennis van de muzykaale intervallen, van de tekenkunde, zangmaaten enz. beneffens neerftige oeffening in behoorlyke uitvoering van allerhande muzykstukken. Ten vyfden, dat men, vocaliseerende of met woorden, nu eens zagt, dan met halve, dan met volle stem zinge: niet alleen, om zyne krachten te leeren kennen, maar inzonderheid, om de stem zodanig in de magt te krygen, dat men door meer verschillende trappen van sterkte ook naderhand des te meer op de gemoederen der toehoorderen vermooge; houdende echter by deeze oeffening gestadig in 't oog den welgegronden regel, *de stem in de hoogste altoos maatiger en zagter, maar in de laagste, naar evenredigheid voller en sterker te doen voortkomen.* Ten zesden, een goede diète, en, des noods, eenige hulpmiddelen. Men bespeurt doorgaans, dat vermaarde zangereffen en zangers van professie den bekenden raad, *wat gy ook verliest, draagt zorg voor de behoudenis der stemme (b)*, vry stiptelyk weeten in acht te neemen; en aangaande de gemelde

hulp.

hulpmiddelen, het is genoegzaam zeker, dat zoetsappige dingen de bekwaamste middelen niet zyn, vermits dezelve, naa de keel eenigzins gladder te hebben gemaakt, der long, die hier den blaasbalg verbeeldt, enkel dompige, verdikkende vogten toevoeren, daar, in tegendeel, een weinig biscuit, en zelfs een lepel vol zuur, azyn, citroen, of iets diergelyks, ongelyk dienstiger bevonden worden. Kortelyk, ieder, dien aan de zangstem gelegen is, dient zyne lichaamsgesteldheid zorgvuldige onderzoeken, en zig naar vereisch van dezelve in doen en laten te gedraagen. Ten sevenden, allerhande regelen omtrent het uiterlyk gelaat, hoe men te staan of te zitten, het aangezigt te wenden, het hoofd te draagen, de handen te beweegen, en het nootenpapier te houden hebbe enz. Men beweert, by voorbeeld, dat iemand die, wanneer het te pas komt, *zittende* zingt, mits zonder te leunen, maar eveneens gelyk een Koetsier op zyn gestel, de lugt veel beter, dan staande, spaaren, en het langer in eenen toon uithouden konne. Uit deeze schets eenen Phonascy is thans gemakkelyk af te neemen, dat er gewigtiger dingen dan het ut. re. mi, en regelen van het maatslaan, tot bondige aanwyzing in de zangkonst behooren.

a) *Mattheson*, Capelmeister, pag. 97. §. 48.

b) *Omnia si perdas, vocem fervare momento.*

§. 124.

Gelyk nude Phonoscy in 't gemeen leert, dat men niet alleen eenvoudig maar ook cierlyk zingen konne, zo moet vervolgens de zogenoemde *methode* aanwyzen, wat cieraaden er daadelyk voorhanden, en waar deeze en geene gevoeglyk zyn. De zangcieraaden zullen en konnen tot de nabootsende speelkonst

konst overgebracht worden (Inl. §. 243); echter er zyn eenigen die in 't zingen niet plooiën, des maake men billyk onderscheid tusschen *cierlyke zang- en cierlyke speelkonst*, (*modulatoria vocalis & instrumentalis*). Beide vereischen in 't gemeen, dat men niet slegts naar de voorgeschreeven nooten en naar de maat, maar insgelyks, op eene konstige, bevallige, nadrukkelyke wyze diene te leezen. Zonder nujeens te gewaagen van eenvoudige, gemengelde, samengestelde; italiaansche en fransche agrementen, men kan ze gemakkelyk verdeelen in *kleine en groote*. Van deeze, de eigentlyk zogenoemde *coloratuuren*, uit allerhande uitvoerige byvoegselen, cadenzen enz. bestaande, zegt men te regt, dat het by haare voortbrenging niet zo zeer op regels aankome, dan op den muzykaalen geest, op zonderlinge bekwaamheid, ervaring en goeden smaak; dat men in dusdanige cieraaden, die tot in 't oneindige kunnen verschillen, en geduurig aan veranderingen onderhevig blyven, den beroemsten Italiaanen diene te volgen. Daarentegen, *kleine agrementen* zyn de zulke, die men elkander onder zekere bewoordingen kan beduiden; van deeze denk ik de merkwaardigste, in zang- en speelstukken gebruikelijk, ja, die naar alle waarschyndelykheid niet ligt uit de mode geraaken, maar altoos stand grypen zullen, kortelyk by te brengen.

§. 125.

TREMOLO of tremulo (*tremblement*) is een zachte beeving van eenen zelfden toon. Dit agrement, 't welk zig in nooten geenzins uitdrukken laat, wordt in zangstemmen door 't keelklapje (*epiglottis*. Inl. §. 100) verwekt; op blaastuigen, door tedere beweeging des adems; op gestreeken snaartuigen, of
door

door de kanten der vingeren, die niet van plaats veranderen; of door zekere beëving des stryktoks; en op Orgelen, door een klap in de windleiding, tremulant genoemd. Doch, wie op clavieren *tremuleert*, of, gelyk de onkunde zegt, *trammeleert*, die brengt geen tremulo voort, maar een trillo of trilletto.

§. 126.

TRILLO, gemeenlyk aangeduid door tr. oft., bestaat uit scherpe, duidelyke, beurtlings verwisselende slagen met den naaften *opwaards* leggenden grooten halven of geheelen toon, eindigende met den laagsten, door de voorgeschreeven noot uitgedrukt. Vermits nu de maat tot het weezentlyke eens muzykstuks behoort, terwyl de cieraaden slegt iets toevalligs zyn, zo verkrygen trillo's op korte toonen, die zeer weinig tyd geeven, de benoeming van *trilletti*. Ieder naaftlaatste noot eener volle of halve sluiting vereischt doorgaans eenige trillende cieraaden, voor 't overige dient men er behoedzaam mede om te gaan, zullen ze haare lieffelykheid niet verliezen; en de Componisten dienen aan trillerzugtige liefhebbers de gelegenheid, om er afkeer door te verwekken, zo veel doenlyk, te beneemen. Wyders, alle cieraaden moeten zig naar de voorhanden zynde grondtoon en rigten (§. 105.), en deeze vervangen zo wel groote halve als geheele toonen (§. 87), des vinden er ook op beide gemelde soorten van secunden trillo's plaats; doch nooit op kleine halve toonen: by voorbeeld, niet op $\bar{a}$, $\bar{a}^{\text{kruis}}$; $\bar{b}$, $\bar{b}^{\text{mol}}$, maar wel op $\bar{a}$, $\bar{b}^{\text{mol}}$; $\bar{a}^{\text{kruis}}$, $\bar{b}^{\text{enz}}$. Zyn nu de toonen tot trillers en trilletten vereischt, in die eens hoofdtoons niet vervangen, men wordt, thans volgens de fransche methode, onder het t, in evenredigheid

redigheid met de gewoone uitbeelding in nooten, dienaangaande door een kruisje of door een b teken gewaarfchouwd. De fransche zangers en zangeressen slaan gemeenlyk langzaame trillers; de italiaanfche, in tegendeel, zeer snelle en korte, bykans als trilletten; uitgezonderd by een **TENUTA** of tenuë (zie tab. 6. Fig. 88), als wanneer men het noodzaakelyk zagter moet opneemen, om den adem, die by fchielyke trillers des te eerder vervliegt, te fpaaren. Zommigen weeten by een tenuta zelfs langzaame en fchielyke trillers met elkander te verwiffelen, doch in 't gemeen gebruikt men tot haare opfinukking een ribattuta.

§. 127

RIBATTUTA keert van den opwaards naaftaangrenzenden grooten halven of geheelen toon, in gepunteerde nooten, allengskens raffer geflagen, geduurig weder te rug, komende eindelyk uit op eenen langen en fchielyken triller (Fig. 89).

§. 128.

Een **MORDANT**, in fransche muzykftukken gemeenlyk door een kleine m aangeduid, laat, als een omgekeerde trillo of trilletto, met den *nederwaards* naaftaangrenzenden grooten halven of geheelen toon, *fcherpe*, snel verwiffelde flagen hooren, eindigende op de voorgefchreeven noot (Fig. 90). Dit agreement is by uitneemendheid dienftig, niet alleen in 't zingen, gelyk men aldaar bykans aan ieder accent een mordantje toevoegt, maar ook in 't gemeen tot opfinukking van allerhande lange toonen, en voor de hoogfte van verfcheiden by trappen opwaards gaande; ja, onwaardeerlyk voor clavecim-bels,

bels, vermits het aldaar aan toonen, die anders eerlang verdwynen moesten, meerder duurzaamheid byzet, en ze als onder de hand doet aanwassen.

§. 129.

Een *accent* (port de voix) ontstaat, door den onmiddelyk voorafgaanden toon nog één- of tweemaal; voor 't aankomen van de voorgeschreeven noot, te laten hooren; een *agrement*, 't welk zo wel op als nederwaards, ja; by allerhande intervallen voegt, schoon het by tertsen; alwaar slegts één tusschentoon ontbreekt; wat te nugter klinkt. Een *enkeld* accent onttrekt den volgenden toon iets van zyne waardy, maar een *dubbeld*, de helft; des gemeenlyk beide, door zekere aanminnige draaling; eene zonderlinge lieflykheid pleegen te verwekken. In 't zingen dienen de accenten zo zagt geboogen en gekruld te worden, dat beide toonen als aan elkander kleeven, al eer men den laatsten op vrye voeten stelt; en op Clavieren kan men 't hier, wanneer de eerste toon een boventoets vereischt, met éenen vinger af, latende denzelven mer zekere stevigheid nederwaards glyden; Zie Tab. 7. Fig. 91, alwaar, eveneens gelyk in Fig. 90 en in eenige naastvolgende voorbeelden, eerst eenvoudige nooten, en naderhand opgesmukte, verschynen.

§. 130.

Een *overflag* bestaat hier in, dat de naaste opwaards leggende secund, by twee toonen van dezelfde hoogte en by nederwaards gaande sprongen, éénmaal sleepende 'er ingelascht wordt; zie Fig. 92.

§. 131.

In een *voorslag* laat men de voorgeschreeven noot één- ook wel twee- of driemaal, schieelyk, en zo moogelyk iets zagter, vooraf hooren (Fig. 93).

§. 132.

Een *drieslag* bevat drie korte toonen, van welke de eerste een secund hooger, en de laatste een secund laager gaat, dan de voorgeschreeven noot. Die van Fig. 94. No. 1 voegt in de grondtoon C en G over de groote; die van No. 2, in C en G over de kleine, en die van No. 3, in D over de kleine en groote derde. Men drukt ze uit door gansch kleine nooten, en laat de eerste eens drieslags gemeenlyk reeds op de basnoot intreedden, voegende, by voorbeeld, in No. 1 $\bar{c}$ met $\bar{g}$ samen, zo dat er aan de voorgeschreeven noot, behoudens de maat, iets van haare waardy ontnomen wordt.

§. 133.

Een *vierlag* begint een terts hooger en gaat een secund laager dan de uitgedrukte noot. Fig. 95 vertoont wederom drie voorbeelden op eene zelfde noot; No. 1 voor C over de groote en A over de kleine; No. 2 voor C over de kleine, en No. 3 voor B^mol over de groote derde.

§. 134.

Door een *sleef*, enkeld of dubbeld voortgebracht, worden op- of nederwaards gaande tertsen en quarten aaneengehegt; zie Fig. 96: ook ge-

gebruikt men deeze manier tot de opsmukking van de zogenoemde *triller-schakels* (*cadena di trilli*) Fig. 97.

§. 135.

Een *doorgang* (*transitus*) bestaat uit een' voorslag, trillet en sleep; Fig. 98. Wyders, Fig. 99 vertoont een' voor- en overslag; en Fig. 100, een accent met een sleep; manieren, die zomewylen achter trillers en trilletten voorkomen, en hier teffens als van ter zyden zullen te kennen geeven, dat de voorhanden zynde ruime voorraad van agrementen door hunne *verschillende samenvoeging* nog ongelyk grooter worde.

§. 136.

Een *tirata* hegt door drie schielyke toonen, sleepende of stootende voortgebragt, op- en nederwaards springende quinten aaneen; zie Fig. 101.

§. 137.

Groppa dient tot verciering van quintenruimten, door eenvoudige trapswyze gaande toonen vervuld (Fig. 102).

§. 138.

Circolo mezzo bevat eenige korte nooten, die, in tertsenruimten bepaald, de gedaante van een' halven cirkel vertoonen (Fig. 103).

§. 139.

Acciatura is een verband van toonen, van wel-

ke de zulke, die er van drieklanken en andere harmonische flagen als *overschieten*, niet voortduuren, maar terstond weder verdwynen, ten minsten buiten aanmerking blyven zullen. Dit agrement heeft zyn voornaamste opzigt tot Orgels en Clavecimbels, waarop men, tot verwekking van zoetluidende harmony, de toetsen van toonen, die er slegts meerder bevalligheids halve invloeden, ten eersten dient los te laten, terwyl die, welke harmonische flagen leveren kunnen, gelyk de nederwaards getrokken nooten van Fig. 104. N^o. 1. 2. 3; vereischen, dat men ze langer onder bedwang houde.

§. 140.

Voorts staat nog in 't gemeen aan te merken, eerstelyk, dat de Componisten in zangstukken (uitgezonderd in Arietten die men voornamelyk aan liefhebbers van de speelkonst gedenkt te debiteeren) bykans nooit agrementen stellen, maar van Konstzangers te regt vereischen, dat zy lieden, die zig den rang boven speelkonstenaars toeëigenen, van zelve moeten weeten wat hun te doen staa. Ten anderen, dat de italiaansche Componisten doorgaans ongelyk meer aan de uitvoerder overlaaten, dan de fransche, die zomwylen door allerhande haaken en oogen de grondnooten verduisteren, en geduurig tot den zelfden leestrand schynen te verpligten; terwyl geene, zelfs door het tr. of t. juist niet altoos een trillo of trilletto verstaan, maar te mets enkelyk willen te kennen geeven, dat men billyk op eenig byvoegsel diene verdagt te weezen. Ten derden, dat zommige fransche Componisten in 't uitdrukken der agrementekenen zodanig van elkaander ver-

verschillen, dat ze in gedrukte nootenwerken zomtyds door eigene tabellen de vereischte behandeling aanduiden, in welk geval iemand, die de meening naauwkeurig gelieft te vatten, zig daarna moet schikken. Voor 't overige, uit het bygebragte is genoegzaam af te neemen, dat er tot de bevallige uitvoering en mengeling van *kleine* agrementen, reeds *grootte* oeffening, ervaren- en omzigtigheid behoore, en dat zy, die het *kleine* versmaaden, het *grootte* nooit verkrygen.

Van de ZANGMAATEN.

§. 141.

ZANGMAATEN zyn, in nooten uitgedrukte klankvoeten, die, in een zelfde muzykstuk, behoudens dezelfde beweging, ieder in gelyke tydshippen voortgebragt zullen worden, en, door perpendiculaire streepjes van elkander afgescheiden zyn, ten einde de vereischte accentuatie der toonen aan te duiden.

§. 142.

Een *klankvoet* (Rhythmus) bestaat uit een bepaald getal van lange en korte toonen, staande dienvolgens evenredig aan 't geene, dat men in de dichtkonst eenen *voet* (metrum) noemt, door dien Muzyk en Poëzy op zulke voeten als gaan. Dusdanige samenvoeging en mengeling van klankvoeten noemt men *Rhytmopœia*. Schoon nu ieder Componist klankvoeten uitdrukt en aan elkander hegt, de meeste gaan in deezen eveneens te werk als de gemeene man in 't uiten van redenkonstige figuren; namelyk, zonder te weten,

dat het klankvoeten zyn. Om dan van het stof-
felyke der zangmaaten eene klaare bevatting te
geeven, zal ik de voeten, die men in de duitſche,
ja, zelfs in de latynſche dichtkonſt gebruikt,
in nooten voorſtellen (inl. §. 229).

§. 143.

Spondeus bevat twee evenlange lettergreepen
of toonen; zie Tab. 7. Fig. 105. No. 1; *Pyrrhi-
chius*, twee van gelyke kortheid, in No. 2 vier-
maal verſchynende; *Iambus*, één' korten en één'
langen toon, No. 3; *Choræus* of *Trochæus*, één'
langen en één' korten, No. 4. Nu tot de drie-
ledige. *Dactylus* heeft één' langen en twee korte
toonon, No. 5; *Anapæſtus*, twee korte en één'
langen, No. 6; *Moloffus*, drie lange, No. 7;
Tribachys, drie korte, No. 8; *Bacchius*, één'
korten en twee lange, No. 9; *Amphimacer*, één'
langen, één' korten, en nog één' langen, No.
10; *Amphibrachys*, één' korten, één' langen,
en weder één' korten, No. 11; *Palimbachius*,
twee lange, en één' korten, No. 12. Vierle-
dige: *Pæon* de eerste, vervangt één' langen en drie
korte toonen, Tab. 8. No. 13; *Pæon*, de tweede,
één' korten, één' langen, en twee korte, No. 14;
Pæon, de derde, twee korte, één' langen en één'
korten, No. 15; *Pæon*, de vierde, drie korte,
en één' langen, No. 16; *Epitritus*, de eerste, één'
korten en drie lange, No. 17; *Epitritus*, de twee-
de, één' langen, één' korten en twee lange, No.
18; *Epitritus*, de derde, twee lange, één' korten
en een' langen, No. 19; *Epitritus*, de vierde, drie
lange en één' korten, No. 20; *Ionicus*, a majori,
twee lange en twee korte, No. 21, *Ionicus*, a
minori, twee korte en twee lange, No. 22;

Anz

Antispastus, één' korten, twee lange en één' korten, No. 23; *Choriambus*, één' langen, twee korte en één' langen, No. 24; *Proceleusmaticus* vier korte, No. 25; zonder nu eens te gewaagen van verdubbelde voeten, *Dispondæus*, *Dijambus*, *Ditrochæus* enz.

§. 144.

Ieder van deeze voeten, die naar alle waarschy- nelykheid uit de Muzyk in de Poëzy overgenom- men zyn, laat zig in nooten op zeer verschillen- de wyze uitdrukken; gelyk, by voorbeeld, Fig. 106. *Jambus* (No. 3) en Fig. 107, *Dactylus* (No. 5) geheel anders voorstelt, schoon het de eigenste klankvoeten zyn, om dat ze dezelfde orde van lange en korte insluiten. Langs deezen weg ontstaan er ontelbaare veranderingen, in de digtkonst gansch onbekend. Ja, de gemelde 25 zyn nog maar weinige, in vergelyking van die, welke in toonen kunnen plaats vinden, gemerkt zig hier ook vyf- ses- seven- achtledige enz. ieder in allerhande zangmaaten, en dus op oneindig verschillende wyze, toestellen en uitvoeren laa- ten; neem eens, één' langen en vier korte too- nen, Fig. 108; vier korte en één' langen, Fig. 109; twee korte, één' langen, en weder twee korte, Fig. 110; één' langen en vyf korte, Fig. 111; vyf korte en één' langen, Fig. 112; ses korte, Fig. 113. enz.

§. 145.

Voorts, door middel van verplaatfing en her- haaling, spruiten er zelfs uit twee toonen, by voorbeeld, $\bar{c}$, $\bar{e}$, (inl. §. 223) in vier nooten van
G 4
eener-

eenerlei duurzaamheid uitgedrukt, reeds 14 zingbaare achtervolgingen voort, zie Fig. 114. Om nu klaar te begrypen, tot wat einde dezelve dienen kunnen, heeft men slegts de tweestemmige harmony van Fig. 115, met $\bar{c}$, $\bar{e}$ beginnende, in aanmerking te neemen, als wanneer terstond zal blyken, dat ze op de gemelde 14 wyzen achter elkander, of gebroken, voortgebragt konne worden. Wederom, zullen $\bar{c}$, $\bar{e}$ in vyf, ses, seven, acht, of meer nooten herhaald worden; wil men er punten en pausen tusschen voegen, en dit alles naderhand weer doubleeren, de veranderingen die zulke twee toonen in de harmony reeds uitleveren kunnen, zyn en blyven gansch ontelbaar.

§. 146.

Klankvoeten kunnen en moeten op allerhande wyze gemengeld worden. Dat zulks konne geschieden, staat gemakkelyk te begrypen, en dat het geschieden moete, blykt daar uit, dat de goede smaak, hier zo wel als elders allenthalve, *geëvenredigde verscheidenheid* eischt. Het komt dan in alle zangmaaten in 't gemeen aan, vooreerst, op *verscheiden klankvoeten*; ten anderen, op *mengeling* van dezelve, zo dat de geene, die er eerst verschynen, naderhand nu en dan eens weder voorkomen, 't zy in toonen van de eigenste of van verschillende hoogte. Men kan, by voorbeeld, uit Jambus alleen, een Menuet toestellen (zie een helft in Fig. 116), of slegts uit Trochæus (Fig. 117), doch, op den duur zoude eenerlei klankvoet zekerlyk verveelen, maar door de mengeling der beide gemelde, zal de zangleiding bevalliger worden (Fig. 118). Wyders, in 't be-

't bekende airtje, *Wilhelmus* (Fig. 119) komt de klankvoet van de eerste maat in de vyfde, weder ten voorschyn, en die van de tweede, weer in de vierde; de *Folie d'Espagne* is slegts samengefeld uit de beide klankvoeten van No. 12 en 7 (Fig. 105), en 't airtje van Fig. 120, uit No. 25 en 1. Vermits er nu by geduurige verscheidenheid en zonder dusdanige mengeling van klankvoeten, aan deeze vooisen, ja, aan eene ontelbaare menigte van anderen, weinig aardigheid zoude weezen, zo blykt, dat verstandigen volgens de bygebragte gemeene voorbeelden, zelfs uit verhevene muzykstukken, reeds allerhande regelen, aangaande de bevallig- of onbevalligheid van deeze en geene zangleidingen, opmaaken konnen.

§. 147.

Men verdeelt de zangmaaten in gelyke en ongelyke (mesures egales & inegales). *Gelyk* zyn ze, wanneer de halve nooten, vieren- en achtendeelen, die het geheel verbeelden, volgens 't welk men als meetende te werk gaat (inl. §. 227), zig in de helft, zonder gebroken getallen, afdeelen laaten: te weten, in 1. 2. 3. 4 of 6; maar in een tegengesteld geval, wanneer namelyk de helft of $1\frac{1}{2}$ of $4\frac{1}{2}$ bedraagt, *ongelyk*. Tot aanduiding van geene, gebruikt men de maattekens $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{8}$. *C. $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$. C. $\frac{12}{4}$ $\frac{12}{8}$, maar tot die van deeze, de tekens $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{9}{8}$; dienvolgens, *acht tot gelyke en vier tot ongelyke zangmaaten*; zonder nu eens tegewaagen van 2 of $2\frac{1}{2}$, $\frac{12}{16}$ $\frac{12}{24}$ $\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{9}{4}$, die zelden voorkomen, en van weinig dienst konnen weezen. Het maatteken C beduidt zangmaat van vier vierendeelen

(mesure de quatre tems), die, als de oudste, thans als de geene, die, ten aanzien van de benoemingen der nooten, tot een rigtsnoer aller overigen verstrekt (§. III), doorgaans *gemeene* of slegte maat genoemd wordt, zullende dus het teken $\overset{C}{\underset{V}{}}$ te verstaan geeven *Commune* (mesure plus usitée). Wederom, het doorgesneeden C (c barré, coupé, taillé, tranché) vindt alleenlyk plaats in zangmaaten, alwaar de toonen eens zo schielyk, als de nooten zulks schynen mede te brengen, verlopen zullen; schoon onkundige copisten door een streedje, zelfs door twee, aan ieder maatteken C een cieraad by te zetten waanen. Deeze getrancheerde zangmaat draagt overeen met die, welke men door het teken 2 of 2† aanduidt, en beide worden maaten van *twee halve* genoemd. Doch, bestaat een maatteken uit twee getallen, het benedenste geeft te kennen *wat voor nooten* (vieren- of achtendeelen) en 't bovenste, *hoe veel van dezelve* er tot het geheel, volgens 't welk men te meten dient, zullen behooren, en teffens wyft het bovenste aan door het even- of oneven getal, of het gelyke zangmaat is, dan ongelyke. Voorts, zal ieder zangmaat van een zelfde muzykstuk, behoudens de eigenste beweging, in gelyke tydstoppen verlopen, ieder moet zekerlyk nooten van zodanige waardy, als er tot dat einde vereischt worden, insluiten, ook volgt van zelve, dat zangmaaten uit een ongelyk getal van deelen bestaande, echter al zo wel in gelyke tydstoppen kunnen verlopen, als dat dingen, die, by voorbeeld, naar $\frac{3}{4}$ ellen gemeeten worden, ieder gelyke lengten kunnen hebben.

§. 148.

De gelyke zangmaaten zyn of eenvoudige of samengestelde: te weeten, die van C is samengesteld uit $\frac{2}{4}$; $\frac{12}{4}$, uit $\frac{6}{4}$, en $\frac{12}{8}$ uit $\frac{6}{8}$; bevattende dus de voorfchreeven acht gelyke zangmaaten, vyf eenvoudige en drie samengestelde. Sommigen verdeelen ook de ongelyke- of zogenoemde *tripelmaaten* in eenvoudige, namelyk $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$; gemengelde, $\frac{9}{8}$, $\frac{9}{16}$; en samengestelde, $\frac{6}{4}$ en $\frac{6}{8}$; doch, deeze onderscheiding kunnen wy gemakkelyk missen, te meer, daar de beide laatste, zo lang de helft van ses, drie blyft, met reden tot geene tripelmaaten kunnen worden betrokken.

§. 149.

Een gelyke eenvoudige zangmaat heeft twee deelen; een ongelyke drie; en een samengestelde, vier; die meer of minder leden kunnen vervangen. In $\frac{2}{4}$ verbeelden twee vierendeelnooten de deelen (partes); vier achtendeelen, de leden (membra); en alle kleiner nooten, ledekens (articuli); 't welk op die van $\frac{2}{8}$ zig gemakkelyk laat toepassen. De samengestelde maat C eens zo ruim zynde, stellen hier 4 vierendeelen de deelen voor; 8 achtendeelen, de leden; en alle voorvallende kleiner nooten, grooter of kleiner ledekens. Daarentegen, in de doorgesneden maat (*C) worden de deelen vertoont door twee halve nooten; de leden, door vier vierendeelen, en de ledekens, door achten- en festiendeelen. Vermits nu een halve noot hier reeds

reeds zo veel snelheid vereischt, als een viendeel in die van $\frac{2}{4}$ en C, zo staat ligt te begrypen, waarom men van lange nooten op de langzaamheid en van korte, op de schielykheid der toonen niet altoos konne besluiten. Wyders, in $\frac{6}{4}$ of $\frac{6}{8}$ bestaat ieder deel eener zangmaat uit drie leden, dus een geheele, uit tweemaal drie; terwyl in $\frac{12}{4}$ en $\frac{12}{8}$ maat, ieder deel ses - dienvolgens een geheele zangmaat twalf leden bevat. Doch, in de ongelyke maaten van $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ en $\frac{3}{8}$ vervangt ieder deel twee leden, by gevolg, een geheele maat, driemaal twee; en in $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{9}{16}$, ieder deel drie leden, gevolgelyk, ieder geheele, negen, uit ieder van de welke allerhande kleiner verdeelingen opgemaakt kunnen worden. Zeker vermaard Muzykgeleerde (a) stelt de zaak aldus voor: „ieder
 „ zangmaat heeft twee deelen, zonder meer.
 „ Deeze hebben hunnen oorsprong uit de pols-
 „ aderen, welker gins en weder gaande slagen
 „ de geneeskundige *Systole* en *Diafsole*, noemen.
 „ Dusdanige eigenschappen des menschelyken
 „ lighaams hebben zo wel de toonkonstenaars
 „ als de digters tot een modél genomen, hunne
 „ zangmaaten en vaarzen er na toegesteld, maar
 „ de benoemingen in die van *thesis* en *arsis* (op-
 „ en nederslag) veranderd. Doch eerlang be-
 „ merkende, dat zulke maatslagen niet altoos in
 „ gelyke tyden geschieden konden, heeft men
 „ de zangmaaten in gelyke en ongelyke verdeeld.
 „ Dit zyn de beide eenigste, waare grondregels,
 „ uit onkunde van de welke er in de Muzyk
 „ meer misvattingen ontstaan, dan men zig wel
 „ verbeeldt; inmiddels, wie ze tot eenen grond-
 „ slag

„slag stelt, dien leert *zelfs de natuur*, dat geen
 „zangmaat meer dan *twee deelen*, hoewel niet
 „altoos gelyke, konne hebben”. De klem dier
 redenkaveling, en ’t vervolg van dezelve, komt
 uit op deeze fluitreden: zo veel slagen men aan
 de polsaderen bespeurt, zo veel deelen kan een
 zangmaat hebben; nu gaan die aderen slegts heen
 en weder; ergo, de natuur leert, dat het weet-
 nieten zyn, die in een gelyke zangmaat vier, en
 in een ongelyke, drie deelen zoeken, ja, die van
 tripelmaaten reppen. Ondertusschen, de voorste
 stelling zal misschien vry wat borgtogt onderhe-
 vig weezen. Men konde op dien voet beweeren,
 dat geen ding ter wereld uit drie, maar, alles
 uit twee deelen bestaa. Moest men niet veeleer
 besluiten, dat de vergelykingen met de polsade-
 ren by ongelyke zangmaaten thans in ’t geheel
 geen plaats vinden? Ja, wat is natuurlyker, dan
 dat twee maal twee deelen, by samenstelling,
 vier maaken? en wat heeft de term *tripel* met
 trippelen of huppelen te schaffen, daar hy buiten
 twyfel afkomstig is van ’t woord *triplex* (drie-
 voudig)? De schrandere leezer mag dit geschil-
 stuk beslegten, aan ’t welk tog myns oordeels
 niet veel gelegen legt, by aldien men ter deeg
 inziет, wat er tot het weezentlyke der zangmaa-
 ten vereischt wordt, als waar toe hier nadere
 aanleiding volgen zal.

a) *Mattheson*, kleine general-bas-schule, pag. 93.
 sequ. item: volkommner Kapelmeister, pag. 171. 172
 § 9-16.

§. 150.

Toonen, die sterkst geaccentueerd, of met ongelyk
 meerder nadruk, dan anderen, voortgebragt zullen
 wor-

worden, moeten in eenvoudige zangmaaten door 't begin van 't eerste deel, en in samengestelde, door 't begin van 't eerste of van 't derde deel aangewezen worden: te weten, in de zangmaaten van twee en drie halve (*C. $\frac{2}{3}$) op de eerste halve nooten verschynen; in die van $\frac{2}{4}$ $\frac{6}{4}$ en $\frac{3}{4}$, op 't eerste vierendeel; in die van $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{3}{8}$ en $\frac{9}{8}$, op 't eerste achtendeel; in C op 't eerste of op 't derde vierendeel, in $\frac{12}{4}$, op 't eerste of op 't zevende vierendeel, en in $\frac{11}{8}$ op 't eerste of op 't zevende achtendeel. Alle taalen vereischen namelyk zeker maatklank of *accentuatie*, zo wel by ieder woord, 't welk uit meer dan één lettergreep bestaat, als by woorden, die den nadruk van 't gezeg influiten. Vermits dan *zingen* betekent, op eene bevallige, nadrukkelyke wyze spreken, en *speelen*, fraaie zangstemmen in maatgezang nabootsen (inl. § 239. 240), zo moet men zingende zodanig accentueeren, als het gebruik van beschaafde lieden de maatklanken sprekende ingevoerd heeft, en in speelmuzyk is de accentuatie zo iets, als het licht en de schaduw in de schilder- en schryfkonst; iets waarlyk, 't welk naar dat het verwaarloosd of naauwkeurig in acht genomen wordt, de Muzyk of naar brabbeltaal of naar toonspraak doet gelyken. Om deeze reden zyn er afgedeelde zangmaaten uitgevonden, en by derzelver instelling voor de te accentueerene toonen de voornoemde plaatsen bestemd. Zulk een maatperk noemen de Italiaanen *buono tempo*, een goede, regte, behoorlyke- maar een tegensfeld, *cattivo tempo*, een slegte, onregte, verkeerde plaats voor zekere nooten en toonen. Gelyk dan zelfs onkundigen, op instrumenten alwaar accen-

tuatie

accentuatie doenlyk is (inl. § 226), ieder eerste noot
 eener eenvoudige zangmaat ongevoelig geaccen-
 tueerd voortbrengen, en, het maattrappen, tot
 het wezentlyke der Muzyk gansch niet behoo-
 rende, tot dat einde behulpzaam gevonden wordt
 (ibid. § 228), zo moet ook alles, wat zodanig
 voortgebragt worden zal, zig in de voorschree-
 ven maatperken vertoonen: zelfs in clavierstuk-
 ken, aangezien geoeffenden zig ook aldaar de
 vereischte maatklanken klarer kunnen voorstel-
 len, dan dezelve uitvoeren, en het gebeuren kan,
 dat men zulke stukken tot andere instrumenten,
 aan accentuatie vatbaarer, overbrengt. Ik zeg,
sterkst geaccentueerd: want ieder eerste noot van
 de overige deelen eener zangmaat, dient insgelyks
 een zweemfel van een accent te hebben. By
 voorbeeld, van vier achtendeelen in $\frac{2}{4}$ maat, moet
 het eerste sterkst; het tweede, zagt; het derde,
 iets sterker; en 't vierde, zo zagt als het tweede.
 Desgelyks, onder de acht achtendeelen van vier
 vierendeel maat, valt het eigentlyk zogenoemd
 accent op het eerste en op 't vyfde, echter het
 derde en 't sevende dient iets uit te blinken bo-
 ven het tweede, vierde, sesde en achtste. We-
 derom, in $\frac{6}{8}$, moet het eerste achtendeel sterkst,
 het tweede en derde, vyfde en sesde zagt, maar
 het vierde, als 't begin van het tweede deel der
 zangmaat, mag iets doorstraalen. Daarentegen,
 van ses achtendeelen in $\frac{3}{4}$ maat, die als *driemaal*
twee moet worden afgedeeld (§ 149), behoort
 het eigentlyk accent aan 't eerste, maar het der-
 de en 't vyfde dient evenwel boven het tweede,
 vierde en sesde in sterkte iets vooruit te hebben;
 gelyk in $\frac{9}{16}$ en $\frac{7}{16}$, aan ieder vierde en sevende, als
 eer-

eerste noot der overige deelen, al mede zulk een zweemfel van een accent toekomt.

§. 151.

De vereischte accenten sluiten de rede in van alle voornooten, die namelyk voorafgaan, alcer een zangmaat regt begint. By voorbeeld, in de bekende airtjes van Fig. 119 en 120; in die van *aimable vainqueur*; *adieu, il faut partir*; *Climeen*, en duizend anderen, verschynt één voornoot, om dat de kracht voor den tweeden toon gespaard zal worden, en zulks, by zangwoorden, in overeenkomst met den poëtischen voet *Jambus*, die eerst een korte en dan een lange syllabe vervangt, of, 't welk het zelfde is, om dat men in de woorden *Wilhelmus*, *aimable* enz. niet de eerste en derde, maar, de tweede syllabe met meerder nadruk uitspreekt. Hier toe moet derhalve een Componist, zelfs in de verhevenste zangstukken, gelegenheid geeven, of de uitvoerder kan niet anders als dingen voortbrengen, die taalkundigen even walgelyk voorkomen, gelyk het zogenoemd *poolsch latyn* keurigen Latynisten. Immers, de bekendste airtjes, verkeerdelyk opgesteld en behoorlyk geaccentueerd, worden bykans onkenbaar; gelyk, by voorbeeld, de toonen van Fig. 121 geheel anders tot het gehoor komen, dan die van Fig. 119; en die van Fig. 122 geheel anders, dan die van Fig. 123, niet tegenstaande de eigenste nooten dezelfde lengte en kortheid bevatten; ja, de eigenste toonen, geheel anders in $\frac{6}{8}$ dan in $\frac{3}{4}$ maat; zie Fig. 124 en 125, alwaar de streepjes en stipjes boven de nooten de verschillende te accentueerende toonen zullen aanwyzan.

§. 152.

§. 152.

Alles, wat naar een sneê (cesure) of zinscheiding gelyken zal, vereischt meerder nadruk, des moet er in Gavotten de helft eener zangmaat, in Bourées een vierendeel, in Giquen, Passepieds enz. een achtendeel voorafgaan; zie Tab. 9. Fig. 126. No. 1. 2. 3. 4. 5. Wederom, een sluitnoot zoude er kaal afkomen, by aldien ze niet geaccentueerd wierd: de nooten van Fig. 127 zyn derhalve kwaalyk, maar die van Fig. 128 regt afgedeeld. Iets anders is het, wanneer de bas de sluitnoot reeds hooren laat, en de bovenstem of iets vertraagd (Fig. 129), of, naa een kleine pause, den drieklank verder uitbreidt (Fig. 130). Ook gedooft men in Sarabanden, wegens de langzaame beweging, eindelyk nog wel een sluiting op het derde vierendeel (Fig. 131); doch, voor 't overige staat het altoos vast, dat men op 't einde letten en 't begin daar naa aanleggen moette; zie Fig. 132. No. 1. 2.

§. 153.

Hier uit is klaarlyk af te neemen, waarom men in ieder zangmaat met ieder lid, een thema mooge en moete beginnen: by voorbeeld, in $\frac{3}{4}$ maat al zo wel met het tweede, derde, vierde, vyfde en sesde achtendeel, als met het eerste; zie Fig. 133. No. 1. 2. 3. 4. 5.

§. 154.

Desgelyks, alle dissonanten, die als gebondene zullen worden gebruikt, ten einde haare wanlui- dendheid kragtiger te doen doorstraalen, verei-
H
schen

schen goede maatperken. De gebondene nooten, niet de voorbereidende en oplofende, dienen geaccentueerd te wezen, des heeft er in een eenvoudige zangmaat nooit meer dan één binding en één oplofing plaats (Fig. 134), maar in een samengestelde, kunnen twee bindingen en twee oplofingen voorkomen (zie Tab. 8. Fig. 115). In 't gemeen kan men hier ook aanmerken, dat het wangebruik van ieder maatteken C als doorgesneeden, of met een streepje, uit te beelden (§ 147), gansch onverdraaglyk zy, nademaal de zangmaaten van *C en C als eenvoudige en samengestelde verschillen. Ondertusschen, die van $\frac{6}{4}$ en $\frac{6}{8}$ vertoonen zig te mets, in werken van groote Componisten, als samengestelde; namelyk, met twee bindingen, en met sluitnooten op 't vierde achtendeel (zie Tab. 9. Fig. 135): doch, hier worden slegts, om maatstreepjes uit te winnen, en tot het maattrappen minder gelegenheid overig te laten, twee zangmaaten van $\frac{3}{4}$ of $\frac{3}{8}$ samengevoegd. Althans, wie in deeze zangmaaten de helft, by wyze van voornooten, laat vooraf gaan, die geeft klaar te kennen, dat hy ze, niet als samengestelde, maar, als eenvoudige aanmerke; iets, waar van men by ervaren Componisten, zelfs in de gedrukte clavierstukken van Couperin, verscheiden voorbeelden ontmoet; zie Fig. 136. N^o. 1. 2.

§. 155.

De aanduiding van de accentuatie der toonen, de verschillende lengte van klankvoeten, en de vereischte mengeling van dezelve, sluiten dereden in, waarom de zangmaaten op deeze en geene andere wyze af te

te deelen, ja, waarom er zo wel ongelyke, als gelyke, zo wel *samengestelde* als *eenvoudige zangmaaten* ingevoerd zyn. Vermits een *samengestelde zangmaat* twee plaatsen voor de accentueerende nooten vervangt, zo is er ten aanzien der accentuatie tusschen $\frac{2}{4}$ en C, tusschen $\frac{6}{8}$, als *eenvoudige zangmaat* aangemerkt, en $\frac{12}{8}$, gansch geen onderscheid. Inmiddels, er wordt in 't gemeen vereischt, dat een tweede zangmaat reeds eenen anderen klankvoet voordraage; naar dat nu de eerste, korter of langer is, wordt de zangmaat gelyk of ongelyk; drie-vier-vyf-fes-negen-of twaalfledig; eenvoudig of *samengesteld*. By voorbeeld, wie een melody in 't hoofd heeft van 8 korte, en van 4 lange toonen, in gelyke tyd-stippen als geene verloopende, die dient *gelyke en eenvoudige zangmaat*, *C of $\frac{2}{4}$, te verkiezen; zie Fig. 137. No. 1. 2; maar, *samengestelde*, indien hy *dezelfde Klankvoeten eens zo uitvoerig* begrypt (Fig. 138). Wyders, verbeeldt iemand zig ses korte toonen, als driemaal twee afgedeeld, en vervolgens drie lange, de zangmaat is ongelyk, $\frac{3}{2}$ of $\frac{3}{4}$ of $\frac{3}{8}$, zie Fig. 139. No. 1. 2. 3. Verbeeldt zig iemand, in tegendeel, ses korte toonen, als tweemaal drie afgedeeld, en naderhand twee beurtlings verwisselende lange en korte, die als *twee tegen één* onderling verschillen zullen, dan konden de eerste ses, in een of ander eenvoudige zangmaat, $\frac{2}{8}$, $\frac{2}{4}$ of *C, voor trioolen doorgaan, maar de vier overige lieten zig, by voorbeeld, in $\frac{2}{4}$, door een achtendeel met een stip en een festiendeel, niet anders uitdrukken dan

als *drie tegen één* verschillende, des wordt hier $\frac{6}{4}$ of $\frac{6}{8}$ maat vereischt (Fig. 140), en by aldien de klankvoet *dubbele lengte* heeft, $\frac{12}{4}$ of $\frac{12}{8}$; zie Fig. 141. Wyders, de negenledige zangmaaten staan tegen de drielédige, gelyk de ses - tegende tweeledige: te weeten, de eerste maat van Fig. 142. kan, wegens het gemeld verschil van *twee - en drie tegen één*, door de nooten van Fig. 143 niet gansch nauwkeurig uitgedrukt worden, des komen er ook $\frac{3}{8}$ of $\frac{9}{16}$ maaten in aanmerking. Ondertuffchen, zal de eerst begreepen klankvoet in de tweede zangmaat niet aanstonds verlaaten worden, maar nog een wyle tyds voortduuren, gelyk zulks, by voorhanden zynde fraaie muzykaale gedagten, zekerlyk niet ongerymd is, te meer, daar zig middelerwyl door de harmony genoeg verschillende, welgemengelde klankvoeten voortbrengen laaten; dan komt het slegts hier op aan, of er in de melody meerder of minder toonen sterk zullen geaccentueerd worden; zie, by voorbeeld, Fig. 144, alwaar dezelfde toonen in No. 1 eens zo veel - maar in No. 2 en 3 t'elkens verschillende accentuatie ontfangen. Dit bygebragte schynt my reeds genoeg om klaar te doen bevatten, hoedanige schikking er ten minsten in 't begin en op 't einde van een muziekstuk vereischt wordt; schoon men er in 't midden doorgaans van afwykt. Zegt iemand, men vindt het evenwel aldus niet by alle Componisten; ik schroom niet van te antwoorden, dat om verrena ieder Componist zulke dingen niet inziет, ja, zig er niet eens om bekommert. Zy, die zonder studie, grondig onderwys en nadenken, slegts door behulp van fraaie natuurgaven, aan-

aangewakkerd door goed succes en door zekere voordeelige omstandigheden, zig aan de compositie overgeeven, denken te mets, het komt alleenlyk aan op vinding, reïne harmony, goeden smaak en zekere afdeeling. Waareen streep staat, daar zullen de uitvoerders buiten twyfel de maat slaan. Hoe gemakkelijker maat en trant, des te beter voor myn beurs. Er zullen wel meer reden weezen voor zommige dingen, maar de domme wereld verstaat het tog niet, en zal nooit achter het geheim raaken. En genomen, ik wist ze, waar toe die moeite? ik zou daarom niet meer kunnen eischen voor een Sinfony, voor een Concert, Solo, Trio enz.

§. 156.

Zangmaaten die uit een zelfde getal van deelen en leden bestaan; (§. 149), verschillen slegts van elkander in de schryfwyze. Waar van twee getallen eens maattekens het bovenste, 't zelfde is, daar wordt een gelyk getal van deelen en leden eener zangmaat aangeduid; dienvolgens, $\frac{3}{2}$ draagt volkomen overeen met $\frac{3}{4}$ en $\frac{3}{8}$; $\frac{6}{4}$ met $\frac{6}{8}$; $\frac{9}{4}$ met $\frac{9}{8}$ en $\frac{9}{16}$; $\frac{12}{4}$ met $\frac{12}{8}$; en $\frac{2}{4}$ met $\frac{2}{8}$, t2. ja, zelfs met *C en de schryfwyze hangt enkelyk af van onze willekeur. Het is zekerlyk niet onaardig, dat men, by voorbeeld, tot stukken, die langzaam voortkomen zullen, nooten gebruikt, die op zig zelve meerder lengte aanduiden, echter, men blyft daar aan ongehouden. De Engelschen en Schotlanders stellen hunne countrydances en hornpypes, die anderen misschien in $\frac{3}{8}$, met het byvoegfel van prestissimo zouden uitdrukken, gemeenlyk in $\frac{3}{2}$,

en speelen ze daarom even schielyk, schoon ze aldus aan vreemden vry onverstaanbaar voorkomen. Wie niet verre gevorderd is, dien overvalt zomtylen een soort van vreeze by bonter nooten, die grooter zwaarigheid schynen te voorspellen, hebbende dienvolgens liever *C dan $\frac{2}{4}$; $\frac{3}{4}$, dan $\frac{3}{8}$. Hier blyft volkomen in haare waarde de uitspraak van zeker Zedenleeraar, die de rampen van 't menschelyk leven geerne met iets wilde vergelyken: *des menschen leven is als een nootenboek, alwaar meer zwarte dan witte nooten gevonden worden.* Daarentegen, ervaren en neerstige oeffenaars, vooral die wat aan den vrolyken kant zyn, hebben diergelyke gewaande rampen lieft, gemerkt bonte nooten de oplettendheid beter gaande houden, en meer blydschap voorspellen; schoon menig ook om tyd, moeite en inkt te spaaren, zig met eenvoudiger nooten vergenoegt. Inmiddels, men had van de voornoemde twaalf maattekenen (§. 147) slegts de helft van nooden, by voorbeeld, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$, *C, $\frac{12}{8}$, $\frac{3}{4}$ en $\frac{9}{8}$, ten zy het gebruik medebragt van een en dezelfde muzykstukken, tot het geryf en volgens de gewoonte van deeze en geene liefhebberen; nu en dan in verschillende gedaanten te vertoonen. Hier uit volgt ook in 't voorbygaan, dat men met grond aan zekere zangmaaten geene byzondere krachten toeschryven konne, als of, by voorbeeld, $\frac{2}{4}$ in 't algemeen bemind zynde, van zelve iets zingbaars voortbrenge (a) enz. vermits het alleenlyk hier op aankomt, onder wiens handen zulke dingen raaken, en hoe men ze te werk stelt. Insgelyks volgt, dat uit ieder gelyke zangmaat een ongelyke, uit ieder samengetelde, een eenvoudige, en dus ook omgekeerd, kon-

konne worden; iets, 't welk hun, die, by gebrek van vinding, alles van anderen gewoon zyn te borgen, over bekend is, en treffelyk te stande komt.

a) *Mattheson*, Orchestre 1. pag. 79. sequ.

§ 157.

De verschillende deelen en leden der zangmaaten veroorzaaken eenig onderscheid in 't samentrekken der haakjesnooten, (§. 115), en in 't gebruik der pausen. In $\frac{2}{4}$ voegt men van vier achtendeelen, twee aan twee, of alle vier samen, maar in alle overige gelyke, uitvoeriger zangmaaten, moet ieder helft van de ander afgescheiden blyven, niet gelyk Tab. X. Fig. 145. N^o. 1, 2. maar zoals Fig. 146 zulks aanwyft; ten zy er eene geheele maat in syncopeerende nooten voorkome (Fig. 147). Doch, bevat de zangmaat van drie halve ($\frac{3}{2}$) twaalf achtendeelen, men trekt er vier en vier aan malkanderen; en van de ses achtendeelen in $\frac{3}{4}$, twee aan twee, of vier en twee, of alle ses samen; niet drie aan drie, gelyk in $\frac{6}{8}$ en $\frac{12}{8}$. De *pausen* betreffende (Fig. 80), die van een geheele maat (N^o. 1) voldoet allenthalve, hoe kort of lang de zangmaat ook zy; maar die van een halve (N^o. 2), heeft alleenlyk plaats in de zangmaaten van $*C, \frac{6}{4}, \frac{6}{8} *C,$ $\frac{12}{4}$, en $\frac{12}{8}$; nooit in ongelyke of drieledige, als welke zig in de helft niet splitsen laten; ook niet lieft in de kortste zangmaaten, namelyk $\frac{2}{4}$ en $\frac{2}{8}$. Men gebruikt dan in $\frac{3}{2}$, voor een halve noot, een halve maat pause; voor een halvenoot met een vierendeel of stipje, een halve maat en

een vierendeel pauze; voor twee halve nooten twee halve maat pausen; in $\frac{3}{4}$, voor een vierendeel noot met een achtendeel of stipje, een vierendeel en een achtendeel pauze; in $\frac{2}{4}$, in plaats van een halve maat pauze, een vierendeel pauze (N^o. 3); in $\frac{2}{8}$, in 't zelfde geval, een achtendeel pauze (N^o. 4) enz.

§. 158.

Eindelyk, de zogenoemde *beweeving eens muzykstuks*, of de vereischte *langzaam-levendig- en schielykheid des maatgezangs*, wordt, beneffens derzelver graaden, *gemeenlyk* in 't begin, door zekere italiaansche bewoordingen, zo veel doenlyk, te kennen gegeven. In de allerlangzaamste, gebruikt men de woorden *Adagissimo*; *Gravissimo*; *Adagio* *Adagio* en *Largo*. *Adagio* op zig zelve, zonder byvoeging en verdubbeling, betekent slegts, op zyn gemak, zonder zig te verhaasten; *grave*, ernsthaftig en bedaard; *largo*, breed; te weeten, uitgebreid; by gelegenheid door cieraaden verrykt. Hier naast volgt het verkleinwoord *Largetto*; en voorts *Tardo*, traag; *Lento*, langzaam. Zal het maatgezang tot droefheid neigen, of een soort van angstvalligheid en smart uitdrukken, men gebruikt de termen *Sollecito*; *Lamentabile*; *Lugubre*; *Languento*; *Languido* en *Stentato*. Zal het tot aandagt beweegen, men stelt er *Divoto*; zal het eerbied, schroom en vreeze inboezemen, *Timoroso*; medelyden verwekken, *Pietoso*; iets prachtigs voorstellen, *Mæstoso* of *Pathetico*. Zal het bekooren en streelen, tederheid en liefde gaande maaken, men bedient zig van de woorden *Amoroso*; *Amabile*; *Passionato*; *Soave*; *Suavemente*;

mente; *Gratioso*; *Dolce*; *con dolce maniera*; *con affetto*; *Affettuofo*; *Affettuosissimo*; in alle welke gevallen de toonen doorgaans meer gesleept dan gestooten, of van elkander afgescheiden, voortkomen moeten; insgelyks *Spiritoso*, *con Spirito* (volgeestig), voor zo verre men namelyk in zekere tekenen onzer gedagten geest van vuur onderscheidt. Tot deeze classe behoort ook het *Siciliana* (op den Siciliaanschen trant; Inl. §. 336). Voorts, de woorden *Arioso*, (zingbaar); *Moderato* (gemaatigd), en *Andante* (met evengelyke schreeden), vertoonen als de middelmaat tusschen het langzaame en schielijke. Wederom, de term *a tempo giusto* erinnert van naar behooren op de maat te letten; die, *a bene placito*, *ad libitum* (naar welbehaagen en goedvinden) geeven keur omtrent de beweging, schoon van zelve volgt, dat die keur in concerten niet ter zelve tyd aan verscheiden personen staan konne, en dat de middelmaat veiligst zy. Ja, de termen *con diligenza*; *con osservanza*; *pronto*; *con discretione*, geeven te verstaan, dat het niet zonder zwaarigheid zy van er alles ter deeg uit te haalen, dat men derhalve vlyt, opletend- en bescheidenheid aanwenden moete, verre van er onbefuisd op los te gaan. Wyders, *Allegro* betekent vrolyk; *Animato*, opgewekt; *alla breve*, kort af; eens zo ras, dan de nooten zulks schynen te vereischen; en *Allegretto* onderscheidt zig slegts hier in van *Allegro*, dat de toonen wat loffer, vryer, meer van elkander afgescheiden, zelfs wat huppelende voortkomen moogen. De byvoegzels die men hier te mets gebruikt, *andante allegro*; *allegro moderato*; *un poco* (een weinig), *non tanto*; *non molto*; *non troppo* (niet te veel) zullen allegaar gemaatigde blydschap aanduiden; en *allegro ma non presto* wil slegts zeggen vrolyk, niet

wild of schielyk. In tegendeel, om hooger graaden van blydschap uit te drukken, gebruikt men de woorden *molto* (veel); *allegro allegro* en *affai*; betekenende dus *allegro affai*, braaf vrolyk. Doch men gebruikt deeze byvoegfels ook zomwylen tot de aanduiding van meerder of minder langzaam beweging, neem eens, *molto largo*, zeer of vry langzaam; *non tanto adagio*; *nontropo largo*; niet al te stemmig; langzaam, niet flauw of naargeestig. Wil men dan levendig- en vlugheid van geest uitbeelden en bewerken, men schryft *Vivace*; *Vivacemente*; *Brillante*; *Suegliato*; *Leggiadro*, *Risentito*; en de term *Risuegliato*, (weer ontwakende), dient tot tegenstelling van *Languido* (kwyvende) of *Lacrimoso* (kermende), wanneer namerlyk het maatgezang, 't welk te verdwynen, te ontslaapen, en als een endje Kaars uit te gaan scheen, eensklaps weer herleven zal. Desgelyks, zal er moed en dapperheid vertoond worden, men ontmoet er de woorden *Ardito*; *Vigorofo*; *Vigorofofamente*; styfzinnigheid, *Capriciofo*; hevige beweging, met een foort van woeden razerny ondermengd, *con furia* of *Furiofo*. Ook bedient men zig van de bewoordingen *men* (minder) en *piu* (meer), wanneer de beweging onmiddelyk of vertraagen of sneller worden zal: *men adagio* betekent derhalve, niet zo langzaam; *piu adagio*, langzaamer; *men allegro*, min vrolyk; *piu vivace*, levendiger enz. Voorts, de schielykheid der beweging wordt aangeduid door de woorden *Presto*; *Subito*; *Visto*, *Veloce*; en de alleruiterste, door *Presto Presto*; *Vivaciffimo*; *Velociffimo* en *Pres-tiffimo*. Niet tegenstaande deezen ruimen voorraad van bewoordingen, is het echter volkomen zeker, dan er meer onder verstaan dan uitgedrukt wordt, en dat een opsteller den eigentlyken graad der

der beoogde langzaam- levendig- en schielykheid door woorden geenzins allernauwkeurigst uitdrukken kan. Misschien konde men nader komen door behulp van een slingerwerk, 't welk zig op zekere graaden stellen en gemakkelyk verschuiven liet, bepalende dus de beweging wiskonstig, door, by voorbeeld, te schryven, allegro 30. 35. 36 graad enz. gelyk er voor eenige jaaren in Vrankryk zulke maatmeeters of *metrometers* in voorslag gebragt zyn. Doch, genomen deeze machinen hielden by koude en warme lugt eenerlei beweging, het staat niet ligt te denken, datze grooten opgang maaken, en dat ieder zulk een slinger voor de neus gedoogen wilde: genoeg, dat gelukkige geesten, door voornoemde bewoordingen onderschraagd, in des opstellers wyze van denken weten over te gaan, en raadende zyne meening treffen. Ik zeg, de beweging wordt in 't begin *gemeenlyk* te kennen gegeven; want in alle zogenoemde *airtjes* geschiedt zulks niet, vermits ze aldaar, schoon in der daad onbekend genoeg zynde, als bekend wordt voorondersteld. Om nu in deezen aan ongeoeffenden te hulp te komen, volgt hier een schets

Van den aardt en 't gebruik aller hedendaagsche MUZYKSTUKKEN.

§. 159.

Doordien men der *Kerkmuzyk*, wegens haar verheven oogmerk (Inl. §. 328), billyk den rang boven de Tooneel- en Kamermuzyk toecigent, en dezelve in Choraal- en Figuuraalmuzyk verdeeld wordt (Ibid §. 238), zo verdient de *Choraalzang* hier

hier insgelyks aanmerking, als zynde, door edle eenvoudigheid bekwaam, welgestelde gemoederen te beweegen, tot aandacht op te wekken, te vertroosten, en met geestelyke blydschap te vervullen. Men rekent dan tot den CHORAAAL 1) *de Kerkelyke muzykaale spreektrant* (recitativum ecclesiasticum), waar in één persoon zonder ondersteuning van instrumenten, en, zonder op stipte tydverdeeling te letten, zodanige woorden, die meerder nadruk vereischen, iets langer uitrekt; gelyk in den zogenoemden Gregoriaanschen zang der Catholyken; als mede, in de collecten; het gebed des Heeren, en andere bibelische spreuken, ook by de Luterschen in Duitschland, en elders, door Kerkleeraars voor 't Altaar gezongen wordende. 2) *Beurtzangen* (antiphonæ vel responsoria), waarin Predikanten voor 't Altaar en Choorknaapen, onder bestiering eens Zangmeesters, elkander zingende aflossen en antwoorden. 3) *Zangen*, ten dienste van geheele Kerkgemeenten geschikt, 't zy *liederen* (cantica), bestaande of in *bidzangen* (litanyen) of in *lofzangen* (hymni), het zy *Psalmen*, die slegts gespeeld of gezongen en gespeeld worden. In deezen ziet men juist niet op het fyne, anders tot muzykaale zinscheidingen, en tot de maat, vereischt, maar alleenlyk, op eenen grondtoon, vloeiende zangleiding, gemakkelyke afdeelingen en evenredige beweeging. De meeste Kerkzangen hebben gelyke zangmaaten, schoon men onder de zielroerende liederen, by de Luterschen gebruikelek, ook zommige in *drieledige*, of tripelmaaten, ontmoet.

GEVARIËERDE PSALMEN *zyn speelstukken, waarin de vooisen, behoudens de verstaanbaarheid, op allerhande wyze veranderd, ja, als in oneindig verschillende welgeregelde Konstvormen gegooten, voortkomen.* Men kan namelyk een voois, terwyl één of meer partyen er concerteerende tegen werken, of eenvoudig of in gebroken accoorden laten hooren; eenvoudig, op hand- en voetclavieren eens Orgels, zo wel in de discant, als in de alt, tenoor en bas; gebroken, op twee- drie- en meerstemmige wyze; en zulks in allerhande beweegingen, nu eens langzaam dan schielyk; in alle gebruikelyke zangmaaten; in allerhande grondtoon; op stemmen van gansch verschillende sterkte; met ondermengde herhaalingen en echo's; op den trant van allerhande muzykstukken; dingen waarlyk, die in Kerkgemeenten, voor al tot het voor- en naspeelen van te zingen of gezongen Psalmen zeer gevoeglyk zyn: gemerkt ieder oplettende hier iets vindt, waaraan hy deel neemen kan, en de onuitputtelijke rykdom der harmony aan welgestelde gemoederen ruime stof tot innige verheuging en verheffing verschaft. De groote *Lutherus* zegt er reeds, onder anderen, van: (a) „ dat zom-
 „ mige stemmen langs één, by voorbeeld, de
 „ tenoor, die de voois bevat, omspringen, jui-
 „ chen, als een hemelsche dansry houden, el-
 „ kander vriendelyk ontmoeten, vervangen en
 „ omhelzen, zulks is in der daad iets, waarover
 „ verstandigen zig grootelyks verwonderen moe-
 „ ten.

a) Tom. 3. Germ. fol. 140.

§. 161.

Een FUGE is een speel- of volstemmig zangstuk, waarin zekere toonen, in maatgezang, op allerhande harmonieuse en melodieuse wyze doorgewerkt, nagebootst, als ontleed, uitgepluisd en toegepast worden. Het *thema* (dux), 't welk hier den text verbeeldt, laat zig alvorens alleen hooren; dan volgt een *weerflag* (reponse; franc. *risposta*; ital. *comes* vel *repercussio*; lat.) die uit de quint des hoofdtoons een quart en uit desselfs quart een quint maakt: by voorbeeld, uit $\overline{g}, \overline{d}, \overline{d}, \overline{g}$; uit $\overline{d}, \overline{g}, \overline{g}, \overline{d}$, uit $\overline{g}, \overline{d}, \overline{g}$, niet $\overline{d}, \overline{a}, \overline{d}$, maar, om den grondtoon niet te verliezen, $\overline{d}, \overline{g}, \overline{d}$; en uit $\overline{g}, \overline{b}, \overline{d}, \overline{g}$, om dezelfde reden, niet $\overline{d}, \overline{f^{kruls}}, \overline{a}, \overline{d}$, maar $\overline{d}, \overline{f^{kruls}}, \overline{g}, \overline{d}$. Daarna komt het thema in eene andere stemme, neem eens, in de tenoor; dan, de weerflag in de bas; dan één van beiden onverwagt of in 't midden, of beneden, of boven, terwyl de overige stemmen, niet slegts in vroomen tertsen en sexten, maar met geheel verschillende en t'elkens met andere zangleidingen er tegen aan werken. Vervolgens gaat men, door behulp van ondermengde nabootsing, naar eenige bytoonen; in ieder het thema en desselfs antwoord eenige maalen weder doorwerkende, en eindelyk weer tot den hoofdtoon genaderd zynde, laat men ze beide kort achter malkanderen intreeden, rekt ze wat uit, verdeeldt en befnoeidtze, vertoonende er nog zweemselen van in de sluiting. De eene stem schynt hier de andere te verjaagen, en de andere als te *ontvlieden*, waarvan de benoeming *fuga*, of *vlugt*, haaren

oor-

oorsprong heeft. Dit alles betreft nog slegts enkele fugen, in de quint en quart, als de gebruikelijkste soort; niet zulke, die in de secund, terts, sext of septima antwoorden, veel min, dubbele, waarin twee of meer themata achter elkander en samengestrengeld voorkomen. Wyders, in enkele italiaansche fugen laat men allerhande nabootsingen, die met het thema geene overeenkomst hebben, invloeyen, en in de zogenoemde duitsche fugen ziet men op geene nabootsingen, maar enkel op het doorwerken van het thema. Uit de mengeling deezer beide soorten, kan er een derde, hedendaags nog weinig bekend, gebooren worden; fugen namelijk, waarin men niet alleen het thema braaf doorwerkt, maar ook allerhande nabootsende passasien hooren laat, die in het thema reeds gegrond zyn, en, by wyze van ontleeding, er uit afgeleid worden. Immers, een kort thema kan evenwel tot verschillende nabootsingen gelegenheid geeven: zie, by voorbeeld, Tab. 10. Fig. 148 een thema; in Fig. 149 zynen weerslag, en in Fig. 150, No. 1. 2. 3. 4. 5. 6, ses zangleidingen in 't thema vervangen, die ieder in 't byzonder uitvoerig doorge- werkt kunnen worden, en wel, zonder gemaaktheid, op eene vloeiende wyze, by aldien iemand, met eenen vindingryken geest begaafd zynde, zodanige hebbelykheid verkreegen heeft, dat hem niet alleen niets invalt wat tot de zaak niet behoort, maar dat hy ook alle welgeregelde invallen stiptelyk ter uitvoering te brengen vermag. Orgels met hand- en voetclavieren zyn hier toe buiten twyfel de bekwaamste instrumenten; ja, deeze kunnen door middel van gemelde konststukken best in hunne volle kracht gesteld worden:

den: gemerkt hier ieder ſtem, gevolgelyk ook het pedaal of voetclavier, te zyner tyd den hoofdzang voert, daar anders de bovenſtem zekerlyk wordt verdoofd, by aldien de toonen der linker hand en die des pedaals niet tot *concerteerende* maar ſlegts tot *onderſteunende harmony* dienen zullen. Gelyk men nu op zommige plaatſen aan Proponenten, die naar den predikdienſt ſtaan, eenen text opgeeft, om er, na een overleg van weinig minuten, eene uitbreiding over te maaken, zo is er ook voor lieden, die ſtadts-organiften trachten te worden, niets voeglyker tot het proeffſpeelen, dan een goed thema. Wie zig in deezen ongeoeffend te zyn verklaart, die verdiende veel eer afgeweezen dan toegelaaten te worden, aangezien het geene, dat in zulke gevallen tot een proef zal verſtrekken, niet gemakkelyk behoeft te weezen, en de vraag hier alleenlyk is, of en in hoe verre iemand iets uit een thema voor de vuifſt konne opmaaken dat er wel naar gelykt? Dit is een bekende zaak, in plaatſen alwaar de Keurheeren en Keurmeeſters verſtand hebben van 't geene, dat er tot een braaf Organift, als zodanig, behoort: doordien het tog niet alleenlyk aankomt op een *goed man*, maar ook op een *goed Organift*, en men anderzins dikwyls door van buiten geleerde ſtukjes misleid wordt. Inmiddels, deeze materie verdiende billyk, zo wel als die van 't varieeren der Pſalmen, een byzondere uitvoerige verhandeling, en fraaie voorbeelden in nooten, hoedanige men in der daad zeldzaamer dan eenige andere muzykſtukken ontmoet, ſchoon ze gemeenlyk langer, dan anderen, den tyd verduuren kunnen.

§. 162.

MOTETTEN zyn *figuraale zangstukken*, uit kort afgebroken *fugen* bestaande, hebbende tot onderwerpen of *bibelspreukjes* in onrym, of *Ave Maria*, en diergelyke fraaiheden. In zommige duistere muzykaale eeuwen (Inl. pag. 315), waren dusdanige dingen, waarin alles, wat handen en voeten had, door elkander schreide, ja, waarin het op geen verstaanbaarheid aankwam, maar slegts op samengeknoeide harmony, de puikstukken der Kerkmuzyk; doch, de goede muzykaale smaak herleefd zynde, wierden ze eindelijk by verstandigen zo walgelyk bevonden, dat men, voor omtrent 160 jaar, zelfs in Italiën, byna alle figuraalmuzyk uit de Kerken had gebannen, ten zy, onder anderen, *Viadana*, uitvinder van de generaalbass (Inl. § 283), een soort van **GEESTELYKE CONCERTEN** (*Concerti da Chiesa*) had weten in te voeren, in de welke zig, duidelykheids halve, zomwylen één stem in 't byzonder hooren liet, die nu en dan door Chooren of Kapélstemmen afgeloft wierd. Naderhand heeft men de Motetten merkelyk verbeterd, en gebruikt ze aldus nog hedendaags in Vrankryk en elders, wanneer het slegts aankomt op *stukjes*, gelyk ze tog van de *kortheid* de benoeming zullen draagen.

Comme si ce n'étoit qu'un mot, zegt *Brossard*,
Dictionnaire de Musique. Tit. Motet.

§. 163.

Vervolgens hebben de verbeterde Motetten den grond gelegd tot de zogenoemde **MISSEN**,
I by

by de Catholyken in 't begin van den Godsdienst gebruikelijk ; bestaande derzelver zangwoorden doorgaans uit een *Agnus Dei* ; *Credo* ; *Kyrie* ; *Sanctus* enz ; door verscheiden zangstemmen en speeltuigen uitgevoerd ; en ondermengde chooren , ja , prachtige fugen , bevattende.

§. 164.

ARIA (*cantilena* ; lat. *canzone* ; ital. *chanfon* ; *air* ; *chant noté* fr.) noemt men in 't gemeen alles , wat zingbaar voortkomen zal , 't zy op natuurlijke of konstige muzykinstrumenten , vermits deeze enkelyk tot fraaie nabootsing van geene bestemd zyn (Inl. § 240) ; maar in 't byzonder heeft de gemelde term zyn opzigt tot de vocaal-muzyk , betekenende dus een zanglied , 't welk met of zonder instrumenten , in allerhande bewegingen en maaten , door uitgelezen melody en harmony , gemeenlyk in twee deelen afgedeeld , zekere gemoedsbeweging zal uitdrukken. Men ontmoet weinig deftige zangmuzyk zonder instrumenten , om dat enkele zangstemmen zelden toonvast genoeg zyn , te eenzaam klinken , eenen vry naauwen omtrek hebben , verpoozing en aflossing behoeven , gevolgelyk , zulke ondersteuning niet wel kunnen missen ; echter , Muzyk van één zangstem , door hoe veel speeltuigen ook ondersteund , draagt , van 't edelste gedeelte , de benoeming van zangmuzyk , en 't werk der instrumenten wordt hier slegts aangemerkt als de trein , verzelling of accompagnement (Inl. §. 314) : dus heet een Aria met één zangstem en een speelbas , een *Solicinium* of alleenzang ; met twee zangstemmen en een bas , een *Bicinium* , of tweestemmig stuk , eyencens als of de bas niet gerekend wierd ,

wierd, en niet meer dan zynen pligt deed. De Componist moet hier, volgens den grondregel der zangmuzyk, (ibid. §. 329) *den styl des digters volgen*, zynde hier de eerste en voornaamste vraag, *of het maatgezag de hartstogt, in de woorden opgeslooten, en wel in den zelfden graad, getroffen en als naar 't leven afgeschilderd hebbe?* (ibid. 338). De zin der zangwoorden stelt de wet aangaande de vereischte beweging en derzelver graaden, of en in hoe verre namelyk een zanglied langzaam of levendig of schielyk dient voort te komen, maar ieder hartstogt en ieder beweging laat zig in 't gemeen in allerhande zangmaaten uitdrukken. Inmiddels, het geslachtwoord *Aria* van eene zeer ruime uitgestrektheid zynde, komen hier inzonderheid in overweeging één - twee - en driestemmige Arien, ieder uit verscheiden soorten bestaande.

§. 165.

Tot de classe der *éénstemmige Arien* behooren, eerstelyk, de zogenoemde **RUSTGEDIGTEN** (*oden, hoogd. stances, franc.*), waarin een zelfde voois tot verscheiden vaarzen dienen moet. Schoon hier de Componist, niet slegts het eerste vaars, maar, met de uiterste naauwkeurigheid, alle vaarzen te gelyk in 't oog houdt, het is echter zeer bezwaarlyk om er iets uit te maaken, dat de toets van scherpzienden volkomen uitstaan kan; ja, onmoogelyk, by aldien de digter naderhand of andere zinscheidingen, of verschillende hartstogten bybrengt, en dus de zelfde toonen nu eenen *halven*, dan een' *vollen zin*; nu eens *lachen*, dan kermen, uitdrukken zullen. Ten tweeden, **ARIEN VAN EEN VAARS**, enkelyk door een bas ondersteund, in de welke de

gemelde zwaarigheden niet voorkomen, en die men, voor zo verre ze, *à la françoise* opgesteld, ook zonder de bas, *cavallierement*, gezongen kunnen worden, *galanterie - arien* noemt. Zal nu een Air van 't hoofd (*da Capo*) of van vooren, herhaald worden (voorondersteld dat de zin der zangwoorden zulks mede brenge of zonder tegenzegging lyden konne), de Componisten besteedden doorgaans den meesten vlyt aan 't eerste deel, en denken, het tweede mag zig redden; hoewel hier billyk zekere proportie vereischt wordt. Ten derden, **ARIEN MET EEN LOOPENDE BAS** (*con basso obligato*); deeze moet hier zodanig een thema opperen, 't welk niet alleen den inhoud van 't geheele stuk klaar te kennen geeft, maar ook naderhand, op allerhande wyze geboogen, zig tusschen de zangstem, zonder gemaaktheid, als invlegten laat. Hier volgt dan van zelve, dat men de zangtoon niet naar het thema van de bas moete wringen, maar eerst op eene voeglyke zangmelody, en vervolgens op passasien daar toe passende, te denken hebbe; als mede, dat de bas zig hier geene heerschappy aanmaatigen, maar slegts als tot den dienst der zangstemme geschikt, zig gedraagen moete. By zulke obligate bassen vindt een zangryk generaalbassist zeer goede gelegenheid tot het vertoonen zyner bekwaamheid in 't voortbrengen van fraaie melodyen, naar aanwyzing der voorgeschreeven cyffers; ja, van uitmuntende cadenzen: doch, hier toe onbekwaam zynde, is het raadzaamer, zig enkelyk met octaven te behelpen, dan, door zanglooze, platte harmonische slagen, zyne onbedreevenheid ten toon te stellen. Ten vierden, **ARIEN MET EEN CONCERTEEREND INSTRUMENT**, 't zy viool, dwarsfluit,

ho-

hoboë, clavcimbcl, of iets diergelyks. Dit laat gemeenlyk eerst een voorspel, of *ritornello*, hooren, 't welk uit het naderhand volgende thema der zangstemme dient afgeleid te weezen; daarna, onder 't zingen, te mets allerhande tusschenwerpzelen, in eenvoudige of gebroken accoorden, dan weer iets van het thema in eenen bytoon, en eindelyk, by wyze van toepassing, een naspel. Zal nu het *ritornello* niet geheel, maar slegts voor een gedeelte, herhaald worden, men stelt aldaar het repetitie-teken van Fig. 84. No. 4, en op 't einde der Aria de woorden *replica*, of *si replica del segno*, men herhaale, of herhaalt van het teken aan. Ten vyfden, **ARIEN MET TWEE, DRIE OF MEER INSTRUMENTEN**, neem eens, twee vioolen en een altviool; de bas altoos voorondersteld. Deeze kunnen, naa 't gecindigd *ritornello*, of zwynen, of onder 't zingen tot ondersteuning dienen, of zelfs, *pianissimo*, er zomwylen tegen werken, en eindelyk door een naspel het werk kroonen; gelyk dan de drie laatstgenoemde soorten zo wel tot meerder gemak der zangeren, als ook tot de bevordering van meerder welluidendheid kunnen en zullen verstreken. Voorts, ontbreekt er aan een éénstemmige Aria de gewoone lengte, men gebruikt het verkleinwoord **ARIETTA** (airtje; *cantiuncula*; lat. *canzonetta*; ital. *chanfonette*; fr.)

§. 166.

Een zanglied met twee (**DUO**) en met drie stemmen (**TRIO**), hoedanige men, wanneer ze vry kort zyn *Duetto* en *Terzetto* noemt, verschilt van een éénstemmig, niet zo zeer in de schikking, als hier in, dat er meer konst, althans meer werk,

toe vereischt wordt. Van deeze ontmoet men er drierhande foort, zo wel met als zonder instrumenten: eerstelyk, *op den franschen trant*, die veel tertsen en sexten, maar weinig of geene concerteerende harmony bevatten, en in welke de zangstemmen, ter zelve tyd geduurig de eigenste woorden voordragende, den zin versterken; stukken waarlyk, die aandagts- en duidelykheids halve, in Kerkmuzyk zeer gevoeglyk kunnen weezen, mits dat de woorden, door de meervoudige termen *wy, ons* enz. als van zelve gelegenheid geeven tot het te werk stellen van verscheiden stemmen. Ten tweeden, *op den italiaanschen zwier*, welker zangwoorden, allerhande tegenstellingen bevattende, by voorbeeld, gevangen, vryheid; leven, dood enz. op verscheiden manieren verdeeld voortkomen; ja, die, als syncopeerende en fugeerende samengestengeld, wat er aan de duidelykheid ontbreekt door het kunstige weder vergoeden. Ten derden, *samenspraaken*, (dialogi) in de welke of geduurig gevraagd en geantwoord wordt, (hoedanige zig ook op verscheiden clavier en orgels aardig laten nabootsen), of, ieder stem, achter malanderen, gansch verschillende zaaken en woorden voordraagt, 't zy datze het eindelyk eens worden, 't zy dat ze tegenstrydige gevoelens behouden.

§. 167.

Wyders, men onderscheidt de Arien ook, naar den verschillenden inhoud der zangstoffe, als *geestelyke* (airs spirituels); *zedelyke* (morals); *ernstbastyge* (sérieux); *verliefde* (amoureux ou galants); *klugtige* (comiques ou burlesques); *drinkliederen* (airs à boire ou bachiques); *dansliederen* (cantilenæ

lenæ saltatoriæ); *bruiloftsliederen* (epithalamia); *zegelieder* (epinicia); *begraavenisliederen* (epicedia) enz.

§. 168.

Doch, behooren er meer dan drie stemmen tot een zangstuk, het verliest doorgaans de benoeming Aria, en verkrygt die van een **CHOR**; welke term, schoon hy ook ten opzigt van de plaats, alwaar men in Kerken musiceert, en van het corps der musiceerende, gebruikt wordt, hier alleenlyk betekent, *een muzykstuk, door verscheiden personen zingende en speelende voortgebragt*. Dusdanige chooren zyn er van drierlei soort: vooreerst, *gelykstemmige*, die geduurig als met vereende krachten samenwerken, en waar thans ieder zangstem ter zelve tyd de eigenste woorden, te mets zelfs unisoons - en octavenwyze, voordraagt, schoon de instrumenten ook voortusschen - en naspelen houden. Ten tweeden, *fugenchooren*, waarin men by Kerkmuzyk, of elders, een thema ordentelyk en volstemmig doorwerkt. Ten derden, *wisselchooren*, in de welke zomwylen één concerteerende stem de overige als tot navolging aannoopt; waar één vraagt, en verscheiden stemmen antwoord geven, of, verscheiden vraagen en één antwoordt; of alwaar; in groote Kerken, drie of vier van elkander gescheiden volstemmige chooren, van de welke men het geene, dat de uitgelezenste zangers bevat, *choro favorito* noemt, nu op allerhande wyze met elkander afwisselen, dan zig weder eenpaarig laten hooren; iets, waarby welgestelde gemoederen billyk in verrukking moogen uitroepen: *aldus moet des Heeren lof verbreid worden*.

§. 169.

Alle tot dus verre bygebragte zangliederen vinden zo wel in Kerk- als in Tooneel- en Kamermuzyk plaats, mits dat men t'elkens het oogmerk (Inl. §. 328-330. 353), gevolgelyk, den vereifchten muzykaalen ftyl, behoorlyk onderscheide, en in tooneelmuzyk den zangeren, om datze aldaar alles van buiten zingen moeten, zo veel niet verge, dan elders, wanneer ze nooten voor zig hebben.

§. 170.

RECITATIVO (by verkorting gefchreeven reco. rec. re) of *muzykaale spreektrant*, is een wyze van zingen, waar in men, thans volgens de italiaanfche manier, ook in Duitschland, en elders, ingevoerd, *als zingende spreekt en als sprekende zingt*. Men gebruikt tot de opftelling, in de zangmaat van vier vierendeel, vieren-achten- en festiendeelnooten, naar vereifch van het accent der woorden in de maatperken afgedeeld (§. 150); doch, in de uitvoering let men op geene ftipte tydverdeeling, maar laat den zanger volkomen vryheid, zommige toonen meer of min uit te rekken, al naar dat de nadruk der zaaken en woorden zulks mede brengt; ftellende gemeenlyk in de generaalbas- party de zangnooten, hoewel zonder de woorden, boven die van de speelbas, ten einde een accompagnateur den zanger behoorlyk nageeven konne. Zelden ontmoet men hier eenen vaffen grondtoon, maar kruift allerehande toonen door, gaande te mets eensklaps naar verre afgelegene toonen over, en eindigende gemeenlyk in of omtrent dien der volgende Aria.

De

De generaalbas - nooten, schoon enkelyk uit gebondene en geheele bestaande, moeten hier, vooral op orgelen, positiven en regaalen, om den zanger te ondersteunen, maar hem geenzins te overstemmen, slegts als vierendeelen met pausen behandeld worden, en by cadenzen heeft de speeler de ingevoerde beknopte schryfwyze niet stiptelyk op te volgen, gelyk, by voorbeeld, de toonen van Tab. 10 Fig. 151 naar aanwyzing van Fig. 152 dienen uitgevoerd te worden. Hoe eenvoudig zulke opstellen ook schynen, ze zyn in der daad iets, waar uit men het verstand en de muzykaale bedreevenheid eens Componisten zeer duidelyk afneemen kan, gemerkt alles hier gansch natuurlyk, verstaanbaar, volgens de vereischte zinscheidingen en accenten, nadrukkelyk, en echter geduurig in aardige, nieuw verzonnene toonvallen voortkomen moet. Daarentegen, de Franschen stellen en zingen hunne recitativen niet alleen in maat, maar zelfs, in allerhande zangmaaten door elkander; echter, deeze worden, als min vloeiende, elders bykans niet gerekend. Wyders, de pocëtische voet is hier doorgaans Jambus, eerst een korte dan een lange syllabe bevattende; en de inhoud betreft vertellingen, korte beschryvingen, overweegingen, en diergelyke zaaken, die alleenspraaken verbeelden, een verband stellen tusschen Arien, maarte langdraadig zyn om goede Arien te kunnen worden. Doch, komt er eens, in 't midden of op 't einde van italiaansche recitativen, zeker nadrukkelyk spreukje voor, de Componist wykt van den spreektrant af, verplicht de uitvoerders tot stipte maat, en duidt zulks aan door de woorden *Obligato* of *Arioso*. En zal zulk een recitatyf verzeld worden door verscheiden instrumenten,

neem eens, vioolen, die of enkelyk in lange nooten, *pianissimo*, als er onder zweeven, of in vieren en achtendeelen, kort afgestooten (*staccato*), zig zagtjes, en vervolgens, by zekere uitbarstingen, tot aflossing, alleen, *fortissimo*, hooren laten zullen, het komt insgelyks aan op stipte maat, voor zo verre verscheiden perfoonen anders niet wel in balance kunnen blyven, zo echter, dat ieder speeler naar den zanger luistere, en deeze, ten minsten wanneer de vioolen slegts gebondene lange nooten hebben, de vryheid behoude, den zang altoos nog iets naar spreektrant te doen gelyken. Dusdanige stukken, **ACCOMPAGNAMENTI** genoemd, zyn by uitnemendheid bekwaam tot het verwekken en onderhouden der allersterkste, verhevenste gemoedsbeweegingen.

§. 171.

Een **CANTATA** bestaat uit *Arien en Recitativen*, welker zangwoorden, zeker onderwerp verbandelende, als by elkander behooren. In die van de kleinste soort, komt eerst een *Aria* of *Arietta*, dan een *recitatyf*, en vervolgens weder een *Aria*. Men kan ook met een *recitatyf* beginnen, en er te mets zonderlinge oplettenheid door verwekken; doch, er mede te eindigen, is slegts raadzaam in byzondere gevallen, wanneer men, by voorbeeld, in wanhoop stervende perfoonen, *Lucretia*, *Nero*, en diergelyke, spreekende invoert. Wederom, er zyn *Cantaten* met drie *Arien* en twee - met vier *Arien* en drie *recitativen* enz; *Cantaten* die slegts door de generaalbass of zelfs door verscheiden andere instruminten zullen worden verzeld; *Cantaten* voor één, of voor twee, drie zangstemmen; en naar dat de zang-

zangwoorden of geestelyk zyn , of hun opzigt hebben tot het zedelyke , of van liefde handelen , onderscheidt men ze ook als *Cantate spirituali ; morali ; amorose* enz.

§. 172.

CAVATA is een zangstuk , welks text verscheiden perioden insluit , en geen sterke gemoedsbeweeging , maar veeleer scherpzinnige overleggingen , uitdrukt , vereischende , volgens de betekenis des woords , doorwrogt maatgezag , en dus ook verzelling van instrumenten . Wanneer men , by voorbeeld , een Klinkdigt (van 14 regelen) welks woorden , tot concerteerende harmony gelegenheid gepoeg aan de hand geevende , te lang zyn tot een Aria , en te zinryk schynen tot een recitatyf of arioso , in Muzyk stellen en er geen vlyt aan spaaren wil , maakt men er een Cavata uit . Ook mag deeze uit verscheiden Arietten bestaan , die , in eenen zelfden grondtoon , ieder verschillende zangmaaten hebben ; wanneer namelyk de zangwoorden verscheiden korte perioden bevatten , gelyk de volgende , eertyds , ter gelegenheid van zeker geflooten huwlyk , uit myne poëtische fabriek gesprooten :

Bevestigt dan het trouwverbond ,

Drukt hart aan hart , en mond aan mond .

Beleest met vreugd den blyden tyd

Daar Cypria het bed bereidt .

Beproeft met smaak en blaakende oogen

Der liefde kracht en groot vermoogen .

De liefde smelte U als in één ,

Doch blyft niet al te lang alleen .

Is 't huwlyk aan Muzyk gelyk ,

Toont Echo's van de nagtmuzyk .

Hier

Hier worden uit vyf korte perioden, vyf A-rietten, onder verzelling van instrumenten, onmiddelyk achter elkander volgende, en deeze vyf verbeelden één Cavata; hoedanige schikking ook in Kerkmuzyk, zelfs tot bibelspreuken in onrym, wanneer het gros der toehoorderen geen recitatyf bemint, zeer gevoeglyk kan weezen.

§. 173.

ORATORIUM is een muzykstuk van verscheiden zangstemmen en instrumenten, zeker geestelyk of zedelyk onderwerp, op dramatische wyze, voorstellende. *Dramata* zyn gedigten, waarin de digter niet zelf spreekt, gelyk in *epische*, maar, by persoonverbeelding, anderen, ja, allerhande zaa-ken, aandagt, deugd, blydschap, dankbaarheid, schoonheid enz. als spreekende invoert, hoedanige men, in Muzyk gesteld zynde, onderscheidings halve, *Drama per Musica*, of *Drama musicale* benoemt. Een Opera is insgelyks een Drama, maar geen Oratorium: om dat men deezen verheven term slegts gebruikt of ten opzigte van uitvoerige Kerkstukken, uit Choraalen, Arien, Recitativen, Arioso's, Accompanamenti, Fugen en Chooren bestaande, of van zodanige Kamermuzyken, welker textwoorden, bibelsche historien verhandelen, of die in plechtige voorvallen, neem eens, huldigings - Kroonings - bruilofsfeesten, begravenissen van doorlugtige personen enz. gehouden worden. De Kerkmuzyk hedendaags by de Protestanten gebruikelijk, bestaat thans, niet in Motetten en Missen, maar enkelyk, in *Cantaten*, *Cavaten* en *geestelyke Oratorien*. Tot deeze laatste behooren ook de zogenoemde *passions - muzyken*, waarin doorgaans de dier-

dierbaare Zaligmaaker zelf; Petrus; Pilatus; Judas; een gelovige ziel, die er allerhande tref-felyke bespiegelingen over- en toepassingen van maakt; Chooren van valsche getuigen enz. in uitgeleezen maatgezag voorgesteld worden; dingen waarlyk, die zeer stigtelyk kunnen weezen. In de Compositie komt het by dusdanige stukken voornamelyk aan op het *uitdrukken der gemoedsbeweegingen*, in Kerk- en Kamermuzyk grootelyks van elkander verschillende. En by voorhanden zynde genoegzaame voorraad van laa-ge, middelbaare en hooge zangstemmen, volgt ten opzigte van dramatische stukken altoos van zelve, dat ze met de uit te beelden zaaken, zo veel doenlyk, overeenkomst hebben moeten; dat men, by voorbeeld, *Pluto* door geene discant-en *Proserpina* door geene basstem diene voor te stellen.

§. 174.

De *tooneelmuzyk* bevat *Opera's*, *Pastoralen* en *Balletten*, schoon deeze beide laatste benoemin-gen ook tot zekere instrumentstukjes overgaan. Een **BALLET**, of dansspel, is een kort tooneel-stuk, alwaar enkel geneugte en blydschap heerschen zal, en, volgens de betekenis des woords, meer gedanst dan gezongen wordt. Hier voegen derhal-ve geen geleerde, diepzinnige, maar slegts na-tuurlyke, galante Arien en korte recitativen; geen ernsthaftige arioso's, maar veeleer, lustige Arietten; des worden hier Componisten vereischt, die de groote wereld kennen; in den dansstyl (*stylus hyporchematicus*) ongemeene ervaaren-heid en veel vrolyke muzykaale invallen hebben. Tot dusdanige dingen schynt de levendige fran-sche

sche geest, die een vriend van minzaam scherffen, en een vyand is van alles, wat naar blokken gelykt (*a*), als gebooren; gelyk dan deeze beknop- te, vervrolykende spelen nog hedendaags in Vrankryk in zonderlinge achting gehouden worden, en, onder anderen *le triomphe de l'amour en l'Idylle de paix*, van Lully; *les ballets des Saisons*, van Colasse; *l'Europe galante*, *le Carneval de Venise*, en *Arethuse*, van Campra; *les Romans*, van Niel, als onverbeterlyke meesterstukken be- roemd zyn.

a) La superiorité du gout françois & ce genie vif, ami d'un badinage gracieux, & ennemi de tout ce qui porte l'air du travail. Discours sur l'harmonie, pag. 82.

§. 175.

Een PASTORALE, of herderspel, vereischt geen gejuich of pracht, maar enkele onschuldige, ingetoogene liefde, ja, ongemaakte, aangeboorene en bevallige eenvoudigheid (naïveté); gevolglyk, al weder Cantaten van een geheel andere soort, die namelyk zekere onnozele, opregte goedaardigheid zeer natuurlyk uitdrukken. Dusdanige spelen zyn of *comique* of *heroique*; in geene, komen slegts herders voor; in deeze, ook vermomde vorstelyke persoonaadjen; zelfs, lugt- wagens, en diergelyke dingen, die aardigheid, geen pracht, en eenigzins verhevener muzykaalen styl, vereischen, zonder echter de gemelde streelende eenvoudigheid uit het oog te verliezen: gemerkt ook een Vorst, die voor een herder uitkomt, als een herder dient te zingen.

§. 176.

Een OPERA bevat, naa 't geeindigd voor-
 spel van instrumenten, verscheiden uitvoerige
 Cantaten, te mets met dansen en Chooren on-
 dermengd. Men verdeelt ze in *treur-* en *lust-*
spelen, of tragedien en Comedien; geene, heb-
 ben doorgaans vyf- deeze, drie *scenen*, *acten*,
 bedryven of vertooningen. Te mets ontmoet
 men er ook straf- of *bekelspelen* (Satyren), de
 verbetering van zekere wanbedryven beoogende.
 Hier vinden zangryke Componisten een open
 veld tot levendige uitdrukking van allerhande
 onrustige gemoedsbeweelingen: aangezien tog
 de *liefde* de spil is, op welke, zo wel in treur-
 als lustspelen, alles draait; ja, de moeder, die
 minne-nyd, droefheid, hoop, wraakzugt, ver-
 maak, razerny, en soortgelyke Kinderen, voort-
 teelt, de welke zommigen, niet zonder goede
 reden, vooral in vergelyking met deftige, stig-
 telyke Kerkmuzyk, te mets vry onaardig en wal-
 gelyk voorkomen. Wie inmiddels de Opera in
 't gemeen uit dien hoofde als onnatuurlyk ver-
 werpt, om dat, by voorbeeld, Koningen over
 gewigtige zaaken zingende raadpleegen; dat men
 op eene harmonieuse wyze met elkander krak-
 keelt; elkander naar de maat door te steeken
 dreigt enz. die behoorde te overweegen, dat
 men zulke gewaande ongerymdheden der poëzy
 al zo wel als der Muzyk te last konne leggen;
 en dat nabootsingen niet zo natuurlyk als origi-
 naalen behoeven te wezen. Boven dien, ieder
 weet immers voor af, dat het enkel jok zy, geen
 ernst, maar dat men hier alles, wat tot de be-
 kooring der verbeelding en tot eene onschuldige
 verlustiging des menschelyken geestes eenigzins
 kan

kan dienen, by elkander zoeken. Genoeg, dat *Opern* en OPERETTEN (van de meerder kortheid aldus benoemd) *muzykaale hooge scholen* verbeelden, alwaar gemeenlyk het beste, wat het muzykaal vernuft ooit kan verzinnen, als in een middelpunt samenvloeit; genoeg, dat het verstand, by zinryke intrigen, en by wyslyk verceende krachten der dicht- en toonkonst, evenwel nog eenen ruimen voorraad van stoffe tot bespiegeling ontmoet; en dat *Opern*, by de welke de dichters en de Componisten hunne beste Konstregelen behoorlyk hebben in 't werk gesteld, *scholen van deugd en goede zeden* kunnen weezen.

§. 177.

Het luisterrykste voorspel eener Opera, tot het verwekken van opmerking best bekwaam, is buiten twyfel een fraaie OVERTURE, aldus benoemd van het *openen*, vermits er door dezelve als een deur tot al het volgende ontslooten wordt. Zulk een volstemmig instrumentaal-stuk bestaat uit twee deelen; het eerste laat, in gelyke eenvoudige zangmaat, onder een menigte gepunteerde nooten en concerteerende harmony, eene verhevene, prachtige inleiding hooren; en 't tweede, of eene reguliere fuge, of ten minsten allerehande lugtige, elkander nabootsende zangleidingen, 't zy in gelyke of in ongelyke maat, na welkers eindiging er weder iets, uit het eerste deel afgeleid, hervat, en met het gerepeteerde tweede deel geslooten wordt. Haar eigentlyk kenmerk zal de *edelhoedigheid* weezen, en haar muzykaale styl dient de toehoorderen tot de gemoedsbeweeging, in de eerste Aria opgeslooten, te bereiden, ja, zo veel doenlyk, met den voor-

naam.

naamsten inhoud van 't geheele werk overeen te draagen. Daarna heeft men de Ouverturen, die insgelyks op Orgelen zeer gevoeglyk kunnen weezen, ook in *Kamermuzyken*, tot de opening van allerhande kleine en groote Arien, Menuetten, Gavotten, Allemanden, Couranten enz. overgenomen, en zelfs *Ouvertuuren met concerteerende instrumenten*, by voorbeeld, vioolen, clavecimbels, ingevoerd; schoon de concerteerende stemmen zig hier juist niet, gelyk in Concerten, in volle kracht, maar slegts als van ter zyden, met aardige, onverwagte, gebrooken accoorden, of varieerende, of by wyze van een trio, vertoonen zullen. De uitvinding der Ouverturen is men aan geestige, werkzaame fransche Componisten verschuldigd; vervolgens zyn ze door zommige Duitschers zeer gelukkig nabootst, en misschien overtroffen; doch, den Italiaanen heeft zulks zelden naar wensch willen gelukken, des bedienen ze zig tot de voorspelen van Opern doorgaans van Sinfonien.

§. 178.

SINFONIA, of Symphonie, betekent in 't gemeen alles, wat wel samenstemt, doch in 't byzonder verstaat men er door, zodanige instrumentaal-muzyk, inzonderheid voor Vioolen, die, in allerhande beweegingen en zangmaaten, door niet met elkander samenhangende, nieuw verzonnene toonvallen, de toeboorderen op eene aanminnige wyze verrassende, de voorttrekkelykheid der melody, door reine harmony slegts ondersteund, klaar, streelend en nadrukkelyk aan den dag legt. Diergelyke stukken gebruikt men in Kerk- tooneel- en Kamermuzyk, 't zy tot een inleiding van Oratorien en

Cantaten, zo als in Kerken en Opern doorgaans, 't zy als enkele Kamer-sinfonien. In de eerste gevallen wordt er inzonderheid vereischt, dat de muzykaale styl met den inhoud der naaſtvolgende Aria naauwkeurig overeen draage, ten einde de toehoorderen tot de hartstogt, aldaar uitgedrukt, voor te bereiden. In *Kerkſinfonien* vergenoegt men zig gemeenlyk met één afdeeling, neem eens, één Grave, of Allegro; uiterlyk, met twee korte, zonder tuſſchenpoozen onmiddelyk achter elkander volgende; en begint het Kerkſtuk met een choraal, men kan op een Hoboë, of, by vrolyke gezangen, op een trompet, de eerste toonen, als in 't verſchiet, er in te pas brengen, vermits er ook in Sinfonien zomwylen concerteerende instrumenten toegelaaten worden. Daarentegen, *Opernſinfonien* beſtaan doorgaans, evencens als die van Kamermuzyken, uit drie afdeelingen; begint nu een treurſpel vrolyk, en een luſtſpel droevig, de Componiſt kan door twee afdeelingen de voornaamſte eigenschap des bedryfs te kennen geeven, en de derde, met den inhoud der eerste Aria doen overeenkomen; ſchoon het altoos vaſt ſtaat, dat Sinfonien van *treurſpelen* in eenen verhevenen muzykaalen ſtyl, *prachtig en volſtemmig*; die van *luſtſpelen*, in een' middelbaaren, *duidelijk en vloeiende*; en die van *herderſpelen*, in eene natuurlyke mengeling van den middelbaaren en laagen, *tederlyk en in edle eenvoudigheid*, voortkomen moeten. Doch, in de *Kamerſinfonien* heeft men meer vryheid, om de verhevenheid en den rykdom des muzykaalen geeſtes op allerhande wyze kennelyk te maaken, inzonderheid, ten opzigte van de *melody*, als 't voornaamſte gedeelte der toonſpraak; ja, de ondersteunende harmony, op welke het hier alleenlyk

aan-

aankomt, kan het gebrek van fraaie melody nooit zodanig bedekken, dat een besleepen toehoorder zulks niet terstond bemerkte. Ook is de menigvoudige verwisseling van sterkte (piano, pianissimo, forte) iets, 't welk aan de Sinfonien in 't gemeen meerder leven en nadruk byzet.

§. 179.

INTRADA (intrata, entrata; ital.) is een instrumentaal voorspel, bestaande uit twee deelen, in eenërlei zangmaat, $\frac{3}{8}$ of $\frac{6}{8}$, en uit sterk aandoenend, volstemmig maatgezag; zullende *begeerte naar iets meerders* verwekken. Men gebruikt ze tot de inleiding van *korte* instrumentaaltukken, terwyl de Ouverturen tot die van groote, uitvoerige piecen verstreken zullen. Haare geboorte zyn ze verschuldigd aan de trompetters, die men eertyds inleidingen tot Muzyk liet maken, slegts door eenig *zwerfend geraas*; dit, naderhand op instrumenten nagebootst wordende, gaf den Italiaanen niet alleen tot het verbeteren van Intraden, maar naderhand zelfs tot het uitvinden van heerlyke Sinfonien, de eerste gelegenheid.

§. 180.

ENTREE is een stemmig instrumentaaltuk, van gelyke zangmaat, in twee deelen van eenërlei lengte, komende haar styl ten naasten by overeen met dien van een eerste gedeelte eener Ouverture. De bovenstemmen moogen ook hier, alleen beginnen, en de bastoonen, naa korte pauzen, nabootsende intreedden. Ze dienen voornamelyk tot *interfeeni* of tusschenspelen eener Ope-

ra, en haar kenmerk zal bestaan in zekere *strafheid*, die *begeerte naar iets aanminnigers* inboezemt.

§. 181.

AUBADEN zyn Muzyken, die in 't kricken van den dag (à l'*aube* du jour) of in den morgenstond, en SERENATEN, die 's avonds of by nacht gehouden worden, wanneer men namelyk iemand eere wil bewyzen, of geluk wenschen, of zyne tederheid tracht uit te drukken, of slegts op byzondere tyden en plaatsén een muzykaal vermaak zoekt te genieten; bestaande zulke stukken uit één- of veelstemmige Arietten, Arien, Cantaten, Cavaten enz. of enkelyk uit instrumentaalmuzyk. Gelyk nu één zelfde muzykstuk in Kameren, priëlen, boschen, op 't water en op open velden, op verren niet even fraai luidt; en, by voorbeeld, melodyen, die van een open veld in eene vry afgelegene plaats verstaanbaar wezen zullen, door veel harmony, ja, door concerteerende harmony, onduidelyk en verduisterd zouden worden, zo moet een Componist, naar verisch der verschillende plaatsén, ook andere instrumenten, en meer of minder harmony te werk stellen.

§. 182.

MENUET is een zang- speel- of dansstuk, 't welk in ongelyke maat, en twee repressen, ieder ten minsten acht maat bevattende, *gemaatigde vrolykheid* zal uitdrukken. Die van de eerste soort, moeten zig lieft binnen één octavenruimte bepaalen, gemerkt ieder geen anderhalf, veel min twee octaven, bereiken kan. By die van de tweede, heeft men meer vryheid, maar deeze
wordt

wordt veeltyds gemisbruikt, naardien bykans ieder, die te *kumpeneeren* (Inl. § 269) onderneemt, zig eerst met Menuetten afgeeft, en menig zig verbeeldt, als of alles, wat $\frac{3}{4}$ of $\frac{3}{8}$ maat vertoont, uit dien hoofde reeds een Menuet zy, daar het echter inzonderheid aankomt op het uitdrukken der voornoemde gemoedsbeweeging. Deeze (gemaatigde vrolykheid), als iets, waaraan byna ieder mensch eenig aandeel heeft, is juist het geene, dat den Menuetten zulk eene algemeene goedkeuring heeft doen verwerven, hoedanige andere stukken, die of zeer ernsthaftig of gansch vrolyk voortkomen zullen, nooit te verwagten hebben. Wyders, die van de derde soort, vereischen niet alleen eenvoudige, vloeiende melody, zonder krullen, als mede, weinig en net verwisselde klankvoeten, maar ook noodzaakelyk een even getal van zangmaaten (by voorbeeld 16, 18, 24, ten hoogsten 40 tot 48, welk getal door de herhaalingen verdubbeld wordt): nademaal ieder pas eener Menuet uit twee maat bestaat, en ze anderzins tot het danffen volstrekt onbruikbaar zyn. Ja, de Menuetten draagen haare benoeming van de vereischte *kleine dansschreeden* (pas menüs), vermits ze, al zo wel als Gavots, Bourées, Rigaudons en Passepieds, in zekere provincien van Vrankryk, tot het danffen uitgevonden, vervolgens op speeltuigen nagebootst zyn, en door behulp van voeglyke zangwoorden, Arietten worden. Inmiddels, zal een muzykstuk van $\frac{3}{4}$ of $\frac{3}{8}$ maat, 't welk, wegens ongewoone lengte, niet wel een Menuet kan heeten, *gemaatigd vrolyk* gaan, men gebruikt de woorden *tempo di Menuetta* (tems de Menuet), betekenende, in de beweeging of op den trant

eener Menuet; 't welk zig van anderen, neem eens, *tempo di Gavotta*, *di Borea*, *Sarabanda*, *Giga* enz. naar evenredigheid insgelyks verstaat.

§. 183.

Dat men nu den trant van allerhande airtjes, op eene uitvoeriger wyze elders, namelyk, in Arien, Sinfonien, Sonaten en Concerten, weder te pas brengen kan, is in der daad eene gewichtige rede, waarom aangaande Componisten alle diergelyke stukjes, schoon men ze op zig zelve, als dansliederen, weinig acht, grondig dienen te leeren kennen, of van ieder de *uiterlyke* en *innerlyke* kentekens van onderscheiding duidelyk behooren in te zien.

§. 184.

GAVOTE is een dans - en speelstuk of Ariette van twee repriſen, in de zangmaat *C of $\frac{2}{4}$, met een halve maat beginnende en eindigende (§ 182); zullende *juichende blydschap* uitdrukken; huppelende, niet loopende, voortkomen. In Italiën maakt men ook uitvoerige, bonte Gavoten voor de Viool, en in Vrankryk behooren de Clavier-Gavoten met doubles of variatiën, tot de grootste Konststukjes; schoon de *partiten-geest*, daar men namelyk zelfs over ieder straatliedeken varieert, de Componisten hedendaags zo sterk niet meer kwelt, dan certyds.

§. 185.

BOUREE is een zang - speel - en dansstuk in doorgesneeden zangmaat (*C), van twee repriſen,

fen, ieder van gelyke lengte, neem eens, ieder van acht of twaalf maat; beginnende met een vierendeel voor af, en vervangende dikwyls den klankvoet Dactylus, namelyk, van éénen langen en twee korte toonen; zie een paar maat tot een voorbeeld, in Tab. 10. Fig. 153. Haar innerlyk kenteken zal in 't uitdrukken van *vergenoegdheid* bestaan, vereischende dus eene melody, die zekere toegeevend - zorgloos - en bezaadigdheid vertoont.

§. 186.

RIGAUDON is een vrolyk dans - en speelstuk, in *C maat, bevattende vier reprisen, van welke de eerste, tweede en vierde, met een vierendeel vooraf beginnende, ieder acht - maar de derde, by wyze van een' tusschenzin, en lieft in laager toonen, slegts vier maat dient in te sluiten. De klankvoet van twee korte toonen en één' langen (Anapæstus), komt hier dikwyls voor (zie Fig. 154), en haar oogmerk bestaat uit *aardige boertery* (badinerie).

§. 187.

PASSEPIED is een lugtig dans - en speelstuk, 't welk in ongelyke zangmaat, $\frac{3}{8}$ of $\frac{3}{4}$, met voorooten, dezelfde schikking van reprisen als een Rigaudon vereischt, en zekere *aanminnige ligtheerdig - of wispeltuurigheid* zal uitbeelden.

§. 188.

MARCHE (niet *Mars*, een planeet) is een speel - of zangstuk, in gelyke eenvoudige zangmaat, welks trant met dien eener entrée (§ 180)

vry wat overeenkomst heeft, schoon het tweede gedeelte hier langer, dan het eerste, mag weezen; wordende op paraden en in oorlogsmuzyk gebruikt, als zullende *beldenmoed* en *onbevreesdheid* uitdrukken en verwekken. Men ontmoet ook Marchen in ongelyke zangmaat, by voorbeeld, van *Lully* en anderen, welke klaar bewyzen, dat de vereischte martiale kentekens zig ook aldus eigenaardig laten uitbeelden. Zommigen verdeelen de Marchen in *ernsthaftige* en *boertige*, betrekken tot de laatste soort, de *Harlequinden*, en andere klugtige dansmelodyen.

§. 189.

RONDEAU vereischt een levendig thema of ritornello van 4. 6. 8 of meer, gelyke of ongelyke, zangmaaten, in den hoofdtoon eindigende, welk thema, in een' naauwen zin, alleen rondeau of *beurtzang* heet; daarna, twee, drie of meer *tusschenzangen*, couplets genoemd, tusschen ieder van de welke het ritornello, eindelyk ook het besluit maakende, herhaald te worden dient, welke herhaaling, om het zelfde thema niet verscheidenmaal te schryven of te laten drukken, t'elkens door het enkeld woord *Rondeau* aangeduid wordt. Dusdanige schikking gebruikt men ook te mets in wisselchooren (§ 168); ja, in alderhande airs; hier van daan de bewoordingen *Menuet en Rondeau*, *Gavotte en Rondeau* enz. Inmiddels, ieder kan gemakkelyk begrypen, dat zulke aanminnige zang- en speelstukken grootelyks verschillen van de zogenoemde *ronda's* der wynhelden.

§. 190.

BALLETTO is een dans - zang - of speelstuk, in doorgesneden zangmaat, met twee reprijsen, ieder van acht maat; schoon men allerhande soorten van dansstukjes, in een' laagen muzykaalen styl voortkomende, onder deeze benoeming begrypt.

§. 191.

VILLANELLA betekent een boeren - of straatliedje, welks vaarzen met eenerhande woorden eindigen. Onder deezen term bevat men allerlei *deuntjes* van eenen laagen trant; hoewel ook te mets een fraai stukje, slegts volgens de zedigheid zyns opstellers, deeze benoeming draagt: by voorbeeld, in het treffelyk clavierwerk van *Hurlebusch*.

§. 192.

Een **MASCARADA** bestaat uit verscheiden kort achter elkander volgende snaaksche vooifsen, in allerhande zangmaaten; gebruikelijk zynde by mommendanffen.

§. 193.

FANFARE is een soort van instrumentaalstukken, die, gelyk de eerste intraden (§ 179), een deel zwervend geraas maaken, maar weinig konst doen blyken, komende te mets, verandering halve, in Kamer-Ouvertuuren voor; zonder eens te gewaagen, dat men deezen term ook gebruikt van 't geklank eener Krygsmuzyk, door trompetten, pauken, trommelen en pypen verwekt.

K 5 §. 194.

§. 194.

Een POLONOISE drukt in twee reprisen van $\frac{3}{4}$ maat gemeenlyk *iets openhartigs en vrymoedigs* uit; ja, de zogenoemde *poolfche styl* (Inl. § 336), in den welken men niet alleen geheele Concerten en Ouverturen ontmoet, maar die zelfs ook tot zangstukken te mets zeer dienstig gevonden wordt, begint, in allerhande bewee- gingen en zangmaaten, voor de vuist, *zonder voornooten*.

§. 195.

ANGLOISES, 't zy Country-dances of Bal- lads (balletti), schynen, door oneindig verschil- lende holbollige toonvallen, in het gemengelde klankvoeten, zekere *eigenzinnigheid*, met een foort van grootmoedig - en goedaardigheid ver- zeld, te zullen uitbeelden. Van de laastgenoem- de is er eene fraaie verzameling in 't licht, on- der den tytel: *Pills to purge Melancholly* (pillen tegen droefgeestigheid).

§. 196.

ECOSSOISES, Hornpypen en diergelyke Schotsche fraiheden, luiden zodanig vreemd in de ooren van stemmige uitheemschen, als of ze aan eenen Capélmeester in de maan haare geboor- te verschuldigd waren; dingen waarlyk, dienie- mand hypocondre zullen maaken. Ondertuf- schen, 't is in 't gemeen waar, dat men uit zaa- ken, by deeze en geene natien *tot vermaakelyk- heden bestemd*, meer dan uit andere dingen, haa- ren gemoedsaardt kan leeren kennen.

§. 197.

§. 197.

BRANLE is een fransche ryendans, nu weder in gebruik raakende. **GAGLIARDA** of **ROMANESQUE**, een dans uit Rome afkomstig; en **PAVANA**, een ernsthaftige spaansche dans, waar in men kringen slaat gelyk *paauwen*; stukjes, die hier weinig bekend zyn, en uit de welke ook misschien voor muzykaale geesten weinig troost is te scheppen.

§ 198.

Een **CLAVIER-ALLEMANDE**, als eene opregte duitfche uitvinding, zal, in vier viendeel maat, van twee reprisen, met voornooten, door ernsthaftig, gebroken, doorwrogt, harmonieus maatgezag, een *afbeeldzel van een vergenoegd gemoed* vertoonen. Eenige duitfche Componiften hebben, thans by onpartydige kenners, den roem, van deeze stukken, volgens de natuur des instruments, op eene onverbeterlyke wyze op te fteflen en uit te voeren. Eene andere foort van Allemanden, deezen eenigzins by komende, nader ten minften dan die der Franschen; zyn er in Italië voor Vioolen gebruikelijk. Doch, het dans- en speelstukje, (of de Ariette: *Iris, vos yeux*), onder de benoeming van Allemande alom bekend, is flegts een bastaard, beter naar een Rigaudon gelykende.

§. 199.

Een **COURANTE** zal, in ongelyke zangmaat, van twee reprisen, met voornooten, door ondercen gemengde, loopende en gepunteerde
too-

toonen, de *hoop* uitbeelden. Duitsche Componisten, zegt men (*a*), maaken de beste Clavier-Italiaansche, de beste Viool - en Fransche, de beste danscouranten; zo dat het verschil tusschen muzykaale couranten van deeze en geene natien zo groot zal weezen, als dat tusschen handen en voeten. Die van de laatste soort, worden gemeenlyk gansch ernsthaftig behandeld, en in $\frac{3}{2}$ maat opgesteld. Aan die voor 't clavier staat men ongelyk meer vryheid toe; en by die voor de Viool en Viola di Gamba, heeft het *loopen* en omzwerven, als waartoe ze, volgens de betekenis des woords, bestemd schynen, bykans geen einde. Ja, ze zyn ook, inzonderheid in Vrankryk, de puikstukken der luitspeelers van professie; welken men, onder anderen, nageeft, dat ze tachtig jaar oud zynde, seftig, met het stellen huns veranderlyken instruments zullen hebben doorgebracht (*b*).

a) *Mattbeson*, Orchestre 1. pag. 186.

b) *ibid.* pag. 275.

§. 200.

SARABANDA, van 't spaansch woord *Sarad* (*dans*) aldus benoemd, is een ernsthaftig dansspeel - en zangstuk; in ongelyke zangmaat, $\frac{3}{2}$ of $\frac{3}{4}$, twee reprints en langzaame beweeging voortkomende; by de Spaanschen zeer bemind en gebruikelijk, zullende *verhevenheid* (*grandezza*) en *eerzugt* uitdrukken.

§. 201.

Giquen tot het speelen en danssen, ontmoet men er van vierderhande slach: een LOURE,
of

of Spaansche Gigue, vereischt vry langzaame beweging, twee reprisen, in $\frac{3}{4}$ maat, in 't midden beginnende; zie een eerste gedeelte, Tab. 10 Fig. 155; een CANARIE (uit de Canarische eilanden afkomstig), schielyke beweging; $\frac{3}{8}$ maat; vier reprisen, gemeenlyk twee lange en twee korte, ieder in den hoofdtoon eindigende; ja, in 't begin van ieder zangmaat dikwyls achtendeelen met stipjes, Fig. 156; een Italiaansche Gigue of GIGA (betekenende een vedel of viool) niet tot het danffen maar voor vioolen en clavieren geschikt en deftig uitgewerkt, heeft twee reprisen in $\frac{6}{8}$ of $\frac{12}{8}$ maat; maar een gewoone of ENGELSE GIQUE, twee reprisen in $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$ of $\frac{3}{8}$ maat. De eerste zal *bedagtzaam* - en een soort van *opgeblaazenheid* uitdrukken; de tweede, *eenvoudige begeerte en vaardigheid*; de derde, *vloeiende snelheid*, glad, niet onstuimig, voortkomende; en de vierde, *uitneemende vlugheid van geest*; zynde de beide eerste soorten ook zeer gevoeglyk tot Arietten.

§. 202.

Een SUITE, voor 't clavier of andere instrumenten, bestaat gemeenlyk uit een *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* en *Gigue*, schoon er te mets, by wyze van toegift, ook een Menuet, Gavote, of iets diergelyks, verschynt.

§. 203.

CIACCONNA, of Chaconne, is een speelstuk, en by geval ook wel een Ariette en danslied, 't welk, gemeenlyk in eenen grondtoon

over

over de groote derde, en in $\frac{3}{4}$ maat, eene harmony van 4. 6. of 8 maat bevat, tegen welke de bovenstem allerhande gansch verschillende zangleidingen, met doubles ondermengd, voortbrengt. De basnoten moogen ook harpegieerd of gebroken worden, en een wyle tyds tot de kleine derde overgaan, mits dat de inhoud der vastgestelde harmonische slagen naar evenredigheid, en het getal der zangmaaten zonder eenige vermeer- of vermindering, stand houde. Zulke harmony herhaalt men geduurig weder van nieuws, tot de Appetyt gestild is, zullende haar kenmerk bestaan in dusdanige *verzadiging*; eene uitvinding der *Mooren*, van Africa naar Spanjen en van daar tot ons gekomen, gelyk dan het woord *Ciacconna* van 't Persische, *Schach*, of Koning, zyne afkomst hebben, en dus Koninglyk of treffelyk maatgezag betekenen zal. Althans, de oefening, uit een zelfde harmony allerhande verschillende melodyen af te leiden, is zekerlyk iets, 't welk aangaanden componisten zeer voordeelig kan weezen.

§. 204.

PASSACAGLIO, of passacaille, zuster der Ciaccon, verschilt slegts hier in, dat ze 1) niet zo langzaam gaat; 2) gemeenlyk in grondtoon over de kleine derde gesteld wordt, 3) enkelyk tot speelen en danffen, niet tot zingen, dienen zal, en 4) zig aan de bastoonen, en derzelver harmony, zo streng niet bepaalt, maar dikwyls daar van afwykt.

§. 205.

CANON, of Kringzang (*fuga perpetua*; *infinita*, *lat.* *fughe in consequenza*, *ital.*) is een kort

kort zang - of speelstuk , waar in verscheiden stemmen , naar een zelfde voorschrift van eenige weinige zangmaaten , achter elkander , en , zo lang het niet verveelt , geduurig weder van nieuws , beginnende , de eigenste voois harmoneerende voortbrengen. By voorbeeld , Tab. 10. Fig. 157 levert een' Canon voor vier stemmen , 't zy van eenlei hoogte , of in octaven verschillende. Deeze toonen kunnen in zekere achtervolging lieflyk harmoneeren , om dat ze op zekere wyze samenstemmen , en een uittrekzel zyn uit een partituurtje van vier onder elkander geschreeven regelen , alwaar in den eersten stond , $\bar{a}$, $\bar{d} \bar{d} \bar{e}$; in den tweeden , $\bar{e}$, $\bar{f} \bar{f} \bar{e}$; in den derden , $\bar{e}$, $\bar{d}$ $\bar{c}^{\text{kruis}}$; in den vierden , $\bar{c}^{\text{kruis}}$, $\bar{d}$, en een achten-deel pause. Verschynt nu een Canon zonder tekens tot waarschouwing wanneer een tweede , derde , vierde stem beginnen zal , en moet men zulks eerst raaden , men noemt hem *geslooten* (canon clausus) ; maar wyft iemand zulks aan , of stelt er , gelyk hier in Fig. 157 , de gewoonetekens boven , hy is *ontslooten* (risoluto) ; en werken verscheiden , niet naar een zelfde voorschrift , maar ieder naar een uitgeschreeven nootenblad , 't welk de pausen , de eerste maal vereischt , aanduidt , de Canon heet *geopend* (aperto) ; dingen waarlyk , die , kort of lang , in twee , drie , vier of vyf stemmen , met aardige zangwoorden voorzien , op reizen , in priedelen , of elders , ongemeen vermaakelyk können weezen. Ja , men ontmoet zelfs geheele werken van fraaie tweestemmige Canons ; by voorbeeld , één van *Teleman* , voor twee dwarsfluiten of vioolen zonder bas , te Paris gedrukt ; als mede , laatste afdeelingen voor ieder sonate , in zekere duetten van

Tessie-

Tessarini voor twee vioolen, by *Witvogel* uitgekomen. Wyders, in 't opstellen van dusdanige dingen, welker oeffening zeer raadzaam is voor aangaande Componisten, schryft men, wanneer, by voorbeeld, de tweede viool één maat laater beginnen zal, de eerste maat der eerste viool in den regel der tweede viool over; vindt hier tegen iets uit ten behoeve van de eerste viool; draagt het uitgevondene weer over aan de tweede; maakt daar weder iets tegen voor de eerste enz.

§. 206.

Betreffende allerhande kleine en groote stukken, die alleen, of voornamelyk, op clavieren plaats vinden; een **TASTATURA**, **RICERCATA** of **BOUTADE**, bestaat uit eenige eenvoudige of gebroken accoorden, die men, als ter proef of het instrument behoorlyk in 't accoord staa, *sans facon* voortbrengt, gelyk, om zo te spreken, een boer den hoed op 't hoofd zet. Een **PRELUDIUM**, of voorspel, en een **POSTLUDIUM**, of naspel, vereischt geen byzonder thema, maar slegts accoorden en loopende Passagien in den hoofdtoon, of uiterlyk, in eenige bytonen; maar in een **TOCCATA**, als een uitvoeriger voorspel, werken beide handen concerteerende tegen elkander, of beide, tegen lang voortduurende toonen eens pedaals; en maakt men zig er kort af, heet zulk een stuk **TOCCATINA**. Voorts, een **FANTASIA** of **CAPRICIO** (*subitus vel fortuitus animi impetus*) bestaat uit allerlei welgeregelde toonvallen, die, in konstige, uitvoerige passasien, ook by verwisselde zangmaaten, zonder overleg, als uitwerksels van eenen treffelyken muzykaalen geest voort

voortkomen; schoon men deeze benoemingen ook geeft aan opgestelde stukken, die men of met geen zonderlinge vlyt heeft willen uitwerken, of die allerhande aardige, wel doorgewerkte invallen bevatten. Wederom, een PASTORALE vereischt, als een deel eens geheels (§ 175), bevallige mengeling van eenen middelbaaren en laagen muzykaalen styl, edle eenvoudigheid, streelende zangwyzen, en harmony, die veel vroomte tertsen en sexten insluit. Daarentegen, een MOURKI (moorendans) of MUSETTE (lyrzang) vereischt, tegen eenvoudige, lieflyke, vloeiende melodyen, basnooten die octaven- of unisoons wyze verloopenen, en weinig van toon veranderen; zonder nu eens te gewaagen van *Nagtegaal- en Koekkoekstukjes*, *bataillen* (certamina musica), en diergelyke kleinigheden, die, te mets tot verlustiging strekkende, zig op clavier best laten voortbrengen.

§. 207.

Een SONATA is een konstig instrumentstuk, welks maatgezang, in verscheiden afdeelingen (allegro, andante, vivace, enz) bestaande, of één instrument alleen in volle kracht hooren laten, of concerteerende harmony, naar den smaak van allerhande toehoorderen, opdissen zal. Dienvolgens, er zyn één- en veelstemmige Sonaten; geene, noemt men Solo's; deeze, de twee-drie-vier- of vyfstemmige, Duetten, Trio's, Quadro's en Pentaphonia. De uitvoerigste Sonaten hebben, gelyk Suiten (§ 202), vier afdeelingen, neem eens, een *adagio*, *allegro*, *largo* en *presto*, van de welke de eerste, gemeenlyk langzaam en streelend voortkomt; de tweede, met fugeerend werk, of ten

minsten met verscheiden nabootsingen; de derde, ernsthafter dan de eerste, en de vierde, iets lugtiger dan de tweede: Doch, korthedshalve, en om vrolyk te beginnen, vergenoegt men zig dikwyls met drie afdeelingen; en zyn er slegts twee, of drie korte, men noemt het stuk een **SONATINA**. Ieder droef- en blygeestig toehoorder ontmoet hier doorgaans iets naar zynen smaak, maar dit is by Cantaten, Sinfonien, Suiten en Concerten ook zo, dus beschryft men een Sonate gansch niet volledig, door alleenlyk te zeggen, *dat dezelve zig met zekere toegeevendheid en complaisance naar ieder toehoorder schikke* (a). Eenstemmige stukken, of *Solo's*, enkelyk door een bas ondersteund, noemt men nooit Sinfonien, maar Sonaten, schoon er in deeze en geene eenerhande styl, afdeeling en uitwerking plaats heeft; wat nu veelftemmige Sonaten van Sinfonien onderscheidt, is, met één woord, de *harmony*, die in Sinfonien slegts op *ondersteunende* maar in Sonaten op *concerteerende* wyze (Inl. § 236) moet voortkomen: by voorbeeld, in een Sinfonie dient een tweede **Viool**, **Altvioolen** **Bas** zig vergenoegd te houden met dienftige verzel- ling van de uitgeleezen melody der eerste viool; maar in een Trio en Quadro voert ieder stem op haar beurt zekeren hoofdzang; ten minsten, het thema der eerste viool gaat zomwylen naderhand over tot de tweede; zynde dus de Sinfonien-styl van dien der Sonaten grootelyks verschillende.

a) *Mattheson*, Capelmeeſter. pag. 233.

§. 208.

Een **SOLO** zal de byzondere hoedanigheid eens instruments klaar aan den dag leggen, en
aan

aan Virtuosen tot het vertoonen hunner bekwaamheid de voeglykste gelegenheid geeven. De Componist moet derhalve het instrument, voor 't welk hy zo iets op te stellen gedenkt, grondig kennen, en veel natuurlyke, zangryke, treffelyke, zielroerende muzykaalen gedagten hebben. Ook staat het in 't gemeen vast, 1) dat blaasinstrumenten korter passasien vereischen, dan snaartuigen; 2) dat een Solo voor de Hoboe zingbaarer moete wezen, als een voor de Viool; 3) dat de uitvoerder des te meer occasie vinde tot het vertoonen zyner bedreevenheid, naar maate dat de Componist hem minder uitvoerige cieraaden heeft voorgeschreeven; 4) dat de generaalspeler, verre van het heerschend instrument eenigzins te verdooven, zig in allen deelen naar 't zelve rigten moet; by ieder aanaderende volle sluiting tot het byvoegen eener fraaie cadenz tyd geevende, en slegts daarin zyne glori stellende, dat hy eenen anderen, die voor dien tyd uitmunten zal, deftig ter hand gaa. Voorts, een Solo heeft gemeenlyk vier afdeelingen: de eerste vereischt ligt bevattelyke, vloeiende, bondige melody; de tweede, fugenwerk, ten minsten, een nieuw, bevallig thema, door allerhande sterke, uitvoerige passasien gevolgd; de derde, iets ernsthaftigs en streelends, 't zy in den hoofdtoon of in eenen anderen grondtoon; de vierde, iets lugtigs tot verversching; ook wel een Menuet met doubles of variatien, mits dat ieder, behoudens de eigenste basnoten, nieuwe, zinryke muzykaale gedagten voordraage.

§. 209.

In een **TRIO** moet ieder party lieflyk modus

L 2

lee-

leeren, en zulke verschillende melodyen moeten echter reine, bondige harmony leveren. Men neemt er of *eenerhande instrumenten* toe, by voorbeeld, twee vioolen; twee fluiten; of *verschillende*, gelyk viool en dwarsfluit; viool en hoboë; viool en alt; viool en bassong; Fluit à bec en Viola di Gamba enz. Inmiddels, er zyn tweederhande slach van Trio's, *Fransche* en *Italiaansche*: geene, hebben gemeenlyk vier afdeelingen; veel syncopeerende nooten; eene menigte wel bereide en net opgeloste dissonanten; wonderfraaie harmony; met fugeerende passasien als doorzaaid. De stemmen werken hier als met gelyke sterkte, zo dat men er zelfs geen bovenstem kan bemerken; doch, de bas dient enkellyk tot ondersteuning, om welke reden dusdanige puikstukken doorgaans de benoeming draagen van DUETTEN. Daarentegen, in de Italiaansche, slegts drie afdeelingen bevattende, en nader komende aan den concertstyl, moet ieder stem de overige geduurig, op allerhande verschillende wyze, nabootsen. Kortelyk, geene vertoonen meer harmony en werkzaamheid van geest; deeze, meer melody en levendige invalen. Geene, stelt men bykans derwyze op, als of men brieven schreef; in deeze, ontwerpt men eerst de concerteerende passasien, en vult de partituuren naderhand uit. Ieder soort vereischt eene gansch byzondere wyze van denken, en beide, worden door zommige duitsche Componisten gelukkig nagebootst.

§. 210.

Een QUADRO, of vierstemmige Sonate, vereischt drie vloeiend moduleerende en teffens lief-

liefslyk harmoneerende bovenstemmen. De verscheidenheid van instrumenten is hier niet alleen aanminnig, maar bevordert ook, dat de zangleidingen, vooral wanneer zulke stukken op den gemelden franschen trant toegesteld zyn, duidelyker tot de bevatting konnen geraaken. Aangaande *vyfstemmige Sonaten*, by voorbeeld, met twee Vioolen, twee Hoboën, en een speelbas, die, in vier fraaie, wel harmoneerende bovenstemmen, nog al meer geduld, en konst vereischen; de eerste stemmen, neem eens, eerste Viool en eerste Hoboë, doen hier gemeenlyk het voornaamste werk, terwyl de tweede, te mets slegts tot de vervulling der harmony dienen, en zig met het overschot aan de drieklanken ontbrekende, vergenoegen moeten. Dusdanige stukken konnen zeer bevallig weezen, by aldien de stemmen kort achter elkander intreedden, of beurtings, of twee en twee, alst twistende met elkander praat; doch, vyf verschillende konstlig samengestengelde melodyen ontwyken bykans onze bevatting, des men, met goede reden, een *deftig Trio* voor een van de grootste meesterstukken der muzykaale compositie uitgeeft.

§. 211.

Een CONCERT (zonder nu eens gewaagen, dat men deeze bewoording ook van zekere Kerkstukken, Concerti da chiesa, §. 162, ja zelfs van de vergaderplaatsen der musiceerende perfoonen en toehoorderen gebruike) is een instrumentstuk van drie afdeelingen, gemeenlyk zonder reprisen, waarin één of twee partyen boven anderen, hun tot verzelling en ondersteuning toegevoegd, merkelyk zullen doorstraalen. De ondersteunende instrumenten, doorgaans uit een paar vioolen, alt en bas bestaande, die ook naar tyds gelegenheid dubbeld bezet konnen worden, beginnen hier met

een thema of ritornello, in den hoofdtoon eindigende, gedurende het welk de concerteerende stem, vooral een blaastuig, wat verpoozing behoevende, pauzeeren kan; ten zy dezelve zig reeds in het thema zomwylen als van ter zyden te vertoonen hebbe, of dat de Speeler goedvinde, ten minsten mede te beginnen, om de maat zo langzaam of schielyk in te stellen, als hem zulks best kan schikken. Men begint ook wel eens met eenige weinige langzaam, maar prachtig en nadrukkelyk, voortkomende toonen en zangmaaten, door een verheven, vrolyk thema afgebroken wordende; 't welk in der daad eene treffelyke uitwerking kan doen. Het thema geeindigd zynde, hervat de concerteerende stem of het begin van 't thema, of brengt allerhande nieuwe passasien voort. De schikking en uitwerking, hier in 't gemeen vereischt, is juist dezelfde als in Arien met verscheiden instrumenten (§. 165), voor zo verre namelyk de concerteerende party hier de plaats der zangstemme bekleedt, tot welker dienst alle overige als bestemd zyn, en zig gereed houden moeten. Hier uit is genoegzaam af te neemen, dat en hoe de *Concert-styl* van dien der Sinfonien (§. 178) en Sonaten (§. 207) verschille. Wyders de tusschenspelen moeten hier op eene uitgelezen manier, en geduurig met zekere aanminnige veranderingen voortkomen: te weten, onder een solo eener concerteerende stemme, moogen de vioolen nu eens ondersteunen, terwyl de bas pauzeert; dan eens zwygen, wanneer de bas den dienst waarneemt; dan weder met elkander, en met de bas, er tusschen concerteeren; ja, alle regels, die Componisten en uitvoerders by solo's dienen in 't werk te stellen (§. 208), komen hier insgelyks in aanmerking. Voorts, het woord *piano* moet hier altoos worden opgevat in evenredigheid met de meerder of minder sterkte, die een domineerend instrument of, volgens zynen verschil-

schillenden aardt, kan hebben, of nu in de uitvoering daadelyk vertoont: is, by voorbeeld, de concerteerende Viool niet zonderling doordringend, of behaagt hen den Violinist, nu eens zagter dan weder iets sterker te speelen, de ondersteunende partyen moeten het piano terstond in de vereischte berekenis opvolgen; als mede, ongelyk zagter speelen in *solo's* van een concerteerend clavecimbel, van zodanig eene dwarsfluit, Viola di Gamba enz. dan in die van Vioolen en Trompetten. Men zoude haar in de eerste gevallen het *pianissimo* voorschryven, ten zy men zulks onnoodig hield voor lieden, die bekwaamheid verkreegen hebben om in concerten mede te ageeren, en by aldien men deezen term niet liefst wilde spaaren tot de aanduiding van twee onmiddelyk achter mal-kander volgende verschillende trappen van zagtheid; te weten, *zagt*, en *nog zagter*. Aangaande Concerten met *twee concerteerende stemmen*, er wordt boven al 't geene, hier tot dus verre bygebragt, ook vereischt, dat beide, in allerhande samenstemmingen en verwisselingen, niet tegenstaande de verschillende benoeming *Primo* en *Secondo*, met gelyke krachten werken, of evenveel werk vinden. Voor 't overige, wat zodanige harmonieuse instrumenten betreft, die, gelyk clavieren en luiten, geene verdere ondersteuning behoeven, hier komt zo wel de Sonaten- als de *Concert-styl* te pas: nademaal de middelbaare en laagge toonen deezer instrumenten, by passasien die *Solo's* verbeelden het kunnen te wagt neemen in plaats van de middenpartyen en bassen eens concerts, en dus eenstemmige stukken in dezelfde schikking en gedaante als veelstemmige, toegesteld en uitgevoerd kunnen worden. Eindelyk, de zogenoemde *Concerts rustiques*, bestaande uit Airjes of veeleer Villanelles, met *solo's* en volstemmige passasien ondermengd, hebben met eigentlyke concerten geene verdere overeen-

komt dan enkelyk in de benoeming; verbeeldende inde Muzyk het geene, 't welk men in de digtkonst een *Quodbilet* noemt. Hier ontmoet gy dan, bescheiden leezer, thans geen onaardige schets van een ongemeene, nuttige stoffe, die wegens haare ruime uitgestrektheid zekerlyk een foliant vereischte, by al dien men van ieder flach en soort aller gemelde gebruikelyke muzykstukken byzondere, uitvoerige voorbeelden wilde bybrengen. Genoeg, dat keurige muzykliefhebbers die, naa deeze voorstellen wel te hebben bevat, vervolgens van ieder stuk een model in 't oog krygen, en 't zelve opmerkend inzien, er als dan iets in vermoogen te ontdekken, 't welk zonder diergelyke voorafgegaane beschryvingen hun, naar al le waarfchyndlykheid, verborgen zoude zyn gebleeven.

Van de MUZYKAALE ZINSCHIEDINGEN en PERIODEN.

§. 212.

Een *periode*, of volzin, drukt eene meening van deeze of geene zaak volkomen uit, door middel van verscheiden leden eener rede, die men in 't spreeken door eenige ophouding, en in geschriften, om zig verstaanbaar te uiten, door zekere tekens onderscheidt. De voornaamste van deeze zinscheidingen zyn, een *Comma* (,) als een teken van korte- en *Semicolon* (;), van wat langer ophouding; *Colon* (:) een teken van een half volkomen zin, alwaar men rusten, maar evenwel bemerken kan, dat er nog iets volgen zal; en een slip, tittel of punctum (.) tot het slot van eenen volzin. Vervolgens wordt er uit verscheiden perioden een afdeelsel of paragraphe (§); uit verscheiden afdeelselen, een hoofdstuk of Kapittel; en uit verscheiden hoofdstukken, een boek. Konde men

nu dusdanige afgedeelde perioden door maatgezag niet klaar uitdrukken, de Muzyk zoude den eernaam van *toonpraak* (Inl. §. 302) geenzins verdienen; ja, het zoude alsdan zo onmoogelyk wezen, door zangstukken het verstand te verlustigen, dat veel eer zinryke, net afgedeelde zangwoorden door maatgezag altoos in wanorde gebragt en krachtloos moelte gemaakt worden. Maar de ondervinding leert onwederspreekelyk, dat fraaie zangstukken den zinder zangwoorden op eene allerbekoorlykste wyze versterken en verzegelen, zo dat lieden van oordeel billyk besluiten, de Componisten moeten ieder comma, colon, punctum enz. als zodanig, in maatgezag uitbeelden kunnen; insgelyks leert ze, dat zy, die slegts door een groot muzykaal talent, zonder behulp van theory, tot de compositie aangenoopt worden, zulke zinscheidingen als van zelve treffen. Ondertuffchen, daar zulks op verrena ieder niet gelukt, zo is niets wenschelyker voor aankomelingen, en voor curieuse muzykliefhebbers in 't gemeen, dan een klaar onderrigt van de geschapenheid der zaake. Echter, ik gedenk my hier met zangmuzyk niet in te laten, om dat er allerhande voorbereidsels toe vereischt worden, die eigentlyk niet tot de grammatyk, maar veel eer tot de muzykaale oratory behooren; des meen ik aan de gedaane belofte (Inl. §. 230) genoegzaam te voldoen, door eene duidelyke aanwyzing, hoe een muzykaale periode in *instrumentaal-muzyk* opgemaakt wordt, als mede, dat en waar, zelfs in allerhande bekende stukjes, de gemelde voornaamste zinscheidingen te ontmoeten zyn. Dit zal gelegenheid genoeg aan de hand geeven, om volgens dien op zangstukken te besluiten, en klaar te bemerken, dat ieder Sonate, Suite, Sinfonie en Concert een muzykaal Kapittel, uit verscheiden afdeelingen bestaande, en, ieder muzykstuk een paragraphe, zelden minder dan twee perio-

den bevattende, verbeelde. Laat ik dan nog eenige algemeene stellingen, tot het bewys der zaak vereischt, vooraf zenden.

§. 213.

Tot éénen grondtoon behooren twee volmaakte drieklanken: by voorbeeld, die van G over de groote, hoe dikwyls ook achtereen gehoord (Tab. 10. Fig. 158), stelt geen en grondtoon, maar slegts een accoord, of eenen volmaakten drieklank, die door altherhande harmonische slagen kan worden achtervolgd; doch volgt er onmiddelyk de drieklank van D over de groote, en dan weder die van G, men wordt door het f_{kruis} , als den inleider des grondtoons G, in 't accoord van D vervangen leggende, verzekerd, dat de grondtoon G zy (Fig. 159). Rust men hier nu in 't accoord van D, als de quint des hoofdtoons G (Fig. 160), de grondtoon blyft evenwel G. Iets anders is het accoord- dan de grondtoon D over de groote: het accoord D behoort volstrekt tot den grondtoon G; vervangt in zyne octavenruimte $\underline{d}$, $\underline{e}$, f_{kruis} , $\underline{g}$, $\underline{a}$, $\underline{b}$, $\underline{c}$, $\underline{d}$, die den staat des grondtoons geen zins veranderen, maar enkelyk tot deszelven opheldering en uitbreiding dienen, daar in tegendeel de grondtoon D alvorens $\underline{c}_{\text{kruis}}$ tot inleider, en dus het accoord van A over de groote, vereischt. Voorts, in een' grondtoon over de kleine derde, moet de eigenste quintenslag over de groote, onmiddelyk voorafgaan, als in eenen grondtoon over de groote derde van dezelfde letter: te weeten, G over de groote en G over de kleine derde, worden beide ingeleid door het accoord van D over de groote, om dat het in beide gevallen enkelyk om het f_{kruis} te doen is, des in 't gemeen volgt, *dat de volmaakte drie-*

drieklanken over de groote derde van meerder dienst en gebruik zyn, dan die over de kleine derde. Wyders, de beide grondtoon^{g kruis}en van A worden ingeleid door g^{g kruis}kruis hebbende dus de bas a, c. A; die van B, door a^{akruis}kruis, (b. f^{fkruis}kruis. B). die van C, door b (c. g, c.); die van D, door c^{ckruis}kruis; E, door d^{dkruis}kruis; F, door e; F^{fkruis}kruis, door E^{ekruis}kruis enz.

§. 214.

Ieder volmaakte drieklank kan op drie verschillende wyze verplaatst worden, en ieder kan, door verplaatsing van de bas, een terts hooger gesteld zynde, een sextaccoord leveren, 't welk insgelyks drierhande verschikking toelaat. Dus spruiten er uit G over de groote, welken alom bekenden en beminden grondtoon ik hier tot een voorbeeld gedenkte stellen, vier maal drie of 12 harmonische slagen, welker bovennoten, in geaccentueerde maatperken verschynende, hier zonderlinge aanmerking verdienen (zie Fig. 161. No 1, 2, 3, 4).

§. 215.

Wederom, zullen er in G over de groote, als hoofdtoon aangemerkt, *bytoonen* voorkomen, namelijk, één of twee van de vyf eigenaardigste (§. 98), of zelfs, voor een wyle tyds, G over de kleine; de geëvenredigde verscheidenheid brengt mede, dat men den hoofdtoon niet terstond verlaate, maar zig eerst eenigen tyd daar in ophoude; en de toon blyft G over de groote, zo lang er zig geen inleider van één der voorschreeven vyf bytoonen, *in maatperken van geaccentueerde toonen*, hooren laat: te weeten, of er eens in korte toonen, by wyze van coloratuuren,

ren, c_{kruis} , d_{kruis} , g_{kruis} enz. invloeiën, zulks verandert nog geen zins den staat des grondtoons; maar verschynt er, by voorbeeld in $\frac{2}{4}$ maat, met het begin eener zangmaat, in een lange noot, c_{kruis} , en zelfs met een pause, of met achtervolging eener *staande passasie*, die namelyk op den zelfden grondklank, van waar ze begint, voortduurt (zie Fig. 162); de grondtoon is D over de groote, en dient ook een wyle tyds zulks te blyven, ja, by de laatste bovennoot $\bar{c}$ van Fig. 162, is evenwel de grondtoon D, omdat, en zo lang $\bar{c}_{\text{kruis}}$ het spel regeert. Komt er dan naderhand, op de voornoemde wyze, of in den bovenzang, of in de middenpartyen, of in de bas, d_{kruis} , hy is E; maar wordt het d_{kruis} naderhand weder ingetrokken, en laat zig het f_{kruis} in 't accoord van d weer onderscheidentlyk bemerken, men gaat weder te huis, tot den hoofdtoon G, en houdt zig nog zo lange daar in op, tot de indrukzels door de bytoonen verwekt, genoegzaam verdweenen zyn. De verkeerung in bytoonen verbeeldt hier als visiten, die een spanseerende hoofdtoon, naar tyds gelegenheid, by zyne naaste vrienden en goede bekende, zelden by vreemden, aflegt, schoon menig Componist zig by gebrek van goede stoffe geduurig, en uit wispeltuurigheid met er haast, tot verscheiden bytoonen begeeft, weshalven zommige opmerkende toehoorders by de compositie van *Lully*, die in den hoofdtoon genoeg aardige zangleidingen te vinden, en dus als in zyn eigen huis zig reeds genoeg te vermaaken wist, plagten uit te roepen; *zyner zo veel fraaiheden in één toon (a)!* Ondertusschen, by dusdanige visiten behoeft men by ieder vriend, dien men in 't voorbygaan voor de deur ontmoet, juist niet in te keeren, veelmin tweemaal in één

wan

wandeling; schoon men hem by de retour nog wel eens groet, en een kort praatje aflegt: te weeten, men kan in G over de groote, den grondtoon D, op de manier in Fig. 162 aangewezen, bereiden, zonder zig daarin op te houden, gaande, by voorbeeld, door transpositie deezer vier maat, terstond naar E; doch, men vervoegt zig niet geermetweemaal, t'elkens op eene uitvoerige wyze, en met een volle sluiting, tot eenen zelfden bytoon, maar wel, eerst weder te huis, naar den hoofdtoon, en vervolgens naar eenen anderen bytoon; ook passeert men, na zig, by voorbeeld, in D over de groote en E over de kleine, lang genoeg opgehouden te hebben, er naderhand nog wel eens door, maar slegts als ter loops, zonder volle sluiting.

a) *T a-t-il tant de belles choses dans ce ton seul? qui tire cent pistoles d'une bourse, n'est il pas plus riche que celui qui n'en tire que cinq?* Histoire de la Musique, Tom. 3. p. 127.

§. 216.

Ieder sluiting in de octaaf eens grondtoons, verbeeldt al een zogenoemde *volle sluiting*, het einde van eene muzykaale periode. Verschynt er in uitvoerige muzyk stukken by dusdanige sluitingen te mets nog een aanhangsel, zulks behoort mede tot de eigenste periode; gelyk, by voorbeeld, in Fig. 163 niet het derde vierendeel van de eerste en tweede, maar dat van de derde maat de volle sluiting stelt. Bevat nu eene uitvoerige afdeeling eens muzykstuks, neem eens, een allegro van een concert uit G over de groote, 100 maat, aldus verdeeld, 30 in den hoofdtoon, met een volle sluiting; 20 in D over de groote; 15 in E over de kleine, en 15 in A over de kleine, ieder insgelyks volle sluitingen hebbende, dan 4 maat in G over de kleine, slegts

slegts als van ter zyden er invloeiende, en eindelyk 16 weder in den hoofdtoon, zo verschynen vyf muzykaale perioden in één paragraphe.

§. 217.

Inmiddels, schoon men zig in 't componeeren en fantaisceeren van uitvoerige muzykstukken, t'elkens tot alle vyf gemelde bytooncn (§ 98) gedenkt te vervoegen, men is echter zo weinig genoodzaakt van zig geduurig by eené zelfde tour te bepaalen, by voorbeeld, uit G over de groote, eerst naar D over de groote, dan naar E, B en A over de kleine, en eindelyk naar C over de groote, te gaan, dat er veeleer 120 verschillende achtervolgingen moogelyk zyn, om dat vyf verschillende dingen zig 120 maal laten verschikken (Inl. § 223). Deeze waarheid, die menig van groote nuttigheid konde weezen, zal ik, kortheds halve, slegts door getallen betoogen; noemende, in betrekking tot Tab. 5, G over de groote, 3; E over de kleine, 4; D over de groote, 5; B over de kleine, 6; C over de groote, 1; A over de kleine, 2; en den hoofdtoon G, weder 3.

3. 4. 5. 6. 1. 2. 3.	3. 4. 1. 5. 6. 2. 3.
3. 4. 5. 6. 2. 1. 3.	3. 4. 1. 5. 2. 6. 3.
3. 4. 5. 1. 2. 6. 3.	3. 4. 1. 6. 2. 5. 3.
3. 4. 5. 1. 6. 2. 3.	3. 4. 1. 6. 5. 2. 3.
3. 4. 5. 2. 1. 6. 3.	3. 4. 1. 2. 5. 6. 3.
3. 4. 5. 2. 6. 1. 3.	3. 4. 1. 2. 6. 5. 3.
3. 4. 6. 5. 1. 2. 3.	3. 4. 2. 1. 5. 6. 3.
3. 4. 6. 5. 2. 1. 3.	3. 4. 2. 1. 6. 5. 3.
3. 4. 6. 1. 2. 5. 3.	3. 4. 2. 5. 6. 1. 3.
3. 4. 6. 1. 5. 2. 3.	3. 4. 2. 5. 1. 6. 3.
3. 4. 6. 2. 5. 1. 3.	3. 4. 2. 6. 1. 5. 3.
3. 4. 6. 2. 1. 5. 3.	3. 4. 2. 6. 5. 1. 3.

Dit

Dit is voor opmerkenden reeds bewys genoeg: want, daar E over de kleine (No. 4) 24 maal onmiddelyk achter den hoofdtoon kan volgen, terwyl de vier overige, verschillende orde houden, zo volgt van zelve, dat zulks met 5. 6. 1. 2. ieder ook nog 24 maal aangaa.

§. 218.

Wyders, by eenvoudige zangmaaten $\frac{2}{4}, \frac{3}{4}$ enz. wordt er in de melody zodanige orde vereischt, dat twee en twee, vier en vier, ses en ses, acht en acht, ook wel drie en drie, vyf en vyf zangmaaten zekeren onderlingen samenhang vertoemen. Komen er, by voorbeeld, twee maat, by de welke men eenigzins kan rusten, vervolgens drie, en dan weder twee, gelyk in Tab. X. Fig. 164, ieder, die niet van goeden smaak geheel misdeeld is, bespeurt hier terstond zeker gebrek, schoon ieder niet nagaan kan, waar het eigentlyk hapert. Deeze bygebragte voois, die een maat te veel of te min heeft, laat zig op allerhande wyze verbeteren; neem eens, door tweemaal drie en vier (Fig. 165); door vier en vier (Fig. 166); tweemaal twee en vier (Fig. 167) enz. Doch, indien er slegts eene aardige zangleiding van één maat, by wyze van herhaaling, inkomt, zulks kan de goede smaak, niet tegenstaande het oneven getal, gansch wel veelen, om dat hy, aan de herhaaling vergenoegen scheppende, zulke twee, als een en dezelfde aanmerkt (Fig. 168), schoon de gegeven regel in andere gevallen geene uitzondering lydt, en het zelfs in samengestelde zangmaaten, die schielyk of gemaatigd vrolyk zullen verloopē, raadzaam is van er zig naar te gedraagen. Nu komen wy tot het hoofd-
zaa-

zaakelykste, namelyk, tot de *deelen eener muzykaale periode*.

§. 219.

Het **COMMA** wordt uitgedrukt in de terts of quint van den drieklank des hoofdtoons, wykende dus, als een kleinste snede, van den hoofdtoon minst af: by voorbeeld, in Fig. 153 levert de eerste noot van de tweede maat $\frac{e}{c}$, en in Fig. 167, de eerste noot van de tweede maat $\frac{b}{g}$ of $\frac{d}{g}$ een comma. Het **SEMICOLON** vertoont zig in de sext of terts van een Sext-accoord (zie Tab. 8. Fig. 123, de laatste noot, en Tab. X, Fig. 161, No. 2 en 4, $\frac{g}{b}$, $\frac{d}{b}$, $\frac{a}{f}$ kruis, $\frac{a}{f}$ kruis); eene snyding, die van den drieklank des hoofdtoons verder afgelegen is, dan een comma, en min verre, dan een Colon. Het **COLON** verschynt in de quint des hoofdtoons, drukkende eenen halven zin aldaar eigenaardig uit (zie de laatste maat van Fig. 153; de tweede, van Fig. 162; de sesde, van Fig. 165; de vierde, van Fig. 166, $\frac{a}{d}$); en komt het op zekere tegenstelling aan, men kan dezelve in toonen insgelyks uitbeelden (zie Tab. XI. Fig. 169). Een **PARENTESE**, of tusschenzin () vereischt toonen, die van de voorgaande en volgende in laagte merkelyk verschillen, (zie daar van een kleine schets in Fig. 170). Een **VRAAGTEKEN** (?) kan, wanneer het twyffeling zal te kennen geeven, door allerhande opwaards gaande, kort afgebroken toonvallen worden uitgedrukt (Fig. 171); te weten, by vrolyke stoffen door consonanten, en by ernsthaftige of droevige, door dissonanten. Het **TEKEN**
VAN

VAN UITROEPING (!) wordt door zagter of feller dissonanten, van korter of langer duurzaamheid uitgebeeld, naar dat het zelve verwondering, opwekking en vreugdegalm, of, in tegendeel, angstvalligheid, ontsteltenis, wanhoop enz. uitdrukken zal (Fig. 172); en het PUNCTUM, als het flot eens volzins, verschynt altoos in de volmaaktste consonanten, namelyk, in de octaven eens grondtoons (zie Tab. IX. Fig. 128. 131. 132. Tab. X. Fig. 163. Fig. 164. 168. Tab. XI. Fig. 171).

§. 220.

De voornaamste van deeze gemelde seven zinscheidingen, ja, de geene, zonder de welke zig niets van eenig belang laat uitdrukken, zyn het *comma*, *colon* en *punctum*, gemerkt zelfs het *semi-colon* ongelyk zeldzaamer voorkomt. Om nu diergelyke zinscheidingen in allerhande bekende stukjes, t'elkens in een zeker getal van maaten, die eenen onderlingen samenhang vertoonen, klaar te doen bemerken, zal ik er eenigen ontleeden, en de gewoone tekens van onderscheiding onder de nooten stellen. Fig. 173, No. 1, ver-
toont eene beminde Menuet, die slegts één periode bevat, 't welk anders zelden gebeurt, en in No. 2. 3. 4. 5. verschynen, gelyk in airtjes doorgaans, twee perioden in één afdeelsel of paragraphe. Schoon er nu zonder dusdanige zinscheidingen nooit eenige melody bevallig kan voortkomen, er blyft omtrent de orde keur genoeg overig: by voorbeeld, ze kan eerst een *comma* leveren, dan een *colon*; of eerst een *colon*, dan een *comma*; of tweemaal een *comma* of *colon*

(zie Fig. 174. N^o. 1. 2. 3. 4). Ook kan men gemeenlyk aan ieder thema zodanig eenen draai geven, dat er zo wel een comma als een colon uit voortspruit; zie Fig. 175. N^o. 1. 2.

§. 221.

Op dien voet kan een Componist aan leerlingen, die in 't roestellen van melodyen tot airtjes bekwaamheid verkreegen hebben, ook naderhand tot het ontwerpen van uitvoerige stukken aanleiding geven, schryvende hun namelyk, t'elkens in andere orde, zekere zinscheidingen voor, aldus, by voorbeeld:

G. g (a). Allegro. $\frac{2}{4}$

4 maat, in G
 4 ———: ———
 2 ———, — C
 2 ———, — D
 4 ———: ———
 2 — ft. p. (b) --
 4 ———. ———
 2 — a (c) --
 4 ———, ———
 4 ———: ———
 4 ———, ———

4 ———, — E
 6 ———. ———
 3 ———, — A
 3 ———, — G
 4 ———: --- G. k (d)
 4 ———, — G. g.
 4 ———, — C
 4 ———, — D
 6 ———: — G
 4 ———. ———
 4 ——— a ———

a) te weten, G over de groote derde.

b) staande passie. [Fig. 162.]

c) aanhangzel. Fig. [163.]

d) G over de kleine derde.

Van de MELODY in 't gemeen.

§. 222.

Naardien de toonspraak met *Melody* en *Harmony* te schaffen heeft, en geene op verrena het voornaamste gedeelte is, gelyk zulks tcrstond hier uit blykt, dat een fraaie melody, ook zonder ondersteuning van harmony, reeds bevallig, maar zanglooze harmony altoos ongeneuglyk bevonden wordt, zo schynt het geraaden, de hoofdzakelykste melodische regelen (Inl. § 66) hier kortelyk op te geeven.

§. 223.

Een melody moet natuurlyk weezen. Dit eenigste woord *natuurlyk* (Inl. §. 337. 363) sluit in, ordentelyk, duidelyk, ligt bevattelyk, nieuw, vloeiend, streelend, nadrukkelyk, zielroerend; ja, alle goede hoedanigheden, die men ooit kan verzinnen, en die ieder weder gelegenheid geeven tot byzondere regelen.

§. 224.

De muzykaale styl dient met de onderwerpen, en met zig zelven, volkomen overeen te draagen: te weeten, in zangmuzyk, met de zaaken, in de woorden opgeslooten, en in werktuiglyke, met den aardt van ieder stuk; geevende veel, minder, weinig of geen verhevenheid, droefheid of blydschap, te kennen, alles naar vereisch van tyds omstandigheden. Voorts, er wordt een *ferme* of *vaste styl* vereischt (Inl. § 335), verre van het verhevene en platte ondereen te mengen.

§. 225.

Een melody moet een uitwerksel eener zangryke, welgeregelde verbeelding weezen. Een ongeoeffende mag by 't uitvinden, een clavier of ander instrument te hulp neemen, om zyne denkbeelden te onderzoeken, en in orde te schikken; doch, tragt hy de melodyen uit het instrument af te leiden, aleer de verbeelding hem iets dicteert, en brengt iets voort, wat hy zig door zingende gedagten niet kan voorstellen, de gemaaktheid zal er van alle kanten doorstraalen. Wyders, men dient veel fraaie Muzyk te hooren, om den muzykaalen geest te beschaaven en uit te breiden, maar echter, by 't opstellen de gedagten af te trekken van alles wat men ooit gehoord heeft; naa verkreegen hebbelykheid zyn eigen genie te vertoonen, trachtende geduurig uit zig zelve iets nieuws voort te brengen, en tot dat einde altoos andere wegen in te slaan. Liedten van bekwaamheid, die aldus met geduld, lust en vlyt zoeken, zullen zelfs vinden het geene dat ze gezogt noch verwacht hebben.

§. 226.

Melodyen vereischen edle eenvoudigheid. Op dusdanige wyze zig uit te drukken, is slegts een eigenschap van verhevene geesten; deeze kunnen zig ook naar believen verlaagen, en doen als of ze niet beter weeten, terwyl laage geesten, zodra ze zig beginnen te verheffen, zwindelig worden.

§. 227.

Vermits het nu by maatgezag 't welk slegts
door

door ondersteunende harmony zal worden verzeld, op de kracht der melody, dienvolgens, op eene wel getroffen melodische schikking, volstrekt aankomt, zo dient men de *gelukkige oogenblikken*, *wanneer de zangryke aderen best vloeien*, zorgvuldig in acht te neemen, gemerkt de byvoeging der harmony op verrena zulke fynheid van gedagten en opgewektheid des geestes niet vereischt.

§. 228.

Ja, zal een muzykstuk, gelyk men zegt, *van eenerlei geest* worden, namelyk, geen ongelijken styl insluiten, is het raadzaamst, dat men by een zelfde afdeelsel niet afbreeke, maar 't melodisch ontwerp, zo moogelyk, zonder tusschenpoozen voortzette.

§. 229.

Het begin eener melody dient niet alleen eenvoudig te weezen, om des te meerder oplettendheid te verwekken, maat ook lieft uit den drie-klank des hoofdtoons afgeleid te worden; ten minsten, er niet verre buiten te gaan.

§. 230.

Een fraaie melody moet *net gemengelde klankvoeten* (§ 146), en zangmaaten van zeker eenen onderlingen samenhang (§ 217) bevatten.

§. 231.

De maatperken tot de te accentueere toonen bestemd, heeft men naauwkeurig in acht te neemen (§ 150 -- 155).

M 3

§. 232.

§. 232.

De maat moet in een zelfde muzykaale afdeeling (adagio. allegro enz) zonder goede reden, niet veranderd worden.

§. 233.

Eene menigte gepunteerde nooten vinden in zangtooncn zelden plaats.

§. 234.

De muzykaale zinscheidingen (§ 218), zonder de welke geen muzykstuk duidelyk, vloeiend en lieflyk kan worden, moeten in de melody reeds opgeflooten leggen.

§. 235.

By het toestellen der melody, die der harmony den weg zal baanen, moet men de vereischte bas-cadenzen, ja, de voornaamste by te voegen harmony, reeds in 't hoofd hebben.

§. 236.

Komen er iemand, by 't melodisch ontwerp, zekere passasien in de gedagten, die naderhand voeglyk konnen weezen, men vatte dezelve terstond in de penne, op een byzonder nooten-papier, om er zig te zyner tyd van te bedienen.

§. 237.

Op - en nederwaards - traps - en sprongswyze gaande, korte en lange, loopende en staande passasien, dienen geduurig met elkander te worden verwisseld.

§. 238.

§. 238.

Zonder *transpositie van aardige zangleidingen* is er geen fraaie melody moogelyk, om dat er alsdan *geëvenredigde* verscheidenheid ontbreekt; een stuk, 't welk slegts twee, drie, vier uitgelezen passasien bevat, naderhand in toonen van verschillende hoogte eens weder verschynende, zal bevallig worden gevonden, terwyl een ander, van transpositie t'eenemaal ontbloot, onverdraaglyk voorkomt. Boven dien, wie zig in deezen kwistig vertoont, die put zig te vroeg uit, en verwekt van zyne zuinigheid in dingen van meerder belang weinig goede gedagten.

§. 239.

Hoe meer nieuwe, fraaie passasien eene melody bevat, des te beter is ze, echter, er moogen t'elkens wel eenige min onbekende, tusschenvloeien, ten einde des te meer toehoorders er deel aan kunnen neemen.

§. 240.

Herhaalingen van herhaalenswaardige passasien kunnen insgelyks zeer bevallig wezen.

§. 241.

De melody moet langs allerhande streelende omwegen worden geleid, aler ze tot eene rustplaats keert; echter, de flinkse gangen door halve toonen, en andere vieze toonvallen, voegen slegts in byzondere gelegenheden, maar geeven in vrolyke muzykstukken dikwyls gebrek van vinding en van oordeel te kennen.

§. 242.

Wat achter zekere rustplaats in de melody volgt, moet met het voorafgaande eenen goeden samenhang hebben.

§. 243.

Geen thema van de bas, of van eenige midden-party, moet de melody strekken in haaren natuurlyken loop.

§. 244.

Hoe minder volle sluitingen eene melody bevat, des te vloeiender wordt ze gemeenlyk.

§. 245.

Ieder periode moet met de overige zekere proportie vertoonen: is, by voorbeeld, het tweede gedeelte eener Aria al te kort (§ 165), het muzykstuk gelykt naar een wanschepzel, welks beenen met de overige leden des lighaams geene overeenkomst hebben.

§. 246.

Zal de melody niet slegts by geval gelukken, een Componist dient het *instrument*, voor 't welk hy iets opstelt, van naby te kennen.

§. 247.

Wie in de compositie van *zangvoofsen* eene hebbelykheid verkreegen heeft, dien is de weg gebaad tot fraaie instrumentaal-melodyen; terwyl zy, die met deeze laatste beginnen, door de meerder vryheid, gemeenlyk ongeregelder worden.

§. 248.

§. 248.

Men dient de melody met bedaardheid na te zien, aler men er harmony byvoegt; alles, wat billyk verbetering eischt, door te sryken; ja, één treffelyke melody hooger, dan cene menigte flordig uitgewerkte, te waardeeren; verre van te denken, *wat ik geschreeven heb, dat heb ik geschreeven.*

§. 249.

Zullen verstandige toehoorders wenschen van een zelfde stuk meermaals te hooren, men dient by 't melodisch ontwerp te regter tyd weeten af te breeken, gemerkt een langdraadig muzykstuk, midden in 't genot der fraaiheid, verveelt.

§. 250.

Eindelyk, om in overeenkomst met het wezen en 't waare oogmerk der muzykkonst (Inl. § 324-334) te werken, dient men, zelfs by instrumentaal-melodyen (ibid. 307-313), gevolgelyk, by ieder grave, allegro, vivace enz. *het uitdrukken en verwekken van zekere graaden van droefheid en blydschap* te beoogen. Immers, een verstandig portraitschilder zoekt niet slegts oogen, neus en mond te maalen, maar, in ieder van deeze leden zekere vereischte trekken klaar te doen doorstraa-
len; heeft hy zig zulks levendig weeten in te beelden, en de begaafdheid gehad van alles zodanig af te schetsen, als de verbeelding het op-
gaf, de uitdrukking zal naderhand altoos aan opmerkenden te kennen geeven, dat hy *behoorlyk gedacht* hebbe. Dit gezeg is zekerlyk toepasselyker op zang- dan op zulke instrumentaal-mu-
zyk,

zyk, by welke het meer op verlustiging dan op beweging des gemoeds aankomt; echter, het staat altoos vast, dat men ook hier, min of meer, met *hartstogten* te schaffen hebbe; dat men naauwkeurig moete weten, naar wat haven men gedenkt te zeilen; dat de *volmaaktheid* bestaa in overeenstemming tusschen het menigvoudige, tot een zelfde onderwerp behoorende; dat het treffelyke, of zogenoemde *goddelyke* in de muzyk - dicht - en schilderkonst, 't welk alle regelen te boven gaat, en slegts by verhevene geesten gevonden wordt, eene *welgeregelde verbeelding* tot den grondslag hebbe; dat zulks mede brenge, *de gedagten t'elkens op zeker onderwerp te bepaalen, en bepaald te houden*; dat de melody, thans in alle stukken, die geene concerteerende maar slegts ondersteunende harmony zullen hebben, den *man*, maar de harmony enkelyk het *Kleed* verbeelde, en dus niets fraais en treffelyks uitdrukken konne, ten zy de Componist natuurlijk gedagt, en, by 't melodisch ontwerp, het geene, wat hy in anderen verwekken moest, zelf levendig gevoeld hebbe.

Non fatis est pulcra esse poemata; dulcia funto:
Et quocunque volent animum auditoris agunto.
Ut ridentibus arrident, ita flentibus adfunt
Humani vultus. *Si vis me flere, dolendum est
Primum ipse tibi: tunc tua me infortunia laedent.*

Horat. de arte poetica.

AANHANGZEL

*Van verduitschte Konstwoorden en termen,
behalven de reeds bygebragte, in muzy-
kaale geschriften en nooten werken
te mets voorkomende.*

A.

- A** betekent op omslagen en by opschriften van muzykstukken, als mede in de generaalbas, de *Alfstem*.
- A battuta** (ital.), *naar de maat*, is in recitativen zo veel gezegd als *arioso* [§. 170].
- Ab initio** (lat.), van vooren [da Capo].
- Abruptio** (lat.) afscheuring, is een muzykaale figuur, volgens welke de harmony, gemeenlyk op 't einde van een periode, eensklaps, zelfs met dissonanten, afgebroken wordt.
- Acapella** (ital.) beduidt, dat samenwerkende Vocaal- en Instrumentaal-stemmen eenerlei maatgezing hooren laten.
- Ad libitum** (lat.), naar goedvinden; namelyk, langzaam of schielijk, kort of uitvoerig.
- Adoucir** (fr.), de sterkte eens instruments maatigen, dempen en 't zelve zoetluidender maaken.
- A due** of **doi, tre, quattro, cinque, sei, sette, otto** (ital.) voor of met één, twee, drie, vier, vyf, ses, seven, acht; te weeten, stemmen of partyen.
- Aequifonus** (lat.), een gelykluidende toon, of octaaf.
- Affligé** (fr.); op eenen droevigen trant; neerslagtig.
- Agroppare la voce** (ital.), coloratuuren in de zangstemmen voortbrengen.
- A gusto** (ital.), naar iemands smaak.
- Al** (ital.) *op*, wordt te mets, nadruks halve, voor 't woord *piu* [meer] gebruikt: *al più adagio*, op 't allerslangzaamst, *al più allegro*, allervrolykst; *al più forte*, allersterkst.
- Alla** (ital.) *à la* (fr.) *op*; *alla capella*, op Kerktrant, namelyk, *alla breve* [§. 158]; *alla Corelli*, op den trant van Corelli; *à la françoise*, op den franschen zwier.
- A tempo** (ital.) *à la mesure* (fr.), naar de maat.

A l'en-

À l'envers (fr.) omgekeerd; een term, by dubbele fugen [§. 161] gebruikelijk.

À livre ouvert (fr.) *ad aperturam libri* (lat.), wordt gezegd van muzykstukken, voor de viift behoorlyk uitgevoerd.

Alternativemente (ital.) beurtlings: *menuet qui se joue alternativement avec la Trio*, een Menuet, die met het volgende Trio beurtswyze gespeeld wordt.

Amabile (ital.), aardig, lieflyk, aanminnig.

Ambitus (lat.), de omtrek eener stemme, of eens instruments, ten aanzien van moogelyke laage of hooge toonen.

Anarmonia. Asymphonia (gr.); zonder overeenstemming; wanluident.

Ansatz (hoogd.), de gesteldheid des monds by 't behandelen van blaastuigen.

Anticipatione della nota (ital.), eene muzykaale figuur, volgens welke zeker toon zig eerder hooren laat, dan de harmony zulks mede brengt.

Antitbeton (lat.), een passassie, die tegengestelde dingen uitdrukt: by voorbeeld, ik slaap, maar myn hart waakt.

Apobaterium (lat.), een afscheidslied.

Apocope (lat.), een muzykaale figuur, waar in de laatste toon eener periode kort afgebrooken wordt.

Apodipna (lat.), liederen na den avondmaaltyd.

Aposiopesis (lat.), een generaal-pause [§. 118].

Applicatio, applicatura (lat.), de vingerleiding op zekere instrumenten, mede brengende, dat men ze te mets verschikke, eenigen overspringe, en ze op deeze en geene toetsen en snaaren anders toepasse, dan ze in orde leggen.

Appuyé (fr.) ondersteund: *tremblement appuyé*, een trillo, 't welk niet eensklaps begint, maar door eenen anderen toon voorbereid wordt.

À quatre tems (fr.), vier vierendeel maat.

Arc, archet (fr.) *arco* (ital.) een stryfstok. *Arconcello, archetto* (ital.) een stryfstokje.

Arcata, archata (ital.) een strek op stryfstokken.

Archeggiare (ital.) door stryfstokken uitvoeren.

Arcileuto, arciliuto (ital.) een aarts- of treffelyke luit, in Italien tot de generaal bas gebruikelijk.

Ardito (ital.) vierig, driefst.

Arpeggio, arpeggiato, barpeggiato, arpeggiando (ital.), op har-

harpenwyze, namelyk, in gebroken accoorden; achter elkander voortkomende.

Appicordo, *barpicordo* (ital.) *barpicordum* (lat.), een harpengeluid, op zommige clavecimbel bevindelyk.

A six tems (fr.), zesledige maat; $\frac{6}{4}$ of $\frac{6}{8}$.

A son aise (fr.) met gemak; zonder zig te verhaasten.

Alla voce canere (ital.), zonder verzelling van instrumenten zingen.

A tre tempi (ital.), drieledige maat; $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$.

Au (dès le) commencement (fr.) van 't begin; van vooren; da Capo.

B.

B betekent de basstem of zingbas.

B.C., *basso concertante* of *basso continuo*, de generaalbas.

Ballo poscareccio (ital.) *danse rustique* (fr.) een boerendans.

Bandvry noemt men de clavicorden, wanneer ieder toets byzondere snaaren heeft.

Baritono (ital.) *bariton*, *basse taille* (fr.), hooge bas of tweede tenoor.

Barres (fr.), de maatstreepjes.

Bas-dessus (fr.), de tweede discant.

Basse chantante (fr.), een zingbas; *basse chiffée*, een becyfferde bas; *basse-contre*, laage bas; *basse de hautbois*, basson of fagot; *basse de viole*, viola di gamba; *basse de violon*, violoncello; *basse double*, eengroote violoncel.

Basset (fr.), betekent 1) een kleine basviool, en 2) toonen, die, in plaats van de bas, de grondklanken verbeelden; gelyk men, by voorbeeld, in zang-arien de basnooren te mets aan de vioolen overdraagt, en de bassen pauzeeren laat.

Basso ripieno (ital.) een bas, die slegts tot versterking zal dienen.

Battuta (ital.), de maatslag.

Beau chant (fr.), een fraai maatgezag, als een uitwerkzel van byzonder talent en langwylige oefening aangemerkt.

Bianca (ital.) sc. nota, een halve of witte noot [Fig. 1. N°. 2].

Bis (lat.) tweemaal; wanneer er namelyk iets in 't schryven uitgelaaten is, 't welk er, by gebrek van ruimte, niet tusschengevoegd kan worden.

Bizarria (ital.) maatgezag van verscheiden vooisen, die weinig of geen betrekking met elkander hebben.

Bon tems de la mesure (fr.) *buono tempo* (ital.) zie §. 150.

Braccio, braccio (ital.) een altviool.

Broderie (fr.) een muzykaal agrement, 't welk groote nooten in verscheiden kleine verdeelt.

Buiffon (fr.) noemt een reeks bonte nooten, die zig in de gedaante van een *bosch* of een' *baage* vertoonen.

C.

C betekent 1) by basnaaren en toetsen, groot C; 2) aan 't hoofd der linien, vier vierendeel maat, en 3) in de generaalbas-party, Canto, dat namelyk de discant zinge.

Cadenza (ital.) *cadence* (fr.) een stemval; sluiting eener muzykaale periode. Hier van daan de bewoordingen *cadenzia* vel *clausula altizans*, een alt-cadentz; *cadenzia cantizans*, een discant-cadentz; *cadence estrangere, hors du mode*, een vreemde sluiting, tot den grondtoon niet behoorende; *cadence evitee, feinte* (fr.) *cadenza sfuggita* (ital.) een ontweeken sluiting, waar men in plaats van te eindigen, onverwagt naar verre afgelegen grondtoon overgaat; *cadenza fiorita*, een pronk-cadentz, uit groote agrementen bestaande; *cadence imparfaite*, een onvolmaakte sluiting, in sextaccoorden [§. 214]; *cadenze trompeuse* (fr.) *cadenza d'inganna* (ital.), een bedriegelyke sluiting, alwaar in plaats van de verwagte sluitnoot een pause volgt. enz.

Calderon (spaansch) *corona* (ital.) het rustteken [Fig. 38.]

Cantabile (ital.), op eenen zingbaaren trant.

Canere (lat.) zingen; *canere fidibus*, op snaartuigen spelen; *canere foris*, met de regter- *canere intus*, met de linkerhand de snaaren eens instruments behandelen.

Canoniquement (fr.), op den trant van een Canon [§. 205]; gaande namelyk de zangleidingen en pauzen eener stemme onmiddelyk over tot anderen.

Cantarella (ital.) *Cbante'elle* (fr.), de fynste snaar eener luit, citer en theorba.

Canticinium (lat.) een Kerkgezag.

Can-

Cantio (lat.) een lied: *Cantio Anglicana*, een Engelsch lied; *Cantio Gallica*, een fransch; *Cantio Germana*, een Duitsch lied; *Cantio funebris*, *chant funebre* (fr.) een lyk lied; *Cantio tibialis*, een fluitlied enz.

Canto (ital.) betekent 1) zang in 't gemeen; en 2) de discantstem in 't byzonder. *Canto concertante*, de discantstem, die zig voornamelyk hooren laat; *Canto fermo*, *canto semplice* (ital.), *cantus monodicus* (lat.), de choraalzang. *Canto figurato* of *misurato* (ital.), de *figuraalzang* (Inl. §. 238). *Canto grave*, een ernsthaftige zang. *Canto ripieno*, een discantstem tot versterking dienende. *Cantarissa* (lat.) een Kloosterzangeres. *Cantrix* (lat.), een zingster. *Cantulare* (lat.), een Kerk-Psalmböck.

Cantus (lat.) *chant* (fr.), zang. *Cantus Ambrosianus*, *chant Ambrosien*, betekent gemeenlyk het bekende lied: *Te Deum laudamus*, Heer God U loven wy. *Cantus artificialis*, een Konstgezag. *Cantus chromaticus*, maatgezag, alwaar verscheiden kruisjes en b tekens voorkomen. *Cantus coloratus*, maatgezag door bonte nooten uitgebeeld. *Cantus Romanus*, *Gregorianus*, *Gregoriaansche zang*. *Chant de victoire*, een zegelied. *Chant nuptial*, een bruiloftslied.

Capo (ital.), het hoofd; of begin.

Capricetto (ital.), een inval; kleine fantasia.

Carillon (fr.), een Klokspel.

C duur (een hoogduitsche term), *C over de groote*; *C mol*, c over de kleine derde.

Celestis (gr.), een schippersdans naar pypen.

Cembalo, *Clavicembalo*, *Cimbalo*, *Clavecimbalo*, *Chiavicebalo*, *Gravecembalo* (ital.) een staartstuk. *Cimbal*, een hakbret.

Chiave. pl. *Chiavi* (ital.) *clef*, pl. *clefs* (fr.), een muzykfleutel of sleutels. *clef de Fa*, een f sleutel; *clef de sol*, een g sleutel; *clef d'ut*, een c sleutel.

Chorda (ital.) *Chorde* (fr.), betekent 1) een instrument-snaar, en 2) eenen klank of toon. *Chordes chromatiques*, snaaren en toonen door enkele kruisjes en b tekens aangeduid. *Chordes enharmoniques*, snaaren en toonen door dubbele kruisjes en b tekens uitgebeeld. *Chordes essentielles d'un mode*, de weezentyke snaaren en toonen eens

- eens grondtoons. *Chordes principales*, die van den drie-
klank eens hoofdtoons.
- Chorea* (gr.) *Choreola* (lat.) *Carola* (ital.), een dans.
- Choreuma* (gr.), een dans van verscheiden personen, door
zangstemmen verzeld.
- Choro palchetto* (ital.), een capelchoor (ripieno). *Choro
spezzato*, een wisselchoor in groote Kerken [§. 160].
- Choro di tromboni*, een bazuinenchoor. *Choro di Voci*,
een zangchoor.
- Cis duur* (hoogd. term) C kruis of d mol over de groote,
Cis mol, over de kleine derde.
- Come sopra* (ital.) *comme cy-dessus* (fr.), gelyk *boven*; wan-
neer er namelyk iets te herhaalen voorvalt.
- Come stà* (ital.), zo als het hier staat; zonder byvoeging
van agrementen.
- Con* (ital.) met: *con l'arco*, met de stryfstok. *Con Violini*,
met vioolen.
- Concertante* (ital.), een bywoord van concerteerende
stemmen.
- Continuato* (ital.), in gelykmaatige beweegingen sterkte.
- Contralto*, of liever *contr' Alto* (ital.), altstemmen, die in
partyen zingen (Duetto, à doi contralti).
- Corno di caccia* (ital.) *cor de chaspe* (fr.), een waldhoorn.

D.

- D betekent in opschriften van muzykstukken *Deffus*, de
discant- of bovenstem.
- d. of d. m. in clavierstukken, *dextra manu*, met de reg-
ter hand.
- Da* (ital.) beduidt 1) *door*: by voorbeeld, *da Capella*,
door de Capél; 2) *voor*: *Sonata da Camera*, voor een
Kamer, of een Kamerfonate; 3) *van het*: *da Capo*;
4) *met*: *stromenti d'arco*, instrumenten met stryfstok-
ken; 5) *om*: *da suonare*, om te speelen.
- Dal, del* (ital.), *van*: *dal* of *del Signore N.*
- Decachordum* (lat.), een tiensnaarig instrument.
- Decima* (lat. ital.) *la dixieme* (fr.), een tien-toon of deci-
ma; een interval, 't welk men in de generaal-bas, wan-
neer het achter een noot onmiddelyk volgt, van een
texts te mets onderscheidt.

D duur

- D duur** (hoogd. term), *d* over de groote; *d mol*, *d* over de kleine derde.
- Declamazione** (ital.), betekent in de muzyk *recitativo* [§. 170], en wie zulks zingt, dien noemt men *déclamatore*.
- Degré** (fr.). een trap: *par degrez conjoints*, trapswyze; *par degrez disjoints*, by sprongen [§. 29].
- Delie** (fr.) los: *notes deliées*, losse nooten [§. 115].
- Demi** (fr.) half: *demi-dessus*, laage discant of hooge alt [Fig. 7]. *Demi-mesure*, een halve maat. *Demi-pause*, een halve maat pause. *Demi-quart de mesure* of *demi-soupir*, een achtendeel pause.
- Dessus** (fr.), betekent 1) een' discantist of discantzanger; 2) de discant [Fig. 8]; en 3) de bovenstem onder verscheiden partyen: *dessus de hautbois*, de eerste hoboë; *dessus de Violon*, de eerste viool; *dessus du grand choeur*, canto ripieno; *dessus du petit choeur*, canto concertante.
- Detaché** (fr.), afgezonderd, heeft zyn opzigt tot toonen, die kort afgestooten zullen worden [§. 115].
- Deux quatre** (fr.), twee vierendeel maat.
- Di** (ital.) drukt uit 1) voor den doopnaam eens auteurs, *des* of *van den*: by voorbeeld, *di Giovanni Maria Bononcini*; 2) zekere meerderheid: *di seconda*, *di terza*, een secund of terts [namelyk] hooger of laager; 3) het fransche *de* of *d'au*: *di sopra*, 'er boven; *di sotto*, 'er onder.
- Diapason** (gr.), door allé; aldus noemde men eertyds de octaaf.
- Diapente** (gr.), door vyf [namelyk, diatonyke toonen], de *quint*.
- Diaschisma** (gr.), een vierde part van een comma [§. 24. 82].
- Diatefferon** (gr.), een *quart* [Fig. 24].
- Diesis** (gr.) *diése*, of *diése* (fr.), betekent hedendaags een kruisje, als het gewoone teken van verhooging.
- Diphonium** (lat.), eene tweestemmige compositie.
- Discreto** (ital.) *bescheiden*, geeft te kennen, volgens de gewenschte middelmaat; te langzaam noch te schielijk; te plat noch te bont.
- Disdiapason** (gr.), een dubbele octaaf; by voorbeeld, A. $\bar{a}$. Van dit uiterste interval, 't welk de menschelyke zangstem ooit te treffen vermag, komt het spreekwoord:

- disdiapason distare*, aan te duiden, zo verre als hemel en aarde van elkander afgelegen.
- Dis duur* (hoogd. term) e mol over de groote; *dis mol* e mol over de kleine derde.
- Ditono* (ital.) *Ditonus* (lat.) *Ditonos* (gr.), een groote tert.
- Ditono con Diapente* (ital.), een groote septima [Fig. 37].
- Do*, wordt hedendaags in Italië by de solmisatie gebruikt, in plaats van *ut: do. re. mi. fa.* enz.
- Doi, due, duoi* (ital.) twee: à *doi Canti*, voor twee discantstemmen.
- Dominante* (ital. fr.), de quint eens muzykaalen drielinks.
- Double* (fr.) dubbeld: *le double d'un air*, een variatie.
- Doubles croches liées*, aan de staarten samengetrokken festiendeel-nooten. *Doubles croches séparées*, losse festiendeelen.
- Doucement* (fr.), zagt; *plus doucement*, zagter; *tres doucement*, allerzagtst.
- Doux, douce* (fr.) *dolce* (ital.), lieflyk; aanminnig.
- Douze quatre* (fr.) $\frac{12}{4}$, *douze huit*, $\frac{12}{8}$ maat.
- Douzieme* (fr.) *Duodecima* (lat.), een twaalf-toon, of dubbele quint: by voorbeeld, c. g.

E.

- E** (ital.) zonder accent-teken, beduidt *en*; *allegro e presto*, vrolyk en schielyk.
- e**, geaccentueerd, betekent *is*.
- E duur** (hoogd. term), e over de groote; *e mol*, e over de kleine derde.
- Egalement, egal, à notes égales* (fr.), met gelyke schreden, is zo veel gezegd als *andante*.
- Elegia* (lat. ital.), een rouw- of Klaaglied.
- Elipsis* (lat.) een toon-uitlating, ontstaat, wanneer er in plaats eener consonant een pause, door een dissonant achtervolgd, verschynt.
- Enjouement* (fr.), een vrolyk muzykstuk.
- Enneachordum* (lat.), een negensnaarig instrument.
- Entonner* (fr.), den toon aangeeven.
- Entretenir le ton* (fr.), betekent zuiver in den toon- en in den begonnen grondtoon blyven.
- Evolutio* (lat.) de omkeering; dat, by voorbeeld, behoudens

dens goede harmony, de bovenstem de bas wordt, en de bas de bovenstem; iets, 't welk geduurig plaats vindt, wanneer de bas geene quinten en quarten insluit.

Euphonia (gr.) *Eufonia* (ital.) *Euphonie* (fr.), welluidendheid.

Eurythmia (gr.), betekent de fraaiheid, die er in de muziek door behulp der getallen ontstaat, voor zo verre de zangmaaten eener melody net met elkander samenhangen [§. 217].

Expressif (fr.) *aptus ad significandum* (lat.), noemt men zodanig maatgezang, 't welk zeker onderwerp met zondelingen nadruk voorstelt.

Extrem-stemmen zyn, in vocaal- en instrumentaal-muzyk, de uiterste, namelyk, de allerlaagste en allerhoogste.

F.

F of f, betekent *forte*, sterk; F.F. of f.f. of p.f. *piu forte*, sterker; F.F.F. of f.f.f. *fortissimo*, allersterkst.

Faux-accord (fr.), een onzuivere samenstemming, door valsche quinten verwekt, neem eens, b. d. f.

F duur (hoogd. term), f over de groote; *F mol*, f over de kleine derde.

Feinte (fr.) noemt men 1) ieder noot, door een kruisje of b teken uitgedrukt, en 2) boventoetsen van clavieren.

Fermer (fr.), betekent, eene sluiting of cadenz maaken.

Fidicen (lat.) *qui fidibus canit*, een snaartuigspeeler. *Fidicina* (lat.) een snaartuigspeelster.

Fioretti (pl. ital.), opsmukkingen; zinspeelt op groote agrementen [§. 124]. *Fiorito*, *Fiorita* (ital.) *fleuri* (fr.), opgesmukt; met coloratuuren voorzien.

Fis duur (hoogd. term), f kruis over de groote; *fis mol*, f kruis over de kleine derde.

Flautone (ital.), een bas-fluit.

Flute Allemande, of d' *Allemagne*, *traversière* (fr.) *Flauto traverso* (ital.) een dwarsfluit, in Duitschland uitgevonden. *Flûte à bec*, *flûte douce* (fr.), een gemeene fluit.

Follia (ital.), een inval; soort van een muzykaale fantasia.

Frequentato (ital.), met maatige stem; te zagt noch te sterk.

Fundamentalis sonus (lat.), de prime of grondklank eens muzykaalen accoords, onderscheiden van *Fondamento* (ital.), de grond- of laagste stem eener muzyk.

G.

Cardien Guidon (fr.), betekent *custos*, [Fig. 89].
Gayement (fr.), vrolyk; *plus gayement*, vrolyker.
G duur (hoogd. term), g over de groote; *G mol*, g over de kleine derde.
Gis duur, g kruis of a mol over de groote; *gis mol*, over de kleine derde.
Gracieusement, *gracieux* (fr.), lieflyk; aanminnig.
Grande clef (fr.), de basfleutel [Fig. 3].

H.

Hardi, *bardiment* (fr.), driefst; opgewekt, is zo veel gezegd als *animato*, *vivace*.
Haut (fr.) boven. hoog. Hier van daan de bewoordingen *haut-dessus*, eerste discant. *Haute contre*, de Alt, [Fig. 6]. *Haute-contre chantante*, de zing-alt; *haute-contre de violon*, de tweede viool; *haute-contre premiere*, de eerste Alt. *Haute-taille*, de tenoor [Fig. 5].
H duur, b over de groote; *H mol*, b over de kleine derde.
Hemidiapente (gr.), de valsche quint.
Hemitonium (lat.), een onvolmaakte geheele toon; te groot of te klein zynde.
Heptachordum (lat.), een septima; 'tzy *majus*, een groote, of *minus*, een kleine.
Hexachordum (lat.), een sext.
Hymenaeum (sc. carmen. lat.) een bruiloftsdigt.
Hymnista (gr.), een zanger van lofzangen.

I.

Jeu. pl. *Jeux* (fr.), spel, wordt zo wel van orgel- als van andere stemwerken gebruikt: *plein jeu*, het volle werk; *grand jeu*, *petit jeu*, *jeu de violes*; de *haut-bois*, enz.
Imitatione, *imitazione* (ital.), nabootsing, betreft hier 1) allerhande natuurlyke dingen en hartstogten [*res naturales* & *animi motus*]; 2) den styl van zekere beroemde Componisten [*imitationem hujus illiusve Auctoris*]; en 3) het wedipiel, 't welk verscheiden stemmen over allerhande aardige toonvallen en korte passiesien

sien onder elkander houden [*imitationem moduli vel subjecti cuiusdam*].

Incentivum (lat.), het aanstemmen van instrumenten, 't welk muzyk voorspelt.

Instrumenta cruomena, percussionalia, pulsabilia (lat.), slagtuigen.

———— *empneusta, inflabilia*, blaastuigen.

———— *enchorda, fidicina*, snaartuigen.

———— *pneumatica*, windtuigen.

Intermediare. Intermezzare (ital.), een tusschen spel maaken.

Foyeux (fr.) betekent *allegro*, vrolyk.

L.

Legerement (fr.), los en vlug.

Lenteur de la mesure (fr.), langzaame beweging.

Lessus (lat.) *Lessò* (ital.), een rouwgedigt.

Longitudo toni (lat.), de duurzaamheid eens toons.

Lourer (fr.), betekent, by twee nooten van eenerlei waardy, aan de eerste, zonder ze te punteeren, een ziertje meerder lengte en nadruk byzetten; met één woord, *accentueeren*.

M.

Marque (fr.), een teken. *Marque de repetition*, een teken van herhaaling. *Marque de silence*, een pauze.

Melos (gr.) zang, betekent insgelyks een muzykstuk, als een uitwerksel des Componisten aangemerkt. Hier van daan de bewoordingen *Melodus* (lat.), een zanger; *melodia*, een zang uit enkele toonen bestaande; *Melopoeia* (gr.), de muzykaale compositie; *Melobeta* (lat.), een Componist.

Men (ital.) *minder*: *menallegro*, niet zo vrolyk; *men forte*, zagter enz.

Mensura (lat.) een zangmaat.

Mezzo. Mezza (ital.) half, middelmaatig: *mezza pausa*, een halve maat pauze. *Mezzo forte*, met halve sterkte.

Mezzo piano, maatig zagt. *Mezzo soprano*, de hooge alt [Fig. 7]. *Mezzo sospiro*, een achtendeel pauze.

Milieu harmonique (fr.), *mediante* (ital.), de terts eens drieklanks.

Momentum (lat.) een 16 deel pauze. *Momentulum*, een 32ste deel pauze

Monodia (gr. lat.), een eenstemmig muzykstuk. *Monotonia*, de eentoonigheid. *Monotonus* (lat.), iemand, die altoos op één' toon blyft.

Musica Antica (ital.) *musique ancienne* (fr.), de Muzyk der Ouden; strekkende, volgens sommigen, van Adam tot op Guido Aretin [Inl. §. 280].

— *Aritbmetica* (lat. ital.), heeft met de redemaaten der intervallen te schaffen.

— *Artificiale* (ital.), betekent 1) Muzyk, naar Konstregels toegefeld; 2) die op Konstige Instrumenten uitgevoerd wordt [Inl. §. 48]; en 3), waarin het konstige 't natuurlyke verduistert.

— *Activa* of *Prattica* (ital.), bestaat slegts in zingen en speelen, zonder zig eenigzins om theory te bekommeren; des betekent *Musico Prattico* iemand, die zonder verstand van zaaken, en zonder zelf iets uit te vinden, zingt en speelt.

— *Canonica* beduidt zodanige bespiegeling der intervallen, die, niet naar 't gehoor, maar, volgens de getallen hunner redemaaten, aangesteld wordt. Hier van daan de bewoording *Canonici* [Inl. §. 269].

— *Choraica*, *Hyporchematica*, *Odica* (lat.) dansmuzyk.

— *Chromatica* (lat. ital.), muzyk waar in verscheiden kruisjes en b tekens voorkomen.

— *Combinatoria* (lat.), handelt van de moogelyke verschikking en verschillende samenvoeging der toonen [§. 145. Inl. §. 223].

— *Contemplativa*, *Speculativa*, *Theorica* of *Theoretica* (lat.), betekent, met één woord muzykkunde, [Inl. §. 20].

— *Diatonica*, van 't diatonyk Klankgeslacht aldus genoemd, houdt zig by onkonstig maatgezang, en by de gemakkelykste grondtoonen.

— *Didactica* handelt van de afdeeling en van de eigenschappen der intervallen.

— *Dramatica*, *Scenica* vel *Theatralis*, betekent zoo-neelmuzyk, [§. 174. 175. 176].

- Musica Ecclesiastica*, Kerkmuzyk [Inl. §. 8].
- *Enharmonica* vertoont dubbele kruisjes en b tekens.
- *Figuralis* bevat allerhande figuren, namelyk, in tegenstelling van choraalmuzyk [*musica chorale* of *piana ital.*] nooten en toonen van gansch verschillende waardy.
- *Harmonica* of *Symphonialis*, noemt men heden-daags de welluidendheid uit veelstemmige harmony [Inl. §. 234]. voortspruitende.
- *Historica* betekent muzykaale *geschiedkunde*, [Ibid. 246].
- *Humana* of *Vocalis*, zangmuzyk.
- *Instrumentalis*, wertuiglyke- of instrument-muzyk.
- *manierosa* vel *modulataria*, bevat allerhande gevoeglyke agrementen [§. 124].
- *melismatica* of *Melodica*, fraai en treffelyk maatge-
zang [Inl. §. 338. 341], anders *beau chant* genoemd.
- *melopoetica* of *poetica* betekent de compositie, tot dat einde aanleiding geevende.
- *mensurata*, *misurata* of *rhythmica* handelt van de behoorlyke afdeeling der zangmaaten [§. 141. sequ.].
- *metabolica* betekent getransponeerd maatge-
zang.
- *metrica* wyft aan, wat men by zangwoorden dient in acht te neemen.
- *mixta* of *organica* heeft haar opzigt tot vereende vocaal- en instrumentaalfstemmen.
- *moderna* handelt van de hedendaagse muzyk, zederd namelyk de goede smaak herleeft is [Inl. §. 284. 285].
- *moralis* noemde men eertyds de *deugd* en goede zeden in 't gemeen.
- *mondana*, de overeenstemming, die men in de deelen van allerhande bezielde en onbezielde weezens ontmoet [Inl. §. 16].
- *muta*, het bedryf der *Pantominen*; een soort van tooneelspeelers, die, zonder woorden, slegts door uitgelezen gebaarden, zig wisten uit te drukken.
- *naturalis* betekent het tegengestelde van *artificialis*.
- *pathetica* handelt van den nadruk des maatgezangs, voor zo verre het zelve beweegen of allerhande harts-
togten verwekken zal.
- *politica* zinspeelt op de goede harmony tusschen alle leden eens Staats.
- *Pythagorica*, op de gewaande wonderaangenaam-

me zoetluidendheid, door de gestadige omwenteling der Planeeten verwekt [Inl. §. 16].

Musica recitativa betekent muzykaale spreektrant [§. 170]

— *signatoria*, de muzykaale tekenkunde [§. 4].

— *usuale*, de choraalzingen, bassen en harmonyen, door handwerks- en landlieden onder den arbeid voortgebragt [Inl. §. 317].

Musice vivere (lat.) beduidt, vrolyk en vergenoegd, maar teffens eerbaar en welgeregeld leven.

Musico (ital.) betekent hedendaags in Italië een zanger.

Musico d' arco, iemand die gestreken snaartuigen behandelt. *Musico di Violino*, een Violinist. *Musurgus*

(lat.), een Componist en Zanger.

Mutatione (ital.) *verwisseling*, ziet 1) op 't verschikken van 't ut. re. mi. fa. 2) op verwisseling van Klankgeslachten; 3) op die van laage en hooge zangleidingen, 4) grondtoonen en, 5) verschillende sterkte.

N.

Naturale (ital.) *natuurlyk*, heeft zyn opzigt 1) tot diatonyske toonen; 2) tot de werktuigen der menschelyke zangstemmen; 3) tot het eigenaardige van deeze en geene instrumenten, en 4) tot de weezentlyke toonen eens grondtoons.

Necessario. Necessaria (ital.), wordt in tegenstelling van *ripieno* gebruikt: by voorbeeld, *à doi Violini necessarij*, voor twee vioolen, die er noodig weezen moeten.

Neuf quatre (fr.), $\frac{9}{4}$; *neuf huit*, $\frac{9}{8}$; *neuf seize*, $\frac{9}{16}$ maat.

Noir (fr.) *zwart*: *noire sans queue*, een vierendeel noot; *noire à queue*, een achtendeel; *noire pointée*, een vierendeel met een slip.

Non, nò (ital.) *niet*: *non troppo presto*, niet al te schielyk.

Nonupla (ital.), *mesure à neuf temps* (fr.), negenledige maat.

Nota. pl. *note* (ital.) betekent alle muzykaale tekens in 't gemeen, maar in 't byzonder, de zulke, die toonen van verschillende duurzaamheid aanduiden. *Nota contranotum* (lat.) nooten van eenerlei waardy, in verschillende stemmen bevindelyk. *Note legate* (ital.) gebondene en aan de staarten samenge trokkene nooten. *Note oscure*, zwarte of uitgevulde nooten. *Note vacue*, witte of opene nooten.

O.

Obligato, (*obligata*. ſcem.) plur. *obligate* (ital.), betekent 1) *necessario*: by voorbeeld, *à doi Violini obligati*; 2) iets, waar toe de Componiſt zig zelve als verbindt: dus zegt men *contrapunto obligato*; *fuga obligata*, enz. *Octiphonium* (lat.), een achtfteemmig muzykſtuk. *Omnes* (lat.), alle, is het zelfde als *Tutti*. *Oſſinato* (ital.) *obſtiné* (fr.), *bardnekkig*: dus betekent *contra punto oſſinato* maatgezag, 't welk als ſtyfzinnig by denzelfden trant blyft.

P.

P of p beduidt 1) *piano* en 2) naar tyds gelegenheid, *pedaal* of voetclavier.

Parænia (lat.), liederen, gezongen by het drinken van wyn.

Parte pl. *parti* (ital.), ſtemmen, uit de partituuren getrokken. *Parte che canta* (ital.), de zangſtem van een uitgeſchreeven muzykſtuk. *Parte inferiore*, de grondſtem. *Parte superiore*, de bovenſtem.

Paſſioner (fr.), betekent, aan 't geene, dat men zingt of ſpeelt eenen nadruk geeven, en het zelve als bezielen.

Pentaphonium (lat.), een vyffteemmig muzykſtuk.

Piano, by verkorting *pia*. P. of p. zagt. *Piu piano*.

P. P. of p. p. zagter; *Pianissimo*. *Piano Piano*. P. P. P. of p. p. p. allerzagtſt.

Picciolo. *Piccolo*. (ital.) klein. *Flauto Piccolo*, een Fluitje.

Organo Picciolo, een poſityf.

Pièce pl. *pièces* (fr.) ſtukken, wordt voornamelyk by inſtrumentaal-muzyk gebruikt.

Pieno. *Piena* (ital.) *plein* (fr.) vol of vervuld: *choro pieno*, het volle choor. *Note piene*, aangevulde of zwarte nooten.

Pincer (fr.) *Pizzicare*. *Pizzicato* (ital.), de ſnaaren eens inſtruments met de vingeren zagtjes aanroeren.

Piu (ital.) meer. *Piu allegro*, vrolyker. *Piu preſto*, ſchielyker.

Plainte (fr.), een Klaaglied.

Plaiſanterie (fr.), een vrolyk ſtukje.

Plein chant (fr.) *Cantus planus* (lat.), de choraalzag.

Poco (ital.) weinig: *un poco preſto*, iets ſchielyk.

Posément (fr.), langzaam, bedaard, aanminnig.

Prestement (fr.), schielijk.

Prologus (lat.), het voorspel van comedien of tragedien.

Promptement (fr.) *Pronto* (ital.), vaardig, zonder draalen.

Proposta (ital.), betekent in muzykaale dialogen en wissel, chooren, de vraagende stem, of het vraagende choor, door anderen beantwoord.

Protasis (lat.), het eerste gedeelte van een Drama [§. 173], 't welk den inhoud van het geheele bedryf te kennen geeft.

Pfallere (lat.), beduidt 1) op een muzykaal instrument speelen, en 2) er by zingen; wie nu zulks doet, die heet *Psalmodus* of *Psaltes* (lat.).

Q.

Quadro of *quadro* (ital.) *quarré* (fr.) vierkant: *b quadro*.

Quart de mesure (fr.), een vierendeel pause.

Quatricinium, *quatuor* (lat.), een vierstemmig-

Quinque, een vyfstemmig stuk.

R.

Raddoppiamento (ital.) verdubbeling. *Raddoppiato*, verdubbeld.

Refrain pl. *refrains* (fr.) een slotrym; wordt gezegd van zekere nadrukkelyke zangwoorden, met welke een vaars begint, en welke op 't einde t'elkens herhaald worden.

Rejouissance (fr.), vreugde; blydschap; eene benoeming van zekere vrolyke stukjes in Ouvertuuren.

Repetatur (lat.) *repetez* (fr.) *replica* (ital.), herhaal.

Responsorium (lat.) *repons* (fr.), de antwoord eens choors op zingend voortgebragte vraagen.

Retardatio (lat.) *vertraaging*; een muzykaale figuur, volgens welke zeker toon eens harmonischen flags een weinigje laater komt, dan hy eigentlyk moest.

Ripieno. pl. *ripieni* (ital.), met het volle choor; wordt dikwyls aangeduid door een enkeld R, en als een stemtytel boven zodanige partyen gesteld, die slegts tot vervulling dienen, en des noods ook uitgelaaten konnen worden.

S.

- S of s. betekent *Solo* of *foli* (ital.), alleen.
- Saltarella. Saltarello* (ital.), huppelend, op den sprong; wanneer, by voorbeeld, ieder eerste noot eener korte zangmaat gepunteerd is, gelyk in Fig. 156.
- Scherzi musicali* (ital.), een benoeming van allerhande op nooten gestelde wereldsche liederen.
- Schietto. Schiettamente* (ital.), zonder cieraaden.
- Snakade* (hoogd. term), een pièce, die nu eens goede harmony, dan, joks halve, weder slegte, neemeens, enkel octaven en quinten, insluit.
- Schiocchezza* (ital.) los, niet gebonden. *Note sciolte*, losse nooten [§. 115].
- Se* (ital.) als, indien: *si replica se piace*, herhaal, als 't U belieft.
- Semi* (lat.), betekent 1) half, en 2) onvolmaakt. *Semi-diapente*, een valsche quint. *Semidiapason*, een verminkte octaaf. *Semiditono*, een kleine tert. *Semiditono con Diapente*, een kleine septima. *Semisofpiro*, een achtendeel pauze enz.
- Semplice* (ital.), eenvoudig; niet verdubbeld.
- Senza* (ital.) zonder: *Senza stromenti*, zonder instrumenten.
- Si* (ital.) betekent voor een werkwoord, *men. Si replica*, men herhaale. *Si replica una altra volta*, herhaal nog eens. *Si segue*, vervolg, namelyk, op de voorschreeven manier. *Si suona*, men speele; de instrumenten gaan nu alleen, zonder zangstem. *Si volti*, keer het blad om. *Si volti subito*, sla schieelyk om, er is zeer weinig tyd.
- Sicinium* (lat.), een alleenzang.
- Six quatre* (fr.), $\frac{6}{4}$ maat; six huit, $\frac{6}{8}$.
- Slissato* (ital.), gesleept.
- S. M.* of *s. m.* betekent, in clavierstukken, alwaar het op overspel aangezien is, *sinistra manu*, met de linkerhand.
- Sminuito* (ital.) *diminué* (fr.), kleiner gemaakt; namelyk, lange nooten tot korte.
- Smorzato* (ital.), *uitgebluscht*, betekent streeken op snaartuigen, die allengskens zwakker worden, en welker toonen als uitgaan.
- Soggetto. pl. Soggetti* (ital.) komt voor 1) by melodyen, over

over en onder de welke iets gecomponeerd wordt; 2) by zangwoorden; en 3) by een thema, uit het welk een fuge kan worden.

Solo, pl. *foli* (ital.) *alleen*, beduidt in concerteerende partyen, het is nu tyd van te vigileeren; het komt op *U* alleen aan.

Sommeil (fr.); een benoeming van zekere langzaame, flaaperige piëcen in Ouvertuuren.

Sonatore, *Suonatore* (ital.), een instrumentfpeeler.

Sopra (ital.) boven. *Di sopra*, van boven. *Nella parte di sopra*, in de bovenstem.

Sordino, pl. *Sordini* (ital.) *Sourdine*, *Sourdines* (fr.), behalven dat het ook wel eens *Pocetta*, een Krytertje, of dansmeesters vedel betekent, heeft zyn opzigt, in de uitdrukking, *con sordini*, tot zodanige kleine, kopers of looden machines, als men, tot demping van 't geluid, op de kammen van gestreeken snaartuigen hegt, en, tot stukjes hout, die men onder in trompetten steekt, onze eenen toonen hooger, en gansch zagt, als of het geluid van verre kwam, te doen klinken.

Sospiro (ital.) *suspirium* (lat.) *soupir* (fr.), een vierendeel pauze.

Sostenuto (ital.) *soutenu* (fr.), *aanhoudend*, betekent, volle gelykmaatige toonen, tusschen welke het geluid geenzins verdwynt.

Sotto (ital.) onder, beneden. *Di sotto*, van beneden. *Nella parte di sotto*, in de benedenstem.

Spedito (ital.), vaardig; vlug; gezwind.

Spiccato, *staccato*, *staccato* (ital.) gestooten, kort van elkander afgescheiden; wordt in tegenstelling van *sostenuto* gebruikt.

Stentato (ital.) geeft te kennen, de toonen met zulk eenen nadruk voortbrengen, dat men zyne aandoening klaarlyk doe bemerken.

Stretto (ital.) beduidt in tegenstelling van *largo* [breed of uitgebreid] *naauw*, kort achtereen: dienvolgens, ras en schielijk, zonder zig met eenige byvoegfelen op te houden.

Sugliato (ital.), op eenen vrolyken trant.

Syzygia (gr.), *conjunctio consonantiarum* (lat.), een vol-luidende harmonische slag.

T.

T betekent in muzykstukken 1) *Tenore* (ital.) *Taille* (fr.), en 2) *Tutti*, alle stemmen.

t, een trillo of trilletto.

Tace (ital.) *tacet* (lat. zwyg; hou U stil. Langs deezen weg bespaart men, by lange perioden, de moeite van de maaten te tellen; en by recitativen stelt men doorgaans in de partyen der instrumenten, wanneer een *Aria* of *Accompagnamento* zal volgen, tot waarschouwing, het laatste zangwoord: by voorbeeld, *deposuit, tace; schenken, tace.*

Tact (hoogd. term), afkomstig van *tactus* (lat.), het gevoel, heeft zyne voornaamste opzigt tot de *tydmaat* [Inl. §. 227].

Tardo (ital.), langzaam, sleepende.

Tastatura (ital.) *claviatura*, *claviarium* (lat.), betekent in 't gemeen *claviertoetsen*, schoon ook zeker soort eener fantasie deeze italiaansche benoeming draagt [§ 206].

Tasto Solo (ital.) of T. S., beduidt in de generaalsbas, de enkele bastoonen en toetsen, zonder byvoeging van harmony, tot er weder cyffers boven staan; wanneer namelyk de harmonische slagen zo schielijk veranderen, dat men den *Accompagnateur* de moeite niet vergen mag.

Tendre (fr.), tederlyk, aanminnig.

Tenore Viola, of *Tenore Violino* (ital.) beduidt de gewoone altviool of *braccio*, welker toonen nu in den tenoorsteele staan.

Teretismata (gr.), allerhande soort van liederen.

Terzetto (ital.) betekent 1) een zangstukje van drie vocaale stemmen, met de speel-bas en de overige verzellende instrumenten; 2) een driestemmig instrumentaal-stukje.

Terzo. Terza. (ital.) beduidt 1) de derde: *Violino terzo*, de derde Viool. 2) een driestemmige compositie [§. 166]; en 3) een derde part eens geheels: *un terzo di battuta*, een derde gedeelte eener zangmaat.

Testo (ital.) *text* (fr.), de zangwoorden van vocaalsstukken.

Threnodia (lat.) een treurlied. *Threnodus*, iemand die het zingt.

Ton capital (fr. de hoofdtoon.

Tour

Tournez (fr.), keer het blad om *Tournez vite*, slaa schielyk om.

Tre (ital.) *trois* (fr.) drie: *à tre Violini*, voor drie Vioolen. *Trias harmonica* of *musica* (lat.) een muzykaale drieklank, bestaande uit prime, terts en quint.

Tricinium (lat.), een driestemmig stuk.

Tritono (ital.) *triton* (fr.), een groote quart [Fig. 25].

Trois un (fr.) $\frac{3}{1}$ maat; *trois deux*, $\frac{3}{2}$; *trois quatre*, $\frac{3}{4}$; *trois huit*, $\frac{3}{8}$.

Tromba (ital.) *Tuba*. *Buccina* (lat.) een trompet. *Trombone*, een bazuin of schuiftrompet. *Trombono piccolo*, een kleine alt-bazuin. *Trombone maggiore*, een groote alt-bazuin. *Trombone grosso*, een groote quart-bazuin. *Trombone grande*, een bas-bazuin.

Tutti pl. van *tutto* (ital.), alle, namelyk voorhanden zynde stemmen.

V.

V betekent in de muzyk *Violino*.

VV, twee Vioolen.

VS, *volti subito* (ital.) slaa gezwind om.

Veloce, *velocemente* (ital.) schielyk. *Velociffamente*, zeer schielyk.

Verrillon (fr.), een glaspel, van bierglazen of wynroemers.

Vinette. *Vinate* (ital.), een drinklied.

Viola (ital.), ter onderscheiding van *Violino*, een Alt- of tenoor-viool. *Viola di spala*, een schouder-viool.

Vite, *vitement* (fr.), schielyk.

Undecima (lat.), een elftoon, of dubbele quart: by voorbeeld, c. f.

Un poco (ital.) een weinig. *Un poco allegro*, wat vrolyk.

Volta. *volte* (ital.) maal. *Una volte*, eenmaal. *due*, *trè*, *quattro volte*, twee, drie, viermaal.

Volti (ital.), slaa om.

Utremisafollarii noemt men de geene, die deeze ses verminkte lettergreepen, in plaats van de seven letters a. b. c. d. e. f. g, gebruiken.

Adieu, Lecteurs, jusqu'à revoir.

R E-

J. 1330

REGISTER

Van de voornaamste Auteurs en verklaarde zaaken, buiten 't Aanhangzel hier bygebragt.

A	A.	§
<i>Accenten</i> , muzykaale.	129	
<i>Accentuatie</i> , muzykaale, haare maatperken.	150. 152. 153	
— is noodzaakelyk.	151	
<i>Acciatura</i> , wat ze is.	139	
<i>Accompagnamento</i> , wat het betekent.	170	
<i>Agrementen</i> , muzykaale, hun grondslag.	105. 126. 133	
— hoe ze worden verdeeld.	124	
<i>Allemande</i> , een Muzykstuk.	198	
<i>Alt</i> , een Muzyksleutel.	10	
<i>Altisten</i> , waarom men ze zelden ontmoet.	123	
<i>Arien</i> , wat ze zyn.	164	
— eenstemmige.	165	
— twee- en driestemmige.	166	
— hoe men ze ten aanzien van de verschillende Zangstoffe verdeelt.	167	
<i>Arfs</i> , wat het in de Muzyk betekent.	149	

B	B.	
de letter verschilt van het teken b.	24. 66	
<i>B</i> , waarom hy eertyds geen beurt kreeg onder de grondtoon.	77	
<i>Balletten</i> , foorten van Tooneelstukken.	174	
<i>Balletto</i> , een Dans- of Zangstuk.	190. 194	
<i>Banden</i> , aan de Koppen van zekere nooten.	114	
<i>Bas</i> , een Muzyksleutel.	9	
<i>Bastardwoorden</i> , <i>Cis</i> , <i>Dis</i> , <i>Fis</i> , <i>Gis</i> , wanneer ze verwarring baaren.	67	
En dienstig zyn.	68	
<i>Beccar</i> , wat het betekent.	66	
<i>Beweging van Muzykstukken</i> , door wat bewoordingen die ge-		

meenlyk wordt aangeduid.	151
<i>Bourée</i> , een Muzykstuk.	185
<i>Bytonen eens grondtoons</i> .	98
— hoe ze te onderscheiden zyn.	214
— hunne men-	
geling.	216

C.	
<i>C</i> over de groote, de troef der onbedreeven helden.	89
<i>Canarie</i> , een Muzykstuk.	201
<i>Canon</i> , een Muzykstuk.	205
<i>Cantata</i> , wat het betekent.	171
<i>Carata</i> , een Muzykstuk.	172
<i>Choraal</i> , wat er toe behoort.	159
<i>Chooren</i> , foorten van Muzykstukken.	168
<i>Ciacconna</i> , een Muzykstuk.	203
<i>Circolo Mèzzo</i> , een muzykaal Agrement.	138
<i>Cirkel</i> , Muzykaale, waarom hy geen zins net kan worden geflooten.	96
<i>Clavieren</i> , waarom ze tot een klaar begrip van de muzykaale intervallen niet konnen dienen.	43. 67
— of ze ons het eenvoudige cromatyk Klankgeflacht ter hand stellen.	53
— wat grondtoon en voorhanden zyn.	100
<i>Clavier-toetsen</i> , waarom een der tiende, een octaaf heet.	73
— waarom er juist vyf bo-	
ven leggen.	80
<i>Componisten</i> , waarom zommige van behooryke afdeeling der zangmaaten weinig werk maaken.	155
<i>Concert</i> , wat er in 't gemeen toe vereischt wordt.	211
	Com-

R E G I S T E R.

Concerten, geestelyke, soorten van Kerkstukken. 262
Courante, een Muzykstuk 199
Custos, wat het in de Muzyk betekent. 121

D.

Dialogi, Muzykstukken. 166
Discant, een Muzyksleutel. 10
Dissonanten, gebondene, haare vereischte maatperken. 154
Doorgang, een Muzykaal agrement. 135
Drama, wat het betekent. 173
Drieklanken, hun grondslag. 99
 — hunne verplaatsing. 214
Drieslag, een muzykaal cieraad. 132

Duetten, hoe ze van Trio's verschillen. 209

E

Eenklank, verminkte, wordt afgekeurd. 26
Entree, soort van Muzykstuk. 180
Eindteken, hoe uitgebeeld. 122

F.

Fansare, wat het betekent. 193
Fantasia, wat men aldus benoemt. 206
Folie d'Espagne, hoe samengefeld. 147
Fond, (de la) aangetrokken. 6
Franche Muzykanten, hoe ze de nooten benoemen. 111
 — hunne trillers. 126
 — uitbeelding der muzykaale cieraaden. 140
 — hunne Trio's. 166. 209
Fugen, haare geschapenheid en gebruik. 161

G.

Gavote, een Muzykstuk. 184
Gehoor, muzykaal, wordt tot een duidelyk begrip van zekere muzykaale tekens volstrekt vereischt. 110
Gelaat, by 't zingen. 123
Gemoedsbeveegingen, wat grond-

toonen tot de uitdrukking van deze en geene bekwamer worden geacht. 106

— wat er hier tot haare uitdrukking inzonderheid behoort. 250

Giguen, van vierderlei soort. 201
Grondtoonen, wat ze zyn. 73

— der Grieken. 74. 75. 85

— hun wezen. 76. 88

— twee hedendaagische. 86. 87

— leveren door transpositie. 42. 89

— manne. en vrouwe-

lyke 93

— hunne benoemingen. 95

— hunnen aardt. 61. 97

— hun gebruik. 100. 102

— over de kleine en groo-

te derde, hoe uitgebeeld. 103

— hoe veel volmaakte

drieklanken en toe behooren. 213

Groppo, een muzykaal agrement. 137

H.

Hoe hy onder de muzykaale letters is geraakt. 65

Halma, (F), aangetrokken 103

Hoofdtoon, hoe hy van een grondtoon verschiit. 98

Hurlibusch, aangetrokken. 191

Hypo, wat het betekent. 75

I.

Intervallen, muzykaale, zyn de grondslag van bruikbare enkele toonen. 17

— bestaan ieder uit twee

toon. 18

— hoe men ze telt. 19

— hunne benoeming. 20

— hunne uitbeelding. 25. 44

— diatonyke. 51

— cromatyke. 55

— enharmyke 58

R E G I S T E R.

- Intrada*, foort van een Muzyk-
stuk. 179
- Italiaanfche Muzykanten*, wee-
ten den adem in 't zingen te
fpaaren. 123
- hunne agrementen,
124. 126. 140
- *Componiften*, hunne ter-
men *buono en cattivo tempo*. 161
- hunne Trio's. 166. 209
- K.
- K**erkmuzyk, bevat te mets
grondtoonon, van de beide
hedendaagfche verfchillende. 86
- waarom zelfs in Italian
bynagebannen. 162
- der Proteftanten in
Duitfchland, waar uit ze be-
ftaat. 173
- Kircherus* (A), aangetrokken. 106
- Klankgeflacht*, wat her is. 45
- het diatonyke. 49. 50
- verftrekt in alle Mu-
zykftukken tot een grondwet.
61
- het cromatyke. 52. 54
- het enharmonyke. 56.
- 57
- Klankgefachten der Grieken*. 46
- hedendaagfche. 47. 48
- Klankvoeten*, wat ze zyn. 142
- hunne verfccheiden-
heid. 144
- hunne mengeling. 146
- Konftzangers*, wat men van hun
vereicht. 140
- L.
- L**ambert, aangetrokken. 89
- Loure*, een Muzykftuk. 206
- Luitfpeelers*, wat men hun na-
geeft. 194
- Lutherus*, zyn oordeel over ge-
varieerde Pfalmen. 160
- M.
- M**aatperken, voor te accentu-
eere ne toonen. 150
- Marche*, een Muzykftuk. 188
- Mafcatada*, 192
- §.
- Mathefon*, aangetrokken. 16. 37.
65. 80. 89. 106. 110. 123. 149
156. 199. 207
- Melody*, haare voornaamfte re-
gelen. 221 fequ.
- Mennetten*, waarom ze beminder
zyn dan andere airtjes. 182
- Missen*, foorten van Kerkftuk-
ken. 162
- Mol*, betekenis deezes woords. 66
- Mol- en fcherpmaakers*, ongerym-
de termen. 71. 89
- Mordant*, een agrement van
grootgebruik. 128
- Motetten*, foorten van Kerk-
ftukken. 162
- Muteeren*, der zangftemmen. 123
- Muzykftukken*, nationaale. 194
- voor 't Clavier. 206
- N.
- N**oonen, 42
- Nooten*, muzykaale, waarom op
vyf ftreepen uitgebeeld. 5
- befchryving er van. 6
- hoe benoemd. 64. 66.
- 110, 111
- oude, afgefchafte. 111
- zyn gemakkeelyk te
miffen. 120
- hunne waardy. 112. 113
- hoe men ze verdeelt.
115
- bonte, met rampen
vergeleeken. 156
- famengetrokkene. 115
- 157
- Nooten-ruimten*, fluiten op zig
zelve geene evenwydige inter-
vallen in. 91. 104
- Nootenfchryven*, eene nuttige
oeffening voor leerlingen. 110
- O.
- O**claven, van drierlei foort. 41
- Oclaven-ruimte*, hoe ze vervuld
wordt. 21
- Opera*, kan een fchool van goede
zedes wezen. 176
- Oratorium*, foort van een Mu-
zykftuk. 173
- O

R E G I S T E R.

Organiften, goede, dienen in 't
varieeren en fugeeren geoëffend
te weezen. 160, 161
Overslag, een muzykaal agre-
ment. 130
Ouverture, befchryving er van. 177

P.
Paffacaglio, een muzykftuk. 204
Paffepied, 187
Pafforale, 175, 206
Paufen, hunne uitbeelding, oog-
merk en gebruik. 118, 157
Perioden, muzykaale, hoe ze
worden uitgedrukt. 212, 216, 219
Phonofcia, fchets van deeze wee-
tenfchap. 123
Piano, hoe deeze term in concer-
ten dient te worden opgevat. 211
Polonofje, 194
Primen, muzykaale. 72, 83, 96
Pfalmen, gevarieerde. 160

Q.
Quadro's, befchreeven. 210
Quarten, van vierderlei foort. 37
Quart-toonen, onbruikbaar. 31
Quinten, van vierderhande foort. 38

R.
Recitativo, 170
Regelen, aangaande de transpo-
fitie van grondtoonen. 90, 101
— tot wegneeming van de
meerder zwaarigheid der grond-
toonen over de kleine derde. 87, 92
— by grondtoonen die
tot de uitbeelding eenerhande
tekens vereifchen. 93
— tot de onderscheiding
van grondtoonen over de kleine
en groote derde. 99, 104
— van willekeurige te-
kens. 108
— voor onderwyzers, de
maar betreffende. 110
— voor nootenfchryvers
en graveerders. 112, 115, 116.
117, 119, 147, 157
— by tzingen van hooge
en lage toonen. 123

— van de muzykaale a-
grementen. 140
— by 't opstellen van een
Canon of Kringzang. 205
— by Solo's. 208
— Trio's, en Quadro's.
209, 210
— Concerten. 211
— aangaande de bytoo-
nen eens grondtoons. 215, 217
— den vereifchten fa-
menhang der Zangmaaten. 218
— van de melody. 211-250
Rhytmopoëia, wat ze is. 142
Ribattuta, een muzykaal agre-
ment. 127
Rigaudon, een muzykftuk. 186
Rondeau. 189
Rufteken. 120

S.
Sarabanda. 200
Scalen, muzykaale, hoe ze van
grondtoonen verschillen. 107
Scheibe (J.H.) aangetrokken. 26
Schisma, wat het in de muzyk be-
tekent. 82
Secunden, van felderlei foort. 29
Septimen, van vierderhande foort. 49
Serenata, een muzykftuk. 181
Sextels, hoe uitgebeeld. 116
Sexten, vierderlei. 39
Sinfonia, 178
Sleep, een muzykaal agreement. 134
Sleutels, muzykaale, wat ze zyn. 7
— waarom er vercheiden
moeten weezen. 8
— van drierhande flach,
9. 10. 11. 12
— feven verfchillende. 13
— hun gebruik. 15, 101
— hunne benoemingen.
16
Solo, wat er toe behoort. 208
Sonate, haar kenmerk en vereifch-
te hoedanigheid. 207
Spraakkonft muzykaale, wat ze is. 1
Stipjes, achter nooten. 114
— boven en onder de-
zelve. 115
ach-

R E G I S T E R.

— achter pausen. 118
 — van herhaalings-tekenen. 119
Suite, wat er toe behoort. 202
Systema, muzykaal, te onregt dus benoemd. 5

T.

Tabalatuur, om wat reden afgeschaft. 108
Teleman, aangetrokken. 31.60.205
Tekenkunde, muzykaale, wat ze is. 4
 — haar grondslag. 109
 — hedendaagfche, voorttrekkelyk. 108
Tekens, muzykaale, van verhooging, verlaaging en herftelling. 22.24.27.

— -- verspreiden hunne kracht t'elkens op twee verschillende toonen. 91
 — -- van herhaaling. 119

Tenor, een muzykflentel. 10
Tenuta, wat het betekent. 136
Tertfen, van vierderlei foort. 33

— kleine en groote, hoe ze te onderscheiden zyn. 35.104
Thesis, wat er in de muzyk door verftaan wordt. 149
Til (S. van), aangetrokken. 46.108
Tirata, een muzykaal agrement. 136

Tooneel-muzyk, hoe verdeeld. 174
Toonen, twee maaken één interval. 18

— aan wat veranderingen die reeds vatbaar zyn. 145
 — halve en geheele. 26.
 27. 28

— hoe ze in de nootenuitruimten te onderscheiden zyn. 30
 — geheele, waar uit ze bestaan. 31
 — kleine en groote. 32
 — hoe benoemd. 64.
 66.69

— wezentlyke eens grondtoonen 87.92.94.98.
 — die geflooten en gefleept zullen voortkomen. 115

Transponeeren, verschilt van getransponeerde stukken in nooten uitbeelden. 82

— is in melodyen noodzaakelyk. 237

Transpositie, wat ze is. 63
 — van grondtoonen, wat er toe vereifcht wordt. 101

Tremolo, verschilt van *Trillo*. 125, 126

Trio. 209

Triller-fchakel, een muzykaal agrement. 134

Triolen, 116

Tripelmaaten, hoe door zommigen verdeeld. 148

— zyn in de natuur grond. 149

U.

Ut re mi, hoe verre het strekt. 107

V.

Vier- en voorflag, muzykaale agrementen. 131.133

Violfleutels, 11

Voeten der Latynfche Dichtkonst, door toonen uitgebeeld. 143

Voornooten, waarom ingevoerd. 151

W.

Wilhelmus, een bekend airtje, ontleed. 146. 151

Z.

Zangmaaten, wat ze zyn. 141
 — hoe verdeeld. 147, 148

— ontleed. 149

— reden van hunne verschillende afdeeling. 155

— zommigen verschillen flegts in de fchryfwyze. 156

— hun vereifchte famenhang. 217

Zangftemmen, menfchelyke, middelen om ze aan te kweeken, te behouden en regt te beftieren. 123

Zinfcheidingen, muzykaale. 220
 221

*Eenige ingesloopen Drukfeilen aldus
te verbeteren.*

Bladz.	§. regel	staat	lees
10	1	met <u>e</u>	met <u>c</u>
23	29	naar <u>a</u>	naar <u>a</u>
32	61 11	dikwyl	dikwyls
61	15	achter No. 6.	(ontbr.) in aanmerking.
61	21	weer	weet
87	11	partituuren	partituuren
89	3	staane	staane
89	14	acht	acht
95	126 11	sluiting	sluiting
101	1	vershillen	verschillen
104	146 8	verscheiden	verscheiden
106	6	<u>c</u> <u>v</u>	<u>C</u>
106	12	streedje	strecpje
107	1	sawen	samen
114	155 1	Dea anduiding accententvatie	De aanduiding accentuatie
116	10 $\frac{9}{16}$	maaten	$\frac{9}{16}$ deel maaten
163	6	muzykaalen	muzykaale
169	7	moeste	moesten
176	219 10	<u>a</u> <u>a</u> fkruis fkruis	<u>a</u> <u>d</u> fkruis fkruis

De overige Feilen gelieve de Leezer of te verbeteren of te verschoonen.