



Proeve over de natuur der harmonie in de generaal bas, benevens een onderricht eener korte en regelmaatige becyffering

<https://hdl.handle.net/1874/23431>

122

PROEVE
OVER DE
NATUUR DER HARMONIE
IN DE
GENERALBAS,
BENEVENSEEN
ONDERRICHT
EENER KORTE EN REGELMAATIGE
BECYFFERING
DOOR
C. E. GRAAF,

*Kapel-Meester van zyn Doorl. Hoogheid, den
Heere Prinse van Orange en Nassau,
enz. enz. enz.*



IN 's GRAAVENHAAGE,
By BERNARDUS WITTELAER, Boek-
verkoopster agter de Grootte Kerk.

1782.

Tab. I.

Fig. 1.

Fig. 1. Musical notation for the first figure, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The notes are: Treble (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4), Bass (G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3). Fingerings are indicated by numbers 1-8 above the notes. The word "semicolon" is written below the first four notes, and "punctum" below the last four notes.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

Figs. 2, 3, and 4. Musical notation for the next three figures. Fig. 2 shows chords on the upper staff with fingerings 1, 2, 3, 1 on the lower staff. Fig. 3 shows chords on the upper staff with fingerings 1, 2, 3, 4 on the lower staff. Fig. 4 shows chords on the upper staff with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6 on the lower staff.

Fig. 5.

Fig. 6.

Fig. 7.

Figs. 5, 6, and 7. Musical notation for the next three figures. Fig. 5 shows chords on the upper staff with fingerings 3, 6 on the lower staff. Fig. 6 shows chords on the upper staff with fingerings 7, 9 on the lower staff. Fig. 7 shows chords on the upper staff with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 7 on the lower staff.

Fig. 8.

Fig. 9.

Fig. 10.

Fig. 11.

Fig. 12.

Figs. 8, 9, 10, 11, and 12. Musical notation for the final five figures. Fig. 8 shows chords on the upper staff with fingerings 2, 3, 4 on the lower staff. Fig. 9 shows chords on the upper staff with fingerings 6, 4, 3 on the lower staff. Fig. 10 shows chords on the upper staff with fingerings 6, 4, 2 on the lower staff. Fig. 11 shows chords on the upper staff with fingerings 1, 2, 3, 4, 7 on the lower staff. Fig. 12 shows chords on the upper staff with fingerings 7, 7 on the lower staff.

A A N
H A A R E
D O O R L U C H T I G E H O O G H E I D
M E V R O U W E
D E P R I N S E S

L O U I S E,

V A N

ORANGE EN NASSAU, ENZ. ENZ. ENZ.

DOORLUCHTIGE PRINSES!

Aangemoedigd door het geluk, het
welk de konst der Muziek geniet, van
door UWE DOORL: HOOGHEID met
zoo veel toegenegenheid en bescherming
vereerd te worden, neem ik de vryheid,
dit klein muzikaal theoretisch werk, eer-
biedigt aan uwe voeten te leggen;
en nadien UWE DOORL: HOOG-
HEID tot haar lievelings Instrument ver-
kooren heeft het Clavier, een Instrument
op het welke zich de Melodie en Har-

Fig. 1. *Tab. IV.* Fig. 2.

Fig. 1. Musical notation in treble and bass clefs. The bass staff includes fret numbers: 7, 3, 7, 6, 7, 7, 7, 7, 6, 5, 6. Asterisks are placed under the notes corresponding to frets 3 and 6 in the bass staff.

Fig. 3. a b c

Fig. 3. Musical notation in treble and bass clefs. The bass staff includes fret numbers: 4, 6, 6, 5, 4, 5, 6. Asterisks are placed under the notes corresponding to frets 5 and 6 in the bass staff.

Fig. 4. Fig. 5.

Fig. 4 and Fig. 5. Musical notation in treble and bass clefs. The bass staff includes fret numbers: 5666, 3434, 5836, *794, 6532, *73, 83, b4, #4. Asterisks are placed under the notes corresponding to frets 7 and 9 in the bass staff.

monie ontegenspreeklyk het duidelykste laten verklaaren; zo vlei ik my te meer, dat het **UWE DOORL: HOOGHEID** behaagen zal, deeze Proeve over een deel der Muzikaale Weetenschappen, voornaamlyk tot het Clavier betrekking hebbende, gunstryk op te neemen, en aan te merken als een gering bewys myner dankbaare gevoelens, met welke ik de Voorregten en Weldaaden, die ik sedert veele Jaaren van het **HOOG-VORSTLYK HUIS VAN ORANGE** heb mogen genieten, vereere.

Ik ben met den diepsten Eerbied,

DOORLUCHTIGE PRINSES!

UWE DOORL: HOOGHEIDS.

*Onderdaanigste en Geboor-
zaamste Dienaar*

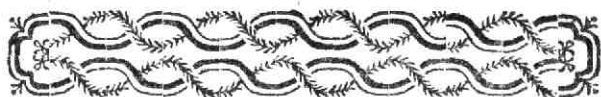
C. E. GRAAF.
VOOR-

Accord

Tab. V.

Grondtoon

8 # 3	Word getekend met	▼
8 6 3	-----	6
8 6 4	-----	4
7 5 3	-----	7
6 5 3	-----	6
*6 4 3	-----	4
6 #4 2	-----	*2
*7 5 4 2	-----	*5



VOORBERICHT.

*W*anneer wy de Muziek in haare eigenschappen beschouwen; derzelver vermoogen en kragt onderzoeken; haare gronden en werking nasporen: zo moeten wy overtuigd worden, dat ze met de Spraakkonst eene volmaakte overeenkomst hebbe; en dat uit dien hoofde alle Regelen der Redekunst ook aan de Muziek kunnen toegeëigd worden. Beide hebben zaaken ten voorwerpe, die vermoogende zyn, onze zinnen in te neemen en onze hartstochten in beweging te brengen. Het Gehoor is beider eenigste zin, waardoor haare waarheid of onwaarheid moet beoordeeld worden. By de Spraakkonst liggen letters, sylaben, woorden enz. ten gronde; en in plaats

Tab. VI.

Accord

Grondtoon

$\begin{matrix} b9 \\ 7 \\ 5 \\ *3 \end{matrix}$	<p>Word getekend met</p>	$\begin{matrix} 9 \\ * \\ \bullet \end{matrix}$
$\begin{matrix} b7 \\ 5 \\ 5 \\ * \end{matrix}$	<p>-----</p>	$\begin{matrix} b7 \\ \bullet \end{matrix}$
$\begin{matrix} *6 \\ b5 \\ 3 \end{matrix}$ <p>minor</p>	<p>-----</p>	$\begin{matrix} *6 \\ \bullet \end{matrix}$
$\begin{matrix} 6 \\ *4 \\ b3 \end{matrix}$	<p>-----</p>	$\begin{matrix} *4 \\ \bullet \end{matrix}$
$\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ *2 \end{matrix}$	<p>-----</p>	$\begin{matrix} *4 \\ \bullet \end{matrix}$
$\begin{matrix} *6 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$ <p>major</p>	<p>-----</p>	$\begin{matrix} *6 \\ \bullet \\ \bullet \end{matrix}$
$\begin{matrix} *7 \\ 6 \\ 4 \\ b2 \end{matrix}$	<p>-----</p>	$\begin{matrix} *6 \\ \bullet \\ \bullet \end{matrix}$
$\begin{matrix} 8 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$	<p>-----</p>	$\begin{matrix} *5 \\ \bullet \end{matrix}$

van deeze hebben wy, by de Muziek, nooten, klanken, toonen enz. En gelyk eene Rede eene aaneenschakeling van woorden is, zo is een Muziek-stuk eene aaneenschakeling van Maatklanken, die opzigtelyk te samen geketend zyn, om onze gedachten aan anderen te kennen te geven. Ik zal my hier niet verder uitlaaten op het onderzoek der gelykheid of ongelykheid deezer twee konsten; het zoude my verder leiden dan myn bestek toelaat, vermids ik hier geen werk over de Compositie, waarby meer gelykenissen zouden kunnen vereischt worden, den Muziek-Minnaaren voor oogen-legge. Deeze myne Proeve heeft alleen betrekking op de Etymologie der Toonkunde, op de kennisse van de eigenschappen van derzelver woorden. En wien is 't onbekend, dat 'er in de Spraakkonst woorden zyn die eenvoudig of uit twee of meer woorden

den

Fig. 1.

Tab. VII.

The first system of music for Fig. 1 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of chords, many of which are marked with an 'x' above them. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes, some marked with a flat sign (b) and others with an 'x' above them.

The second system of music for Fig. 1 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains a sequence of chords, many marked with an 'x' above them. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes, some marked with a flat sign (b) and others with an 'x' above them.

Fig. 2.

The first system of music for Fig. 2 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains a sequence of chords, many marked with an 'x' above them. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes, some marked with a flat sign (b) and others with an 'x' above them.

The second system of music for Fig. 2 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains a sequence of chords, many marked with an 'x' above them. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes, some marked with a flat sign (b) and others with an 'x' above them.

den tot een zyn te samengefeld? Een menigte van voorbeelden kunnen ons daarvan overtuigen; als: Voor-bericht, on-weder-spreeklyk, Cymbaal-klanken, Choor-Triumph-Gezangen enz. Even zo hebben wy in de Melodie eenvoudige, en uit de drie Toongeslachten te samen gestelde gezangen en, door deeze, in de Harmonie eenvoudige en samengezette Accoorden. Ik geloof niet, dat deeze gedachte iemand vreemd zal voorkoomen; want wat is de zogenaamde groote Septime 1. 2. 4. 5. 7. c. d. f. g. b? Is 't niet het accoord des dominants met den Hoofdtoon? en gevolglyk een samen gesteld accoord. Word nu dit hier voor waar aangenomen, waarom zoude het in andere soortgelyke gevallen niet ook plaats kunnen hebben? Ik zoeke de gronden van myn Systhema in de accoorden die uit de natuurlyke Toonladder oorsprong-

Tab. VIII.

Fig. 1.

First system of musical notation for Fig. 1. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords and notes, with some notes marked with an asterisk (*). The bass staff contains a sequence of notes and chords, with some notes marked with a '7' and an asterisk (*).

Second system of musical notation for Fig. 1. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords and notes, with some notes marked with an asterisk (*). The bass staff contains a sequence of notes and chords, with some notes marked with a '7' and an asterisk (*).

Fig. 2.

Fig. 3.

Third system of musical notation, split into two parts. The left part, labeled Fig. 2, consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The right part, labeled Fig. 3, also consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Both parts show complex chordal structures and melodic lines.

Fig. 4.

Fig. 5.

Fourth system of musical notation, split into two parts. The left part, labeled Fig. 4, consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The right part, labeled Fig. 5, also consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass staff in Fig. 4 includes numerical figures: 7 4 2, 7 4 2, 6 4 2, and 7 4 2. The bass staff in Fig. 5 includes numerical figures: -6 and -6.

lyk zyn. En welke laten zich daar uit niet afleiden? De Toonladder, welke eene helft met de andere in haare Intervallen volkomen overeenkomstig is, is het, naar welke Melodie en Harmonie gevormd worden. Dank zy den kundigen Rameau, dat hy ons den weg tot de kennis van derzelver Natuur, zo duidelyk, heeft aangetoond! Hier op is reeds veel gestreeden over de vraag of de Melodie uit de Harmonie dan of deeze uit geene gebooren worde: Eene vraag, die, hoe zeer zich veelen om derzelver oplossing het hoofd hebben gebrooken, tog in der daad onnut bevonden word; nadien Harmonie en Melodie met elkanderen zo onafscheidelyk vereenigd zyn, dat de eene zonder de andere niet bestaan kan: Beide zyn ze te gelyk tegenwoordig. Geoefsende Muziekkundigen zullen deeze stelling ook geenzins in twyfel trekken. Voor het overige

wat

Tab. IX.

Fig. 1.

Fig. 1. Musical notation for the first figure, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several whole notes and a series of sixteenth-note chords. The lower staff is in bass clef and contains whole notes.

Fig. 2.

Fig. 2. Musical notation for the second figure, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and contains eighth notes and chords. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and contains eighth notes and chords.

Fig. 3.

Fig. 3. Musical notation for the third figure, consisting of two staves. The upper staff is in bass clef and contains whole notes with fingerings (6, 4, 3, 2, 1) and a key signature of one flat. The lower staff is in bass clef and contains whole notes.

Fig. 4.

Fig. 4. Musical notation for the fourth figure, consisting of two staves. The upper staff is in bass clef and contains whole notes with fingerings (6, 4, 3, 2, 1) and a key signature of one flat. The lower staff is in bass clef and contains whole notes.

Fig. 5.

Fig. 5. Musical notation for the fifth figure, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains eighth notes and chords. The lower staff is in bass clef and contains eighth notes and chords.

Fig. 6.

Fig. 6. Musical notation for the sixth figure, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains eighth notes and chords. The lower staff is in bass clef and contains eighth notes and chords.

wat dit werk betreft, zo heb ik getracht, alles kort en beknopt voor te stellen. Dan, zo ik hier door min duidelyk in myne verklaring mogte geweest zyn, of hier of daar iets over het hoofd gezien hebben, of zo 'er, eindlyk, nog accoorden zyn, van welken ik niets heb aangemerkt; vertrouw ik echter, dat alles, waar van geen gewag gemaakt is, gemaklyk en gevoeglyk volgens deeze onderzoeking zal kunnen opgehelder en verklaard worden. Deeze Proeve over de Natuur der Harmonie gaat alleen tot zo verre als dezelve door het gehoor in de Generaal Bas kan beoordeeld worden. Ik moet tevens aanmerken, dat ik de Accoorden in de Toonwyze over de groote Terts, de Mannelyke, en die over de kleine Terts, de Vrouwelyke noeme; En dit is niet oneigenlyk, gemerkt alle Accoord-geflachten in dezelve opgeslooten zyn, waaruit alle

Accoord

Grondtoon

Tab. X.

Word geteekend met

	8 5 3		•
	8 6 3	- - - - -	• 3
	8 6 4	- - - - -	• 5
	7 5 3	- - - - -	• 7
	6 5 3	- - - - -	• III
	6 4 3	- - - - -	• V
	6 4 2	- - - - -	• VII

*eenvoudige en samen gestelde Accoorden gebooren worden. De gebruiklyke konstwoorden als Melodie, Harmonie, Accoord, Interval enz. heb ik onveranderd gelaaten; oordeelende dat ze op deeze wyze den Lezer duidelyker en verstaanbaarer zullen zyn dan wanneer ik ze vertaald en omschreeven had. Belangende myn Plan eener korte en regelmaatige Betsyffering voor den Accompaneerder, geoeffenden zo wel als beginnenden moogen het naar hun goeddunken beoordeelen; ik, voor my, zal het zo lang ter myner eigen voorschrift gebruiken, tot dat een ervaa-
ren en kundig Man ons eenen duidelykeren, korteren en aanneemlykeren weg zal hebben aangewezen.*



Accord

Grondtoon

Tab. XI.

Word geteekend

7
5
4
2

IV

b7
5
3

b7

6
5
3

b III

6
4
b3

b V

6
4
2
b1

b VII

*6
5
3

*6
5
3

*7
6
4
2

*6
5
2



P R O E V E

OVER DE

NATUUR DER HARMONIE

IN DE

GENERALAAL BASIS,

BENEVENSEEN

ONDERRICHT EENER KORTE EN REGELMAATIGE

BECYFFERING.



EERSTE HOOFDSTUK.

*Van eenvoudige en samengestelde Accoorden,
die in de Mannelyke Toonwyze (over de
grootte Terts, (*) voorkoomen.*

§. I.

Uk stelle, als eene bekende zaak, vooraf,
dat men weete, welke de intervallen zyn tus-
schen

(*) Modus major, Mode majeur.

fchen 1. en 9. als Prime (1.) Seconde (2.) Terts (3.) Quart (4.) Quint (5.) Sext (6.) Septime (7.) Oötaaf (8.) en Noon (9.) of ze groot of klein, grootst of kleinst zyn. De intervallen boven de 9. te noemen, acht ik onnoodig, om dat wy maar zeven Muzikale letters hebben, en dus van de 8. gelyk met de Prime weêr beginnen moeten.

§. 2.

Dan met de *Noon* is 'er een uitzondering, als hebbende met de Secunde zeer verschillende eigenschappen, gelyk in 't vervolg op zyn plaats aangetoond zal worden.

§. 3.

De bekende natuurlyke *Toonladder* van een Oötaaf, van 1. tot 8. By voorbeeld van C. tot c, bevat in zich twee op elkander volgende kleine *Quarten*, welker intervallen een volkomen gelykheid met elkander hebben; want van C. tot f, zyn twee heele Toonen en een halve, en van G. tot c, zyn desgelyks twee heele toonen en een halve. Dus bestaat de klank-orde van een oötaaf uit twee gelyk-
vor-

vormige halve Toonladders (*), wier eerste *Rustpunt* op de *Quart f*, en het tweede op de laatste *Quart c*. koomt. Tab: I. fig. 1.

§. 4.

Om nu van de *Accoorden* te spreken: Het is bekend, dat het eerste *Accoord* bestaat uit 3. 5. en 8. Deeze vind ik in de *Toonladder* eerstlyk op den *Hoofdtoon*; ten tweede op deszelfs *Quart* als het eerste *Rustpunt*; en ten derden, op den *eersten Toon* der tweede halve *Toonladder*, die de *Quint* van den *Hoofdtoon* is. Tab: I. fig. 2. Dit word het natuurlyk of volmaakt *Accoord* genaamd, om dat het zynen grond in de *Natuur* heeft. En dit is het *eenvoudig Accoord*, welks intervallen in het *accompagnement*, na haare omkeering op drieërly wyze ten voorschyn kunnen koomen.

1.) 3-5-8. e-g-c		2.) a c-f		3.) b-d-g
5-8-3. g-c-e		c-f-a		d-g-b
8-3 5. c-e-g		f-a-c		g-b-d

Alhoewel nu een van deeze intervallen boven,

(*) *d' Alembert notes sur l'Elem: de Mus: de Rameau* Chap. 1. 6.

ven, in 't midden of onder kwam te staan, zo is 't evenwel altoos eenerly *Accoord*.

§. 5.

Het gemelde *eenvoudig Accord* heeft dus, gelyk gezegd is, drieërly verzettingen. Dan door de verplaatsing van de *Bas* ontstaat de verscheidenheid der *Cyfferen* boven dezelve. De *Bas* op den grondtoon staande, heeft de eerste plaats en de eerst genoemde *Cyffers* 3. 5. 8.; komt ze op de tweede plaats, in de *Terts*, dan heeft ze de intervallen 3. 6. 8. of wel 6. 3. 6. om de *Terts* van den grondtoon niet te verdubbelen. Dog dit tot de *Regelen* der *Compositie* behoorende, zullen wy 'er verder niet van spreken, en alleen by 3. 6. 8. blyven. In dit *Accoord* toont de 6. den grondtoon aan *Tab. I. fig. 4.*

§. 6.

Als de *Bas* op derde plaats, de *quint* van den *Hoofdtoon*, valt, dan ontstaan de intervallen 4. 6. 8. en de 4. wyft ons den grondtoon aan. Gelyk (volgens §. 4.) de intervallen der *bovenstemmen*, tot den grondtoon, op drieërlei wyzen kunnen verzet worden,

zo kan het ook geschieden by de tweede en derde verplaatsing van de Bas.

§. 7.

Als nu het gemeld Accoord op 't eerste *Rustpunt* der Toonladder, dat is op de *Quart* des Hoofdtoons ligt, en de Harmonie moduleert onmiddelyk van dezelve terug in den Hoofdtoon, dan blyft het Accoord eenvoudig. Tab. I. fig. b. a.

§. 8.

Dan, als ik met het Accoord des eersten *Toons* der tweede halve Toonladder, naamlyk van de *Quint* naar den Hoofdtoon moduleere, en tot dit eenvoudig Accoord, den laatsten Toon der eerste halve Toonladder (de 4.) neeme, dan ontstaat daaruit het Accoord van de kleine *Septime*, met de intervallen 3. 5. 7. Tab: I. fig. 6. b. Dus is dit reeds een samengesteld Accoord. Koomt nu tot dit Accoord nog de 3. van het genoemde eerste *Rustpunt*, dan hebben wy het Accoord der *Noone* fig. 6. c. Van samengestelde Accoorden spreekende, moet men niet denken, dat twee of meer heele Accoorden tot een, maar dat een

een of meer intervallen uit dezelve te faamen gevoegd en tot één *Accoord* gemaakt zyn.

§. 9.

Terwyl dit *Accoord* op de *Quint* valt, die de dominante word genaamd, zo noemt men 't ook het *Dominant-Accoord*, 't welk altoos, om dat het in den *Eindtoon* moduleert, de groote *Terts* moet hebben; want wil men in het tweede *Ruftpunt* der *Toonladder* (in den *Hoofdtoon*) koomen, zo moet 'er een halve *Toon* voor af gaan, en deeze is de groote *Terts* van de *Dominante*. Dit te faamen gesteld *Accoord*, een interval meer hebbende dan het eenvoudige, zo kan het vier maalen verzet worden; waar van de eerste plaats, als zynde de *grondtoon*, 3. 5. 7. 8. boven zich heeft *Tab. I. fig: 7.*

§. 10.

In de tweede verplaatfing koomt de *Bas* op de *Terts* des *grondtoons* en veroorzaakt daar door de intervallen 3. 5. 6. 8. De 6. is hier de *grondtoon* en de kleine 5. de *Septime* *Tab: I. fig: 8.*

§. 11.

Op de derde plaats heeft de Bas de intervallen 3. 4. 6. 8, waar van de Quart de grondtoon en de kleine Terts de Septime is. Tab: I. fig: 9. *Tertsen* zyn consonanten; maar hoe dan, wanneer ze gelyk hier, *Septimen* zyn, en gevolglyk eene oplossing vereifchen?

§. 12.

De Bas de vierde plaats inneemende, heeft den hoogften Toon, de Septime zelve, en dus de intervallen 2-4-6-8, waar van de 2. de Grondtoon is. Tab: I. fig: 10. Alle de intervallen in 't Accoord der Septime voorkomende lyden in derzelve legging dezelfde verandering als die in het eenvoudig Accoord (§. 4.) en wel op vier onderscheiden wyzen.

Ik wilde wel aanraaden, alle saamen gestelde Accoorden met vier intervallen te accompaneeren. Dan die in dit stuk te schroomachtig mogte zyn, heeft het interval, dat de Bas heeft maar weg te laten.

§. 13.

'Er is nog een Accoord eener Septime, die

B

met

met de kleine *Terts* geaccompagneert word, bevattende alleen de natuurlyke intervallen der Toonladder, waar van de *Terts* klein is. B. V. in C-d-e-f-g-a-b. hebben wy de Septime D-f-a-c. en hier is de *Terts* klein. Een bekwaam Componist kan echter ook eene verandering hier in maaken, en in plaats der kleine, de groote *Terts* zetten Tab: I. fig: 12. Nadien dit Accoord niet in den *Eindtoon* moduleert, kan 't geen Dominant genaamd worden; gevoeglyker kan het een *voorbereidende Dominant* heeten, om dat het altyd in het rechte Dominant-accoord moduleert.

§. 14.

Rameau noemt dit Accoord: *Simple Dominante* en de tweede plaats, als de Bas op de *Terts* van deszelfs Grondtoon verzet word. (zie Tab: II. fig: 1.) noemt hy *Onder-dominante*. Dan waarom tot eenerlei Accoord tweeërlei benaaming? Wanneer ik den Grondtoon van een Accoord vinden wil, moet ik in zyne intervallen van *Terts* tot *Terts* terug zoeken, tot dat ik 'er geen meer vinde; en de Toon die geen *Terts* meer onder zich heeft,

is de *Grondtoon*. In Rameau's *Onder-dominant* is dus geen andere *Grondtoon* dan die van zyn zogenaamde *Simple-Dominante*, gevolgelyk eenerlei *Accoord*. Tab: II. fig: 2. 3. Ik zal derhalve alleen by de benaaming van *Onder-dominant* blyven.

§. 15.

'Er kunnen verscheiden *Onder-dominanten*, als voorbereidende, op elkander volgen, tot dat ze zich eindelyk in den waaren oplossen, door welke modulatie 'er somtyds *Septimen-Accoorden* ondersluipen, waar van de groote *Terts* boven is, dus de *grootte Septime* maakt. Dewyl ze nu in dit geval de plaats van een *Onder-dominant* inneemt, zo word ze ook als die met 3-5-7. geaccompagneerd. Tab; II. fig: 4.

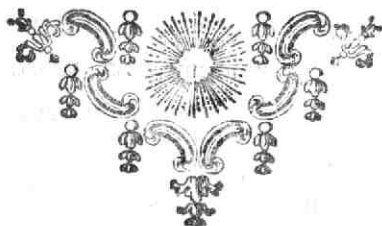
§. 16.

Als de *Bas* op den *Hoofdtoon* staat, en het *Accoord* van zyn *Dominant* word daar toe genoomen, dan ontstaat het *Accoord* der zo genaamde *grootte Septime*, 2-4-5- $\frac{7}{b}$. Dus is dit een samen gesteld *Accoord* uit den *Dominant* met den *Hoofdtoon*. B. V. C. is de

B 2

Hoofd-

Hoofdtoon en *G. de Dominant*, gevolglyk koomen hier de Toonen C-d-f-g-b. in de Harmonie; blyvende de *Hoofdtoon* liggen, tot dat zich de *Dominant* in denzelven oploft. Tab: II. fig: 5. De *Bas* heeft ook in dit *Accoord* zyne verplaatfingen. De *Componift* zet ze in de Harmonie; edoch men heeft in foortgelyke gevallen niet noodig gevonden, den *Hoofdtoon* met cyffers aan te teekenen dewyl de Harmonie daar niets by verliest, dus is dezelfs *Becyffering* eenerlei, met die der *Dominanten*. (§. 10. 11. 12.) Tab: II. fig: 6.





HET TWEEDE HOOFDSTUK.

Van eenvoudige en te saamen gestelde Accoorden in de Vrouwelyke Toonwyze, (over de kleine Tertis () ontstaande.*

§. 1.

De tot hier toe verklaarde Accoorden zyn alleen eigen aan de *Mannelyke Toonwyze*, waar van de Dissonanten, by verwisseling, groot of klein zyn. In de *Vrouwelyke Toonwyze* ontdekken zich Dissonanten, die grootst of kleinst zyn. Het eenvoudig Accoord in de *Vrouwelyke Toonwyze*, 3-5-8. heeft in zyne behandeling dezelfde gesteldheid, als dat in de *Mannelyke*. (§. 4. 5. 6.) Dus vind ik het onnoodig 'er breedvoeriger van te spreken.

§. 2.

In deeze *Toonwyze* vinden wy weêr een *Hoofd-Accoord*, *Onder-Dominant* en *Dominant*, op dezelfde Toontrappen gelyk in de
Man-

(*) Modus minor, mode mineur.

Mannelyke. Tab: II. fig: 7. Ook hier kan de *Onder-dominant* somwylen de groote Terts hebben, die ons weêr andere samengestelde *Accoorden* aanwyft. Tab: II. fig: 8.

§. 3.

Eerst zullen wy de verminderde of kleinste *Septime* onderzoeken: Dit is een *Accoord* te samen gesteld uit het eenvoudig *Vrouwelyk* *Accoord* des eersten *Rustpunts* B. V. van C. naamelyk f, en den *Dominant* g. Van den *Dominant* g. heeft men de groote *Terts* $\sharp b$. en de *Quint* d, en van het *Rustpunt* den *Grondtoon* f. met de kleine *Terts* $^b a$ — dus $\sharp b-d-f-^b a$. 1-3- $^b 5$ en $^b 7$. Tab: II. fig: 9.

§. 4.

Dan wat is nu de *grondtoon* deezes *Accoords*? Antwoord: Nadien de *Bas* de *Terts* des *Grondtoons* heeft zo moet volgen, dat men om den *Grondtoon* te weten, een *Terts* terug moet wyken, en dan vindt men G. Nu maakt G. en $^b a$ eene kleine *Noon*, en de intervallen 3-5-7-9. Gevolglyk is het *Accoord* der kleinste *Septime* een in de *Noon* liggend
Ac-

Accoord, dat te samen gesteld is uit den Dominant en het Accoord des eersten Rustpunts. Tab: II. fig: 10. (Men zoude hier ook kunnen zeggen, te saamen gesteld uit den *Onderdominant* en den Dominant.) En beide te saamen vereenigd moduleeren in den Hoofdtoon.

§. 5.

By de omkeering des Accoords der *Noone*, word in de aantekening der intervallen de Grondtoon weg gelaaten, alhoewel hem de Componist mede in de Harmonie brengt, zo wel als by de groote Septime (Hoofdst: I. §. 15.) De groote *Terts* word hier als 't ware ten grond gelegd en voor de *Prime* genomen, en dan heeft de Bas op de eerste plaats 3-5-^b7, op de tweede 3-^b5-^b6, by de derde ^b3-^b4-6, en by de vierde ^b2-4-6. Tab: III. fig: 1.

§. 6.

Nu koomen wy aan de zogenaamde ver-groote of grootste *Sext*: 3-^b5-[#]6. Dit Accoord is uit drie onderscheiden Accoorden te samen gesteld, Tab: III. fig: 2. te weeten uit het Vrouwelyk Accoord des *eersten Rust-*

punts is genomen de 3, ^{ba}; uit het *Hoofd-Accoord* de 3 en ^{b5} c-be, en uit het *Onder-dominant Accoord* de grote Terts ^{#f}, die de hoogste Toon is, en in het Dominant-Accoord leidt. Tab: III. fig: 3.

§. 7.

Om dat de *grootste Sext*, als ze word omgekeerd eene *kleinste Terts* maakt, die in de Harmonie het gehoor te sterk zoude beleedigen, zo lydt dit Accoord in de Bas niet wel een omkeering en dus moet de *grootste Sext* altoos in de boven-stemmen blyven.

§. 8.

Uit dit laatste Accoord kan nog een ander gevormd worden, naamelyk als de Bas nevens dit geheel Accoord nog den grondtoon des *Dominants* inneemt, onstaande daaruit de Harmonie van 1.^{b2}-4-6-^{#7}. B. V. G-^{ba}-c-^{be}-^{#f}. Tab: III. fig: 4. Deeze Grondtoon des *Dominants* kan ook in de bovenstemmen plaats hebben; doch hy word nooit met cyffers aangekend. Tab: III. fig: 5.

§. 9. Het

§. 9.

Het is noodig, ook van de *vergroote Quint*, als C. ^{g.} te spreekē. Tab: III. fig: 6. Deze vind ik nog in de Mannelyke nog in de Vrouwelyke Toonwyze. En myns bedunkens heeft ze haaren grond meer in de Melodie dan in de Harmonie. Waarschynlyk is dit accoord op deeze wyze ontstaan: Dat een Solo-zanger of speeler, in zyne versieringen, in plaats der natuurlyke, de vergroote Quint heeft laten hooren; een stoutmoedig Componist boóste hem na, by het zetten der Harmonie; en op deeze wyze in 't vervolg in gebruik gekomen, verkreeg de vergroote Quint, als 't ware, regt van mede tot de Harmonie te behooren.

§. 10.

Dan de vraag is, of dit Accoord eenvoudig of te samen gesteld zy. Men zal zeggen: eenvoudig; want het bestaat uit 3-5-8. Maar wat doet hier de *vergroote Quint*? myne meening is deeze: De Heer *Hoofdtoon*, B. V. C. groote Terts, schynt hier de vrouw A. (*kleine Terts*) te willen liefkoozen. De Heer C. ont-

leent van de Vrouw, A, de groote Terts van haaren Dominant en zet ze in de plaats van zyne volkomen Quint. Tab: III. fig: 7. Zy behoorde, volgens haare natuur, opwaards in den Hoofdtoon van A. minor zich op te lossen, doch de Heer C, als meerder recht hebbende, brengt ze op de Terts des eersten Rustpunts zyner Toon-Ladder; En nu is dit een te samen gesteld accoord. Dan, men vraage eens den Soloïst, waarom hy zo dikwyls, in plaats van de reine, de vergroote Quint of Octaaf enz. laate hooren, ook zelfs nevens de volmaakte by de Harmonie, die tog voor 't Gehoor niet onaangenaam zyn, Tab: III. fig: 8. Hy zal antwoorden: om dat ze myn gezang versieren. En dit is de zekerste verklaring. Nu zoude konnen gevraagd worden: behoort dit accoord tot de mannelyke Toonwyze? Antwoord tot beide; want het is om zo te zeggen tweeflachtig. Ondertusfchen vergenoeg ik my met te zeggen, dat men de gronden van alle de accoorden, door foortgelyke gevallen ontstaande, alleen in de natuur der Melodie zoeken moet.



HET DERDE HOOFDSTUK.

*Van de Accoorden, die alleen van de Melodie
oorspronglyk zyn.*

§. 1.

In beide voorige Hoofdstukken is van de accoorden gehandeld, die zonder voorbereiding kunnende geschieden, alleen op de Harmonie betrekking hebben. Er zyn ook nog andere accoorden welker intervallen door de *Melodie* gevormd worden, en wel door middel der *Voor-klanken* (anticipation) of *Naklanken* (suspension.)

§. 2.

Alle intervallen der boven-stemmen, geen uitgezonderd, kunnen tot Voor- of Naklanken gemaakt worden; te weten als de Componist een of meer derzelve voor of na de Bas laat intreedden; waarvan men zich 't best kan overtuigen door het op het Clavier of Orgel te beproeven.

§. 3.

Dan zo iemand mogt tegenwerpen, en zeggen,

gen, dat de *Melodie* alleen in de bovenste stem plaats had, en dat by gevolg de hier te verklaren *Accoorden*, die uit de *Melodie* spruiten, geen betrekking op de middenstemmen konden hebben; zulk een weete, dat deeze tegenwerping nimmer gemaakt kan worden door een kundigen Componist, welken het bekend is dat alle middenstemmen, eike voor zich zelve, ook zelfs de Bas, haar eigen gezang hebben moet, indien de Harmonie haare volkomen uitwerking zal doen.

§. 4.

Ik achte het overtollig, hier alle soorten van *Voor-* of *Naklanken* te beschryven; Een paar voorbeelden zullen genoeg zyn, om de zaak op te helderen. B. V. Als men door middel van het *Dominant-Accoord* G. in den *Hoofdtoon* C. wil overgaan, zo neeme men den *Hoofdtoon* C, en laate van 't voorig *Accoord* G, een of meer intervallen navolgen, dan maakt de 4 den *Naklank* der *Terts* en de 9 en 7 zyn *Naklanken* van de *Octaaft*.
Tab: III. fig: 9.

§. 5.

§. 5.

Voorklanken geschieden, ingeval de intervallen van een volgend accoord zich laten hooren eer de Bas uit haar plaats gaat en ter oplossing der *Voorklanken*, het interval vervult 't welk aan dit accoord ontbrak. B. V. Tab: III. fig: 10 is de 2 de *Voorklank* der 3. de 4 word de 5, en de 5 de 6. Voor- en *Naklanken* kunnen by alle accoorden plaats vinden, gelyk reeds gezegd is. §. 2.

§. 6.

By deeze Voor- of *Naklanken* heeft men hoofdzaaklyk te letten op de oplossing der dissonanten, welke de accompaneerder kennen moet. Hoe meer nu een dissonant van 't natuurlyk accoord verwyderd is, zo veel te zorgvuldiger moet men deszelfs oplossing in acht neemen.

Ik brenge alles, wat de oplossing der dissonanten betreft, onder deezen eenen Regel: *Alle Dissonanten die groot of grootst genoemd worden, worden een trap opwaards, en de kleine of kleinste een trap nederwaards, 't zyn in een heelen of halven toon, opgelost, zonder dat*
een

een *accompagneerder* vooraf behoefte te weten in welk een interval. Hy volge hierin alleen het voorschrift van den *Componist*, die zig nu en dan aan de strenge konst-wetten niet verbindt en van den zo even opgegeeven regel afwykt.

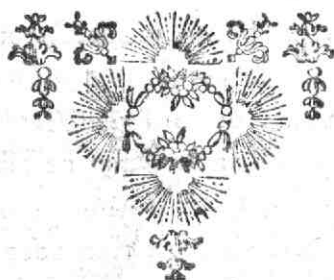
§. 7.

Dat een *Disfonant* zig in onderscheiden intervallen kunne laten oplossen, hier toe kan dit volgende tot bewys dienen: de kleine *Septime* lost zich een trap nederwaards op: In *Tab: IV. fig: 1.* (a.) gaat ze in de *Terts*, (b.) in de *Sext*, (c.) in de *Quint*, (d.) in de groote *Quart* enz. Zy kan ook opgehouden worden, zie *Fig: 2.* en komt dan tog aan 't einde een trap nederwaards volgens haare bestemming.

§. 8.

Nog een voorbeeld van een *disfonant* die, groot zynde, zich opwaards oplost: De groote *Quart* f. ^b in *Tab: IV. fig: 3.* (a.) gaat in de *Sext* (b) door de 5 in de 3, (c) in de 5 enz. Welk een breed veld heeft de *Componist* hier niet voor zich! Hoe menige nieu-

we onverwachte en vreemde modulatiën kan hy hier niet niet al uitvinden, waardoor het gehoor op de aangenaamste wyze verrast word.





HET VIERDE HOOFDSTUK.

Van de Becyffering.

§. 1.

De Bas-stem, boven welker nooten de accoorden door Cyffers aangeduid worden, word gelyk bekend is, de *Generaal-Bas* genaamd; waar van men de nooten met de linker, en de accoorden met de rechter hand speelt. Reeds van overlang heeft men voor den *Accompagneerder* eene korte doch duidelyke becyyffering gewenscht, en waarom zoude het niet mooglyk zyn? Laat ons vooraf afzien van zulk een pedantery om alle toonen der *Methodie* (welke toch weinig nut aan de *Harmonie* doen) zo veel mooglyk door cyffers aan te wyzen. Onlangs kwam my een klein gedrukt Muziek stukje voor oogen, waar in boven de Bas-nooten de cyffers gelyk. Tab: IV. fig: 4. gezet waren. In der daad het schynt geleerd, dan waartoe dient het?

§. 2. Het

§. 2.

Het is als eene vaste stelregel aangenoomen, dat *Nooten*, die geen cyffers boven zich hebben, het natuurlyk of *eenvoudig Accoord* vereifchen. Edoch als het de oplossing van een voorgaand Accoord vereifcht, zo vindt men een of meer intervallen van dit Accoord aangekend, waar door men 't erkennen kan; en als dan heeft de Bas den Grondtoon zelve. Ingeval 'er buiten deeze cyffers 3-5-8, een andere gezien word, dan is 't een teken, dat de Bas den Grondtoon niet hebbe, dien ik gevolglyk eerst moet zoeken. In de drie eerste Hoofdstukken heb ik getracht den waaren Grondtoon van elk Accoord vast te stellen; waarvan eene korte herhaaling hier niet ondienftig kan zyn, vermids toch alles op den Grondtoon beruft.

§. 3.

Als de Bas in 't eenvoudig Accoord op de tweede plaats kooft (H. I. §. 5.) dan ziet men de cyffers 3-6-8. Hier wyft ons de 6. den Grondtoon aan. Is dan boven de nooten de cyffer 6. alleen niet genoeg? Waartoe dient het o-

vertollige? iets met weinig kunnende geschieden heeft geen veelheid noodig. Als de Bas de derde plaats heeft (H. I. §. 6.) dus de cyfers 4-6-8, dan is de 4 alleen genoeg, om 't *Accoord* aan te duiden, want ze wyft ons op den *Grondtoon* deszelven.

§. 4.

By het *Dominant-Accoord*, 't *Accoord* der *Septime*, herinnere ik hier nog eens, dat het niet ondienstig zoude zyn, indien de *Accompagneerder* de 8. 'er telkens by nam, en alzo met vier intervallen *accompagneerde*. (Hoofdst: I. §. 12.) Ja, het zoude des te gemaklyker vallen om het behoorlyk *Accoord* te vinden. Om nu de becyffering der *Septime* van die des *eenvoudigen Accoords* te onderscheiden, kan de cyffer des *Grondtoons* op deeze wyze met een streepje 'er door getekent worden $\bar{2} \bar{3} \bar{4} \bar{5} \bar{6} \bar{7}$; waaruit de *Accompagneerder* besluiten kan dat het een *Accoord* der *Septime* is.

§. 5.

De Bas op den *Grondtoon* heeft alleen de cyffer 7 boven zich; op de tweede plaats toont

toont de 6, op de derde de 4, op de vierde de 2, den Grondtoon aan. (Hoofdst: I. §. 10, 11, 12.) Als ik nu den Grondtoon heb, en weet dat het een *Accoord* van de *Septime* is, dan is 't onnoodig nog andere by het interval te zetten, dat my den Grondtoon aanwys, vermids ik alreeds zeker weet, dat ze 'er toebehooren.

§. 6.

Het *Accoord* der *grootte Septime* is niets anders dan 't *Accoord* der *kleine* op den *Dominant* (Hoofdst: I. §. 16.) In plaats van alle daar boven gestelde cyffers 2-4-5-7, is de 4 alleen genoeg, want, accompagneerende het *Accoord* des *Dominants* tot den Hoofdtoon, zo spreekt het van zelf, dat ik, zonder my te bedenken of te tellen, de intervallen 2-4-5-7 in de Harmonie heb. Ten aanzien der omkeering deezes *Accoords*, beroep ik my op Hoofdst: I. §. 15, en de becyffering is als de voorgaande §. 5.

§. 7.

De *kleinste Septime* als $\sharp c-bb$ is eigenlyk het *Accoord* der *Noon*. In zo verre nu de Bas

C 2

den

den Grondtoon daarvan heeft, als A-[#]c-e-g-bb, zo word de g alleen boven de noot gezet, en daar uit volgt dat [#]3-5-7-b⁹ 'er by geaccompagneerd moeten worden. By de omkeering deezes Accoords word de Grondtoon in de becyffering uitgelaaten (Hoofdft: II. §. 5.), omdat wanneer de Grondtoon voor de rechterhand onder komt te staan, de greep te zwaar zoude zyn om te beſpannen; of, als hy boven ligt, drie nevens elkander zynde intervallen voortbrengt, die voor 't gehoor onaangenaam zouden zyn. In de becyffering van dezelfs omkeeringen, word de tweede plaats der Noot, als 't ware, ten gronde gelegd.

§. 8.

Om het [#] of \flat , het welk thans op den onderſten toon valt, aan te teekenen, heeft men ſlegts het [#] of \flat te zetten voor de cyffer, die vermids het een Septime is, met een ſtreepje getekend word. Dienvolgens ſtaat de 7. alleen op de tweede plaats der Noone als Grondtoon; by de de derde [#]4, by de vierde [#]4, en by de vyfde [#]2.

§. 9. By

§. 9.

By de *grootſte Sext* $3^{\flat}5^{\sharp}6$, B. V. $ba-c-be^{\sharp}f$ (Hoofd: II. §. 6.) is 't genoeg dat men het \sharp voor de 6, en daar onder twee punten teekene \sharp_6 ;, dewyl de Bas 3-5 heeft, welke aantekening onnoodig is, verbeeldende hier de twee punten 3 en 5.

§. 10.

Dan als dit *Accoord* te gelyk nog een ander vormt, naamlyk in geval de Bas, nevens dit *Accoord*, den *Grondtoon des Dominants*, waarin het zich oploft, inneemt (Hoofd: II. §. 8.) en $b_2-4^{\flat}6^{\sharp}7$ 'er uit ontstaan, dan kan men des niet tegenstaande, de genoemde cyfers 'er by houden, doch moet de 2 'er onder gezet worden, om dat de *Secunde*, als 't ware, hier de *Grondtoon* is. De becyffering is aldus \sharp_6 :
2.

§. 11.

Voorklanken en *Naklanken*, die alleen aan de *Melodie* eigen zyn, lyden naar de heden-daagſche becyffering geen verandering. Doch

is 't noodig by een derzelven nog een cyffer te zetten. B. V. tot de 4, als nakoomende 3, de 5, ($\frac{5}{4}$) tot de 9, als nakoomende 8, de 5 of 3 ($\frac{9}{5}$, $\frac{2}{3}$) enz: desgelyks ook by de Voorklanken.

§. 12.

De tekenen \sharp , b en \flat , als ze alleen boven de nooten staan, beduiden, gelyk bekend is, de *Terts*. Alzo kunnen ze ook boven de cyffers, die my den Grondtoon aanduiden, alleen gezet worden, om te weten of het manlyk of vrouwlyk zyn moet. B. V. in de derde plaatse van het *eenvoudig Accoord* (Tab: IV. fig: 5.) boven de 4 een b , om het vrouwlyk Accoord, of in de derde plaats des *Dominants* boven de 4 een \sharp om het manlyk aan te duiden.

§. 13.

De nu verklaarde cyffers zyn, om vatbaarder, duidlyker en lichter te verstaan, in Tafels gebragt, zie Tab: V. en VI. Op de eene zyde ziet men de intervallen der meest bekende Accoorden, en tegen dezelve over enkele cyffers der Grondtoon, die derzel-

zelyer Accoorden aanwyzen. Deeze leerwyze heeft mynen leerlingen van beide geslachten, die zich sedert eenige jaaren van myn onderricht bediend hebben, altoos aanneemlyker toegescheenen dan die manier, volgens welke men, met immerduurend tellen, de intervallen eerst moet zoeken; en ik vlei my, dat ze ook in 't algemeen allen beginnenden, die met geen vooroordeel zyn ingenoomen, de zaak veel gemaklyker zal maaken.

§. 14.

De Hoofdzaak des accompaneerders is, dat hy niet alleen alle eenvoudige Accoorden, zowel in de manlyke als vrouwlyke Toonwyze weete, maar ook dat hy in staat zy dezelve zonder veel nadenkens op zyn instrument te speelen. Ten nutte der geenen, die het Clavier en de Generaal Bas 'er op willen leeren, heb ik hier een paar voorbeelden opgesteld, waardoor zy alle mooglyke Accoorden, en 't aanslaan derzelve, op eene gemaklyke wyze kunnen leeren. Tab: VII. fig: 1. en 2. Het eerste moduleert door klimmende, en het tweede door daalende cadencen.

cen. Het derde, alwaar de 7 des Dominants by fig: 1. gevoegd is, kan dienen, om zich in de behandeling der Septimen te oefenen. Tab: VIII. fig: 1.

§. 15.

Den geenen, die zo gaarne over alles den meester speelen en berispen willen, moet ik, eer zy hunne critiques maaken, zeggen, dat deeze voorbeelden niet naar de regelen der Compositie opgesteld zyn; want ik weet het ook, dat de twee op elkander volgende Accoorden, met ✱ ✱ getkend, een veel verderen sprong doen, dan een Componist van smaak en oordeel ze zetten zoude. Dan ik heb ze my onderscheiden maalen op 't Orgel laten voorspeelen, en met myn gehoor nooit kunnen ontdekken, waar deeze sprong geschiedt. Dus is 't my genoeg, als de leerbegeerige op 't Clavier of Orgel, door deeze niet onaangenaame modulatiën, zyn oogmerk bereikt.

§. 16.

Betreffende het aanslaan met de rechterhand, zo kan de accompaneerder voldoen, als hy in C, $\frac{4}{4}$ in vlugge tydmaat vier maal aanslaat, in $\frac{4}{4}$ drie-

driemaal; in $\frac{2}{4}$ tweemaal; in $\frac{3}{8}$ maar eens; in $\frac{6}{8}$ tweemaal, rekenende drie agtste voor één vierde. By langzaame tyd-maaten moet zich de speeler naar 't voorschrift des Componists richten. En als 'er in de tydmaat eene pauze op een vierde of agtste staat, staat hy 't accoord op de pauzering aan, en speelt de basnooten na? *Tasto Solo* T: S: beduidt de basnooten alleen, zonder accompagnement van de rechterhand; *unifono*, of *unis*: de basnooten met de rechterhand met octaaven verdubbeld.

§. 17.

Het veel gerammel, waar mede veele kleine meesters zich groot willen maaken, als zy 8 nooten in C maat allegro accompaneeren, is niet alleen der Melodie hinderlyk, maar ook schadelyk aan de Harmonie, om dat ze zo doende alle doorgaande nooten onrecht accompaneeren. Tab: VIII fig: 2; en nadien zy in dit geval den eenvormigen toon in eene maat agt maalen aanslaan, zo volgt in tegenoverstelling, dat ze het by doorgaande nooten in de Bas ook agtmaalen moesten doen, fig: 3; dan dit nooit geschiedende, zo ziet

men hoe ongerymd deeze ingebeelde vaardigheid is.

§. 18.

Terwyl ik daar van doorgaande nooten spreek, zoo moet ik iets van de streep boven de Basnooten zeggen. Het had wel gevoeglyker by de verklaring der becyffering kunnen geschieden; ondertuffchen zal deeze stoffe 'er ook niet ongeschikt toe zyn. Het is bekend dat de gelyke streep — de voortduuring des accoords, daar ze begint, tot derzelve einde toe betekent. Nu hebben wy ook nog nog schuinse streepen \ (die beter van boven neederwaards dan van beneden opwaards, gelyk sommigen tekenen, loopen) wat beduiden die? Eerst moet ik aanmerken, dat veelen gelooven, dat men boven de doorgaande nooten, de accoorden, die in de Harmonie liggen, zoude moeten aanduiden. B. V. Tab: VIII. fig. 4 boven $f \frac{5}{2}$, boven $d 2 - 4-7$. enz. welk een menigte van ongewoone, ongeschikte en onnatuurlyke cyffers zouden 'er niet te voorschyn koomen! Dewyl nu de bas zo wel als 't gezang zyne doorgaande nooten heeft, zo is de schuinse streep

uit-

uitgevonden, om door dat middel te kunnen weeten, welk accoord de regterhand daarby te accompaneeren heeft. Deeze streep dan betekent, dat het accoord van die noot, waar op het laage punt valt, by de voorgaande nooten moet genomen worden, Tab: VIII. fig. 5.

§. 19.

De ruimte des Accompagnements op het Clavier is van Toon-kunstenaaren bepaald op anderhalf Octaaf van c tot f en g, Tab: IX fig: 1. De kruisen \sharp of \flat by de middenstemmen in de becyffering, volgens deeze nieuwe wyze geen plaats vindende, zo heeft de Accompagneerder het zich tot een regel te maaken, dat hy altoos de *verminderde Terts* vermyde, en als na eene *kleine Terts*, de Bas een halven toon opklimt, dat hy dan ook de *Terts* verhoogt. Tab: IX. fig- 2.

§. 20.

Voor zulken die zich verbeelden, de *Generaal-Bas* zonder cyffers te kunnen spelen, is zekerlyk dit onderricht eener becyffering overtollig en onnoodig. Ik zoude my met hun-

hunne waanwysheid ook niet gaarne inlaaten; evenwel moet ik 'er iets ten nutte der eerst beginnenden van aanroeren. Men beroept zich, naamlyk, op het Gregoriaansch gezang, by 't welk het genoeg is als men de *diatoonike* of *natuurlyke Toonladder* en derzelve Accompanement op en nederwaards weet. Tab: IX fig: 3, 4.

§. 21.

Maar hoe dan, als de Componist boven de Bas deezer Toonladder opwaards het volgend gezang gezet hadde Tab: IX. fig: 5. of neêrwaards fig: 6? Waarvan meer andere dergelyke voorbeelden zouden bygebragt kunnen worden. Indien nu de Heeren Gregoriaanen, des niettegenstaande, in 't Accompagneeren, by hun Systhema wilden blyven, zoude dit dan niet eene fraaye Harmonie worden? Dan, het belachlyke deezer inbeelding reeds van meenig Man van verdiensten aan den dag gelegd zynde, zo spreek ik 'er geen woord meer van. Ik zoude 'er ook geen gewag van hebben gemaakt, ten ware my niet van verscheiden kleine Meesters, op de vraage waarom? niet een Pythagorische houding ten antwoord gegeven was: hy — heeft het zelf gezegd.

AAN-



A A N H A N G S E L.

Na myn voorbeeld eener korte en regemaatige becyffering te hebben aangewezen, zoude men kunnen vraagen: Is 'er niet eene nog duidlykere, dog korte becyffering mooglyk? Het zy my geoorloofd mynen Leezeren daarvan ook nog een ander Plan voor ooggen te leggen.

Wat verplicht ons, den *Grondtoon* van het *Accoord* boven de *Basnooten* te zoeken? De *Bas* klimt in haare verplaatzingen, en wykt van *Terts* tot *Terts* opwaards van haaren *Grondtoon* af; gevolglyk ligt haar *Grondtoon* onder haar. Zoude men nu niet de *Cyffers* des *Grondtoons* onder, en die der *middenstemmen* boven de *nooten* kunnen zetten? Tot onderscheid des natuurlyken of eenvoudigen *accoords* en dat der *Septime*, zoude het eerste met *algemeene*, en het laatste met *Romeinsche cyffers*, of gelyk te vooren gemeld is (Hoofdst. IV. § 4) met een streepje becyfferd kunnen worden. Ik zoude derhalve B. V. by de tweede en derde verplaatzing, in plaats van 6 en 4

bo-

boven de nooten H. IV. § 5. eene 3 en 5 onder dezelveu zetten. En by 't accoord der septime moesten in plaats van 6 4 2 boven de Bas, de III, V en VII 'er onder staan. De tekenen \sharp en \flat , houden de zelfde betekenis, gelyk te zien is Hoofdst: IV. §. 8. en 12, en worden voor of boven de cyffers gezet. Op deeze wyze zouden de voor- en naklanken enz., die hunne natuur in de Melodie hebben, duidlyker, begryplyker en gemaklyker vallen, om dat dezelve alle boven de nooten behoorden geteekend te worden.

De bygevoegde Tafels X en XI kunnen dienen tot voorbeelden van dit plan. Het zoude 'er op aankoomen, dat een man van verdiensten, die reeds, door zyne werken, de achting van het Publiek verworven had, van dit plan eene proeve wilde neemen; dan zouden 'er wel spoedig navolgers gevonden worden. — Of mooglyk weet zulk een man een beter en aanneemlyker plan? — wy wenschen het!

E I N D E.