



D. Kelner, Korte en getrouwe onderregtinge van de generaal bass, of bassus continuus

<https://hdl.handle.net/1874/23436>

VI. 315
D. K E L N E R,

Korte en getrouwe

ONDERREGTINGE

Van de

GENERAAL BASS,

O F

BASSUS CONTINUUS.

Naa de tweede Druk uit het Hoogduits vertaalt,
en met eenige Aanmerkingen, benevens een
Opdragt, en Voorredén vermeerdert,

DOOR

GERHARDUS HAVINGHA,

ORGANIST en KLOKKENIST

Te A L K M A A R.



Te A M S T E R D A M,

By G. F. W I T V O G E L,

Organist van de Luthersche Nieuwe Kerk. 1741.

Morhof. Polyhist. Tom. I. Lib. 2. Cap. 13.

Quod si forte erunt, qui has minutias contemendas judicaverint, illi sciant, nihil minutum aut leve esse, quod cum juventutis commodo conjunctum est.

Dat is:

By aldien 'er Menschen zyn zullen, die deze kleinigheden als veragtenwaardig mogen veroordeelen, deeze moeten weten, dat 'er niets te gering of te ligt zyn kan, als het maar met het gemak en voordeel van de Jeugt gepaart is.

OPDRAGT

AANDE

HEEREN

EN

LIEFHEBBEREN,

LEDEN VAN HET

COLLEGIUM MUSICUM

DER STAD

ALKMAAR.

MYN HEEREN

EN

LIEFHEBBEREN

DER

MUSIQUE.

*Wierd'er voor een reeks van Jaaren,
ter betuiging van dankbaarheid aan Hun*

2 2

WEL

O P D R A G T.

WEL ED. GROOT AGTBAARHEDEN
de Heeren BURGERMEESTEREN EN
REGEERDERS der Stad ALKMAAR,
op de ontfangene gunst, van de heerlyke
Zaal door hun ED. GROOT AGTB^N.
voor de Musique en Zangkonst inge-
ruimt en toegewyd, als ook tot Lof der
Musique en het Collegium Musicum,
derzelver Stad een voortreffelyk Vers op-
gezongen, het welke noch beden ter ge-
dagtenisse in de Collegie Zaal bewaard
word, en hier onder word bygevoegt.

Niemand verwondere zig dan, dat ik
hoewel met geen Vers tot Lof van de
Musique, noch van het Collegium Mu-
sicum; maar met een zeker Tractaatje dat
my onverwagt toegezonden wierde, het
welke zo fraai als nuttig vindende tot
opbouwinge der Musique, dat ik het
waardig schattede het zelve uit het Hoog
in het Nederduitsch over te zetten, te
voorschyn koom; om daar door (was het
mogelyk) de Lof der Musique en de luis-
ter

O P D R A G T.

ter van het bloejende Collegium Musicum in 't openbaar te stellen. Gun my dan, myn Heeren en Liefhebberen, Leden van het Collegium Musicum ter dier zelver plaatse, die vryheid dat ik dit Werkje welke het eerste is, dat in onze Nederlandsche Taale over de wezentlyke gronden van de Generaal Bas in 't ligt komt aan Uw opdrage, en deze eersteling aan Uw toewyde.

De redenen welke my hier toe bewegen behoeven niet gezogt te worden, dewyl ze aan alle bekend zyn, zo ten opzichte van onze vriendelyke ommegang met mal-kanderen: alle Leden van het zelve Collegie: als ook alle eensgezind om een iegel-yk 't zyne toe te brengen wat tot het harmonieele der Musique vereifcht word: meer zal ik 'er niet van zeggen, oordeelende dit suffisant en genoeg te zyn, deeze myne handeling te billyken.

Neem dan, myne Heeren en Liefhebberen, dit aan, niet ziende op de

O P D R A G T.

*kleinheid des Werks; maar op de serieuze
intentie des Uitgevers, en het voordeel,
dat de Leergierige Jeugd uit het zelve
trekken kan: en dit dus wordende opgeno-
men zal het zelve strekken tot blydschap
van hem die is*

M Y N E H E E R E N,

en

L I E F H E B B E R E N,

Leden van 't *Collegium Musicum*,

Uw alle tyds bereidvaardige Dienaar

GERHARDUS HAVINGHA.

AAN

AAN
DE ED.GROOT ACHTBARE HEEREN
DE HEEREN
BURGERMEESTEREN
ENDE
REGEERDERS der Stad ALKMAER,
OP DE
HEERLYKE ZAELE,
By HAAR ED. GROOT ACHTBAARHEDEN
DE
MUSYCKE ofte ZANG-KONST
INGERUIMT ENDE TOEGEWYD.



Aar steekt in het MUSYCK
Yets, dat de Ziel ontroeren,
En tot de voorfsmaak van denHemel op kan voeren
Wat min als Goddelyk, wat meer als Menschelyk.
Of is 't een Eng'le Werk?
Wiens Eeten en wiens Drinken
Alleen beflaat in door hunn' Stemmen te doen klinken,
GODS Lof; waar van men hoort de weergalm in GODS
Kerk.
Zy is niet sterffelyk
Als andere Oeffeningen:

Men zal noch, naar dat die met d'Aard' vergaan zyn, zingen
(Zoo GODS onfeilbaar Woord ons leert) in 't Hemelryk.

Wat is 'er dat zoo wel

Den woestten Mensch kan temmen,

Als Zy? Zy die wel eer met Snaren, Wind, of Stemmen

Bewoog ook (zoo men zegt) 't Vee, Vis, Steen, Hout,
ja d'Hell'.

Hoe wel heeft dan Uw Gonst

Groot Achtb're MAGISTRATEN

Van ALKMAER! het gebruik van deze ZAEL' gelaten,

En met Uw Vuyr en Licht vereert dees vrye Konst,

Wiens plicht van Dankbaarheid

Ook nimmer naar zal laten

Te zingen op de Maat, ja (konze) ook boven maten,

Volstemmig uit den Lof van Uw Mildadigheid.

ROMANE?



VOOR-



VOOR-REDEN

A A N D E N

Gunstigen, Onpartydigen, en Leergierigen

LEEZER.

Onder alle Schryvers die haar vermoeit hebben de weszentyke gronden, regelen, en 't vereischte tot de *Generaal Bass* op het Papier te stellen, verdiend den grooten en doorschranderen *Musicus*, de Heer JOHN MATTHESON de eerste plaats: dewyl die Heer veel nuttige en doorwrogte

V O O R - R E D E N .

Werken uit zyn groote fchat de Wae-
reld heeft mede gedeelt, waar door
de Wetenschap der ware en wezent-
lyke gronden by veele grootelyks zyn
toegenomen; doch dat geene dat my
van zyn Wel Ed: Werken ter hand
gekomen is, vereifchen zodanige Per-
fonen, die de eerfte gronden kunnen
doorzien, en dezelve verftaan, of de
zulke die geoeffende Zinnen in de
Mufique hebben, en voor de zulke zyn
derzelve Schriften zeer voortrefse-
lyk, om verder opgebouwt, en in
de gronden der *Mufique* vafteftelt te
worden.

Befchouwe ik andere Schryvers,
wier Werken tot my gekomen zyn,
die over het zelve onderwerp gefchre-
ven hebben: zy zyn ook zeer heer-
lyk, van welke ik (na een oplettend
doorlezen) zeggen moet, dat zy die
vereifchtens om de wezentlyke grond
der *Generaal Bass* te leeren wel in hun
heb-

V O O R - R E D E N .

hebben; maar niet in zulk een kort begrip, als tot de eerste weezentlyke Grondbeginselen gevordert worden, om eerst aankomende Leerlingen daar door van onderen af op te leiden, en de Grond-oorsaken van alle Toonen en Accoorden op een vaste voet zoo ter neer te stellen, dat men deselve aan de eerst beginnende als een Wet zoude kunnen voorschryven, om die ten vollen op te moeten volgen.

Daar benevens worden de *resolutien* daar ook zoo niet aangewezen, dat daar door een Leerling vaste denkbeelden bekomen kan, hoe of dezelve moeten, of waar dat die kunnen komen, wordende dezelve in het voorbygaan meer aangewezen als bekende zaken, dan als zaken die men vast moest stellen, om eerst beginnende daar door tot een regte kennisse derzelve te brengen.

Ook

V O O R - R E D E N .

Ook worden de *Dissonanten* daar in zeer wel aangetoont; doch niet in die schikkinge waar door een eerst beginnende Leerling van de een tot de ander geleid word, om van de een in de ander over te kunnen gaan, tot dat eindelyk de *resolutie*, 't zy door een *Syncopatie*, of een *Ligatuur*, of omkeeringe der Partyen, of dadelyk zonder eenige omwegen word daar gestelt.

Niemand vatte dit op, als of ik daar door die brave Mannen, de Kroon van hun hoofd zogte te rukken, en iets aan te wryven, waar aan zy part noch deel hebben, als ook, of zy iets hadden agtergehouden dat zy beeter geweten hadden; neen, geenzins! want ik betwige rond uit, dat zy by my zeer hoog gewaardeert zyn, en regtmatig dat lofwaaardige getuigenisse verdienen, dat zy door een onvermoeiden arbeid, klaar
en

V O O R - R E D E N .

en kragtig hebben aangewezen, wat tot *voortgang* in de Konst strekken kan, waar in ik van der Jeugd af opgeleiden ben geworden, om tot de waare Wetenschap der *Musicalische* Gronden te komen; maar het oogmerk in dezen is, alleen op de korthed, netheid en klaarheid in alles, voor eerst aankomende Leerlingen, en niet verder: te meer als men gade slaat, dat de eerste Schryveren het fundament gelegd en hunne Nakomelingen een geopende deure gemaakt hebben, om op hunne gelegde Gronden al verder te bouwen, zo in zaken als in order: waar door wy Kinderen als Dwergen op de schouders van die Reuzen gesteld zynde zien, het geen onze Grondleggers in die ordre niet zagen.

Ook moet men wel in aanmerkinge nemen dat het (om zo te spreken) Slaven werk is alles aan te teekenen, ('t geene doch in 't geheel niet geschie-

V O O R - R E D E N .

fchieden kan) wat in het *Accompagnement* en *Compositie* in agt te nemen is: inzonderheid wanneer men van de aldereerste beginselen een begin zal maken, dan zal men doorgaans zien dat de Schryver die aldereerste dingen of geheel overslaat, of ter loop doorgaat, of dezelve als bekende dingen aanmerkt, vermids men zich by die eerste beginselen zoo niet wil bepalen, dat die alle in een behoorlyke order op het Papier komen, om dat dezelve op te stellen lastiger zyn, dan de zulke waar in men met het verstand werkzaam zyn moet, en ter opfcherpinge van den Schryver zelf kunnen verftrekken, dewyl het eerste zeer verdrietig, en het laatste zeer aangenaam is: en dit is de oorzaak waarom men zo weinig voor de eerst beginnende Leerlingen aangeteekend vind, daar men een overvloed voor de gevorderde heeft, welke alles kunnen

V O O R - R E D E N .

nen verkrygen , 't geen van hun smaak is, en werwaarts zy hun keeren hunne lust voldoen kunnen.

Maar om in een Voor-reden niet buiten het bestek te gaan, zo zal ik my keeren tot dat geene, 't welke oorzaak tot dit te schryven gegeven heeft.

Wanneer my in de Maand Februarij van het Jaar 1739, door de Hr. GERHARD FREDERIK WITVOGEL, Organist van de *Luthersche Nieuwe Kerk in Amsterdam*, wierde toegezonden een Tractaatje, genaamt: *Treulichet Unterricht im General Bass &c.* opgesteld door de Heer D. KELLNER, las ik het zelve met veel genoegen, van wegen alle die naauwkeurige aantekeningen dewelke die Heer daar in heeft waargenomen, en die zoete opleidingen van de aldereerste beginselen met zo veel netheid waargenomen, dat ik het in al-
len

V O O R - R E D E N.

len deelen bevond te beantwoorden, aan deszelfs Tytel en Opschrift, van een *Getrouwe Onderrigtinge*: waar naa dadelyk een besluit nam om dat zelve nuttige Werkje (voor myne thans hebbende of toekomende Leerlingen) tot een eerst onderwijs en ter opbouwinge in het *Accompagnement* te gebruiken, terwyl dat Werkje hun van zoo veel vrugt kan zyn, als zy tot heden toe noch nooit iets gelezen hebben: te meer om dat de Heer *Autheur* niet wydlopig; maar kort en zakelyk, en te gelyk zo duidelyk en eenvoudig (doch niettemin verftandig) de zaken verhandelt, dat de eerstbeginnende het zelve aanstonds met vrugt kunnen gebruiken.

Nu was 'er maar eene zwaarigheid over, dewyl dat *Traſtaatje* in het *Hoog-* en niet in het *Nederduitſch* gedrukt was, en weinig Inboorlingen van ons Land die Taal verſtaan, noch
zich

V O O R - R E D E N .

zich daar op nitleggen, hoe het dan van de Leerlingen verstaan zoude worden, om den Heer K E L N E R zyne gedachten en voorgestelde gronden, en regelen de haare te maken: dog die swarigheid verdween haast, wanneer ik die *resolutie* nam, om het uit syn oorspronkelyke in onse Nederlandsche Taale over te brengen, en dus dit Werkje niet alleen ten gebuike van myne *Discipulen* te houden, maar het zelve ten nutte van alle Leergierigen door den Druk gemeen te maken, op dat een iegelyk, die lust heeft, een weezentlyke kennisse in de *Musique* te verkrygen, daar door syn oogmerk bereiken kan, en een *Generaal Bass* regelmatig mogte leeren speelen. En niet alleen met zodanige platte eenvoudige greepen, die in zo verre wel voldoen aan de *Caracter*, welke boven de Nooten staan, en wanneer dat dus uitgevoerd

b

is,

V O O R - R E D E N .

is, dan meynen dat alles wel gedaan is, in ordre, gelyk het ook dus na de intentie van veele hedendaagse Violisten zoude moeten geschieden, willende dat dan de *Generaal Bass* maar als een plumpe boeren, of met een flegel op een dorschvloer slaande slag, moeste zyn, daar 'er nogtans veel meer toe vereischt word, om een *Generaal Bass* wel en na behooren te tracteeren; waar toe in dit Werkje ook eenigfints aanleidinge zal gegeven worden, wat ter opcieringe der *Generaal Bass* noodig is; dog alles kort, als zynde hier maar een aanleiding en begin, waar van men in andere Werken veel omstandiger vind, alwaar de wyze en maniere word aangewezen door Voorbeelden, hoe de *Generaal Bass* moet gespeelt worden, dog hier van by nader gelegenheid.

Van het Werk behoeve ik niet te zeg-

V O O R - R E E D E N .

zeggen , terwyl dat zelf spreken , en zyn eigen getuigenisse meede brengen zal , daarom oordeele ik het onnodig te zyn een omftandig bericht daar van in de Voor-reeden te geven , of het zelve met eenige Loftuitingen smakelyk of smakeloos te maken , dewyl dat geen , 't welk fyn eigen getuigenisse geven kan , het getuigenisse van een ander niet nodig heeft : te meer , daar de korte inhoud van het geheele Boekje in de Vooraf-reeden van den Heer K E L N E R , voor het eerste Hoofdstuk kan gezien worden , waar uit een iegelyk aanftonts het nuttige van dit Werkje zal ontdekken.

Als ook om dat ik niet twyffel of de leergierige Leezer zal het met zoo veel smaak leezen , en tot fyn nutten voordeel gebruiken , als ik het met genoeggen heb doorgeleezen , en in onze Nederlandsche Taale overgebracht.

V O O R - R E D E N .

Alleenlyk zal ik dit zeggen, dat hier in eenige namen en spreekwyfen zullen gevonden worden, dewelke by veele in Holland oneigen zyn, die ik 'er in gelaten heb, om dat dezelve de natuur der zaken al ruim zoo wel (als die, dewelke men daar toe in Holland gebruikt) uitdrukken: hoewel het my onverschillig is, hoe men dezelve noemt, als men maar weet wat daar door verstaan word.

Ik zal daar een en ander van melden.

Onzen Heer K E L N E R spreekt van *duur* en *moll*, zoo moet een iegelyk weeten, dat daar door de beide Thoonen der *Musique* verstaan worden, en geen gemeene *Semithoon*, zoo als wy die op ons *Ordinaris Clavier* hebben: maar het word van onzen Heer *Auctheur* wel gebruikt van de *Sub-* en *Super-semithoonen*, die wy op ons *ordinaris Clavier* niet hebben; maar

V O O R - R E D E N .

maar dat kan een ieder met het opslag van het oog wel zien , dat daar dan geen Thoon van de *Musique*, maar van een *Sub-* of *Supersemittoon* van het Clavier moet verstaan worden; derhalven betekent *duur* de groote, en *moll* de kleine *Terts* , welke twee de beide Thoonen der geheele *Musique* zyn.

Daarom heb ik dat op een en ander plaats , tot hulp van den leergerigen Leezer daar by geschreven, op dat hy vervolgens door het geheele Werk weet, wat daar door te kennen gegeven word.

Ook spreekt onsen Heer K E L N E R van A, B, H, C &c. als de namen des Claviers, dat by zommige onge woon zal zyn, dewyl by veele, in Holland (die van onsen Heer K E L N E R genaamde) *b*: *b moll*, en de *b*: *b* genaamt word: gelyk ook de *Semithoonen*, die onsen Heer Autheur
b 3 noemt,

V O O R - R E D E N .

noemt , *cis* , *dis* , *fis* , *gis* , dewelke by de meesten in Holland C *kruys* , of D *moll* : D *kruys* of E *moll* : F *kruys* of G *moll* : G *kruys* of A *moll* ge-
naamt worden , na dat de teekenen zyn die voor de Nooten gevonden worden.

Dog deeze benamingen hebben wel plaatse op de *Viool* , *Bafs* en diergelyke Instrumenten , alwaar geen vaste Clavieren zyn , maar alles door de *toucheringe* na het gehoor moeten gegreepen worden : dienvolgens zyn daar de *Semi* , *Sub* en *Super-semithonia* , dewelke wy op ons vast Clavier niet hebben , en dus kunnen die benamingen daar heel gevoeglyk doorgaan , maar niet op ons *ordinaris* Clavier , daar geen gesneden *Semithoonen* zyn.

By voorbeeld , daar staat eens C met een \times l , of D met een *b* geteekent : zoo ook D met een \times , of E met een *b* , moet dan niet die C met
het

V O O R - R E D E N .

het \times en de D met *b* geteekent, op een en zelve Clavier geflagen worden? Immers jaa, want wy geen andere *Semithoon* op ons *ordinaris* Clavier daar toe hebben, dan die Tuffchen-legger, die tuffchen C en D is: zoo ook als de D met het \times , of de E met een *b* geteekent staat, zoo is het op het Clavier dezelve *Semithoon*, en dus gaat het met alle de anderen. Dienvolgens is het een noodzakē dat men op het Clavier een vaste benaminge aan ieder *Semithoon* geeft, zoo als het 't beste met de eygenschap des Claviers overeen, en het naaste daar by komt.

Want in een gefneden Clavier komt immers tuffchen de C *kruys* en D *moll* de *Cis*, tuffchen het D *kruys* en E *moll* het *Dis*, en zoo vervolgens met de andere *Semithoonen*.

Laat ik hier nog byvoegen, dat die namen, dewelke onfen Heer

V O O R - R E D E N .

KELNER aan de *ordinaire Semitboonen* van ons Clavier geeft, by alle de Schryvers, die over de Gronden der *Musique* en des *Orgels* geschreven hebben, ook zoo gevonden, als ook door gantsch Duitschland, en een groot gedeelte van Nederland daar aan gegeven worden, daarom heb ik het alles zoo gelaten, als onsen Heer *Autheur* het geschreven heeft, en dit maar in 't voorbygaan willen aanmerken, op dat een iegelyk weeten mogte, wat daar door verstaan wierd.

Dog is iemand van die gedachten dat de namen, zoo als ze by veelen in Holland aan die *Semitboonen*, dan dus, dan zoo gegeven worden, better dan die van onsen Heer KELNER zyn, wy gunnen hen de zelfde vryheid, die wy voor ons wenschten te behouden; en zeggen, dat dit, gelyk het voorgaande, onverschillig
is,

V O O R - R E D E N .

is, als men maar weet wat daar door te kennen gegeven word: voor het overige kan een iegelyk daar mede doen zoo als het hem behaagt.

Hoewel ik denke dat deeze benamingen alzo wel te verstaan zyn als een zeker *Manuscript*, dat my voor eenigen tyd in de handen quam (en zoo men my vast verzekerde) door den *Auſtbeur* zelfs geſchreven, onder de naam van *Korte uitlegging over het ſpeelen van de Baſs Continus*, en de *heelee grond van de Muſiek*: waar van ik den Leezer dit volgende zal meede deelen, op dat een ieder zien kan hoe aardig de Onderwyzingen in de *Generaal Baſs* gedaan worden, en hoe kort die weg is om de *Baſſus Continuus* te leeren. De woorden van den Schryver zyn zonder eenige veranderinge aldus:

„ De geheele grond van de *Bas*
„ *Continus* en van de *Muſiek* beſtaat

b 5.

uit

V O O R - R E D E N .

„ uit twee slagen, welke zyn het *Ac-*
 „ *koord* en de *volle Slag*.

„ 't Eerste, het *Accoord* bestaat uit
 „ drie welklinkende Toone, welke
 „ zyn 3--5--8, en deeze kan men
 „ drie maal verwisselen.

„ Als $\left. \begin{array}{l} 3-5-8 \\ 5-8-3 \\ 8-3-5 \end{array} \right\}$ en is het zelfde, welke
 „ onder, of boven, of in
 „ de midde staat, want
 „ doet het zelfde effect.

„ De volle slag bestaat uit 3-5-7-8
 „ en spyst zoo veel Toone, met
 „ becyffering, als onder die slag leit-
 „ Uit deeze twee slagge word de ge-
 „ heele op en afklim van het Octaaf
 „ becyffert.

„ Deze twee slagen worde ge-
 „ bruikt op de eerste en vyfde Toon.

„ De eerste Toon krygt 3-5-8 en
 „ de derde heeft de selfde slag, om
 „ dat hy onder het accoord van de

eer-

V O O R - R E D E N .

„ eerste leit. De vyfde leit mede
„ onder het Accoord van de eerste,
„ maar moet erkent worden als Ca-
„ dens-noot, daarom krygt het de
„ volle slag, zoo dat de tweede en
„ zevende de zelve slag van de vyf-
„ de krygt, zoo dat de vierde en
„ zesde overschieten, die accoorden
„ krygen, na behagen van den Speel-
„ der. NB. Zoo Bas afgaat, zoo
„ kan de vierde ook de slag van de
„ vyfde bekomen.

Dit oordeel ik daar uit genoeg te
zyn, om de aardigheid van het zelve
aan te toonen; want zoo als dit
staaltje is, is het overal. Dus ziet
men hier het spreekwoord in syn
kracht: men kent de Leeuw aan syn
klaauwen, de Uyl aan syn veeren.
Ik zal dat in syn waarde laten, en
een ieder syn oordeel vry, terwyl dit
Werkje geheel wat anders leeren zal,
en toonen wat regelmatig tot ieder
Toon

V O O R - R E D E N .

Toon noodzakelyk zyn moet, in een ordinarie op en nedergang, en geen een Toon zonder accoord zal open laten, doch die dit voorverhaalde leeft, en dit Werkje vervolgens met aandacht nagaat, zal zien dat die Schryver veele *musicalische* Boeken gelezen zal hebben, en dit te leezen ook van noden heeft.

Dat nu op eene en andere plaatse zal gevonden worden, dat ik eenigfints van den Heer K E L N E R verschil, is een zaak die het Werk, als Werk, op zich zelfs aangemerkt, geen na-deel toebrenge, dewyl veele van de gedachten van onsen Heer *Auctheur*, en ook veele van myn gedachten zyn, daarom heb ik den Lezer dezelve willen mede deelen, op dat een iegelyk, zonder *præjudicie* van de een of ander kan kiezen wat hem behaagt; vermits het geen Geloofs-Artykelen zyn, maar dat het als een *Licentia*

V O O R - R E D E N .

musica moet aangemerkt worden.

Ook heb ik hier nog twee Exempelen ingebracht, tot leeringe van den Leergierigen, om dat die Exempelen (mogelyk) later zyn uitgekomen als het Werkje van onsen Heer *Auctheur* geschreven is; en dewyl een van die heel vreemd is, dachte ik het niet ondienstig die hier in mede te plaatsen.

Gelyk ik ook, tot opcieringe van dit Werkje, een Cirkel-wyzer van de op- en nedergang, zoo van *Duur* als *Moll* toonen (dewelke onder my waren berustende) hier insgelyks hebbe plaats gegeven, en met een geringe verandering dezelve met de beide *Schemata* uit het *derde Hoofdstuk* van dit Werk evenredig gemaakt, op dat de Leergierige uit de Nooten en uit de *Cirkel*, zoo als het hem behaagt, 't *Accompagnement* door alle Thoonen zien kan.

Eindelyk heb ik nog te berichten
dat

V O O R - R E D E N .

dat dit Werkje meer dan een jaar langer, als ik gedacht hadde, is achter gebleven, 't welke veroorzaakt is door verscheide swaare ziekten, die my zeer schielyk op malkanderen overvielen, waar door ik genoodzaakt wierd alles te staken: daar op volgde de harde Winter, waar door met het snyden der Platen niet konde voortgegaan worden: en eindelyk de groote drukte van den Heer WITVOGEL, die het steeds heeft moeten uitsellen, wegens andere Drukken van de *Musique*: en dit zyn de reedenen, waar door het gekomen is, dat niet eerder het verlangen van veele Liefhebberen heeft kunnen voldaan worden.

Neem dan, leergierige en onpartydige Lezer, dit Werkje, tot uwe vordering, met zulk een genegentheid aan, als ik het met vermaak heb overgezet en ter drukperisse gebragt.

Ver-

V O O R - R E D E N .

Vermits U dit dus in de Gronden zal onderwyzen , gelyk dat deſtig Werk van den Heer KIRCHHOFF U kan ſtrekken in het exerceeren en leeren van de *Generaal Baſs* , het welke mede by de Heer G. F. WITVOGEL gedrukt is , onder de Tytel van l'A. B. C. *musical* (of het *Musicaliſche A. B. C.*) welke beide ik de leergierige Leerling ten hoogſten wil gerecommandeert hebben , van wegen derzelve deſtigheid , en nettigheid in alles.

En zoo dit Werkje U aangenaam is , de luſt opgewakkert wordende , om de Gronden der *Muſique* verder te onderzoeken , zoo wil ik my wel (als God wil , en ik gezond blyve) verledigen , om het een of ander Werk van den Grooten MATTHESON of een ander Schryver , die by my beruſt , tot uwe vorderinge , na myn
ge-

V O O R - R E D E N .

gering vermogen , in onze Taale overbrengen.

Voor het overige heb ik niet meer tot een Voorberigt te melden , waarom ik de Leezer nu tot het werk zelf wyze , op dat die daar in syn lust tot syn voordeel voldoe.



KOR.



K O R T E
 O N D E R R I G T I N G E
 V A N D E
 G E N E R A L E B A S S :

DE *Generale Bass*, die ook *Bassus Continuus* genaamt word, is het fundament van de geheele *Musique*, welke nuttige wetenschap door LUDOVICUS VIADANUS, een Italiaan, omtrent den jaare 1605. tot eene zonderlinge versterkinge der *Musique* uitgevonden en daar gestelt is, door welke kracht alle de vereischens der *Harmonie*, na een ordentelyke aanleidinge en met de *Compositie* overeenstemmende grondstellinge uit de eenvoudige *Bass* word aangewezen, en dus onderscheidene stemmen, met de daar by gemaakte *Partyen* ten vollen overeenstemmen, zo dat de zelve terstont op het *Instrument*, daar toe dienstig, meede gespeelt en *geaccompagneert* worden.

De *Bassus Continuus* word op verscheiden of volstemmige *Instrumenten* gespeelt, als daar zyn: het *Clavier*, de *Luyte*, *Theorbe*, *Calichon*, *Panlor*, ook wel op de *Viool de Gamba*: ja men

A speelt

speelt ze zelf op de *Guitarre*, zoo goed als het zig daar op doen laat; dog onder deeze alle, is het *Clavier* het voornaamste *Instrument* tot de *Generale Bass* in gebruik; overmits men by de andere *Instrumenten* zeer veel difficulteiten heeft. Dat nu de groote en beroemde SYLVIUS LEOPOLDUS WEISS (1) op syn *Luyt* iets zonders en verwonderens waardig *accompagneert*, en alles volleedig daar op uitvoert, het geen anderen moeten laten, is meer aan syn zonderlinge bekwaamheid, dan aan het *Instrument* toe te schryven.

In dit Werk heeft men afzonderlyk het oog op het *Clavier* gevestigd, met afzien van alle andere Speeltuigen, die men daar toe ook anders zoude kunnen gebruiken.

Alles wat een *Accompagnist* van de *Generale Bass* nodig te weten heeft, zal in deeze seven Hoofdstukken afgehandeld worden, welkers inhoud zyn zal:

1. Van de *Intervallen*, *Accoorden*, *Reguleringe* der Stemmen en onderscheidene andere voorvallen.
2. Van het gebruik der *Signatuuren*.
3. Van de natuurlyke *Ambitus* der Toonen en *Accompagnement*.
4. Van de *extraordinaire* greepen, welke van de natuurlyke afwyken.
5. Van de afwykinge der Toonen.
6. Van de gesteltenisse en hoedanigheid der *Consonanten*.
7. Van de *Praxis* der *Dissonanten*.

CA-

(1) Deze SYLVIUS LEOPOLDUS WEISS is die alomberoemde Luytenist aan het Keur-Saxischs Hof.



CAPUT I.

Van de Intervallen, Accoorden, Reguleeringe der Stemmen, en onderscheidene andere voorvallen.

DE inhoud van dit Hoofdstuk had wel in verscheiden Hoofdstukken kunnen gebragt worden, maar dewyl de DUITSCHERS gemeenlyk hunne Leerlingen diergelyke regulen, zonder veele afdeelingen daar van te maken, voor schryven, en dus te onderwyzen gewoon zyn, zoo zullen wy in deezen geen verandering maken.

§. I. Voor alle dingen moet een Leerling naauwkeurig agt geeven op de *Intervallen*, en die cyffers, welke in het *Accompagnement* voorkomen, waar meede de *Generale Bass* getekent word, dat hy die regt verstaat, dezelve zyn,

<i>Intervalla.</i>	De cyffers welke de <i>Intervallen</i> te kennen geven.
<i>Secunda</i>	2
<i>Tertia</i>	3
<i>Quarta</i>	4
<i>Quinta</i>	5
<i>Sexta</i>	6
<i>Septima</i>	7
<i>Octava</i>	8
<i>Nona</i>	9

Wanneer nu deze *Intervallen* hooger of lager zullen gemaakt worden, als ze in het *Systema* zelf natuurlyker wyze geeischt worden, zoo heeft men daar toe een teken ter verhoginge, namentlyk het \times welke *b cancellatum* genaamt word, dat niet alleen die Noot, voor welke het staat, een halve Toon hoger maakt, maar ook het teken dat boven de *Bass* gestelt is; dog in of door de cyffers word ook wel, in plaatse van het \times , een streep gehaalt, welke het zelfde met het \times is.

In gelyken gevalle is het met het teeken ter verlaging, namentlyk de *b*, dewelke men *b rotundum* noemt, welke *b* een halve toon lager maakt, zoo wel de noot, als ook de cyffers.

Maar daar is nog een teken \natural , het welke men *b quadratum* noemt. Dezelve maakt, ter plaatse daar ze staat, wanneer daar een verhogend of lager makend teken geweest is, die zelve noot of signatuur wederom in haare natuurlyke plaatse; maar het word van veele met het \times t'samen gemengt, en voor een en het zelve gehouden. De *Intervallen* worden afgedeeld in *Consonanten* en *Dissonanten*, waar van het VI. en VII. Hoofdstuk omstandig berigt zullen geven, welke derzelve *Con-* en *Dissonanten* zyn.

Maar dewyl in dit geheele Werk van geen andere, als die in de *Generale Bass* of *Harmonie* voorkomende *Intervallen* zal gehandeld worden, en veele alle de andere *Spetien* ook nog gaarne wilden weeten, zoo heeft men niet willen nalaten die alle gezamentlyk hier ter neder te stellen

Secunda

Tertia

Unisonus

Major

Minor

Superflua

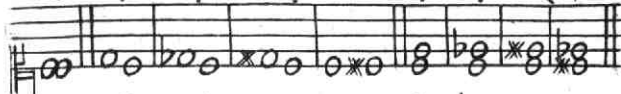
Diminuta

Major

Minor

Superflua

Diminuta



Quarta

Quinta

Quarta

Superflua

Diminuta

Quarta

Superflua

Idosa



Sexta

Septima

Major

Minor

Superflua

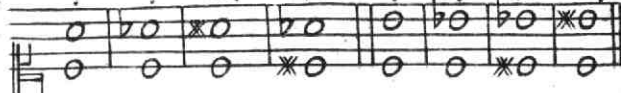
Diminuta

Major

Minor

Diminuta

Superflua



Octava

Nona

Octava

Superflua

Diminuta

Major

Minor

Superflua



De *Unifoon* bestaat uit twee gelyk luidende Toonen, weshalven daar geen *intervallum* of tusschenwytte plaats heeft.

De *Secunda Major* bestaat uit een heele toon.

De *Secunda Minor* bestaat uit een groote halve toon, of het is ook eeven veel, wanneer ik zegge, haar *intervallum* is een *Semitonium majus*.

De *Secunda Superflua* bestaat uit een heele en een kleine halve toon.

De *Secunda Diminuta* bestaat uit een kleine halve toon, of haar *intervallum* is een *Semitonium minus*.

De *Tertia major* bestaat uit twee toonen.

De *Tertia minor* bestaat uit een heele en een groote halve toon.

De *Tertia superflua* bestaat uit twee toonen en een kleine halve toon.

De *Tertia diminuta* bestaat uit twee groote halve toonen.

De *Quarta* bestaat uit twee toonen en een groote halve toon.

De *Quarta superflua* bestaat uit drie toonen.

De *Quarta diminuta* bestaat uit een heele en twee groote halve toonen.

De *Quinta* bestaat uit drie toonen en een groote halve toon.

De *Quinta superflua* bestaat uit vier toonen.

De valsche *Quint* bestaat uit twee toonen en twee groote halve toonen.

De *Sexta major* bestaat uit vier toonen en een groote halve toon.

De *Sexta minor* bestaat uit drie toonen en twee groote halve toonen.

De *Sexta superflua* bestaat uit vyf toonen.

De

De *Sexta diminuta* bestaat uit twee toonen en drie groote halve toonen.

De *Septima major* bestaat uit vyf toonen en een groote halve toon.

De *Septima minor* bestaat uit vier toonen en twee groote halve toonen.

De *Septima superflua* bestaat uit vyf toonen, een groote en een kleine halve toon, en zal nu maar een *comma* kleinder dan een *octave* zyn, maar zulk een nutteloos *interval* is op onse hendaagsche *clavieren* niet te vinden.

De *Octava* bestaat uit vyf toonen en twee groote halve toonen.

De *Octava superflua* bestaat uit zes toonen en een groote halve toon.

De *Octava diminuta* bestaat uit vier toonen en drie groote halve toonen.

De *Nona major* bestaat uit zes toonen en twee groote halve toonen.

De *Nona minor* bestaat uit vyf toonen en drie groote halve toonen.

De *Nona superflua* bestaat uit zes toonen, twee groote en een kleine halve toon.

„ Uit deeze nette aantekening van den Heer
 „ K E L N E R kan een ieder leergierige zien, hoe-
 „ danige tusschenwytens daar zyn tusschen i-
 „ der *Spetie*: door alle de *accoorden*, en te ge-
 „ lyk alle *Semi*, *Sub*, en *Supersemitonia*, die in
 „ een gesneeden *Clavier* kunnen vallen, het
 „ welke een ieder nodig heeft te weten, op
 „ dat hy zulk een *Clavier* voor zig krygende,
 „ daar mede niet verleegen is; en dit alles op-
 „ lettend nagaande, zal hy wel haast ontdek-

„ ken, welke van deeze ter neer gestelde *Semi-*
 „ toonen in ons *ordinaris Clavier* zyn, en welke
 „ niet.

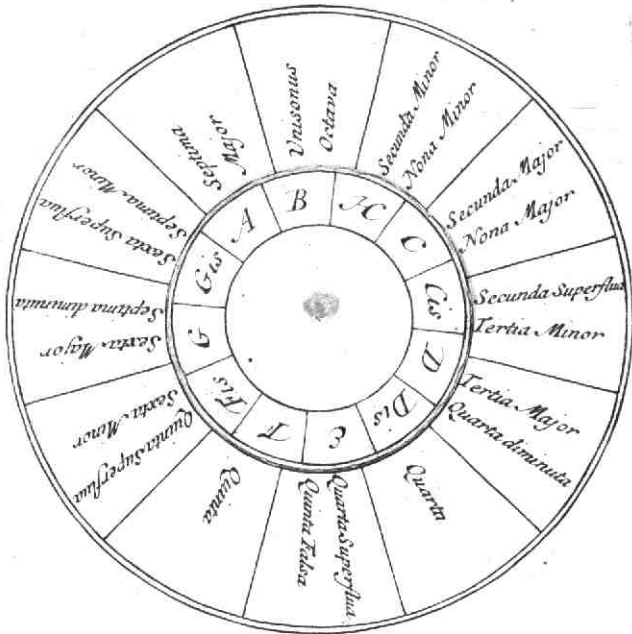
Waarom ook onsen Hr. *Autheur* hier over een
 Circel-wyzer gemaakt heeft, welker binnenste
 gedeelte, met letteren getekent, zig rond laat
 draaijen, en alle die in de *Generale Bass* voorko-
 mende *intervallen* aanwyft.

Dezelve is aldus te verstaan: wanneer ik het
 C onder de *Octava* en *Unifoon* zette, zoo vinde
 ik alle *intervallen* tot het C, want *Cis* is dan *Se-*
cunda minor en *Nona minor*, daar na is D de *Se-*
cunda major en *Nona major*, als dan volgt *Dis*,
 welke de *Tertia minor* en *Secunda superflua* is, en
 zoo vervolgens.

Wanneer ik alle *intervallen* tot D weeten wil,
 zoo draaije ik dan het D onder de *Octava* en
Unifoon, zoo zal ik schielyk alle *intervallen* tot D
 voor de oogen zien.

Als ook, wanneer een *Leerling* wilde weeten
 wat de *Sexta major* tot *Fis* waar, zoo heeft hy
 de *Fis* maar onder de *Octava* en *Unifoon* te draai-
 jen, dan zal hy ondervinden, dat *Dis* de *Sexta*
major daar toe is: en zoo kan men het met alle
 andere toonen maken.

Door zulk een voorbeeld verkrygt een *Leer-*
ling hier van een klaar denkbeeld, vermits hy
 daar door handtastelyk ziet, dat de *Musique* in
 12. *chromatique Claves* of halve toonen bestaat,
 en altyd die 12. *intervallen* in het omdraaijen
 passen. Ondertusschen worden die *intervallen*,
 namentlyk de *consonanten* en *dissonanten* afge-
 deeld, in natuurlyke en toevallige, of *naturales*
 en *accidentales*.



Generale Bass.

Naturales of natuurlyke zyn die geene, dewelke men gebruikt, wanneer sy zig in ieder met \times of b , of met *niets* vooraan by de sleutel getekende *Systema* natuurlyk vind.

In het *Derde Hoofdstuk* word voor de *Schema* of gedaante van de *duur* toonen, van ander *natuurlyke* gesproken, en men moet zig wagten, dat het een met het ander niet vermengt word.

Accidentales of toevallige noemt men daarentegen, wanneer dezelve by een Noot of by een *Signatuur* met een verhoogend of lager makend teken, als \times of b , als ook met de \sharp hooger of lager gemaakt worden, gelyk zulks uit de volgende weinige *Exempelen* genoegzaam te zien is.

NATURALES.

Met Nooten

Tertia Sexta Tertia Sexta

Alle deeze voorgaande natuurlyke zyn in het volgende toevallige.

ACCIDENTALES.

Met Nooten

Tertia Sexta Tertia Sexta

§. II. Tot een in de *Generale Bass* voorkomende Noot behooren nog drie stemmen, namentlyk, de *Terts*, *Quint* en de *Octave*.

Daarom is het ten hoogsten van noden, dat een *Leerling* die *Accoorden* grondig leere, op dat hy daar in niet twyffelachtig zy.

Daarom zyn, ten dienste der geener, die hier in nog niet genoegzaam onderweezen zyn, deze navolgende *Tafelen* opgesteld.

De accoorden met de natuurlyke Terten.				De accoorden met de groote Terten.				De accoorden met de kleyne Terten.			
Basis	Natuurlyke Terts	Quinta	Octava	Basis	Tertia major	Quinta	Octava	Basis	Tertia minor	Quinta	Octava
c	e	g	c	c	e	g	c	c	dis	g	c
cis	e	gis	cis	cis	f	gis	cis	cis	e	gis	cis
d	f	a	d	d	fis	a	d	d	f	a	d
dis	g	b	dis	dis	g	b	dis	dis	fis	b	dis
e	g	h	e	e	gis	h	e	e	g	h	e
f	a	c	f	f	a	c	f	f	gis	c	f
fis	a	cis	fis	fis	b	cis	fis	fis	a	cis	fis
g	h	d	g	g	h	d	g	g	b	d	g
gis	h	dis	gis	gis	c	dis	gis	gis	h	dis	gis
a	c	e	a	a	cis	e	a	a	c	e	a
b	d	f	b	b	d	f	b	b	cis	f	b
h	d	fis	h	h	dis	fis	h	h	d	fis	h

Men hadde hier van een enkele tafel kunnen maken, zodanig dat ze alle drie daar in begrepen waren, dewyl dezelve zonder die dog door de *tertien* onderscheiden worden; dog om voor een beginnende duidelyk te zyn, zoo heeft men liever drie byzondere Tafelen ontworpen.

Edog, men moet niet denken, dat die drie Tafelen ook drierlei *tertien* hebben aan te wyzen, vermits wy hier met de groote en kleine *tertien* te doen hebben, en de natuurlyke in der daad, ten deele *majores* of groote, ten deele *minores* of kleine *tertien* zyn, en uit dien hoofde natuurlyke *tertien* genaamt worden, dewyl zy die *intervallen* zonder \times of *b* daar by te zetten, uitmaken.

Deeze natuurlyke Tafel is inzonderheid voor kinderen en andere nog eerst beginnende Leerlingen, die dus voor 't eerste zoo eenvoudig het *intervallum* van een *terts* kunnen leeren kennen.

§. III. De greepen moeten zoo verandert worden, dat fomtyds de *terts*, fomtyds de *quint*, fomtyds de *octava* boven komen te leggen.

§. IV. Andersints geraken de beide handen menigwerf zoo na aan malkanderen, dat men die regte en volle *accoorden* van drie stemmen niet hebben kan, als dan word een van die weg gelaten, en wel de *octava*, namentlyk

$$\begin{array}{c} \overline{g \ g} \\ f \ e \\ \overline{d} \\ b \ \overline{c} \end{array}$$

Hoe-

Hoewel deeze in zig zelf niet word weg gelaten, maar veel meer een t'samen en ineentrekkinge der Partyen is, wyl de twee onderste een *unifoon* maken, en op de volgende manier te verstaan is:

$$\begin{array}{c} \overline{g g} \\ f e \\ \overline{d c} \\ b \overline{c} \end{array}$$

§. V. Wat aangaat de *tertien*, wanneer men de groote of kleine *tertien* grypen zal, zoo is te weten, dat men ze zoo neemen moet, als ze hun zelven naar inhoud van het *Systema* opgeven, dat men dan toeziet, of niet, voor, by de Sleutel het \times of *b* getekent is, op dat geen verkeerde *terts* aangeslagen word.

§. VI. Wanneer twee *Bass*-noten of een toon opgaan of neergaan, zoo gebruikt men een *contrarie* werkinge, dat is, wanneer de *Bass* een toon opgaat, zoo moeten de bovenstemmen dezelve tegen gaan, en nederdalen. Daarentegen, wanneer dezelve een toon lager gaat, zoo moeten de andere Partyen na boven gaan. Dewyl hier van de *motus* of beweginge gesproken word, zoo is by deze gelegenheid aan te merken, dat dezelve twederlei is: als

1. De *Regte*, wanneer de stemmen met mal-kander klimmen of daalen.

2. De *Contrarie* of de tegenstrydige, is, wanneer de eene stemme opwaarts en de andere neerwaarts gaat. Eenige zetten nog

3. Hier toe, de *Motus obliquus*, welke is, wanneer de eene stemme rust, en de andere voort gaat.

§. VII. Daar moeten ook in de *Generale Bass*, nog in de *Musique* geen twee *quinten* nog *octaven* met malkanderen voortgaan: en daarom is de *motus contrarius* of contrarie werking in agt te neemen, maar wie is de man dié deze fout vermyden kan?

Voor wat vitieuse gangen men zig verder te wagten heeft, word in dit *Hoofdstuk* §. XIV. en *Hoofdstuk* VI. aan syn plaatse berigt gedaan, alwaar van de volkomene *Consonanten* gehandelt word.

§. VIII. Wanneer twee noten een *Semitoon* klimmen of daalen, zoo behoort tot de onderste of diepste de *Sexta*.

Dog deeze Regel is in het derde *Hoofdstuk* begrypelyker, en kan de ommevang of *ambitus* van ieder toon die zaak best ophelderden.

§. XI. Wanneer onder twee nooten een is, die een *terts* springt, en die andere of de volgende heeft een \times of *b*, of ook wel de *h* voor zig, zoo behoort zodanig teeken ook voor de eerste noot.

§. X. Alzoo ook, wanneer onder twee nooten een is, die een *terts* valt, en de eerste heeft het \times of *b*, of ook de *h* voor zig, zoo behoort zulk een teeken ook voor de andere noot.

§. XI. Wanneer na twee geswinde nooten een toon klimmende of vallende een sprong of val volgt, zoo word tot de eerste geswinde noot dat *accoord* genomen, het welke tot de laatste behoort.

In dit volgende eerste *exempel* word het geheele *accoord* van *g* op de *f* aangeslagen.

En in het tweede grypt men tot *f*, dat anders tot het *e* behoort.



§. XII. Wanneer vier te samen getrokken zeffien of agtendeelen regt op of neergaan, zoo slaat men aan, wanneer het niet al te ras gaat, tot de eerste en derde noot; maar wanneer het gefwind gaat, zoo slaat men ook wel alleen tot de eerste noot aan, en laat de andere drie doorgaan. Rasse vierendeelen plegen ook op de zelfde manier behandeld te worden.

NOTA. Men heeft nooten die van een gelyke waardye, niet alleen in een uitwendige, maar ook in een inwendige grootheit zyn, die voor het uitwendige wel kunnen lyden, dat de eene met de andere even ras of langzaam gespeelt word, maar inwendig is de eene lang en de andere kort. By voorbeeld: daar zyn in een maat agt agtendeelen, zoo is, na hunne innerlyke waarde, de eerste lang, de tweede kort, de derde lang, de vierde kort, de vyfde lang, de zesde kort, en zoo verder, daar sy dog naa haare uiterlyke waardye, de een gelyk de ander, even lang en kort mogen uitgehouden worden.

Dit

Dit is daarom de oorzaak, dat in de voorgaande §. het accoord in zulk een voorval, tegen de eerste, derde en vyfde noot zal aangeflagen worden, niet tegenstaande se van een inwendige gelyke langte zyn.

In de *Zang-Musique* moet een *Componist* zig wel wagten, in de onderhandneeminge der woorden, dat hy tegen derzelver *quantiteit* zig niet en vergrypt.

Van diergelyke loopende en ten deele met sprongen vermengde nooten, had men wel een wydlopige stoffe af te handelen, die veel ligt nog grooter dan dit heele Werk zoude aanwafsen, inzonderheid, wanneer men alles met *exempelen* wilde ophelderen; dog zulks zoude een *Leerling* geen zonderling voordeel kunnen toebrengen, inzonderheid, zoo hy door *exercitie* niet al zoo verre gekomen was, dat hy oordeelen konde, welke de *fundamenteele* nooten waren, hoe dezelve te reguleeren zyn, en waar als dan een nieuw *accoord* gevordert word.

§. XIII. Waar dat korte Pausen voorkomen, die naa hunne innerlyke *quantiteit* lang zyn, als Seftiendeelen of raffe agt en vierendeel-pausen, zoo pauseert wel de *Bass*-stem dezelve, dog de andere Partyen kreunen zig daar niet zonderling aan; maar terwyl de *Bass* pauseert, vangt de regterhand maar aan in dat *accoord*, dat andersints tegen die op de *pause* volgende noot zoude moeten geslagen worden, gelyk hier nevens uit het *exempel* te zien is.

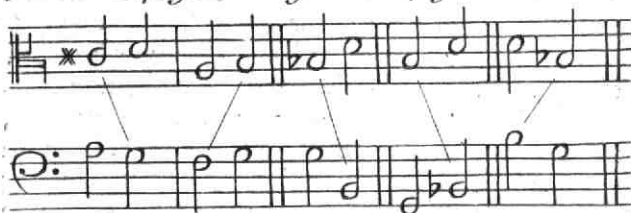
§. XIV.



§. XIV. De valsche *relatiën* of betrekkingen moeten, zoo veel het mogelyk is, gemyd worden.

Een valsche *relatie* of *relatio non harmonica* is, wanneer twee op malkander volgende *concordantien* in die gelegenheid een lelyk geluid veroorzaken, gelyk het volgende aanwyft. (1)

in Quarta Superflua *in Octava deficiente* *in Octava Superflua* *in Semitono minori*

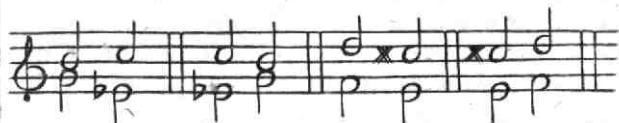
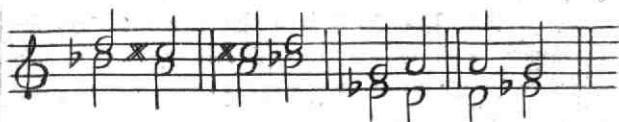


Edog de eene in de *quarta superflua*, alwaar dat twee groote *tertien* te samen opgaan, moet menigwerf doorgaan.

Deeze

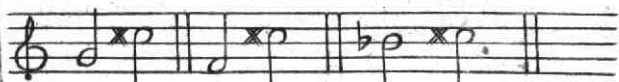
(1) Ziet hier van breeder de Hr. ANDR. WERKMEESTER in syn *Harmonologia Musica*, pag. 35. §. 59.

Deeze volgende zyn toe te laten en
goed.

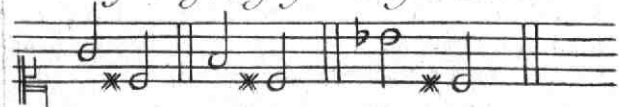


*Ook moet men zodanige Sprongen myden,
die een valsche relatie veroorzaken.*

Dezulke zyn de volgende



*Maar wanneer dezelve naa beneden vallen,
zoo zyn ze goet, gelyk hier by te zien is.*



Hoewel zig de *Componisten* hier in geen *Drac-*
onische Wet laten voorschryven: ook kan het
in de volstemmige *Musique* zoo naauw niet ge-
nomen worden.

§. XV. Waar dat de woorden *Tasto solo* on-
der de *Generale Bass* staan, daar word de *Bass*
B geheel

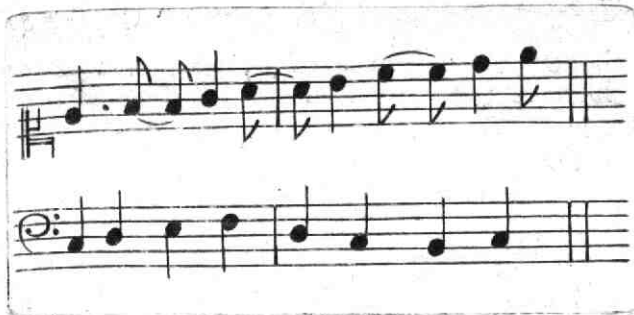
geheel allenig en zonder eenig *accompagnement* gespeelt, tot die tyd toe, dat 'er *accompagnemento* of *accordo* staat, of ook wanneer daar eenige *signatuuren* of tekens en cyffers gevonden worden.

§. XVI. De *Bafs* is ook wel gewoon een sprong in een der boven *Partyen* te doen; dog die het speelt moet zig daar aan niet kreunen, maar zig by syn gewoone *accompagnement* houden. En alschoon in het volgende *exempel* die daar bovenstaande tekens op gelyke wyze in de *Bafs* mede worden aangeslagen, zoo moet dog de regter hand daarom syn volle greependoen.

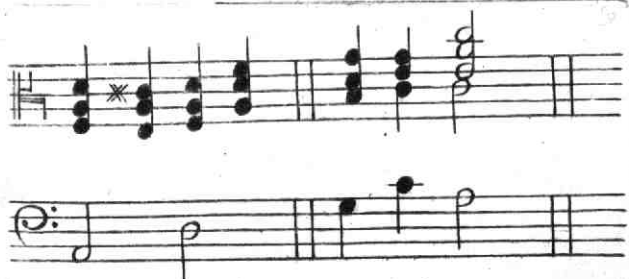


§. XVII. In de onbecyfferde *Bassen*, daar men de *signatuuren* uit de daar bovenstaande *Bovenstemme* zoekt, moet men zig niet bedriegen, wanneer de nooten der *Bovenstemme* zig een weinig te lang ophouden, en daar door tot de *Bafs* niet *accordeeren*, gelyk in het volgende *exempel* een *Generaal Bassist*, onaan gezien die trekkinge, maar eenvoudig en natuurlyk te *accompagneeren* heeft.

§. XVIII.



§. XVIII. De *Harmonie*, welke tot de *Bass* behoord, moet zonder groote noodzakelykheid niet veel springen, insonderheid, wanneer men van het eene *accoord* in het ander gaat, zoo moet het aldernaast gelegene genomen worden. En zoo wanneer de regter hand dus verre na beneden geraakt, dat men die liever hooger hebben wil, zoo geschied zulks op het beste, wanneer men by een noot komt, daar de maat het lyden kan, dat men dan een goede sprong en omwending in het *accoord* neemt, en het zelve in de hoogte aanslaat. Edog wanneer daar een *Dissonant* voor handen is, zoo moet men dezelve eerst *resolueeren*. Ziet het onderstaande *Exempel*: of men kan ook met een volstemmig *accoord*, op zulk een manier, gelyk het tweede *Exempel* aanwyft, in de hoogte komen.



§. XIX. Met de regter hand grypt men op het *Clavier* tot aan $\overset{=}{e}$ of $\overset{=}{f}$, maar niet gaarne hooger, ten waare dan :

- (1) Dat in plaatse van de *Bass*-sleutel het een andere sleutel vorderde, dat de linker hand zeer hoog naa boven liep, waar door de regter hand genootzaakt wierd om hooger te grypen: maar
- (2) Wanneer men zoo volstemmig speelt, dat de regter hand de linker hand wel ruim laten moet, in welken geval het niet eens in bedenkinge komt, om dan iets hooger als *ordinair* de *Partyen* te nemen.

§. XX. Dewyl eenige de gewoonte hebben, dat ze in de regter hand maar hunne vier vingeren gebruiken en de duim uitsluiten, zoo heeft men noodzakelyk geagt, daar van een nuttige erinneringe te doen, dat men naarstig de duim mede gebruiken moet, vermits het niet alleen leelyk staat, wanneer dezelve altyd als een onnut lid medegesleept word, maar ook dan, wanneer 'er een buitengewoone en gedwongen val is, dat men dan het eene *accoord* na het andere nemen moet.

In gelyken gevalle is het ook, wanneer 'er andere zaken zyn uit te voeren, zelf wanneer de regter hand maar een eenvoudige *Partye* te speelen heeft, zoo moet dan nog, inzonderheid in de sprongen, de duim het fyne mede doen en geensints uitgesloten blyven.

§. XXI. Die geene, welke de *Generale Bass* grondig

grondig leeren wil , moet zig eerst bevytigen dezelve vierstemmig te speelen , daar men dan op een gewoone manier, in de regter hand meest drie stemmen heeft, maar in de linker de eenvoudige *Basf* gevoerd word, dewelke men *octaven* wyze speelt , wanneer niet de rasheid der nooten , of ook by de nog niet volwassene de kleynheid der handen zulks verhinderde.

Want daar behoort meer kunst tot een onlaakbaare inrigtinge der Partyen in een vierstemmig *accompagnement*, dan wanneer men 5, 6, 7. en meer stemmen te gelyk aanslaat

Maar ondertusschen kan iemand ook syn *accompagnement*, wanneer het nodig is, en inzonderheid by een volstemmige *Musique*, versterken, en alles grypen wat hy met syn beide handen vatten kan : en wel zoo, dat tusschen syn beide handen geen al te groote *spatie* zy : en of schoon het 'er niet zoo rein uitkomt als by een vierstemmend *accompagnement*, zoo bedekt dog de menigte der partyen de fout , die 'er mogte zyn, dermaten, dat het oor daar mede te vrede kan zyn.

Ondertusschen zal men voornamelyk daar na zien, dat de uiterste stemmen, als de alderonderste en de alderbovenste, tegen malkander niet *vitieus* zyn. Diergelyk een volstemmende *Generale Basf* is nu op *Snaar-Instrumenten* of *Clavier*, maar niet op het Pypwerk of Orgel te verstaan.

§. XXII. Wanneer een *Alt* of *Tenor*-sleutel voorkomt, zoo zal men geen *octaven* in de linkerhand speelen; want dat den *Auteur* het *fundament* zoo hoog gezet heeft, is de oorzaak.

1. Dewyl een oude fchoone *Compositie* regel eifcht, dat de *Bafs* niet altyd in de laagte, en zig ook niet altyd in de hoogte moet ophouden, maar dat men diens aangaande eene goede en zoete verwiffelinge *obferveeren* zal.
2. Dewyl een Bovenftemme menigwerf zoo hoog loopt, dat, wanneer de *Bafs* verder in de diepte zoude ingaan, het al te groot een tuffchenwytte tuffchen de ftimmen veroorzaken zoude.

§. XXIII. Wiens handeling nu dus verre geoeffent is, dat hy alle greepen aanftonds vinden, en eenigfints maatvaft weg fpeelen kan, die zal zig als dan bevlytigen de *Generale Bafs* altyd niet zoo eenvoudig te *trafteren*, maar dezelve, zoo veel mogelyk is, ook opcieren, inzonderheid by een fwakke *Mufique*, of veel meer by een *Solo*, alwaar een *Clavicymbalift* meer als in een fterk *Concert* behoort.

De bygevoegde vermeerdering of overflaging in de Bovenftemme helpt hier niet weinig toe; inzonderheid dan, wanneer men het volgende ter neer gefelde heel vaardig weg fpeelen zoude.

Zoo was het
 dog op de
 hier nevens
 staande wijze
 manierlyker

*De Terten brengen ook het hunne meede by,
 en zyn zoo wel in de bovenstymm' als in een
 middelparthye aan te brengen; als uyt het
 volgende te zien is.*

24 *Korte Onderrigtinge van de*

Met *Sexten* laat het zig van gelyken menigmaal *practifeeren*. Als by voorbeeld :



Wanneer de eene Stemm' een Terts valt of Springt, zoo kan die ledige plaats op de volgende manier doorgaan, zoo dat men

<p>In plaats van dit</p>		<p>Aldus kan Speelen.</p>	
--------------------------------------	--	-----------------------------------	--

Als ook, het breken of na slaan klinkt niet onaangenaam, in plaats, dat men alle Parthyen te gelyk aanslaat, by voorbeeld,



Deeze naflagen laten zig niet alleen in de Boven *Partye*, maar ook in de andere zeer bequaam doen, wanneer men dezelve omkeert: ja men kan ook met de linker hand, of schoon die de *Basf* heeft in agt te neemen, het zelve te gelyk verrigten.

Een *trillo* of *tremulant* kan men ook veelyds in de *Basf* maken, en het laat zig ook zomwylen in de regter hand doen, inzonderheid, wanneer by geen al te raffen maat een overgang in een *terts* gefchied, alwaar het dan niet qualyk op de doorgaande noot klinkt. Dog men zal daar mede zorgvuldig omgaan, dat men niet in alle *cadensen* en diergelyke voorvallen, in de regter hand geftadig *tremuleert*, en daar door de *Zanger* of *Instrumentift* in syn werkinge komt, en hem daar door moeijelyheid veroorzaakt.

De *Mordenten*, of (gelyk ze van zommige genaamt worden) een *tremulant* van onderen op, kunnen veelyds in de middel *partye* gebruikt worden, en het wil zig in het bygevoegde *exempel*, in de tweede *partye*, gevoeglyk by het c doen laten, en dat wel met b en c.



Ook kan men de *Harpeggio* hier by voegen, welke geen gering *effect* doet: een *Harpeggio* is, wanneer men een enkele of een volstemmige greep staat te doen, dat ze te gelyk zoude gegreepen worden, men dezelve niet te gelyk, maar na malkander aanslaat, en zulks geschied zomtyds in de regter hand en zomtyds in de linker hand, ja ook wel met de beyde handen: en dit kan men op zeer veelderhande manieren *practiseeren*.

De sleepen laten zig ook zoo wel in de *Bass* als in de Boven *partyen* *apliceeren*.

Wanneer een eenstemmige *Pièce* een zeeker *thema* of onderwerp heeft, zoo zal men toezien hoe in die *Generale Bass* de regter hand zulks in gelyken maniere kan namaken. Dog dit kan men van de eerst beginnende Leerlingen niet vorderen.

Dit weinige heeft men van de opcieringe der *Generale Bass* willen te voorschyn brengen, zynde het buiten dat onmogelyk alles naauwkeurig te beschryven.

In de ORGANISTEN PROEVE van den doorschranderen Heer MATTHESON word hier toe een genoegzame aanleidinge gegeven.

§. XXIV. Een RECITATIF is een byzondere *Stylus*, zoo wel in de *Poëzie* als in de *Musique*.

Aangaande de *Poëzie*, zoo moet een *Musicus* ook daar van oordeelen kunnen, of hy zelfs een *Poëet* waar: en daar van kan het volgende tot een korte onderwyzinge dienen.

De *Recitativen* komen voor in *Cantaten*, *Solilo-*

liloquien, *Serenaden*, *Oratorien*, *Pastoralen* en *Operaas*, en worden tusschen de *Ariaas* gezet.

De Versen plegen *Jambischer* aard te zyn, dat is, die met korte *Syllaben* aanvangen, als *verstand*, *belieft*, *verwagt*, *bedenkt* &c. Dog een *Sententie* kan somtyds, wanneer die wat byzonders zal uitdrukken, *Trocheïsch* of *Dactylis* zyn.

Hoe weniger nu die Versen van *Syllaben* zyn, hoe beeter die zyn tot de *Compositie*.

In de rymen bedient zig de Poëet ook van de vryheid, dat hy dezelve niet juist altyd op een ander volgen laat, dewyl ze meer als in de andere *Poëzie* verwisselt, daar dan menigen regel drie maal gerymt is, waar tegen ook zomwylen eene geheel ongerymt kan blyven staan, wanneer het niet al te veel geschied.

Daar beneven moet 'er een gewoone schryfstyl, welke niet te hoogdravende, maar egter zinryk is, gebruikt worden.

Aangaande die *Musique* zoo moet een *Generaal Bassist* weeten:

1. Dat een *Vocalist* of Zanger zig geenzints aan de maat bind, maar daar en tegen syn vryheid gebruikt, waarom de Zangstemm' doorgaans geheel boven de *Generale Bass* geschreeven is, waar na de *Accompagnist* zig dan voegen kan.
2. In de afwykinge van toonen kreunt men zig aan geen regel. En vermits 'er menigwerf zulk een uitsprong in een verre afgelegene toon genomen word, daar de X of

- b* by menigte voor de nooten gevonden worden, zoo is 't nu niet alleen nodig, dat men de *Schemata* (of de hoedanigheid der toonen) welke in het derde *Hoofdstuk* en in de groote Cirkel des zesden *Hoofdstuks* zig bevinden in het hoofd heeft, en een ieder toon syn behoorlyke tekenen weet: maar ook inzonderheid, dat men het *Fisduur* en *Dismoll* benevens derzelve naaft aanhorende toonen (in die cirkel aangewezen) zoo wel met de \times als de *b* uitvoeren kan.
3. De *Generaale Bass* word hier ordentelyk volstemmig gespeelt, dog zoo, dat men op het *Clavier* of snaar *Instrumenten* de greepen niet alle te gelyk aanslaat, maar op een streelende wyze, na malkander *Harpeggios* manier behandelt.
 4. Dat *Harpeggio* moet kort en niet altyd op een en dezelve manier, maar op verscheiden manieren gemaakt worden, waar op men dan stil houd, tot dat 'er wederom een nieuwe *harmonie* of ander *accoord* komt.
 5. Op de *Instrumentis pneumaticis* of die instrumenten, welke door de wind ter sprake komen, als de *Orgelen*, *Positiven* en *regalen*, gebruikt men de *Harpeggios* zoo veel niet, maar daar en tegen, wanneer de *Bass* zeer lange nooten heeft vast te houden, zoo neemt men wel zomwylen de hand op en *pauseert* tot het naaste *accoord*, om de Zanger of Zangeres zoo veel duidelyker te hooren, en om niemand door het lang aanhoudende geluid des pypwerks eenige

nige hardigheid of verhinderinge te veroorzaken.

6. De omwendinge de *Partyen* komt nergens zoo veelvuldig voor als in de *Recitativen*, en daar moet wel in agt genomen worden, dat dezelve by een onbecyfferde *Bass*, niet altyd uit de zangstemme, maar inzonderheid door de *practique* kan gevonden worden. Daar van daan zal een geoeffende, in het volgende eerste *exempel* tot de tweede noot *d*, dewyl de Bovenstem *b* aanwyft, de 3 en 6 nemen, daar dog de omwendinge der *Partyen* de 4 eischt. In het tweede *Exempel* word ook tot de tweenoet *c* in de *Bass*, in de Bovenstem alleen de bloote *Sex a* aangegeven, maar dewyl het een omwendinge of verkeeringe der

Partyen is, zoo behoord $\frac{2}{4}$ daar boven. In

het derde staat boven de eerste Basnoot alle de *Signatuuren* of tekenen die daar toe vereischt worden, maar boven de tweede noot staat niet; ondertusschen is dezelve dog niet anders als een omwending der stem-

stemmen, en behoord $\frac{b7}{5b}$ daar boven.

Maar wanneer iemand in diergelyke gevallen ziet, dat na een *Dissonant* een *Bass* noot volgt, by welke geen *resolutie* te maken is, zoo moet hy dan oordeelen, dat het een omwending der *Partyen* zyn moet.

In

13

In het zevende *Hoofdstuk* word verder van de omwendinge der stemmen gehandelt.

7. Het heeft ook syn eigene byzondere *finaal Cadensen*, daar dan, wanneer de zangstem gesloten heeft, de *Generale Bass* komt na te slaan, gelyk uit het volgende te zien is

14

In het zevende of laatste *Hoofdstuk* worden ook hier en daar eenige aanmerkingen over de *Recitativen* gemaakt.

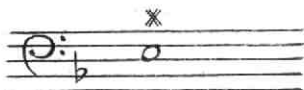


C A P U T II.

Van het gebruik der Signatuuren of Tekenen.

I.

WAnneer boven een noot een \times staat, zoo grypt men de *Tertia major* of grootte *Terts*; wanneer daar toe een *Quint* zal genomen worden, zoo moet het te samen het volle *accoord* zyn, of schoon het *Systema* in syn wezen iets anders in zig hadde. By voorbeeld, wanneer daar in een *Stuk* uit *F duur* boven het *e*, op de volgende wyze een \times gevonden wierde.



Zoo behoort daar toe de reine *Quint b*, en niet *b*, die de valsche is, alſchoon het voor aan by de sleutel met *b* getekent staat.

Dog

Dog daar doen zig gevallen op, alwaar het bovenstaande \times niet de groote maar de kleine *Terts* betekent. By voorbeeld: wanneer een Stuk uit *C duur* (dat is *C* groote *Terts*) gaat, zoo word menigmaal het \times voor de *D* gevonden, zoo is dan die noot *Dis*, en geeft te kennen dat de Hoofdtoon *C duur*, waar uit het Stuk gezet is, nu in *E moll* (dat is *E* over de kleine *Terts*) geweken is, zoo dat de voornoemde *Dis* de *Septima* of seven van *E moll* is. Dewyl nu de *F* niet maar de *Fis* tot de *Bass* noot *Dis* zal gegrepen worden, zoo zetten sommige dat \times boven de *Dis*, uit voorzorge dat misschien niet iemand die vreeslyke *Tertia diminuta*, welke zig hier natuurlyk opdoet, daar toe neemen mogte. Wanneer dan dat \times boven de *Dis* staat, zoo verhoogt het de *Tertia diminuta F* een halve toon, dat 'er de *Tertia minor fis* uit voort komt. Alzoo is het ook wanneer een Stuk uit *D duur* in *Fis moll* wykt, alwaar veel maal het \times voor de *e* gevonden word, daar het dan een gelyke betekenisfe met het even ter neergestelde heeft: en dus gaat het verder door de andere toonen. Daar dan de natuurlyke *Septima* in een ieder toon geen ander als de kleine *terts* eischt, zoo geschied het ook zelden, dat het nodeloze \times daar boven staat, welke op zulk een plaats meer verduistert dan opheldert. Wanneer nu dat \times teeken boven een Basnoot staat, zoo is dezelve noot gemeenlyk een *Dominans* (dat is een mede *Werknoot* of de *Quinta* van die toon, waar uit het Stuk is, in welke de *Cadenzen* zoo wel als in de eigen toon van het Stuk vallen:) Dog wanneer een *Moll* stuk (dat is, een

een stuk dat over de kleine *terts* gaat) *duur* (dat is, over de groote *terts*) uytgaat, zoo heeft dat *finaal* dan zulk een teken boven zig.

§. II. Daarentegen, wanneer een *b* boven een *Bass*-noot gevonden word, betekent het de *tertia minor* of de kleine *terts*.

§. III. Wanneer een 2 boven een noot staat, zoo word de *Quart* en de *Sex* daar toe genomen.

§. IV. Tot de $\frac{4}{2}$ behoort nog de *Sex*.

§. V. Dewyl ook de *secunda* met de *quinta* somtyts voorkomen, zoo heeft men daar by te erinneren, dat als dan de *secunda* verdubbelt word.

§ VI. Als 'er een *Secunda superflua* (dat is een overvloedige *secunda*, die in syn wesen, volgens ons Clavier, een kleine *terts* is) staat, zoo grypt men daar toe de *Quarta superflua* en de *sexta*.

§. VII. Tot de $\frac{3}{2}$ behoort ook nog de *Sex*.

§. VIII. Daar $\frac{4}{3}$ staat, behoort tot die *Quart* nog de *Quint* en de *Octave*, en de daar op volgende 3 betekent het ordinaire *accoord*.

By een *cadens* heeft men nog in agt te nemen, dat by de 3 ook nog de 7 genomen word.

Dewyl dit teeken of *signatuur* tot de *cadens* of *formeele sluytinge* behoort, zoo is daar by in agt te nemen, dat men in de sluytinge of het slot des stuks de *quinta* niet gaarn in de alderbovenste partye toelaat, en dus speelt men in plaats van het volgende eerste *Exempel* liever het tweede.

Inzonderheyt is aan te merken, dat de Clausulen in 4 Clausulen of Sluytingen gedeeld worden, als daar zyn

1. de
Discant

2. de
Alt

3. de
Tenor

4. de
Bafs

Dewyl deeze sluytingen zeer veel voorkomen, zoo heeft men niet kunnen voorbygaan dezelve hier te laten invloeyen. Men kan deeze sluytingen ook onder malkander verwisselen, dat somtyds deze partye, dan de andere onder of boven staat;

staat : dog de eenvoudige Basfluytinge wil onder, haar plaats alleen behouden.

Maar van deze fluytingen zyn die beyde, namelyk de *Discant* en de *Tenor* de *principaalfsten*, vermits dezelve de regte hoofd *melodie* voeren.

De *Cadensen* verrigten in de *Musique* even dat gene, 't welk een *punctum* of stip in eengeschrift doet, fluytende de zin van het voorgaande : waarom een *Componist* 'er zig moet laten aangelegen zyn, dezelve veelmalen te gebruyken.

Nog is ook in agt te nemen, dat na de 4 \times in de *Bass* het verwagte *finaal Clavier* niet altyd komt, maar dat 'er ook wel een gantsche onverwagte noot volgt : of ook wel, dat het *finaal Clavier* in ordre volgt ; maar zoo, dat ze menigmaal de *septima* boven zig heeft : als



Ook moet men by het *signatuur* of teken 4 3 niet zoo zeker zyn, om daar uit vast te maken, dat de 3 altyd de groote *terts* beduid, dewyl het ook nu en dan de kleine vordert, nadien niet alleen de medewerknoot in een *Toon*, dat is *chorda dominans*, waar van tot hier toe is gehandelt geworden, maar ook inzonderheid het *finaal* of de fluyting, dat *signatuur* of teken boven zig hebben kan, alwaar dan dat *finaal* in

C 2

moll

moll natuurlyk de kleine *terts* verdraagt.

§. IX. Wanneer boven een *Bass*noot de 4 geheel alleen staat, zoo behoort de *Quinta* en de *Oktava* mede daar toe, dan volgt daar op dadelijk een andere noot, waar in de *resolutie* geschied, en alzo is in het volgende eerste *exempel* die *resolutie* by het F, en in het tweede by de G.



§. X. Tot de 4 neemt men de *Secunda* en de *Sexta*.

§. XI. Tot de *Quarta diminuta*, dewelke heelt zelden gebruikt word, grypt men de *Sexta*, gelyk men ter verdubbelinge gewoon is.

§. XII. By de *valsche Quint* komen de *terts* en de *sex*.

§. XIII. Tot de *Quinta superflua*, wanneer de *Bass* legt, zoo word de *secunda* en *septima* genomen; maar wanneer de *Bass* van te voren niet legt (maar alles te gelyk aangeflagen zal worden) zoo kan men de *tertia* en de *septima* daar by gebruyken en aanslaan. Hier van is in het laatste Hoofdstuk verder te lezen.

§. XIV. Tot de 5. 6. komt de *tertia* en de *oktava*.

§. XV. By de 6. 5. neemt men ook de *terts* en de *oktave*.

§. XVI.

§. XVI. Tot de \natural behoord de *terts*.

Hier by is aan te merken, dat dit teken of *signatuur* eigentlyk boven de opklimmende *quart*, gelyk ook boven de opklimmende *septima* haare plaatze heeft, en by *abus* meenigmaal boven de *quart* met 5. 6. of 6. 5. en boven de gemelde *septima* met 6. 5. becyffert gevonden word.

Daarom dan is het nodig, dat een ieder de *Schemata* (of hoedanigheden der Toonen) van het hier op volgende *Hoofdstuk* wel verstaat, en in deze beyde plaatsén die naa malkander gezette cyffers ter beter aanvullingé des geluyds liever te gelyk aanslaat; By deze *signatuur* of dit teken seilen ook de ongeoeffenden, dat zy zomtyds de 5 niet lang genoeg laten leggen, maar zoo *accompagneeren*, gelyk onder *sub* (a) te zien is, daar doch dat *exempel* zoo gespeelt moest worden, gelyk *sub* (b) aangewezen word: want de Toon is G *duur* of G over de groote *terts*, alzoó is de eerste *Bass* noot C de *quart* van die G, en die bovenstaande *quint* is als dan G, welke hier geen reine *consonant* maakt, maar als een *dissonant* behandeld word, en zich *resolveeren* moet: maar dewyl de *resolutie* niet by de tweede en derde *Bass*-noot geschieden kan, zoo moet dat volle aangeslagen *accoord* blyven leggen tot op de vierde *Bass*-noot, welke D is, alwaar de G zich dan in *fis* *resolveeren* kan. De zesde *Bass*-noot is *fis*, welke is de opklimmende *septima* (van G zyn grond Toon) met \natural , en die bovenstaande 5 is hier toe natuurlyk (uit zich zelf) de *valsche quint* C, namelyk een *dissonant*, die ook zoo lang leggen moet, tot

C 3

dat

dat ze gelegenheid bekommt, zich een graad of halve Toon benedenwaarts in *b* te *resolveeren*, welke niet eerder als by de laatste *Bass*-noot geschieden kan.

§. XVII. Alwaar $\frac{6}{5}$ voorkomt, dan grypt men de *octave* daar toe: Dit teeken word ook dus $\frac{5}{4}$ \times ter plaatse des *cadenses* gebruikt.

§. XVIII. De 6 geeft te kennen, dat de *quint* weg gelaten, en in derzelver plaatse de *sex* zal genomen worden. Ook is het 't zelve, als of ik zeide, tot de *sex* behoord de *terts* en de *octave*.

§. XIX. *Sexta minor* heeft altyd by zich de *tertia*

tertia minor en de *octave*. Daar en tegen heeft de *sexta major*, fomtyds de groote, fomtyds de kleine *terts* by zig, zoo als het de natuurlyke Toon vordert. In het volgende *derde Hoofdstuk* zal een omftandiger berigt gedaan worden, wat nog al verder tot eenige *sexten* behoord, alwaar het onderscheid zal worden aangewezen, wanneer dezelve boven de *Secunda*, *Tertia*, *Quarta*, *Sexta* en *Septima* van de grond Toon staan.

§. XX. Wanneer veele *sexten* na malkander volgen, dan gebruikt men ter vermydinge van quade en verbodene gangen alleen de 3 tot de 6, en wel zoo dat de *sex* geduurig de alderbovenfte stemme zy. Ook mag men zoo veel het gefchieden kan de *motus contrarius* gebruiken, op dat men de *octave* mede tot het gebruik kan hebben.

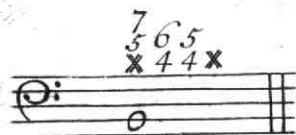
§. XXI. De *sexta superflua* word vergezelschap van de *terts* en de alhier zynde natuurlyke *quarta superflua*.

§. XXII. Tot $\frac{7}{2}$ behoord nu eigentlyk de *terts*, wanneer de *Componist* niet eerft uit de 4 in de 3 resolveeren wil.

§. XXIII. Tot de 7 word de *quint* en *terts* gegreepen.

§. XXIV. Tot de 7. 6 behoord de *terts* welke men verdubbelen kan.

De *quint* kan ook zomwylen tot de *septima* genomen worden, maar zoo ras de *sex* geroerd word, moet de 5 weer weg genomen zyn: maar in de volgende bindinge moet nootzake-lyk de *quint* mede genomen worden.



§. XXV. Tot de $\frac{7}{4}$ kan men nog de *quint* grypen.

§. XXVI. De 9 heeft de *terts* en de *quint* by zig.

§. XXVII. Tot de 9. 8 neemt men de *terts* en *quint*.

§. XXVIII. Tot de $\frac{9}{4}$ word de *quint* genomen.

§. XXIX. Tot de $\frac{9}{2}$ behoord de *terts*.

§. XXX. Tot de $\frac{9}{7}$ moet de *terts* gegrepen worden.

§. XXXI. De cyffers, 10. 11. 12. worden genaamt *decima*, *undecima* en *duodecima* welke van zommige onnoodig gebruikt worden. Dewyl de *decima* niet anders als de *terts*, de *undecima* een *quart*, en de *duodecima* een *quint* is.

§. XXXII. De *signatuuren* of teekenen, dewelke regt boven malkander staan, worden ook te gelyk gespeelt, maar die dewelke na malkander gezet zyn, worden ook na malkander gespeelt.

Nu zouw meenig een wel denken, dat deze aanmerkinge noodeloos was: maar de ondervinding heeft geleert dat de Leerlingen hier om-

omtrent veelmalen in twyffel staan, zoo dat zy zonder onderrigtinge niet voort kunnen komen.

§. XXXIII. Ook gebeurt het, dat de cyffer niet regt boven de noot, maar ter regter zyde van dezelve staat, als dan word de groote van die *Bass*-noot in twee deelen gedeelt, zoo, dat men op de eerste heeft *geaccompagneert*, wat daar natuurlyk toe behoord, en tot de andere helft, dat geene 't welke die ter regter zyde staande *signatuur*, *cyffer*, of *teken* vordert.

§. XXXIV. De *signatuuren* of tekenen worden gezamentlyk zoo gerekent, gelyk ze haar in het *Systema* natuurlyk bevinden.

By voorbeeld, wanneer in de *Generaale Bass* uit *D moll* (d: i: D over de kleine *terts*) of *D duur* (d: i: D over de groote *terts*) boven de *cis* een 5 staat, zoo is daar door de regte *quinta* *gis* geenzins te verstaan, maar men moet de *valsche quint* G gebruiken, dewyl men in het gantsche *Systema* geen natuurlyk *gis* aantrest: zoo ook in *G mol* en *duur*, daar men somtyts boven het *fis* de 5 mogte gezet hebben, zo neemt men niet de reine *quint cis*, maar de *valsche quint* namelyk C, en dus word ook verder met alle *cyffers*, *signatuuren* of tekenen gehandelt.

Alle de in dit Hoofdstuk vervatte cyffers en tekens zyn in de volgende Tafel gebragt, om dezelve des te gemakkeliker in een kort begrip voor oogen te hebben.

Waar by nog aan te merken is, dat, wanneer eenige *cyffers* met het \times of met een *streep* verhoogt, daar en tegen andere met een *b* verlaagt, of andersints met een \natural voor komen,

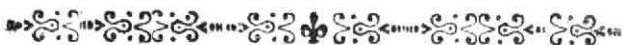
welke alhier niet te vinden zyn, men egter tot dezelve dat eigen *accoord* neemt, welke tot die in de Tafel zig onthoudene natuurlyke becyfferinge vereifcht worden.

En dewyl in de regelen zelf, by eenige *cyffers* en *signatuuren*, nog een ander aangewezen zyn mogt, zoo wyft de Tafel te gelyk by ieder *signatuur* de *nummer* van de regel aan, waar mede men dezelve fchielyk op flaan kan.



Signatuur Tafel.

De Gebruikelijke Signaturen.	De daar by vereyschte Stemmen	Aanwyzinge der voorgaande regelen sub Num	De Gebruikelijke Signaturen.	De daar by vereyschte Stemmen	Aanwyzinge der voorgaande regelen sub Num
X	$\frac{8}{5}$	I	$\frac{6}{5}$	$\frac{8}{3}$	XV
b	$\frac{8}{5}$	II	$\frac{6}{5}$	3	XVI
2	$\frac{6}{4}$	III	$\frac{6}{4}$	8	XVII
$\frac{4}{2}$	6	IV	6	$\frac{8}{3}$	XVIII
$\frac{5}{2}$	2	V	$\frac{6}{b}$	$\frac{8}{b}$	XIX
<i>2da Superflua</i>	$\frac{6}{4}$	VI	<i>Sexta Superflua</i>	$\frac{4}{3}$	XXI
$\frac{4}{3}$	6	VII	$\frac{7}{6}$	3	XXII
43	$\frac{8}{5}$	VIII	7	$\frac{5}{3}$	XXIII
4	$\frac{8}{5}$	IX	76	3	XXIV
4+	$\frac{6}{2}$	X	$\frac{7}{2}$	5	XXV
<i>Quarta diminuta</i>	$\frac{6}{6}$	XI	9	$\frac{5}{3}$	XXVI
$\frac{5}{b}$	$\frac{6}{3}$	XII	98	$\frac{5}{3}$	XXVII
<i>Quinta Superflua</i>	$\frac{7}{2} \frac{7}{3}$	XIII	$\frac{9}{4}$	5	XXVIII
56	$\frac{8}{3}$	XIV	$\frac{9}{6}$	3	XXIX
			$\frac{9}{7}$	3	XXX



C A P U T III.

*Van de natuurlyke Ambitus of gang der Toonen
en derzelver Accompagnement.*

DE vlytige HEYNICHEN, die onder anderen in zyn laaft uitgegevene Werk van de *Generaale Bass* ook zekere Regelen geeft, wat door de geheele *octave* tot ieder *Bass*-noot accordeeren zal, gewaagt daar in van veele andere, welke daar van iets voor hem geschreven hebben: Alleen, gelyk men zien kan, zoo is hem die Franse CAMPION, een *Theorbist* niet bekend geweest, dewelke een klein, dog zeer aardig *Tractaatje*, genaamt: *Traité d'Accompagnement & de Composition selon la Regle des Octaves de la Musique*, bereits Anno 1716. en alzoos zes jaaren voor die in zyn Werk genoemden RAMEAU uitgegeven, in welk Werk die verschillende stoffe niet onaardig uitgevoert is.

Daarenboven zoo hadde (voor dat het nieuwe Werk van HEYNICHEN in het licht quam) een zekere jonge Juffrouw van negen jaren, dog die van een zonderling verstand en heerlyke opvoedinge was, met naame FREUDENBERG, zynde de Dogter van een *Hessische* Overste, dewelke by haar verblyf alhier te dier tyd, haare in STOKHOLM geleerde zogenaamde NODIGSTE REGELN van de *Generaale Bass* op het papier gebragt heeft, in welke even dat zelve
natuur-

natuurlyke *accompagnement* van de *Basf* is waargenomen, zoo dat die Juffrouw haaren arbeid zoo aangenaam en beminnelyk geweest is, dat veele daar van een nuttig affchrift genomen hebben.

Ondertuffchen is het dog zeeker, dat deze *Methode*, tot hier toe by veele niet bekend is geweest, en de voornoemde *CAMPION* getuigt zelve in zyn Werkje, dat hy in beraad hadde geftaan, of hy dat geheim, dat hem van eenen *MALTOT*, tot een zonderling teeken van zyne groote en opregte vrindfchap geopenbaard was, gemeen maken zoude.

Als meede, dat voor eenige jaaren een zeker buitenlands *Muficus*, een *Doorluchtig* Perfoon de gronden van de *Generaale Basf* leeren zoude, fchreef zyn Vader aan hem, hy mogte dog by die voorhanden zynde onderwyzinge dergelyken *Kunft* niet ontdekken, maar dat hy een ftreek voor zig behouden moefte.

Maar dewyl nu, zonder zulks te verftaan, het een iegelyk fwaar valt, een vaste grond in de *Mufique*, en byzonder in de *Generaale Basf*, te leggen, of ook, gelyk het veelmaal voorvalt, om een *onbocyfferde Basf* te *accompagneeren*, daarom is zoodanig een *Materie* alhier zoo omftandig befchreven, dat een *Leerling*, om zulks te begrypen, geen zonderlinge moeite hebben zoude.

Maar eer wy verder gaan, moet een iegelyk weten, dat 'er in de *Mufique*, na de hedendaagfe en gebruikelykfte *temperatuur* van het *Clavier* te rekenen, 24 *Toonen* zyn: Daar ontdekken zig van zelfs twaalf onderfcheidene *Toonen* of *Tou-ches*,

ches, namelyk, *c*, *cis*, *d*, *dis*, *e*, *f*, *fis*, *g*, *gis*, *a*, *b*, en *h*, uit welke alle, men ieder een stuk speelen kan, zoo dat men dan aanstonds twaalf Toonen heeft: maar nu is bekend dat een ieder derzelve Toonen een *duur* en *moll*, (dat is, een groote en kleine *terts*) heeft, derhalven volgt daar uit van zelf, dat 'er twaalf *duur* en twaalf *moll* Toonen zyn moeten, dewelke te zamen vier en twintig maken.

En daar van daan ontstaan in het vervolg ook tweederley *Schemata* of hoedanigheden, van welke de eerste in twaalf *duur* de laatste in twaalf *moll* Toonen bestaan.

Maar nu is het een waarheid, dat onder die vier en twintig Toonen, onderscheidene zyn, waar uit tot deze tyd toe nog geen stuk gezet is: alleenlyk zien wy, hoe *curieuse* Liefhebbers altyd meer en meer vlyt aanwenden, om de *Musique* ten hoogsten top te brengen, en daarom kunnen wy niet weten wat in het toekomstige gebeuren zal. Dog de Heer *Capelmeeſter* MATTHESON heeft ons bereids daar van in zyn ORGANISTEN PROEVE nuttige *exempelen* van alle die vier en twintig Toonen gegeven.

Daarenboven, zoo hebben al eenige de gewone afwykingen gebragt in de buiten gewone, waarom een *Generaal Bassist* dezelve niet onbekent zullen zyn.

Ook is alhier nodig te herhalen, 't geen Cap. I. §. I. van de *octava* gezegt is geworden, namelyk, dat dezelve bestaat uit vyf Toonen en twee groote halve Toonen, waarom in die beide *Schemata* zig bevindende cyffer getallen 1 en $\frac{1}{2}$ tuffchen ieder *gradus* of Toon zyn gesteld,

feld, waar mede te kennen gegeven word, dat by 1 een heele Toon, en by $\frac{1}{2}$ de groote halve Toon te vinden is: maar de bovenste cyffer getallen zyn die *signatuuren*, welke een ieder *Bass* noot natuurlyk vorderd.

Anders heeft een *octava* eigentlyk zeven *chordas*, snaaren of *accoorden*, welke gedeelt worden in

Drie *Essentieele* of wezentlyke, welke zyn de *finalis* of grond Toon, de *tertia* en de *quinta*.

Twee *Necessaria* of noodzakelyke, zulke zyn de *secunda* en de *quarta*.

Twee *Naturales* of natuurlyke, namelyk de *sexta* en *septima*.

Dog deze heeft niet veel te zeggen, als wanneer de *terminus* of het einde van het *essentieele* zomtyds voorkomt.

Verklaring van het opklimmen der *Duur* Toonen.

De eerste noot, of *chorda finalis* heeft de groote *terts*, *quint* en de *octava*.

De *secunda* dier Toon, heeft de kleine *terts*, *quarta* en *sexta major* of groote *sexta*; maar wanneer een 7 daar boven staat, en daar op een sprong geschied, zoo behoord de *terts* en de *quint* daar toe. Dog wanneer 7, 6 daar boven staat, zoo kan men ook wel de *quint* daar by aanslaan, maar die moet weggenomen worden, zoo ras de 6 zig zal laten hooren. Alleenlyk de *septima* in 't voorbygaan, welke boven de *secunda* der Toon gaarne is, verdraagt geen 5 by zig, weshalven men daar toe de blote *terts* kan
aan-

Schemata of hoedanigheden der twaalf duur thoonen. Pag. 47.

	8 5 3	6 4 3	8 6 3	6 5 3	8 5 3	8 6 3	6 5 3	8 5 3	8 6 3	8 4 3	8 5 3	6 4 2	8 6 3	6 4 3	8 5 3
	Finalis	Secunda	Tertia	Quarta	Quinta	Sexta	Septima	Octava	Septima	Sexta	Quinta	Quarta	Tertia	Secunda	Finalis

1 1 1/2 1 1 1 1/2 1/2 1 1 1 1/2 1 1

The musical notation shows twelve tones, each on a separate staff. Above the staves are rhythmic values: 1, 1, 1/2, 1, 1, 1, 1/2, 1/2, 1, 1, 1, 1/2, 1, 1. The tones and their key signatures are: C (C-clef), Cw (C-clef, 2 flats), D (D-clef, 2 sharps), Dws (D-clef, 3 flats), E (E-clef, 3 sharps), F (F-clef, 1 flat), Fis (F-clef, 4 sharps), G (G-clef, 1 sharp), Gis (G-clef, 2 flats), A (A-clef, 3 sharps), B (B-clef, 1 flat), and C (C-clef, 4 sharps). Each staff contains a sequence of notes corresponding to the intervals listed in the table above.

aan slaan : somtyds verdraagt de *secunda* der Toon ook die *signatuur* of het teeken van 56, gelyk het volgende *exempel* uit C duur te kennen geeft.



De *tertia*, of *chorda medians*, heeft de kleine *terts*, kleine *sex* en de *octaaf*.

De *quarta*, wanneerze een Toon opwaarts in de *quint* gaat, heeft de groote *terts*, *quint* en de groote *sex*. Maar de *Componisten* nemen ook veel maal in plaatse van de *sexta* de *septima*, dewelke hier toe gemeenlyk plagt *geprapareert* te zyn.

Maar gaat deze *quarta* van de Toon niet op in de *quint*, zoo behoord de *tertia*, *quinta* en *octava* daar toe.

De *quinta* of *Dominans* heeft de groote *terts*, *quint* en de *octaaf*.

De *sexta* heeft de kleine *terts*, kleine *sex* en de *octaaf*. Dog in vier stemmen word de *octava* meest uitgelaten, en daar voor de *terts* of *sex* verdubbelt. Maar eenige nemen liever de *terts*, *quint* en de *octave*; hoewel andere zig nog van de becyfferinge 56 bedienen.

De *septima* heeft de kleine *terts*, valsche *quint* en kleine *sex*.

De *octava* heeft het *accoord* met de *finalis* of grond Toon.

Verklaringe over het nederdaalen van de
Duur Toonen.

De *septima*, heeft de kleine *terts*, kleine *sex* en de *octave*: maar men verdubbelt gaarne in vier partyen, in plaatze van de *octave*, de *terts* of *sex*.

De *sexta* heeft de kleine *terts*, de *quart*, en de groote *sex*.

De Heer *Capelmeeſter* HEINICHEN is in zyn nieuwe *Traaſtaat* pag. 765. daar mede niet *ac-corderende*, dat men de G^1 boven de *sex* van de Toon in het *duur* zet, dewyl dat een nieuw \times opgeeft, endaar door een halve *cadens*, en afwykinge in een andere Toon veroorzaakt word.

Alleenlyk, hy zy wie hy wil, het klinkt dog zonder die G^1 zoo natuurlyk niet, waarom hy eindelyk zelfs daar omtrent moet toefaan, dat het zulk een algemeen geval is, het welk zoo lang doorgaat, als de Nooten in die juifte ordre blyven: ondertuffchen kan het ook niet anders zyn, als dat *regulier* en natuurlyk deze *sex* in die ordre in de *quinta* der Toon neergaat en niet springen moet. Ook laat dezelve *sexta* der Toon toe, dat zy $\frac{6}{4}$ boven zig heeft, alsdan is het niet anders als een verwiffeling der Partyen met die Toon, dewelke de opklimmende *quarta* is. En deze verwiffeling is in het volgende *exempel* uit C *duur* tuffchen die twee halve maten F en A te zien, want F is de opklimmende *quarta*, en A de neergaande of vallende *sexta*.

D

De

L

In plaatze van  kan men Zetten 

De *quinta* of *dominans* is gelyk, als in het opklimmen.

De *quarta* heeft de *secunda*, *quarta superflua* en *sexta*, of, met een woord, hier behoort toe, wat tot de *quinta* der Toon behoort.

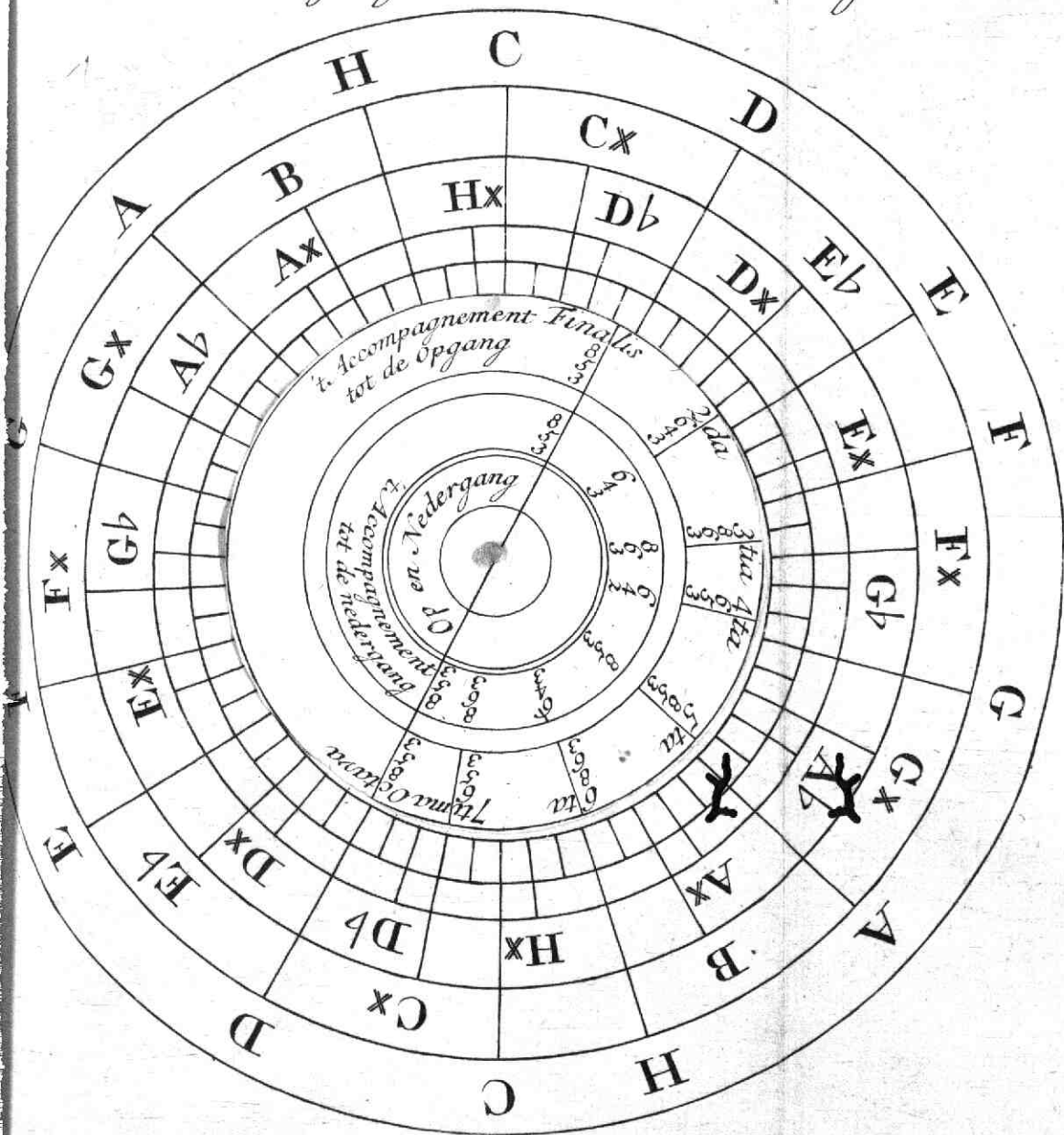
De *tertia* of *medians* } moet zyn gelyk
De *secunda* } in het opklimmen
De eerste Noot of *finalis* } gemeld is.

Dus hebben wy uit de voorgaande *schema* gezien, dat de *duur* Toonen zoo neergaan, gelyk zy opklimmen. Daar het in tegendeel in de volgende *moll schema* anders zal toegaan.

„ Maar eer ik tot de *schemata* der *moll* Toonen overga zal ik hier nog tusschen invoegen een Cirkel-wyzer van de *duur* Toonen, waar in men door de cirkel kan naspeuren dat geene 't welke in de *schemata* der *duur* Toonen aangewezen is.

„ Ook moet ik hier by berigten, dat deze
„ circel myn *inventie* niet is, dog van wie dezelve
„ gemaakt is weet ik niet, maar de *schemata*
„ ziende, dagt ik de Liefhebbers geen ondiens
„ te zullen doen, dat ik deze Cirkel-wyzer
„ met een zeer geringe veranderinge overeenstemmende
„ maakte met de *schemata*, op dat
„ door het een en ander het oogmerk dezer vertalinge
„ mogte voldaan worden, om Leergierige

IRKEL WYZER over de SCHEMATA der duur thoonen, ^{tusschen Pag. 50 en 51.}
 en hun op en neergang, met derzelver accompagnement.



„ rige op te wekken , tot leering en onderzoer-
 „ king aan te sporen, om de wezentlyké gron-
 „ den der *Musique* te leeren kennen. Deze Cir-
 „ kel-wyzer, is alhier mede dienstig, om dat
 „ in het eerste *Hoofdstuk* een Cirkel-wyzer ge-
 „ vonden word, waar doorden Leerlingen word
 „ aangewezen, welke de *intervallen* der Toonen
 „ zyn; als ook om dat in het volgende zesde
 „ *Hoofdstuk* zal worden aangetoont hoe de twaalf
 „ *quinten* zig in een cirkel sluyten, waar by ge-
 „ voegt word een grooter cirkel, in welke aan-
 „ gewezen word hoe die *circulerende quinten* in
 „ de beide *Musicalische* gevallen met \times en *b*
 „ vermeerderen : hier komt nog by dat in het
 „ zevende *Hoofdstuk* door een cirkel de *quarten*
 „ worden aangewezen hoe die rond gaan door
 „ het Clavier : daarom oordeelde het nodig te
 „ zyn, dat ik by deze gelegenheid ook deze
 „ *schemata* in een cirkel opgesloten een iegelyk
 „ mededeelde, om daar van zyn gebruik te
 „ maken na sijn welbehagen.

Verklaring over de Cirkel-wyzer.

„ Aangaande nu de Cirkel zelf, zoo zyn de
 „ Letters in de buytenste ring, de Letters der
 „ clavieren.

„ De Letters in de tweede ring zyn de *Semi-*
 „ *toon*en, zoo als wy dezelve byna op ons *ordi-*
 „ *naris clavier* hebben.

„ De Letters in de derde ring zyn de *subsemi-*
 „ *toon*en des clavier, die wy op ons *ordinaris*
 „ *clavier* niet hebben, maar die in een gesne-
 „ den clavier te vinden zyn.

„ In de vierde ring zyn geen Letters , maar
 „ enkele ftrepen , die aan de vierde ring raken,
 „ wanneer die mede op een clavier waren, zou-
 „ den dezelve de *super Semitoonen* zyn.

„ Wat nu de wyzer of drajer aangaat , die is
 „ in het *origineele* getekent met de Letters of
 „ Namen die GUIDO ARETINUS tot de Zang
 „ heeft uitgedagt, namelyk *Ut, Re, Mi, Fa*
 „ &c. en is met een *accompagnement* van enkel-
 „ de cyffers getekent, byna met ons *accompa-*
 „ gnement overeenftemmende : Maar om alles
 „ met malkander *accorderende* te maken , zoo
 „ gebruike ik in de eerfte ring van de drajer de
 „ namen, zoo als onze Heer KELNER dezelve
 „ boven de *schemata* gebruikt heeft, vermits het
 „ *Ut, Re, Mi, &c* in deze tyden geen
 „ plaats meer heeft in de *Musique*, onder welke
 „ namen in die eerfte ring ik dat *accompagnement*
 „ gezet hebbe, dat volgens onze *schemata* in
 „ de opgang gevordert word ; vervolgens wor-
 „ den in de tweede ring , het *accompagnement*
 „ aangewezen , zoo als dat in het neergaan in
 „ de *schemata* tot ieder Noot aangewezen is, en
 „ zyn moet.

„ Aangaande de Middellyn die op de drajer
 „ is, wyft my met zyn beide punten aan de
 „ gront Toon en fyn *octave*, wanneer ik van de
 „ *finalis* ter regter hand afga , zoo heb ik date-
 „ lyk de regte gang der *duur* Toonen na boven
 „ tot fyn *octave* , en zoo wederom te rug van
 „ de *octava* tot fyn *finalis*, dan heb ik de neer-
 „ gang, vermits de *duur* Toonen zoo neergaan
 „ als ze opkomen, gelyk voorheen gezegt, en
 „ in de *Schemata* mede aangewezen is.

„ Maar

„ Maar dit moet ik hier nog aanmerken, wan-
 „ neer een Leerling begeerig was (vooronder-
 „ steld zynde dat men een clavier hadde met
 „ die *semi*, *sub* en *super-semi*toonen, zoo als die
 „ hier in deze cirkel worden aangewezen) om de
 „ regte opgang te weten van C \times , zoo zet hy
 „ de middellyn van de drajer op de begeerde
 „ Letters, dan zal hy dadelyk zien dat syn ge-
 „ heele op en neergang met \times moeten getekent
 „ zyn : daar en tegen zoo hy nu wilde weten wel-
 „ ke de op en neergang van Db was, zoo word
 „ die middellyn op de begeerde Letters gezet,
 „ en dan zal den Leerling dadelyk ontdekken
 „ dat alles met *b* moet getekent zyn. Maar de-
 „ wyl wy nuzulke clavieren niet hebben waar op
 „ die gesneden *Semitoonen* zyn, zoo volgt van
 „ zelfs, dat die hier getekende C \times en Db op
 „ onze ordinaris clavier een en de zelve is, moe-
 „ tende dus op onze genaamde *cis* geslagen wor-
 „ den: dienvolgens wyft dit aanstonts aan wat
 „ clavieren verder moeten gebruikt worden, en
 „ wat clavier door D \times en E*b* &c. verstaan word.
 „ Het is ook noodzakelyk dat het door *semi*, *sub*
 „ en *super-semi*toonen word aangewezen, om een
 „ Leerling een denkbeeld te doen verkrygen,
 „ dat hy het \times en *b* te regte gebruikt, en dezel-
 „ ve niet onder malkander mengt, maar dat, als
 „ hy de *cis*-toon met \times zet, hy dan dezelve niet
 „ met de *caracters* van Db moet tekenen, en
 „ zoo hy de *cis*-toon met de tekens van Db zet,
 „ gelyk in de voorgaande *schemata* gedaan word,
 „ dat hy dan de *caracters* die aan het \times eigen
 „ zyn, daar toe niet gebruikt, op dat alle ver-
 „ warring mag gemyd worden.

Deze *Schemata* bewyzen klaar dat de *moll* Toonen anders neergaan als zy opklimmen: want sy klimmen door de groote *sexta* en *septima*, daar en tegen gaan sy nederwaarts door de kleine *septima* en *sexta*.

Maar men moet daar by deze *exceptie* in aanmerking nemen: wanneer de *oëtava* in het opklimmen niet bereikt word, maar dat het alleen tot aan de *sexta* of *septima* gaat, zoo gebruikt men de kleine *septima* en *sexta*: „ten zy'er een „ *final* in A mogte komen, daar dan de grote „ *sex* moet gebruikt worden.

Uit het zoo aanstonts aangemerkte onderscheid van het op en afgaan der *sexta* en *septima* in de *moll* Toonen, maken de *Componisten* in zekere gevallen menigwerf veel te doen, zoo dat daar uit somtyds zeer harde *accoorden* en grepen ontstaan.

Voor eenigen tyd quamen alhier eenige *Cantaten* van een Buitenlands *Componist* te voorschyn, waar in het bovengemelde van de *sexten* en *septimen* der Toon, zoo wel de groote als de kleine in *motu contrario* menigmaal voorquamen, waar uit veelvuldige *Oëtavæ deficientes* en *superflue* (geheel en al aan zodanige plaatsen, alwaar die Nooten *quantitate intrinseca*, dat is, na hun inwendige hoedanigheid lang waren) ontstonden: het welke hy met den natuurlyken ongelijken op en nedergang der *moll* Toonen *defendeerde*, dewyl het by zulk een geschapenheid der zaaken niet anders zyn konde.

Alfchoon nu wel andere *Componisten* zoodanige harde gangen schuwen en vlieden, zoo kunnen sy zig dog in het geheel daar voor niet wagen,

Schema. of hoedanigheyd der twaalf Mol thoonen. Pag 34

	8 5 3	6 4 3	8 5 3	6 5 3	8 5 3	8 5 3	6 5 3	8 5 3	8 5 3	6 4 3	8 5 3	6 4 2	8 5 3	6 4 3	8 5 3
	Finalis	Secunda	Tertia	Quarta	Quinta	Sexta	Septima	Octava	Octava	Septima	Sexta	Quarta	Tertia	Secunda	Finalis

1 1/2 1 1 1 1 1/2 1 1 1/2 1 1 1/2 1

The musical score consists of twelve staves, each representing a mode. The modes are labeled as follows: C, Cis, D, Dis, E, F, Fis, G, Gis, A, B, and H. Each staff contains a sequence of notes and rests corresponding to the mode. Above the staves, there are rhythmic values: 1, 1/2, 1, 1, 1, 1, 1/2, 1, 1, 1/2, 1, 1, 1/2, 1. The notes are represented by circles on the staff lines, and rests are represented by 'x' marks. The modes are arranged in a circle: C, Cis, D, Dis, E, F, Fis, G, Gis, A, B, H.

ten, om een *Ottava deficiente* of *superflua* nu en dan, in een haastige *transitus* (dat is, door of overgang van de eene tot de andere Toon) of andere gezwinde *passagien*) laten doorgaan.

Ook hebben diergelyke grepen, wanneer ze niet al te veel komen, onder anderen thans het Burgerregt bekomen.

Van diergelyke verdraaglyke greepen volgen hier by eenige *exempelen*, alwaar dan die plaatsen om te *observeeren* met NB gemerkt zyn.



Verklaring over het opklimmen der Moll Toonen.

De eerste Noot of *Chorda finalis* heeft de kleine *terts*, *quint* of de *oétave*.

De *secunda* heeft de kleine *terts*, *quart* en de groote *sex*, ze heeft ook fomtyds in plaats van de *quart* de *valsche quint*, die alhier zeer zoet klinkende is : dezelve verdraagt ook het teken 5^l 6^l gelyk het volgende *exempel* uit D *moll* zal aantoonen.

D 4

De



De *tertia* of *medians* heeft de *grootte tertse*, *grootte sex* en de *octave*: of om duidelyker te spreken: daar toe behoort dat, 't welk tot het *finaal* geweest is.

De *quarta*, wanneer ze opwaarts in de *quint* gaat, heeft de *kleine tertse*, *quint* en de *grootte sex*.

Maar men ontmoet nu en dan een *exceptie*, alwaar de *kleine tertse* geen plaats heeft: maar wanneer een boven Stem door de *grootte sex* opgaat, en daar toe in de *Bass*, gelyk het veelmaal voorkomt, deze *quarta* der Toon zal aangeflagen worden, zoo moet noodzakelyk de *grootte tertse* daar toe genomen worden, wanneer het niet al te leelyk klinken zoude: als



Dit voorgaande exempel zoude al zoo wel in de *Bass* boven de *G* de kleine *terts b* hebben willen, maar dewyl de boven *Stemm'* de opklimmende *sexta* der *Toon*, welke *b* is, zig daar bevind, zoo moet men ook voor deze reis de groote *terts b* nemen. Zoo wanneer nu de *quarta* der *toon* geen *Toon* opwaarts in de *quint* gaat, zoo vordert ze als dan de *terts*, *quint* en de *octave*.

Ze wil ook wel de kleine *sex* boven zig hebben, welke alsdan een zoetvloeiender *Toon* is, waar van in het volgende *Vierde Hoofdstuk* onder anderen meede zal gehandelt worden. Alsdan kan de *quint* weggelaten worden. Waar van het volgende *exempel* uit *D moll* te zien is.



De *Quinta* of *Dominans*, heeft de groote *terts*, *quint*, en de *octave*.

De *sexta* heeft de kleine *terts*, kleine *sex* en de *octave*.

Dog in vier *Stemmen* word in plaats van de *octave* bequamer de *terts* of *sex* verdubbelt.

Het is verdrietig dat 'er in de *moll* toonen met de *sex* zoo ongelyk gehandelt word: want in *D moll* zetten eenige de *b* voor-by de Sleutel, andere daar en tegen doen het niet: in *G moll* staat by sommige het *dis* voor aan by de Sleutel,

D 5

't welk

't welk andere weg laten, en zoo vervolgens ook by andere Toonen : daarom moet iemand altyd, en wel inzonderheid by de *transpositie*, naauwkeurig toezien hoe het in de *Pièce*, welke hy te speelen heeft, gehouden word, op dat hy niet valsch aanslaat.

De *septima* heeft de kleine *terts*, valsche *quint* en kleine *sex*.

De *octava* heeft het *accoord* van de *finalis* of eerste noot.

*Verklaaring over het nederdaalen der
Moll Toonen.*

De *septima* heeft de groote *terts*, groote *sex* en de *octave* : hoewel in vier Stemmen, word in plaats van de *octave* de *terts* of de *sex* verdubbelt.

De *sexta* heeft de groote *terts*, *quarta* (dewelke hier natuurlyk *superflua* is) en de groote *sex* : op deze *Bass*-noot, wanneer ze niet te kort is, slaat men gaarne een *trillo* of *tremulant*.

De *quinta* of *dominans*, heeft de groote *terts*, *quint* en de *octave*, dus moet hier het zelve *accoord* zyn gelyk in het opklimmen.

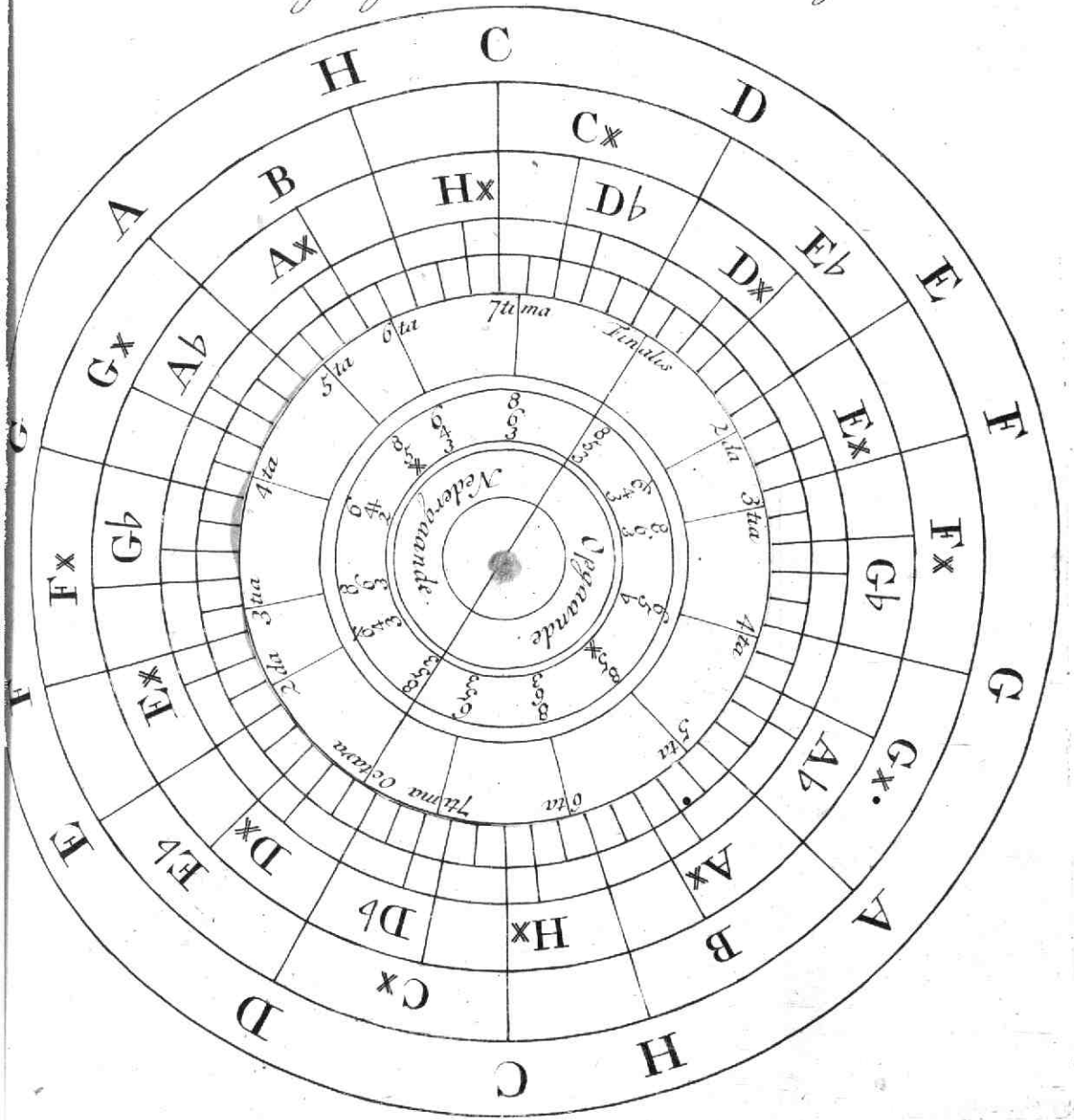
De *quarta*, heeft de *secunda*, *quarta superflua* en groote *sex*, of het klinkt hier alles toe, wat tot de *quinta* der Toon accordeert.

Hier word ook zeer beweeglyk de kleine *terts* in de tweede plaats aangebragt, als



tussen
Pag. 50 en 51

WIRKEL WYZER over de SCHEMATA der Moll thoonen,
en hun op en neergang, met derzelver accompagnement.



De *tertia* is gelyk in het opklimmen.

De *secunda*, heeft de kleine *terts*, *quart* en groote *sex*, en dewyl die ook alhier 5¹6¹ verdraagt, zoo kan dat in het opklimmende aangewezen *exempel* hier ook met weinig verandering passen: als



Finalis is gelyk in het opklimmen.

„ Eer ik verder het werk vanden Heer KELLNER vervolg, zoo zal ik hier weer tusschen beiden invoegen, een Cirkel-wyzer over de *Schemata* der *Moll* Toonen, in hun op en neergang met derzelve *accompagnement*, zoo als het in en boven de *schemata* der *moll* Toonen kan gezien worden. Van de Cirkel behoefte ik hier niet te melden, dewyl die dezelve is als de voorgaande over de *schemata* der *duur* Toonen.

„ Alleen moet hier maar in aanmerkinge genomen worden, dat, gelyk de opgang in de *moll* Toonen verschild van de neergang, dat het hier in deze Draai-cirkel zig ook zootoedraagt, waarom aan de regter zyde van de *finalis* af tot de *octava* toe de opgang der Toonen, daar en tegen van de *finalis* af ter linker zyde

„ zyde van de middellyn tot de *octava* toe de
 „ nedergang der Toonen zyn, gelyk zulks in
 „ de binnenste ring aangetekent staat, welke de
 „ op en neergaande Toonen zyn.

„ De Cyffers zyn het *accompagnement* dat tot
 „ ieder Noot en Toon in syn op en neergang
 „ vereifcht word. Voor het overige is hier niet
 „ meer aan te merken, dewyl het geene dat
 „ hier by nog zyn moefte, op pag. 51, 52, en
 „ 53 by de verklaring van de Cirkel over de
 „ *schemata* der *duur* Toonen kan nagezien wor-
 „ den.

In deze beide *schemata* gaan de nooten alle,
 Toon voor Toon op en af: hier uit ontstaat een
vraag, of men dan ook niet met behoudinge der
 bovenstaande *signatuuren* of cyffertallen zoude
 kunnen springen, werwaarts men wilde: daar
 op is het antwoord:

Dat men zoo wel in de *duur* als *moll* Toonen
 in agt heeft te nemen, dat na de *secunda* der
 Toon, de opklimmende *quarta* waar die de \sharp bo-
 ven zig toelaaten, de vallende of neergaande
quart, de nederdalende *sexta* en de opklimmen-
 de *septima* niet springen, maar altyd thoons-
 wyze voortgaan moeten: daarom gaat

De *secunda* der Toon in de *finalclavis* of *terts*:
 ziet de *exempelen sub (a)* en *(f)*.

De opgaande *quart*, wanneer die \sharp boven zig
 heeft in de *quint*, als by de *exempelen (b)* en *(g)*
 te zien is.

De neergaande *quart* in de *terts*. Zie *exemp*:
(c) en *(h)*.

De neergaande *sex* in de *quint*. Zie de *exemp*:
(d) en *(i)*.

De opgaande *septima* in de *octava*. Zie d'exam-
pels (e) en (k).

Exempel of voorbeeld uyt C duur.

(a) (a) (b) (c) (d) (e)

Exempel of voorbeeld uyt A moll.

(f) (f) (g) (h) (i) (k)

En in allen gevalle men ondernam eens een Toon of *Chorda* te springen, zoo bestaat die sprong dog maar in een omkeeringe der Stemmen, het welke niets ter zaake doet, buiten dat, zoo word die daar op volgende *Bass*-noot, ook wel nu en dan met een andere noot uit de boven stemm' verwisselt.

Uit de andere Toonen kan men springen of *gradatim* gaan, waar heen men wil, al is het schoon zonder veranderinge der *signatuuren*.

Ook is uit de *schemata* (en *cirkel*) te zien, dat sommige Toonen met malkander eenerlei *accoord* hebben, en hunne veranderinge maar in om-

omkeeringe der stemmen bestaat, waarom dan de eene voor de andere gezet kan worden.

Onder deze zyn nu

In *Duur*.

De *finalis* en de *tertia*.

De *secunda*, de opgaande *septima* en de neergaande *quarta*.

De *quarta* en neergaande *septima*.

De opgaande *quarta*, wanneer ze niet opwaarts in de *quinta* gaat, en alzoo geen 6 boven zig heeft, met des Toons opgaande *sexta*.

In *Moll*.

De *finalis* en *tertia*.

De *secunda*, de opgaande *septima* en de neergaande *quarta*.

De opgaande *quarta* en de neergaande *sexta*.

De opgaande *secunda*, wanneer ze de valsche *quint* boven zig heeft, en de vallende *quarta*

wanneer die met $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ b \end{matrix}$ getekent is.

Inzonderheid heeft men by de vallende *quarta* in agt te nemen dat die met de *secunda* en opklimmende *septima* een *accoord* heeft: en dat, wanneer dezelve tegen de boven aangemerkte omkeeringe door een sprong uit het *final* aangebragt word, die in de hedendaagsche *Musique* (veel in gebruik en te gelyk) ook cierlyk is: want, het klinkt op deze wyze iets vreemder, en 't maakt dat de ooren der toehoorders meer gestreelt

geftreelt en ter opmerkinge gebracht worden. Die geene, dewelke in deze zaak geen volkomen onderrigtinge hebben, verwonderen haar, van waar dat deze ongepræpareerde *diffonant* ontftaat, maar alhier kunnen ze begrypen, dat zulk een *diffonant* door de omkeeringe der ftemmen word toegelaten. Het volgende ter nedergeftelde *exempel* kan die zaak nader doen zien. In plaatfe van de tweede noot zoo wel by (a) als ook (b) vind men by (c) de omkeeringe ook by de tweede noot.



Men befchouwe ook §. XX. van het tweede Hoofdstuk met de redenen der *sexten* van dit Hoofdstuk in die zin, dat zig iemand uit de *Schema* der zaken zelve wel onderregte: daar wy dan wel nauwkeurig by de *sexten* mogen toezien, of ze boven de *secunda*, *tertia*, *quarta*, *sexta* of *septima* der Toon ftaan:

Want uit het tot hier toe ter neergeftelde blykt het klaar, dat zoo wel in de *duur* als in de *moll* Toonen de Sluyt-noot, of de *Chorda finalis* en de *Dominans* zonder *sexten* ftaan, daar alle andere gezamentlyk de *sexten* boven zig toelaten, daar dog in derzelve nazien blykt, wat daartoe nog moet gegrepen worden, en zoo de eene

van

van de andere onderscheiden is, zoo volgt daar uit, dat die geene dewelke het regte bescheid daar van niet weten, onmogelyk allerwegen dat geene, 't welk 'er toe vereischt word, regt kunnen aanslaan, dewyl de verdere *accoorden* daar altyd niet uitdrukkelyk by staan.

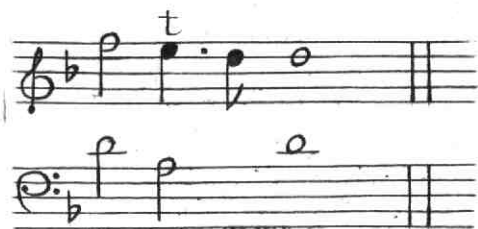
Inzonderheid moet men wel agt geven by de *secunda* der Toon, wanneer dezelve ook te gelyk met de 6 getekent is, zoo staat het dog vast, dat 'er genoegsaam of zelden of nooit $\frac{4}{3}$ daar by mede getekent word: en CORELLI, die anderderfints zyn Bassen zeer dik met cyffers bezet heeft, heeft dog de *secunda* der Toon nooit anders als met de bloote 6 getekent, alwaar dan een geoeffende *Accompagnist* de bloote 3 niet alleen gebruikt, maar zig voor al laat gelegen leggen om ook de 4 daar toe te nemen.

Het is ook zoo veel te nodiger dit in agt te nemen, dewyl de hier by komende *quart* niet alleen tot vermeerdering der *harmonie* diend, maar ook inzonderheid om de fouten te vermijden, dewelke door de weglatinge der zelve zouden kunnen insluypen.

Daar nu in deze beide *schemata* een ieder *octava* of een iegelyke Toon zekere *accoorden* en grepen gegeven worden, waar in ze blyven zullen, zoo vinden ook die geene, welke met een *trillo* of *tremulant* uit hun regten Toon, en desselfs vereichte gaan, in hoe verre zy mistaften.

Want in het onderstaande ter neergefelde uit

D *moll* zal die boven de $\overset{=}{e}$ getekende *trillo* natuurlyk met *f* en $\overset{=}{e}$ gemaakt worden, en dan nemen nog zommige $\overset{=}{fis}$, en $\overset{=}{e}$ met voordagt, meinende dat zulks frajer is, daar het dog afschuwelyker en tegen het gehoor klinkt, dewyl dat *fis* een vremdeling dezer Toon is, dewelke in het D *moll* in 't geheel niet van noden is.



C A P U T IV.

Van de extraordinaire greepen die van de natuurlyke afwyken.

HEt voorgaande Hoofdstuk heeft wel de natuurlyke, ordentelyke en ongedworigene gangen, benevens het *accompagnement* in de geheele *octava* van een ieder Toon aangewezen: maar dewyl de dagelyksche *practyk* ook andere

E gree-

greepen invoerd, welke de *Componisten* (om hunnen arbeid niet altyd naa de oude Leesten te maken) 'er mede onder mengen, maar dewyl dezelve veele zyn, welke alle, alhier te voorschyn te brengen onmogelyk vallen zoude, zoo zullen voor tegenwoordig de voornaamste derzelve aangemerkt worden, en een vlytige zal (om zig hier in verder te *informeeren*) zelfs zien, wat by goede *Componisten* diensaangaande zonderling voorvalt.

De *Chorda finalis* of grond Toon en de *Dominans*, die de *quint* van de grond Toon is, welke na de aanleidinge des voorgaanden Hoofdstuks, de *quinta* boven zig vorderen, willen ook wel, wanneer het de *Componist* behaagt, de *sexta* boven zig dulden, gelyk uit de volgende *exempelen* te zien is.

in G duur



in G moll



Die *gradatim* of trapswyze opgaande noten, worden veelmaal met 5 6 becyffert, gelyk uit dit *exempel* blykt.

Wan-



Wanneer de *Bass*, op de volgende wyze ge-
 zet, een *terts* valt, en daar op een *secunda* klimt,
 dan wederom een *terts* valt, en zoo andermaal
 een *secunda* klimt, en zoo vervolgens, zoo kan
 men die *terts* gevallene nooten met $\frac{3}{2}$ *accompa-*
gneeren, by voorbeeld



*Onder anderen is in de langsame transitus
 of doorgang in gebruik*



Het eerste *exempel* is becyffert, maar het tweede heeft in derzelver plaatse een streep, welke beduyd', dat alle nooten doorgaan, het welke veel beter en duydelyker is.

De *Françoisen* hebben de streep altyd by doorgaande nooten gebruikt, maar die van de *Italiaansche Gusto* wilden het in langen tyd niet nadoen; maar gaven zig zeer veel moeite met de cyffers daar boven te stellen, en veroorzaakten daar door den *Generaal Bassist* een nodeloos nadenken (of agterdocht, als of 'er vry wat agter verborgen lag) maar ze zyn naderhand van gedagten veranderd, en keuren de streep nu mede goed. Dat nederdalen in *Moll* is in de *Opera Alexander* pag. 44 van den Heer HÄNDEL in den beginne van de *Aria* uit *C moll* aldus *geaccompagneert*.



Hier by behoord ook het *Tasto Solo*, als ook de *Musetten*, of Zakpyp stukken, welke men in menigte by de *Franfen* vind, in welke de *Bass* menigwerf veel geweld moet lyden.

De omkeeringe der stemmen, welke in de hedendaagsche *Praxis* steeds meer en meer in de Mode komt, veroorzaakt ook wat zonders.

Het noodwendigste dat men alhier heeft aan

te merken, is dit: dat men in een *octave* twaalf klanken heeft, die alle een halve Toon van malkander staan, als *C, Cis, D, Dis, E, F, Fis, G, Gis, A, B* en *H*, en egter word in de natuurlyke gang van de voorgaande *Schemata* in ieder *octava* maar van derzelver zeven op en nedergangen aanwyzinge gedaan; daar van daan is de vraag, of dan met die daar tusschen leggende *Semi-toonen*, die weggelaten zyn, niets aan te vangen is.

„ Hier op antwoorden wy van ja; maar dat
 „ die weg gelaten *Semitoonen*, in ieder Toon,
 „ dewelke in die *Schemata*, elk in zynen na-
 „ tuurlyken, ordentelyken, en regulieren op
 „ en nedergang worden aangewezen, daar niet
 „ te stude komen? want die daar in aanmer-
 „ kinge zullende gebragt worden, zoo zoude
 „ een Leerling nooit een regt denkbeeld kun-
 „ nen verkrygen van de op en nedergang van
 „ een ieder Toon, vermids dan in ieder Toon
 „ die daar tot twaalf worden aangewezen, ook
 „ ieder die 12 *claves* welke zich in ieder *octava*
 „ bevinden zouden zyn daar gestelt, en welke
 „ zoude dan de regte op of nedergang van ie-
 „ der Toon zyn, die men den Leerlingen
 „ moet onderregten, derhalven zoude dat eer-
 „ der een verwarring dan Leeringe veroorza-
 „ ken.

„ Daar en boven word 'er niet een *Semitoon*
 „ weg gelaten; maar een ieder derzelver word
 „ in zyn hoedanigheid aangewezen, hoe hy in
 „ syn op en nedergang is, derhalven zoo zyn
 „ die *Schemata* aanduidingen, van de aart, gang
 „ en eigenschap van ieder Toon, om te beto-

„ gen welke *Semitoonen* gebruikt, en welke in
 „ zulk een Toon op en neergaande, weg gela-
 „ ten worden, als die Toon in syn egten en
 „ regten gang niet behorende “

Maar ook zyn ze te gebruiken :

In de *Theoretische* Voorbereiding van den Heer MATTHESON syn ORGANISTEN PROEVE § XLIV. worden dezelve *Chorde elegantiores*, of verçierende, opçierende, uitgezogte Toonen genaamt, van welke in de *Duur*-Toonen de kleine *terts*, en in de *Moll*-Toonen de grote *terts* uitgesloten is.

De niet te onpas komende bygebragte benaminge van *Elegantiores*, kan hier ook by behouden worden, welke zyn :

In *Duur*.

- | | | | |
|---|----------------|---|---------------------------------|
| 1 | <i>Finalis</i> | } | een kleine halve Toon verhoogt. |
| 2 | <i>Quarta</i> | | |
| 3 | <i>Quinta</i> | } | een kleine halve Toon verlaagt. |
| 4 | <i>Septima</i> | | |

In de *Moll*-Toonen zyn de opklimmende :

- | | | | |
|---|----------------|---|---------------------------------|
| 1 | <i>Secunda</i> | } | een kleine halve Toon verlaagt. |
| 2 | <i>Quarta</i> | | |
| 3 | <i>Sexta</i> | } | een kleine halve Toon verlaagt. |
| 4 | <i>Septima</i> | | |

Noch in *Moll* nederdalende.

- | | | | |
|---|----------------|---|---------------------------------|
| 1 | <i>Septima</i> | } | een kleine halve Toon verhoogt. |
| 2 | <i>Sexta</i> | | |
| 3 | <i>Quarta</i> | } | gelyk in het opgaan. |
| 4 | <i>Secunda</i> | | |

By

By voorbeeld, C duur heeft in fyn *scala*, c, d, e, f, g, a, h, die geene nu die daar tuffchen uitgelaten zyn, als *cis*, *fis*, *gis* en *b*, zyn de vier *Elegantiores*; maar *dis* is de kleine *terts*, welke daar toe niet behoord, en nogtans zomtyds gebruikt word.

In *Moll* willen wy A *moll* nemen.

Deze klimt deze Toonen opwaarts door, a, b, c, d, e, *fis*, *gis*, en gaat nederwaarts door, g, f, e, d, c, b, a. Alhier zyn nu deze voorbygaande vier *Elegantiores*, in 't opklimmen, b, *dis*, f, g, en in het neergaan *gis*, *fis*, *dis*, b, de groote *terts*, *cis*, behoord daar niet onder, en komt zelden te voorfchyn.

Daar nu heden ten dage zoo een platte en eenvoudige *Mufique*, als in voorgaande tyden gebruikelyk geweest is, niet meer smakelyk is, noch aangenomen word, zoo gebruiken de *Componiften* thans zulke *Elegantiores* niet onbilyk, welke ook tot een zonderlinge opçieringe dienen, wanneer daar mede niet al te wild word omgegaan.

„ Eer ik van dit Hoofdstuk tot het volgen-
 „ de overga, zoo zal ik by deze gelegenheid
 „ hier ter neder ftellen, ten opzigte van de *E-*
 „ *legantiores*, dat het in de hedendaagfe *Mufi-*
 „ *que* zoo nauw niet meer word gade geflagen;
 „ maar dat de *Mufique* een vrye kunst zynde,
 „ ook die vryheid in hunne *Compoftiën* toe-
 „ laat, 't geene met veele *exempelen* en rede-
 „ nen zoude kunnen aangetoont worden.

„ Uit veele voorbeelden zal ik my maar met
 „ een vergenoegen: In het vierde Werk, of
 „ de *Introductions* van den Heer LOCATELLI,

„ vinde ik het XI Concert uit C moll, alwaar
 „ volgens het voorgestelde van den Heer KEL-
 „ NER, de groote terts E niet onder de *Elegan-*
 „ *tiores* van de C moll te betrekken is, vermits
 „ het opklimmen en nederdalen der moll Toon-
 „ nen, zoo aanstonds ter neer gesteld de groo-
 „ te terts uitsluit, waar van dit voorbeeld ter
 „ aanwyzinge kan dienen.

The musical notation shows two systems of chords and bass lines. The first system consists of two staves: a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a single-note line. The second system is similar but shorter. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

„ Hier uit blykt dat alle *Semitoonen*, die in de
 „ natuurlyke gang van de Toon weggelaten
 „ worden, om de regte op en nedergang aan
 „ te wyzen, voor *Elegantiores* te houden
 „ zyn.

„ Men

„ Men werpe my niet tegen dat de groote
 „ *terts E* aldaar gebruikt word om daar door
 „ een doorgang tot het *f*, of derzelve *accoord*
 „ te verkrygen, vermits het t'elkens daar door
 „ in het *accoord* van *f* gebragt word: 't geene
 „ wy in zekeren opzigte wel toestaan; maar
 „ het flot van dat bygebragte *exempel* wyft aan
 „ dat het in *C* staan blyft, en aldaar van de
 „ groote in de kleine *terts* overgaat, en dus
 „ tot fyn regte en egte *accoord* word overge-
 „ bragt.

„ Daar en boven wyft de even voorgaande
 „ *passage* uit dat zelve *Concert* zulks mede aan,
 „ alwaar het in de groote *terts e* staan blyft:
 „ en zelf eer het daar toe komt van de *G* des-
 „ zelfs *Dominante*, over het *e* of de groote *terts*
 „ tot zyn *finaal* heen loopt: ik gaa voorby de
 „ Sluit noot, of *finaal* van dat zelve *Concert*,
 „ alwaar het met de groote *terts* eindigt, doch
 „ dit is het *Libitum Compositionis*, 't welk de
 „ eene dus, en de andere zoo doet.

„ Zoo kan men dan (myns oordeels) alle die
 „ *Semitoonen*, welke van de natuurlyke op en
 „ nedergang in een *octave* uitgesloten worden,
 „ voor *Elegantiores* aanmerken, doch onder dit
 „ beding, gelyk de Heer *KELNER* met regt
 „ aanmerkt, dat 'er niet te ligt mede omgespron-
 „ gen word.

„ Ook kan ik hier niet voorbygaan het *Li-
 „ geeren*, of binden in de *Cyffers*, op zulk een
 „ wyze, als my voor dezen nooit voorgeko-
 „ men is, waar voor myn *Discipelen* stonden,
 „ en derzelve beteekenis in den beginne niet

„ zagen , vermits de *Ligaturen* of bindingen ,
 „ zoo niet by hun bekend waren ; maar wel
 „ zoo , en op die wyze , als in het volgen-
 „ de *sevende Hoofdstuk* zal aangewezen wor-
 „ den .

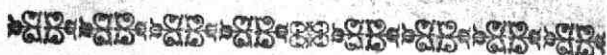
„ Nu zoude ik dit voorbeeld daar toe wel
 „ bewaart hebben ; maar vermits dit Hoofd-
 „ stuk handelt *van de buitengewone greepen die*
 „ *van de natuurlyke afwyken* , zoo dagt het my
 „ niet ondienstig dezelve alhier ter neder te
 „ stellen , om dat het doch *extraordinaire gre-*
 „ *pen en bindingen* zyn , die hier in dit *Hoofd-*
 „ *stuk* geëift worden .

„ In het zelve Werk van den *Heer Loca-*
 „ *TELLI* , *Opera quarta* , het *IX. Concert* , daar
 „ vond ik de banden zoo wel in de *Cyffers* als
 „ men die in de *Nooten* gewoon is te gebrui-
 „ ken , het welke de *Leerlingen* ongewoon
 „ voorkomt , waarom ik een van die *passagies*
 „ uit dat *Concert* zal ter neder stellen , op dat
 „ de *Leerlingen* dit lezende en ziende , dierge-
 „ lyke *passagies* hun daarna voorkomende , zich
 „ dan kunnen redden .

The musical score consists of two systems. Each system has a treble clef staff with chords and a bass clef staff with notes and fingerings. The first system's bass staff includes fingerings such as 7, x, 7, x, 8, 7, 6, 4, x, 3, x, 6. The second system's bass staff includes fingerings such as 6, 7, x, 6, 5, 4, x, 3, x, 6, 7, x, 6, 5, 4, x, 3.

„ Dit vermeen ik dat het oogmerk des *Au-*
 „ *theurs* is, om het dus te *accompagneeren*, en
 „ daar door de trekkingen, *Ligatuuren* of bin-
 „ dingen uit te drukken, om zoo veel spil niet
 „ te maken, de boven partyen bekwamelyk
 „ gade te slaan, en daar mede *barmonieus* over
 „ een te stemmen.

„ En vermits alle *exempelen* tot leering strek-
 „ ken, zoo is dit 'er mede een, die den Leer-
 „ lingen ter leeringe kunnen dienen.



C A P. V.

Van de afwykinge der Toonen.

Offchoon een *Musicalische Pièce* uit een zekere Toon gaat, in welke hy begint en eindigt, zoo wykt egter dan noch zulk een stuk in onderscheidene andere Toonen, en wel in de zodanige, die met de hoofd Toon het natuurlykste overeenkomen, en met dezelve vermaagtschap zyr.

Dit nu moet een vaardige *Generaal Bassist* ook verstaan, waar door hy van te voren weet, werwaarts een *Componist* eenigzints gaan kan: want daar door zal hy in het *Accompagnement* veel zekerder zyn, en gevolglyk zyn uitvoeringe zoo veel meer genoeg en vryheid gunnen.

Maar de *duur* Toonen zyn in hunne afwykingen van de *moll* Toonen onderscheiden.

Daarom zullen dan eerst de afwykingen der *duur* Toonen *geëxamineerd* worden.

De *duur* Toonen wyken in vyf andere Toonen af, als in de *secunda*, *tertia*, *quarta*, *quinta* en *sexta*: of om korter te zeggen, de *duur* Toonen hebben hare afwykingen in alle Toonen, alleenlyk in de *septima* niet.

„ De reeden hier van is, om dat alle Toonen
 „ waar in een *cadens* valt, een heele Toon boven hun moeten hebben, zonder welke daar
 „ nooit een *cadens* in kan gemaakt worden.

„ Nu

„ Nu is in de *duur* Toonen tuffchen de *septima* der Toon en het *finaal* maar een *interval*,
 „ van een groote halve Toon, diensvolgens kan
 „ daar geen *cadens* in komen, of zoo het ge-
 „ fchieden zoude, moest de *finaal clavis* een
 „ halve Toon verhoogt worden, en wat Toon
 „ zou dat dan zyn? een Toon ten eenemaal
 „ van zyn wezen, regt en eigenschap berooft.
 „ Daar en boven zoo zyn de *partyen* dewelke
 „ geeïft worden om de *cadens* in de *septima* der
 „ Toon te krygen, geheel en al ftydende te-
 „ gen de *finaal clavis*, want dat *accoord* daar
 „ de *cadens* mede moest gemaakt worden, be-
 „ staat uit de *quarta superflua*, *sexta superflua*,
 „ en de *octava superflua*, welke alle tegen de
 „ *fundament clavis* de vreeslykfte *dissonanten* zyn
 „ die bedagt kunnen worden, en een geheele
 „ omkeeringe der Toonen, en vervremdinge
 „ van fyn regte grond en *fundament* zyn zou-
 „ de, derhalven word de *septima* der Toon,
 „ met groot regt alhier uitgesloten en afge-
 „ keurd.

„ Daar word zelf by sommige fwarigheid ge-
 „ maakt, of men wel in de *secunda* en *tertia*
 „ der Toon *cadens* zoude mogen maken, om
 „ dat tot de *secunda* der Toon geeïft word, wan-
 „ neer 'er *cadens* in gemaakt word, de *Semitoon*
 „ benedenwaarts, dat dan de *septima* van die
 „ Toon is, en diensvolgens is die een kleine
 „ halve Toon hoger dan de hoofd Toon. Be-
 „ treffende de *terts*, als daar *cadens* in komt,
 „ zoo moet de *secunda superflua*, en de *quarta*
 „ *superflua* van de hoofd Toon gebruikt wor-
 „ den, en daarom word dit van sommige af-
 „ ge-
 „ ge-

„ gekeurt, doch dit is iets waar in een ieder
 „ syn vryheid heeft, om te doen of laten na
 „ syn welgevallen.

Welke afwykende Toonen nu *duur* of *moll* zyn, kan men zeer ligt afmeeten.

Want wy stellen tot een grond of *fundament* dat de *duur* Toonen, in hunne afwykende Toonen geen ander *tertien* hebben, als die zich ordentelyk in hun *scala* bevinden.

Dierhalven willen wy na de verder aanleiding de afwyking van de C *duur* Toon zoeken. Deszelfs *scala* is, c, d, e, f, g, a, h, waar uit men de *tertien* der afwykende Toonen neemt, en gevolglyk oordeelen kan, welke *duur* of *moll* zyn zullen.

De afwyking geschied aldus.

In de *secunda*, welke D is, dat deze nu D *moll* zyn moet, is daar aan te zien, dewyl de *scala* F heeft, welke de kleine *terts* van D is. In de *tertia*, welke E is, en alzoo E *moll*, vermits de *scala* G (of de kleine *terts*) heeft. In de *quarta*, die F is, en alzoo F *duur*, dewyl in de *scala* A (dat is de groote *terts* van F) staat. In de *quinta*, dat is G, namelyk G *duur*, dewyl in de *scala* H staat.

In de *sexta*, dat is A, en moet A *moll* zyn, dewyl het C en niet het *Cis* in de *scala* der C Toon gebruikt word.

Vervolgens zullen wy nu ook de afwykingen der *moll* Toonen voor ons nemen.

De *moll* Toonen wyken even eens af, in vyf andere Toonen, namelyk in de *tertia*, *quarta*, *quinta*,

quinta, *sexta* en *septima*, of om korter te zeggen, fy wyken af in alle Toonen; maar niet in de *secunda*.

„ De reden is, om dat wanneer in de *secunda* der Toon *cadens* zoude gemaakt worden, „ zoo moest die *secunda* boven zich een heele „ Toon hebben, 't welke dan de groote *terts* „ van de hoofd Toon zyn zoude: daar by, zoo „ moest die zelve *secunda* beneden zich hebben „ de kleine halve Toon, welke een groote hal- „ ve Toon hooger dan de hoofd Toon zyn „ zoude, 't geene men niet gaarn doet, om „ dat het te veel van syn oorspronkelyke Toon „ afwykt, en geheel tot een vreemde over „ zoude gaan, en uit dien hoofde kan in de „ *secunda* der *moll* Toonen geen *cadens* vallen.

Nu zullen wy dan, naar inhoud van de tegenwoordige aanleidinge de afwykinge van de *D moll* Toon zoeken.

Derzelve *scala* in het opgaan is, d, e, f, g, a, h, *cis*; maar daar na rigt zich de afwykinge niet, maar het heeft zyn uitzigt op het nederdalen, en gaat daar van daan met zagter Toonen nederwaarts door c, b, a, g, f, e, d.

Uit dezen kan men de afwykende Toonen, en derzelve *tertien* verneemen, en als dan ligt besluiten, welke daar van *duur* of *moll* zyn.

De afwykinge geschied

In de *tertia* F; maar dat het F *duur* zyn moet, ziet men daar uit, dewyl de *scala D moll*, door A gaat.

In

In de *quarta* G, deze is G *moll*, dewyl men nederwaarts gaande *b* heeft.

In de *quinta*, namelyk A *moll*, dewyl de D *moll* Toon in het neergaan C heeft.

In de *sexta* B, dewyl in het afgaan de *b* zich bevind, zoo is het B *duur*, dewyl de *scala* D heeft.

In de *septima* C. Deze D *moll* heeft in het neergaan C, en niet de *cis*, daarom neemt hy zyn afwykinge in C: maar dit is C *duur*, dewyl de E zich in de *scala* bevind.

Nu is de vraag, waar aan men bemerken kan, wanneer de eene Toon weg gaat, en een nieuwe zich opdoet.

De voorheen ontworpenen *Schemata* van het op en nedergaan der Toonen, in het *derde Hoofdstuk* opgegeeven, bewyzen, dat een ieder *octava* aan haren gang een eigen kenteeken heeft, welke Toon het zy.

Maar het meeste komt aan op de teekenen van \times en *b*, gelyk ook op de \natural , welke dan ter verhoginge, dan ter verlaginge, gebruikt worden.

Wanneer een \times of de verhoogende \natural voor handen is, zoo is diezelve Noot, dewelke zulk een teeken voor zich heeft, of ook, wanneer het boven de *Bass* staat, de *septima* der Toon, en die Noot die zich als dan een halve Toon boven dezelve bevind, die is de Toon.

Hier tegen, wanneer door *b* of die verlaginge \natural een Noot een halve Toon lager word, zoo is die de *quarta* van de voorhanden zynde Toon.

Wy willen dan voor eerst in de *Duur* Toonen zoeken, hoe die afwykingen te vinden zyn.

De afwykingen in de *secunda*, *tertia*, *quinta* en *sexta* worden alle vier uit het \times of de verhogende \sharp bekend, welk teken aanwyft waar de *septima* der Toon plaats heeft.

Maar de andere daar en tegen, of de nog overig zynde vyfde Toon, welke in de *quarta* fyne afwykinge neemt, heeft het kenteken aan syn eigen *quart*, welke met de *b* of verlagende \flat aangewezen word.

Nu moeten wy een zekere Toon voorneemen, om te onderzoeken, of wy, na de voorgaande vobronderstelling, die afwykinge konnen vinden, en daar toe zal de *C duur* gekozer worden.

In de voornoemde *C duur* zyn vyf afwykende Toonen, als *D moll*, *E moll*, *G duur*, *A moll* en *F duur*: van welke de vier eersten aan het \times voor des Toons *septima*, en de laatste *F duur* aan de *b* by fyne *quarta* te kennen zyn, en uyt dien hoofde kent men

D moll aan *cis*. En of schoon *E moll* in syn opgaande *sexta* ook *cis* heeft, zoo kan dat dog geen verwarringe veroorzaken, dewyl *E moll* altyd met het *dis* te doen heeft, en daar en tegen in *D moll* gantsch geen *dis* te vinden is.

E moll aan *dis*. Deze Toon heeft *cis* in syn opgaande *sexta*, maar daar door kan hy zig niet voor *D moll* uitgeven; want dan

F

moest

moest de *cis* maar een halve Toon opgaan in het *d*, daar ze nu in tegendeel in *dis* gaat.

G duur aan *Fis*. En schoongenomen *E moll* ook *fis* in de *secunda* der Toon heeft, zoo is dog *G duur* van *E moll* genoegzaam te onderkennen, dewyl in *G duur* zig geen *dis* hooren laat, gelyk in *E moll*. Dog *A moll* heeft ook *fis* in syne opklimmende *sexta*, maar vermits in deze genoemde Toon, het *fis* een geheele Toon in het *gis* opgaat, en *G duur* daar en tegen in syn gantsche *octava* geen *gis* heeft, zoo kan men alhier daar over niet in *confusie* geraken.

A moll aan *Gis*. Dat nu dezès Toons opgaande *sexta fis* met *G duur* niet kan vermengt worden, is uit het even voorgaande te zien.

F duur heeft geen \times en word derhalven aan syn eigene *quarta b* gekent. En of schoon de *b* zig ook wel in het neergaan van *D moll* bevind, zoo kan men hier dog niet ligt vervoert worden, dewyl in *D moll* buiten het *b* de *cis* zig vlytig hooren laat, het welk in de *F* Toon niet geschiet.

Nog zullen wy in *duur* een met *b* getekende Toon, en derzelve afwykinge op de voorgaande wyze onderzoeken, en *B duur* daar toe neemen, daar voornamelyk die beyde voor gezette

zette *b*, gelyk gebruikelyk is, het H tot B, en het E tot *dis* maken.

De vyf afwykiingen dezer Toon zyn *C moll*, *D moll*, *F duur*, *G moll*, en *Dis duur*, van welke de vier eersten even gelyk door het verhoogend teken worden aangewezen, welke de *septima* der Toon is; maar de vyfde *Dis duur* openbaard zig door het lager makende teken *b* by syn *quarta*, en dus kent men

C moll aan *b*, want in deze Toon word door de *h* die voor by de sleutel staande *b*, verhoogt. Nu heeft *D moll* in syn opgang de *sexta b* ook, maar daar *D moll* altyd het *cis* hooren laat, welke in *C moll* in 't geheel niet voorkomt, zoo kan het onderscheid daar in zeer ligt gevonden worden.

D moll aan *Cis*. Wel is waar dat deze in syn opgang de *sexta b* heeft, welke een kenteken van de *C moll* Toon kan genaamt worden; maar dewyl dezelve *b* alhier een geheele Toon in *cis* en niet in *C* opgaat, zoo wil hem niemant voor *C moll* aanzien.

F duur aan *E*. Want wanneer hier *F duur* zal behandelt worden, zoo word door de *h* het *dis* tot *e* gemaakt: en ofschoon *D moll* ook *e* in de *secunda* van de Toon heeft, zoo is het onderscheid tusschen *F duur* en *D moll* dog schieelyk te maken, dewyl de *cis* in *F duur* zig niet hooren laat,

gelyk in *D moll*. Hoewel *G moll* het *e* ook in de opgaande *sexta* heeft; maar van de *e* gaat men een heele Toon op, namentlyk door het *fis* in de *G moll*, daarentegen de *F duur* in het geheel geen *fis* heeft, waarom men daar in niet ligt kan dwalen.

G moll aan *fis*. Uyt het even voorgaande is genoegzaam te zien, dat dezès Toons opgaande *sexta e* met *F duur* niet kan vermengt worden.

Dis duur heeft geen verhogend teken voor syn *septima d*, waarom men het aan de *b*, die voor syn *quart* staat, en die Noot tot *Gis* of *b A* maakt, kennen moet. *C moll* heeft ook wel in gelyken maniere de *Gis* of *b A* in syn vallende of neergaande *sexta*, alleenlyk wyl dezelve *C* het *b* vlytig hooren laat, welke in *Dis duur* geheel niet voorkomt, zoo is het onderscheid tusschen deze beyde Toonen ligt te maken.

Op dat wy ook zien mogen, hoe die *quarta* van de afwykende Toon de verlagende \sharp ten teken voor zig heeft, zo zal hier *G duur* tot een voorbeeld verstreken.

In die zelve Toon zyn vyf afwykingen, als *A moll*, *H moll*, *D duur*, *E moll* en *C duur*, dog van die alle zullen wy maar alleen het *C duur* beschouwen.

C duur kan aan de *septima b* alhier niet wel gekent

gekent worden, dewyl zoo wel de Hoofdtoon *G duur*, als alle derzelve afwykingen, het *b* in hunne *ambitus* of gang hebben, waarom mendezelve aan de *Quarta f* kennen moet: en dewyl het *Systema* in *G duur* met een \times getekent is, welke dat *f* een halve Toon in *fis* verhoogt, zoo moet dan, wanneer de afwykinge in *C duur* geschied, dat *fis* door de lager makende \natural wederom tot *F* gemaakt worden: nu heeft wel een van deze afwykende Toonen, namentlyk *A moll*, in syn neergaande *sexta* ook *f*, maar dewyl zig in die Toon de *gis* vlytig hooren laat, dewelke in *C duur* niet eenmaal voorkomt, zoo onderscheid zig daar door de *C duur* van zelf.

De andere vier afwykingen zal men uyt de voorgaande onderwyzingen zeer ligt begrypen. Nu moeten wy ook onderzoeken, of in *moll* die zelve verwisseling der Toonen ligt te vinden is. Voor af moet men weten, dat onder de vyf afwykingen van een *moll* Toon drie van de zelve aan het \times of verhoogende \natural by de *septima* te kennen zyn, namentlyk, wanneer deze in de *quarta*, *quinta* en *septima* geschied; maar de afwykinge in de *sexta* kent men aan de *b* of verlagende \flat dewelke voor des Toons *quarta* staat. Dat zyn eerst vier afwykingen: nu is de vyfde nog over, welke in de *tertia* uitgaat. Dezelve kent men hier aan, dat alles blyft, gelyk het zig natuurlyk in het *Systema* opgeeft, invoegen dat daar geen nieuw \times nog *b*, nog

ook geen hoger of lager makende \sharp voorkomt.

Hier na zal eerstelyk de Toon H *moll* onderzocht worden. Dezelve neemt syne vyf afwykingen in E *moll*, Fis *moll*, A *duur*, G *duur* en D *duur*. Hier van worden de drie eerste, als E *moll*, Fis *moll* en A *duur* aan het \times by de *septima* des Toons, en G *duur* aan de lager makende \sharp by syne *quarta* gekent. Alleen de vyfde D *duur* gebruikt geen een hoger nog lager makend teken.

En dus kent men

E *moll* aan Dis. Fis *moll* heeft ook wel in syn opgaan Dis tot een *sexta*, maar die *septima* van de Fis Toon, welke $\times e$ is, onderscheid E *moll* en Fis *moll*.

Fis *moll* aan f of veel meer aan $\times e$.

A *duur* aan Gis. 'T is waar, de voorgaande Fis *moll* heeft wel Gis in syn *secunda*, maar dezelve heeft syn vaste kenmerk aan het $\times e$, waar door het met A *duur* geen verwarring veroorzaken kan. En H *moll* bediend zig ook van gis in syn opklimmende *sexta*; maar die kan van wegen syn *septima* $\times a$ voor A *duur* niet passeeren.

G *duur* heeft wel in syn *septima* de fis, zoo wel als de Hoofd-toon H, gelyk ook alle desselfs afwykingen met het fis voorzien zyn: dewyl in het *Systema* dat fis natuurlijk is, zoo kan G *duur* daar aan niet gekent worden, daarom is de *quarta* dezer Toon, welke door die lagermakende \sharp tot

C word, het beste kenmerk, om dat het zig nergens hooren laat, nog in de hoofd-Toon, nog in de andere afwykende Toonen, uitgezonderd in *E moll*, alwaar het **C** de neergaande *sexta* is. Maar dewyl *E moll* altyd met *dis* in het Spil is, die in *G duur* niet te doen heeft, zoo kan die zaak ligt geoordeelt worden.

D duur onderscheid zig van de Hoofd-Toon, en alle deszelfs afwykingen, daar in, dat dezelve geen \times nog *b*, en uit dien hoofde geen hoger nog lagermakende \sharp toelaat, daarom blyft dezelve zoo natuurlyk gelyk het *Systema* opgeeft.

Nog is het nodig een met *b* getekende Toon te neemen, en de reden der afwykingen te onderzoeken, waar toe wy *F moll* verkiezen zullen, dewelke in de *Schema* der *moll* Toonen *Cap III.* met vier *b* vooraan getekent staat.

F moll, heeft zyn afwykingen in *B moll*, *C moll*, *Dis duur*, *Cis duur* en *Gis duur*: waarvan de drie eersten aan de verhoogende \sharp by haare *septima*, en *Cis duur* aan de *b* voor zyn *quarta* te kennen zyn. Daarentegen wil *Gis duur* tot onderscheid van de anderen geen \times nog *b*, nog een hooger of lager makende \sharp in dezen voor zig hebben.

Diensvolgens kent men

B moll aan **A**. Edog de *C moll* Toon heeft ook in de opklimmende *sexta* het **A**; maar dezelve klimt van *a* een heele Toon opwaarts in *b* en niet in \flat , daar en tegen heeft *B moll* met het \flat in 't geheel niet te doen,

F 4

daarom

daarom kan dezelve niet met het C *moll* vermengt worden.

C *moll* aan *b*.

Dis *duur* aan D. hoewel de voorgaande C *moll* in zyn *secunda* deze *d* ook niet ontbeeren kan, zoo blyft het dog altyd wegens syn *b*, van de andere afwykingen afgesondert. F *moll* heeft ook *d* in syn opklimmende *sexta*; maar de *septima e*, dewelke zig daarin opdoed, laat hem voor geen andere Toon passeeren.

Gis *duur* (of *b* D *duur*) aan *b*, welke voor de *quarta* van deeze Toon, namelyk het G staat, en dat zelve nu tot *fis* of *b* G maakt. Sulks is in de andere afwykingen niet te vinden, uitgesondert in B *moll* alwaar het *fis* of *b* G in de nederdalende *sexta* voorkomt; maardaar deze in syn *septima* A heeft zoo is het onderscheid tusschen deze Toonen ligt gevonden.

Gis *duur* is van de Hoofd-Toon en alle derzelve afwykingen daar in onderscheiden, vermits daarin alles zoo natuurlyk blyft, gelyk het *Systema* opgeeft, zoo dat daar geen hoger nog lagermakend teeken noodig is.

Meenigmaal heeft een Noot niet alleen een \times voor; maar ook boven zich, dan is diezelve Noot geen *septima*; maar veel meer een *quint* van de Toon, doch dat \times 't welk boven diezelve Noot staat, betekent de groote *terts*, en is de *septima* van die voorhanden zynde Toon. Dit gaat in die Toonen aldus toe, daar de *septima* der Toon in het *Systema*, voor, by de sleutel

tel met een ✕ getekent moeste zyn, daar word dezelve weg gelaten.

By voorbeeld. Een *Systeema* in *A duur* vordert drie ✕ voorby de sleutel; wanneer zulks maar door twee ✕ getekent word, en dat geene 't welke het *G* in *Gis* verhoogten zal, weggelaten word, zoo moet by de afwykinge in *Cis* het *G* in de *Bass* een ✕ voor en een ✕ boven zig hebben, alsdan word van het *G* een *Gis*, en is de *Quinta* van de *Cis* Toon, alleenlyk dat boven de Noot staande ✕ welke *C* of ✕ *b* beduid, is de *septima* van de gemelde Toon. Ziet hier van onder het eerste *exempel*. Zoo is het ook, wanneer *E duur* die vier ✕ in zyn *Systeema* voor aan getekent heeft, nu maar met drie te voren komt, en dat ✕ welke het *d* in *dis* veranderen zal, weg gelaten is; daarom is in het tweede *exempel*, daar die afwykinge in *Gis* geschied, dat *dis* de *quinta* en het daar bovenstaande ✕ de *septima* van de Toon.



Wanneer het nu gebeurt, dat twee of drie Nooten *gradatim* voortgaan het ✕ voor zig hebben, zoo is de bovenste derselver de *Septima* der Toon. In het volgende *exempel* is het *C* of ✕ *H* des Toons *septima*, en *Cis moll* de regte Toon.

F 5

Ook



Ook is men wel gewoon, dat een Noot door twee \times tweemaal verhoogt word, het welk dan te kennen geeft, dat die naast aan volgende Noot opwaarts, de tegenwoordige Toon is. By voorbeeld, wanneer men uit *Gis moll* speelt, zoo ziet men het *f* met twee \times geteekent, het eene staat by de sleutel dat *f* tot *fis* maakt, en het tweede staat voor de Noot zelf, dus word *fis* daar door nog een halve Toon verhoogt, zoo dat *G* daar uit te voorschyn komt, welke *G* als dan de *septima* van de Toon is: en aanwyft in welke Toon men is.

In gelyken maniere vind men ook, dat, daar het *Systema* vooraan by de sleutel met geen \times getekent is, en nogtans een noot twee \times voor zig heeft. Maar dat is een teken van een zeer harde en onnatuurlyke afwykinge.

Dog eenige schryven voor die noot, daar andersints het tweede \times staan zoude, een enkel *X*, het welke beduid, dat die noot twee halve Toonen zal verhoogt worden.

Een groot *Konstenaar* in LONDEN schryft ook menigmaal twee \times voor een noot, niet tegenstaande dat voor, by de sleutel het eene al staat, waar mede hy syne Uitvoerders waarschou-

Pag. 90.

Afwyking's Tafel van alle twaalf Duur thoonen benevens derzelver kentekenen.

De vyf Afwykingen.

Hoofst thoon	De vyf Afwykingen.				
	<i>in 2da</i>	<i>in 3ta</i>	<i>in 5ta</i>	<i>in 6ta</i>	<i>in Quarta</i>
	<i>Deze vier hebben hunne kentekenen aan het * of hoger makende ½ voor de Septima van hunnen thoon.</i>				<i>Deze afwykinge heeft het kenteken aan de v of lager makende ½ by de Quarta van de thoon</i>
<i>C</i>	<i>D moll</i>	<i>E moll</i>	<i>G duur</i>	<i>A moll</i>	<i>F duur</i>
<i>Cis</i>	<i>Dis moll</i>	<i>F moll</i>	<i>Gis duur</i>	<i>B moll</i>	<i>Fis duur</i>
<i>D</i>	<i>E moll</i>	<i>Fis moll</i>	<i>A duur</i>	<i>Fc moll</i>	<i>G duur</i>
<i>Dis</i>	<i>F moll</i>	<i>G moll</i>	<i>B duur</i>	<i>C moll</i>	<i>Gis duur</i>
<i>E</i>	<i>Fis moll</i>	<i>Gis moll</i>	<i>Fc duur</i>	<i>Cis moll</i>	<i>A duur</i>
<i>F</i>	<i>G moll</i>	<i>A moll</i>	<i>C duur</i>	<i>D moll</i>	<i>B duur</i>
<i>Fis</i>	<i>Gis moll</i>	<i>B moll</i>	<i>Cis duur</i>	<i>Dis moll</i>	<i>Fc duur</i>
<i>G</i>	<i>A moll</i>	<i>Fc moll</i>	<i>D duur</i>	<i>E moll</i>	<i>C duur</i>
<i>Gis</i>	<i>B moll</i>	<i>C moll</i>	<i>Dis duur</i>	<i>F moll</i>	<i>Cis duur</i>
<i>A</i>	<i>Fc moll</i>	<i>Cis moll</i>	<i>E duur</i>	<i>Fis moll</i>	<i>D duur</i>
<i>B</i>	<i>C moll</i>	<i>D moll</i>	<i>F duur</i>	<i>G moll</i>	<i>Dis duur</i>
<i>Fc</i>	<i>Cis moll</i>	<i>Dis moll</i>	<i>Fis duur</i>	<i>Gis moll</i>	<i>E duur</i>

ſchouwen wil, dat ſy agt zullen geven om ten minſten twee \times te *obſerveeren*.

Dewyl wy nu wederom op de weg der afwykingen komen, zoo moet men weten, dat de *Componiſten* zeer groote vryheid gebruiken, en zig niet alle aan de gewoone en tot hier toe aangewefene afwykingen houden, maar ſomtyds in zoo een vremde Toon overgaan, dewelke men in het geheel niet was verwagende, maar die men egter door het voorgaande aangewefene middel ligt ontdekken kan: daarom die gene, welke de *Generaal Bass* ſpeelt, vlytig oppaſſen moet, dat geen een noot voorby gaat, die hy niet behoorlyker wyze afvaardigt.

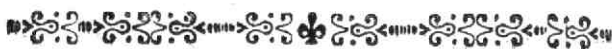
Maar wanneer nu iemand zodanige regte *fundamenten* in het hoofd heeft, die zal dadelyk ondervinden, dat hy alles ten volle uitvoeren kan.

Om nu de afwykingen van alle Toonen en derzelver kentekenen zoo veel te gemakkelyker te vinden, zoo zyn dezelve in de twee nevens ſtaande Tafelen begreepen.

De kentekenen der afwykingen in deze twee Tafelen zyn, na de betekeniſſe van het *ſystema*, gelyk die in de *Schemata Cap. III.* en ook *Cap. VI.* in die groote Cirkel zig bevinden, ingerigt. En wanneer een *Componiſt* ſyn *ſystema* anders tekent, zoo kan iemand, die zoo verre gevordert is, dat hy het voorgaande begrypt, zig ook ligt in die zake helpen.

91 *Afwykingstafel van alle twaalf Mollthoonen
benevens derzelver kentekenen.*

<i>De vyf Afwykingen.</i>					
<i>Hoofst thoon</i>	<i>in de 4ta</i>	<i>in de 5ta</i>	<i>in de 7ma</i>	<i>in de 6ta</i>	<i>in de 3tia</i>
	<i>Deze drie hebben hunne ken- tekenen aan het ♯ of hoger makende ½ voor de 5 septima van hunnen thoon.</i>			<i>Deze afwykinge heeft het kente- ken aan de ♭ of lager makende ½ by de quarta van hunnen thoon.</i>	<i>Deze afwykinge blyft natuurlyk zonder een nieuw hoger of lager makend teken.</i>
<i>C</i>	<i>F moll</i>	<i>G moll</i>	<i>B duur</i>	<i>Gis duur</i>	<i>Dis duur</i>
<i>Cis</i>	<i>Fis moll</i>	<i>Gis moll</i>	<i>H duur</i>	<i>A duur</i>	<i>E duur</i>
<i>D</i>	<i>G moll</i>	<i>A moll</i>	<i>C duur</i>	<i>B duur</i>	<i>F duur</i>
<i>Dis</i>	<i>Gis moll</i>	<i>B moll</i>	<i>Cis duur</i>	<i>H duur</i>	<i>Fis duur</i>
<i>E</i>	<i>A moll</i>	<i>H moll</i>	<i>D duur</i>	<i>C duur</i>	<i>G duur</i>
<i>F</i>	<i>B moll</i>	<i>C moll</i>	<i>Dis duur</i>	<i>Cis duur</i>	<i>Gis duur</i>
<i>Fis</i>	<i>H moll</i>	<i>Cis moll</i>	<i>E duur</i>	<i>D duur</i>	<i>A duur</i>
<i>G</i>	<i>C moll</i>	<i>D moll</i>	<i>F duur</i>	<i>Dis duur</i>	<i>B duur</i>
<i>Gis</i>	<i>Cis moll</i>	<i>Dis moll</i>	<i>Fis duur</i>	<i>E duur</i>	<i>H duur</i>
<i>A</i>	<i>D moll</i>	<i>E moll</i>	<i>G duur</i>	<i>F duur</i>	<i>C duur</i>
<i>B</i>	<i>Dis moll</i>	<i>F moll</i>	<i>Gis duur</i>	<i>Fis duur</i>	<i>Cis duur</i>
<i>H</i>	<i>E moll</i>	<i>Fis moll</i>	<i>A duur</i>	<i>G duur</i>	<i>D duur</i>



CAPUT VI.

*Van de Gesteltenisse en Hoedanigheid der
Consonanten.*

DE *Consonanten* of te samenstemmende *Ac-coorden* worden beschreven te zyn een *distantie* of tusschenwytte van twee Toonen, namentlyk een *gravis* en een *acutus* (dat is, een lage en een hooge Toon) dewelke lieflyk en eenstemmig in het gehoor dringen.

De Grieksche Namen, dewelke niet alleen aan de *Consonanten*, maar ook ten deele aan de *Dissonanten* gegeven worden, zyn thans in dit geheele Werk niet gebruikt, nadien men dezelve wel ontbeeren kan.

Maar dewyl verscheide *Auteurs* dezelve gebruiken, zoo heeft men het nodig geagt, zodanige mede op te geven, waar door iemand, die dies aangaande iets by andere *Auteurs* mogte lezen, weten kan, wat dezelve beduiden.

De *Consonanten* zyn vyf in het getal, als *Unifoon*, *Tertia*, *Quinta*, *Sexta* en *Octava*.

Deze deeld men in *perfecte* en *imperfecte*.

De *perfecte Consonanten* of volkomen te samen klanken zyn drie, als de *Unifoon*, *Quinta* ende *Octava*. De *imperfecte* of onvolkomene zyn twee, namentlyk de *Tertia* en *Sexta*.

Wy

Wy zullen hier van zonder groote wydlopi-
 gheid handelen, en eerst de *perfecte Conjonanten*
 voornemen.

Unifonus is, als of 'er gezegt wierde, een en-
 keld geluit, of een eenklank: dit is een klank die
 uit twee gelyke geluiden bestaat, van welke
 de eene niet hoger nog lager dan de andere is,
 zoo dat men tusschen dezelve geen *intervallum*
 of tusschenwytte vinden kan, gelyk het onge-
 streken C tegen het ongestreken C uitwyft.

Het is by sommigen de vraag of de *Unifoon*
 voor een *Consonant* kan doorgaan, vermits de-
 zelve het beginsel van de tusschenwytten is:
 maar dewyl deze zaak van geen gewigt is, zoo
 zullen wy ons daar by niet ophouden.

„ Dewyl over de *Unifoon* verschillende gedag-
 „ ten zyn, niet tegenstaande ik met den Heer
 „ KELNER toesta, dat het een zaak van geen
 „ groot gewigt is, zoo zal ik dog eenige Schry-
 „ vers hun gevoelen den leergierigen Lezer
 „ mededeelen, op dat een ieder zien kan, wat
 „ anderen daar van zeggen.

„ Voor af zal ik alleen dit maar zeggen, dat
 „ 'er by sommigen onderscheid gemaakt word
 „ tusschen een *Consonant* en *Concordant*, daar het
 „ te regt beschouwt wordende, een en 't zelve
 „ is, want *consonare* zegt te samenklinken, en
 „ *concordare* met malkander overeen te stem-
 „ men of eendragtig te zyn, 't welk te samen
 „ gebragt wordende, één zin zal uitmaken,
 „ derhalven laat dan de *Unifoon Consonant* of
 „ *Concordant* genaamt worden, het zal hier even
 „ veel zyn.

„ De Heer W. C. PRINTZEN, een Trac-
 „ taatje

„ taatje alleen van de *Unifoon* gefchreven heb-
 „ bende, verhandelt het zelve eerft redeneren-
 „ der wyfe, en daar na betoont hy het door
 „ de praëtyk.

„ Deze Heer befchryft de *Unifoon*
 aldus, § 4.

„ De *Unifoon* is een *perfecte* of volkomen fa-
 „ menklank (*concordant*) welker wezen bestaat
 „ in een gelyke *proportie*, zoo dat derzelve
 „ grond of wortel is 1 tegen 1, en § 18. in
 „ dat zelve Werk zegt de Heer PRINTZ,
 „ dat de *Unifonus auctus* niet alleen een *Concor-*
 „ *dant* is, maar inzonderheid ook de aldervol-
 „ komenfte onder allen.

„ De Heer CARTESIUS zegt, de *Unifoon* is
 „ geen *Concordant*, dewyl in dezelve geen on-
 „ derfcheid in het geluid, nog in de laagte nog
 „ hoogte is: maar dat ze dat tot de *Concordan-*
 „ *ten* heeft, het gene de 1 heeft tot de Ge-
 „ tallen.

„ De Heer LIPPÍUS zegt dat het klaar is,
 „ dat de eenvoudige *Unifoon*, welke die gelyke
 „ *proportie* heeft, het begin of oorfprong van
 „ een ieder tuffchenwytte (*intervallum*) is, en
 „ na 't gevoelen der gemeene overeenftemt; dat
 „ die wel meer gewoon zyn flegte dingen ge-
 „ lyk te fchatten, en daar mede t'samen te
 „ ftemmen, daar dog de *Unifoon* maar is de wor-
 „ tel van een ieder *Confonant* en *Diffonant* &c.

„ De Heer A. WERKMEESTER in fyn
 „ *Muficalifche Temperatuur* Cap. VIII. zegt dat
 „ de *Unifoon*, wanneer ze uit een lichaam be-
 „ ftaat, nog *Confonant* nog *Diffonant*, maar het
 „ be-

„ begin van alle intervallen of tuffchenwyttens
 „ is, &c.

„ Dezelve Heer WERKMEESTER spreekt in
 „ fyn *musicalifch Memoriaal* Cap. II. van de *U-*
 „ *nifoon* aldus: De *Unifoon* is geen *Consonant* en
 „ en ook geen *Dissonant*, want, gelyk 1 het
 „ begin der getallen is , zoo is de *Unifoon* het
 „ begin der tuffchenwyttens. Ook moet men
 „ een regtmatig onderscheid maken tuffchen
 „ *Unifonus* en *Æquifonus*, want de *Æquifonus*
 „ beftaat uit twee *Unifonen*, en dus kan dit na
 „ een zekere Regel gevoeglyk de *alderperfetste*
 „ *Consonant* genaamt worden: dewyl fe dan uit
 „ twee gelyk luidende Toonen beftaat, en een
 „ gelyke *proportie* heeft van 1 tegen 1.

„ Nu moet een ieder Leerling weeten dat de
 „ woorden *Unifonus* en *Æquifonus* niet een en
 „ dezelve zyn, want de *Æquifoni* of gelyklui-
 „ dende klanken zyn de *octaven*, zoo wel de
 „ enkele als dubbelde of meervoudige; maar
 „ de *Unifoni* zyn eenftemmende klanken, wel-
 „ ker een op het aldernauwfte even zo geftemt
 „ is als de andere.

„ Wat nu ons gevoelen aangaat nopens de
 „ *Unifonen*, of dezelve voor *Consonanten* kunnen
 „ doorgaan, zoo houden wy het met die gee-
 „ ne, dewelke fe voor *Consonant* erkennen, en
 „ dat om deeze redenen:

„ (a) Om dat de naam zulx klaar uidrukt.

„ (b) Om dat een van beyden moet doorgaan,
 „ dat de *Unifoon* of *Con-* of *Dissonant* moet zyn,
 „ want al wat genaamt word is iets, *Dissonant*
 „ kan het niet zyn, om dat daar in 't geheel
 „ nog ten deele geen de minfte tegenftrydig-
 „ heid

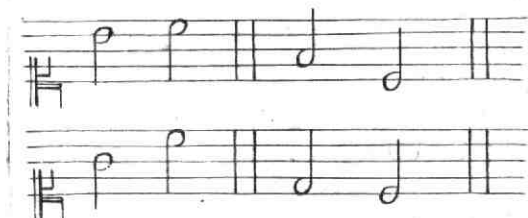
heid is, want zo ras als dat maar eenigfints
 „ daar was, zoo was de naam van *Unifoon* weg,
 „ en daar had dan het *intervallum* plaats, de-
 „ wyl de eenstemmigheit daar door gebroken
 „ was; daar en tegen zo moet het een *Conso-*
 „ *nant* zyn, om dat daar zulk een volkome o-
 „ vereenstemming gevonden word, die zoo
 „ groot is, dat men het voor een en dezelve
 „ klank hoord: en dus besluit ik dit met de
 „ woorden van den Heer PRINTZ, boven by
 „ gebragt, dat de *Unifoon* de aldervolmaakste
 „ van alle *Consonanten* is.

„ Dit heb ik nodig geoordeelt hier tusschen
 „ te voegen, op dat een ieder Leergierige daar
 „ uit zien mag wat hem het beste behaagt,
 „ voorts keren wy ons wederom tot ons bestek;
 „ om het Werk van den Heer KELNER te
 „ vertalen.

Ondertusschen is by de *Unifoon* in agt te nemen:

- 1 Dat dezelve in weinig stemmende zaken niet veel moet gebruikt worden.
- 2 In het slot van een Stuk, en inzonderheit in *Duetten* zyn dezelve noodzakelyk.
- 3 Wanneer de stemmen aan een plaats staan blyven, zig niet bewegen, zoo kunnen onderscheidene *Unisonen* *continueeren*.
- 4 Dat in de beweginge geen twee of meer *Unisonen* op malkander volgen moeten, waar onder

onder ook de verboden bedekte *Unisonen* te nemen zyn, 't welk daar uit ontstaat, wanneer men die ledige *Claves* van een springende *Intervallum* of tusschenwytte, voor de *Unifoon* tot aan de *Unifoon* doorloopt, en dus twee bedekte *Unisonen* speelt: als by voorbeeld,



En egter zoo worden menigmaal alle *Instrumenten* in *Unifoons* gecomponeert, of ook wel in volstemmige zaken eenige diergelyke passagien daar onder gemengt.

De *Quinta* word andersints ook *Diapente* (a) ge-

„ (a) *Diapente* zegt eigentlyk een tusschenwytte van 5, 't geen een *quint* is: by voorbeeld, c, d, e, f, g, alwaar g de vyfde is van c, en dus een tusschenwytte van 5 *claves*, vermits men altyd in de *Musique* dus rekent, van dat *Clavier* waar op of waar van men begint, tot op dat *Clavier*, waar op men eindigt: zoo dat dan in deze Letteren een tusschenwytte van 5 *Clavieren* is.

G

genaamt, maar daar kunnen geen twee of meer *Quinten* onmiddelyk op malkander volgen, ten zy dezelve op hun zelfde plaatse staan blyven.

Benevens deeze zoo moeten ook de verdekte *Quinten*, dewelke voor uitdrukkelijk gezette *Quinten* doorgaan, gefchuwwt worden, en de zulke zyn, die juist niet uitdrukkelijk gefchreven zyn, maar dan ontftaan, wanneer men die ledige plaatfen van een springende Noot, tot die andere waar heen fe springt, doorloopt, gelyk men hier onder sub (a) en (b) zien kan, van welke nogtans eenige verdragelyk zyn. Ziet op (c) (d) (e) (f).



In welk geval men dan de beroemfte *Componiften* volgen zal, en wel toezien wat te gebruiken en wat te verwerpen is.

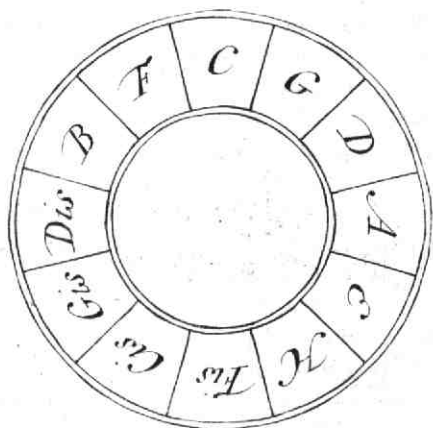
Dog door de *Motus contrarius* kan men die kwade *intervallen* uit de weg gaan.

In volftemmige zaken zyn de verdekte *quinten* onmogelyk te vermyden, doch men zal zig bevlytigen, dat de uiterfte partyen rein zyn.

In wat gelegenheid een valsche *quint* van een reine, en zoo over en weer kan worden verwiffelt; leert het VII Hoofdstuk aan zyn plaatze, alwaar van de valsche *quint* gehandelt word.

Wan-

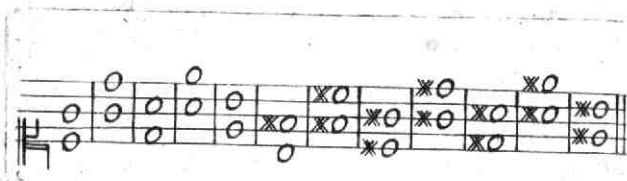
Wanneer de *quinta* zig met de *sexta* vereenigt, zoo is dezelve een *Syncopatio* (a) en moet zoo gelyk de valfche *quint* nederwaarts *refol-veeren*, doch met dit onderscheid, dat die *quinta Syncopata* van te voren leggen zal, daar en tegen de valfche *quint* haar vryheid gebruikt. Voor het overige moet een *Muficus* weten, dat de *quinten* alle twaalf zig in een Cirkel fluiten, dewelke wy hier by hebben willen voegen.



Het is ook niet ondienftig, dat men deze Cirkel hier in het *Systema Muficum* zet, alwaar de ondervinding doet zien, dat het niet aan die zel-

(a) „*Syncopatio*, of doorfnydinge, noemt men die klank „ waar door de Basf gebonden is, en weer gerefolveert „ word; ziet dit by de Heer L. ZOMBACH à KOESVELT in zyn wel Eedel Werk, genaamt: *Tractatus de Compositio- ne Muficali*. Cap. III. §. 8. in onderscheidinge van een veel- voudige of enkele *Ligature*.

zelve plaats daar de eerste Noot zyn begin genomen heeft, sluiten kan.



Dus zien wy hoe het begin dezer *quinten* in C is, maar dat door de ommegang van den Cirkel dezelve sluit in $\times b$.

De oorzaak hier van is, dat men het *Intervallum* of tusschenwytte van de eene *quint* tot de andere, zonder verandering van het *genus Musicum* dusdanig in zyn ordre heeft behouden, dat men geen nieuwe tekenen in derzelve plaatse, gelyk het, volgens het voorgaande vereischt wierde heeft aangebragt, om alzo te eindigen gelyk men begonnen heeft.

Anderfints kan men gevoeglyk en billyk op een zekere plaatse, gelyk als by de tiende *quint* van het \times afgaan, en in plaatse van \times^a liever $^b b$ \times^d $^b e$ zetten: wel is waar dat dan de Cirkel aan deze plaats in de Nooten eenigermaten veranderd word, maar daar en tegen word dezelve ook wederom in C gebragt om te sluiten gelyk het begin geweest is.

En hier uit kan men de oorzaak zien, waarom in een *compositie* menigmaal zoo een wonderlyke verwisseling van het \times met de *b* geschied, dewyl

wyl fomtyds een *Componist* al te diep in de \times of in de *b* komt te geraken.

Ten dien einde heeft men door het volgende willen aanwyzyn, hoe die *circuleerende* of *rondgaande quinten* de vermeerdering van de \times en *b* in de beide *Musicalische* gevallen, gelyk ook de afwykingen en de nabestaanheid der Toonen zyn, die van zelf aldaar te voorschyn komen.



Aangaande deze Cirkel, die wyft aan: *Voor eerst*, de twee met \times en *b* getekende *Musicaliſche genera*, gelyk dezelve boven van *C duur* en *A moll* aan tot onder in *Fis duur* en *Dis moll* ter regterhand altyd met \times en ter linkerhand daar en tegen met *b* zig alle te zamen vermeerderen: als ook hoe dat twee boven malkander geſfelde natuurlyke Toonen, van welke de eene *duur* en de andere *moll* is, te zamen op eenerleye aart en maniere getekent worden.

Want van *C duur* en *A moll* aan, komt ter regter zyde een *quint* hooger by *G duur* en *E moll* een \times : als dan wederom een *quint* hooger komt by *D duur* en *H moll* twee \times : en zoo vervolgens door de *quinten* gaande word ſteeds by ieder voortgaande *quint* op die wyze een \times meer geëeiſcht, tot aan *Fis duur* en *Dis moll*, dewelke men met ſes \times tekenen kan.

Gaat men nu van *C duur* en *A moll* af aan ter linker zyde telkens een *quint* nederwaarts, zoo gebruikt *F duur* en *D moll* een *b*, hier van daan wederom een *quint* nederwaarts in *B duur* en *G moll*, zoo zyn daar twee *b* van noden, en dus word altyd een *quint* lager of dieper een *b* meer gezet, tot dat men aan *Fis duur* en *Dis moll* komt, alwaar ſes *b* of ſes \times ſtaan moeten.

Het welke aldaar dusdanig is, als wanneer men uit *Duytſchland* na *Vrankryk* reift, alwaar dat op de grenſen beiderleye taalen, zoo wel het *Duytſch* als het *Frans* geſproken word, alzo gebruikt men ook by de laaſte twee gemelde Toonen als de grenſen of ſcheidingen tuſſchen \times en *b* beiderley tekenen.

Doch

Doch ik houde het daar voor, dat het beter is, wanneer ze met \times voorgesteld worden. Maar wanneer deze *Fis duur* en *Dis moll* by andere Toonen als afwykingen voorkomen, zoo volgt van zelf, dat ze by een met *b* getekende *Systema* ook in gelyke tekenen met de hoofdtoon, die *b* heeft, met *b* verschynen moeten; maar is de hoofdtoon met \times getekent, zoo moeten ze ook op dezelve wyze gebruikt worden.

En wanneer die beide voornoemde Toonen zelf hoofdtoonen zyn, zoo rigten zig ook derzelve afwykingen in dat *Genus Musicum* (namelyk van \times of *b*) zoo als de hoofdtoon het heeft.

Dat nu by *Fis duur* en *Dis moll* het *genus* of teken veranderd word, zoo dat van de rechterhand aan de \times , en van de linkerhand de *b* niet *continueeren*, is de oorzaak, dat wanneer zulks geschieden zoude, de \times of *b* dermaten aangroejen of toeneemen zouden, dat *C duur* en *A moll* op het laatste wel twaalf \times of twaalf *b*, voor op de linien getekent zouden moeten hebben. Op dat men nu van alle die zaken zoo veel gemakelyker denkbeelden zou kunnen formen, zoo leert ook daar by te gelyk het bevindelyke in de *Bass*-fleutel gezette *Systema*, alwaar de \times en *b* in ieder Toon het behaaglykste zullen zyn.

Nu is dit een waarheid, dat de *Componisten* zulks niet alle *observeeren* of waarneemen, maar dat ze menigwerf weiniger \times of *b* voor aan tekenen, als de Toonen noodzakelyk hebben moeten, daar en tegen die voor aan weggelaten tekenen altyd by hun eigen Noot schryven;

ondertuffchen moet doch een *Muficus* weten werwaarts ze eigentlyk behooren.

Wanneer iemand een onbecyfferde *Generaal Bass*, uit *A duur* zal fpielen, die dan maar met twee \times getekent ftaat, en het derde tot de *Gis* behorende is weggelaten, gelyk dat veeltyds gefchied, en zulk een *Accompagnift* greep altyd tot *e* de kleine *terts g*, in plaats van het daar toe behorende *Gis* of groote *terts*, zoo zoude dat een jammerlyke pynbank der ooren zyn.

Boven dien is het zeer nodig, deze zaake regt te begrypen, op dat iemand daar door leere welke *Confonanten* en *Diffonanten* natuurlyk of toevallig zyn, op dat hy weten mag, welke de verdubbeling op het beffe verdragen kan; want wanneer in *A duur* het \times welke het *g* tot *Gis* maken zal, niet voor aan in het *Systema*; maar altyd voor de Nooten ftaat, zoo is dat zelve \times daarom niet *accidenteel* of toevallig, maar natuurlyk.

Ten anderen, wyft deze Cirkel ook aan het naafte beftaan der 24 Toonen en derzelve afwykingen. Men vind aldaar zoo wel alle de 12 *duur* Toonen, als ook de gefamentlyke 12 *moll* Toonen, *quintens* wyze rondom de Cirkel fluitende, en hoe een ieder Toons afwykinge van natuuren in drie Classen zig afdeelen.

In het midden ftaat over al de hoofd Toon, die zyn naafte beftaande boven of onder zich heeft, en deze beide kunnen de eerfte Classis uitmaken, vermits die op gelyke wyze getekent zyn: aan de regterhand komt dan de andere *Classis*, beftaande in een *duur* en een *moll* Toon, en deze zyn met de hoofdtoon eenigfins minder

minder bestaande, dewyl ze in het *Systema* ook anders getekent zyn, als die van de eerste *Classis*: En dan komt ter linkerhand van de eerste *Classis* de derde, waar in ook een *duur* en een *moll* Toon aangetroffen worden, en deze zyn wederom in het *Systema* anders getekent, als de eerste en tweede *Classis*, en hunne nabestaanheid is ook niet zoo na als de tweede.

By voorbeeld: *C duur* was eens de hoofdtoon, zoo heeft dezelve onder zich in diezelfde *Classis*, welke de eerste is, het *A moll*, want die de naastbestaande Toon is; want deze beide hebben geen \times noch *b* vooraan getekent: ter regter zyde is de andere *Classis*, *G duur* en *E moll*, deze zyn anders getekent als de eerste *Classis*, dewyl zy beide een \times in het *Systema* tot een teken hebben, waarom ze de *C duur* Toon minder bestaan als het *A moll*. De derde *Classis* staat ter linker zyde van de hoofdtoon, en heeft *F duur* en *D moll*, welke wederom anders getekent zyn, als die in de eerste en tweede *Classis*, overmits die het *b* in het *Systema* hebben, en zyn daarom minder met de hoofdtoon bestaande als de tweede *Classis*.

Nu willen wy ook *A moll* in zyn drie *Classen* beschouwen. Deze Toon heeft in de eerste *Classis* zyn naastbestaande Toon *C duur* boven zich; voor het overige heeft ze ter regter zyde de tweede, en ter linker zyde de derde *Classis* even als *C duur*.

Hier uit herhaalen wy, dat alle die boven malkander staande Toonen, waar van de eene *duur* en de ander *moll* is, een en dézelve afwykingen hebben, en dat die geene, dewelke

nu een van die zware, en tot hier toe buiten 't gebruik zynde Toonen speelen kan, gevolgelyk ook de andere, die met dezelve in een *Classis* staat, even zoo gemakkelyk ter uitvoeringe kan brengen.

Want die in staat is uit *Fis duur* te speelen, die behoeft voor het *Dis moll*, wanneer het op eenerleye wyze met *Fis duur* getekent is, geen vreeze te hebben, om dezelve te schuwen: en hier door is alles, wat wy tot hier gezegt hebben, de *applicatie* gemakkelyk uit de andere Toonen te maaken.

Ook is in dezen noch aan te merken, dat de gewone afwykingen zig niet verder als in die drie Classen uitstrekken; maar gaat een *Componist* verder, zoo heeft hy zig van al te groote vryheid bediend.

Maar die doch lust heeft door alle 24 Toonen de Cirkel rond te gaan, die kan immer een *duur* en een *moll* Toon, gelyk ze zig te famen vinden, in hun ordre neemen, gelyk als *C duur*, *A moll*, *G duur*, *E moll*, *D duur*, *H moll* &c. zoo kan hy gevoeglyk wederom in de aangevangen Toon komen; doch hy kan ook, wanneer hy wil, zonder kwetzinge des gehoors, somtyds een over slaan, en ten eenen male voor by gaan.

Voor het overige is uit het tot hier toe ter nedergestelde genoegzaam te bewyzen, dat de eenvoudige doorgang en omloop door de *quinten*, zoo wel de vermeerderinge der \times en der *b* in beide *Musicalise genera*, als ook de nabestaanheid, en de afwykinge der Toonen uit de

de natuur, zonder eenige omwegen of sliakse gangen veroorzaakt word.

Inzonderheid vind men ook in het nieuwe Werk van HEINICHEN pag. 837. een *Musicalische Cirkel*; maar de *Auteur* heeft zelfs gedagten gehad, dat 'er noch een nieuwer en beeter aart konde gevonden worden, want aldus zegt hy op pag. 28. veelligt komt noch eenmaal een ander aart van een *Musicalische Cirkel* (als agter *Cap. 5. Sect. 2.* opgegeven word) te voorschyn of ten minsten een nieuwe manier om dezelve te tracteeren: daarom ben ik van gedagten, dat wanneer hy langer in 't leven waare gebleven, dat hy die zaak noch verder onderzocht, en dezelve geheel anders zoude ingerigt hebben.

De *octava* word ook *Diapason* (a) genaamt; maar daar zullen geen twee of meer *octaven* op malkander volgen, welke anders toegelaten worden wanneer de *Voois* op een en dezelve *Noot* staan blyft. Boven dien zoo moet men zig ook zorgvuldig voor de bedekte *octaven* wagten, welke voor de werk of dadelyk ter neergestelde *octaven* voorgaan: en deze komen daar door,
wan-

(a) „ *Diapason*, betekent iets, dat alles in
 „ zig sluit, waar door te regte de *octave* word
 „ uitgedrukt, vermits alles wat *con* of *dissonant*
 „ genaamt word, daar in opgesloten legt. Ziet
 „ hier van in het breede W. C. PRINTZEN,
 „ die hier over een apart *Tractaat* geschreven
 „ heeft: en F. M. MERZENNUS in zyn *Or-*
 „ *dinis Minim: Harmonicorum*, 't vierde Boek
 „ *Propositio III.*

wanneer men die tuffchen leggende ledige plaatse of tuffchenwytte van de eene springende Noot tot de ander (werwaarts dezelve springt) doorgaat.

Ziet hier van onder (a) en (b): maar in een veelstemmige *Musique* zyn zodanige gangen niet te myden, egter moet men alle vlyt aanwenden dat de uiterfte of voornaamfte stemmen rein zyn.

Maar onder de verdekte zynze alle toe te laten, wanneer de boven Stem een Toon klimt, maar de *Bafs* een *quart* opwaarts springt, ziet dit onder (c) en wanneer de boven *partye* een Toon neergaat, maar de onderfte *partye* daar en tegen een *quint* na beneden valt, gelyk onder op (d) gezien kan worden.



Motus contrarius of die beweging die regtdraats tegen of van malkander gaat, kan eindelijk twee na malkander volgende *octaven* *passeren*, maar zulks moet heel zelden geschieden.

In de *Generaal Bafs* kan men ter versterkinge van het *fundament* altyd *octaven* in de linkerhand grypen: men plakte ook menigmaal een *Basset* (dat is, een kleine of *Oftaaf Bafs*) met een andere diepe *Bafs* in *octaven* te gaan. Ja de heden-

dendaagse *Componisten* zyn thans geen Slaven van alle oude Regelen, nadien ze wel alle *Vio- len* of andere *Instrumenten* in lauter *octaven* met de *Bass* zetten, en het gaat zoo verre, dat de *Zang Stemm'* met de *Instrumenten* in *octaven* heen gaat.

Nu komen wy ook verder aan die beide onvolkomene *Consonanten*, welke zyn de *tertia* en de *sexta*.

De *terts* is twederlei, namelyk de *grootte* en *kleine tertts*.

De *tertia major* of de *grootte tertts*, word daarom zoo genaamt, om dat ze een kleine halve Toon grooter is, als de *kleine tertts*; ze word ook *Ditonus* (dat is, twee Toonige klank) genaamt, „ als zynde de derde letter van het „ *fundament* of grondtoon afgerekent, bestaande „ uit twee volkomen Toonen.

Waar nu twee of meer *grootte tertien* met malkander *gradatim* voortgaan, daar ontftaat dan een valsche *relatie*, welke de *Componisten*, en alzo ook de *Generaal Bassisten*, zomwylen, doch mede moeten laten doorgaan, dewyl ze niet altyd te vermyden zyn. Maar *saltuatim*, (dat is, springende) zyn ze goed, wanneer de beide stemmen in de *octava*, *quinta* en *quarta* springen.

Noch ontftaat 'er onder anderen een valsche *relatie*, wanneer de *grootte tertts* door een *contrarie* beweging in de *quint* gaat, by voorbeeld:

Nog-



Nogtans word het laatste veelmaal gebruikt. De *Compositeurs* verdubbelen niet gaarn deze *terts*, dewyl dezelve zeer doordringende is, en een enkele veel kan uitleveren, ten ware dan dat ze gezelschap met de *sex* maakte, in welk geval men dezelve liever plagt te verdubbelen.

Eindelyk is noch aan te merken dat de groote *terts* het kenmerk van een *duur* stuk is, wanneer de *Chorda finalis* (dat is de Sluitnoot) of de Hoofdtoon zelfs die *Mediante* (dat is de groote *terts*) heeft.

De *tertia minor*, of de kleine *terts*, word alzo genaamt, dewyl ze een kleine halve Toon kleiner is als de groote *terts*: Ze word ook somtyds genaamt, *Semiditonus* (dat zoo veel zegt, als een halve Toon minder dan twee volle Toonen) en ook *Tribemitonium* (dat is, drie halve Toonen). Een stuk, in welker slot de Hoofdtoon deze *terts* heeft, is *moll*.

Maar alſchoon het niet by sommige *cadensen* geschied, inzonderheid by het einde eenes stuks, of het daar *duur* moet uitgehouden worden, daar van zyn de gedagten verſcheiden.

In dezen houde ik het daar voor (waar mede de meeste overeen ſtemmen) namelyk, dat in het

het slot van een *moll*-stuk de daar toe behorende kleine *terts* moet gebruikt worden; ten ware dat men een zekere aandoeninge hadde uit te drukken waar in de groote *terts* konde plaats hebben. Belangende het midden eener *Piccé*, zoo is het gewis, dat de *cadens* met de kleine *terts* zomwylen hard klinkt.

Men beschouwe een *exempel*, welke in *A moll* begint, en in den beginne van de tweede maat in *E moll* gaat, gelyk het dan in de derde maat een *cadens* in *E moll* maakt: maar in de vierde maat is de eerste Noot wederom in *A moll*: wanneer nu aan 't einde van de derde maat het *e* met de kleine *terts* zoude *geaccompagneert* worden, zal het zeer onaangenaam klinken, vermits de daar op volgende maat in *A moll* daar toe behoord; maar wanneer aldaar de groote *terts* *Gis* tot *e* genomen word, zoo is het tot een schoone voorbereidinge van de daar op volgende *A moll* Toon, het welke den ooren veel aangener is; maar die nu van andere gedagten is, die is hier door niet tot nadeel gezegt.

De *sexta* is ook twederley, namelyk *sexta major* & *minor*, of de groote en kleine *sex*.

De *sexta major* of groote *ses* word daarom zo genaamt, wyl ze een kleine halve Toon grooter is, als de kleine *sex*: anders word ze ook genaamt *Hexachordum* (a) *majus*, en is niet

(a) „ *Hexachordum* duid aan die Toon of Snaar van zyn Grondtoon af te rekenen die de *ses*-de is, by voorbeeld, *c, d, e, f, g,*

niet anders als een omgekeerde kleine *terts*.

By deze *Concordant* is aan te merken, dat ze, na die gelegenheid, by welke ze gevordert word, dan eens de groote, dan eens de kleine *terts* by zich heeft, daar en tegen de kleine *sex* lieft eenig en alleen de kleine *terts* hebben wil.

Een *Generaal Bassist* neeme wel in agt, wanneer hy tot de *secunda* des Toons, de groote *sex* met haar vereischte partyen aanslaat, dat hy (gelyk veelmaal geschied) die tot de volgende Noot behorende greep en aanslag niet weg laat, en daar door een onbehoorlyke overgang maakt.

De *sexta minor* of kleine *sex*, anders *Hexachordum minus*, word deswegen alzo genaamt, om dat ze een kleine halve Toon kleinder is, als de groote *sex*. Zy is niet anders als een omgekeerde groote *terts*, en heeft niet gaarn, gelyk boven gezegt is, een andere *terts* als de kleine by zich; maar in het volgende moet zich iemand niet verbeelden, wanneer hy by het tweede *vierendeel* de kleine *sex* met de groote *terts* getekent vind, invoegen dat C boven het *e* een onregelmatige overgang maakt, dewyl het daar op volgende *b* eigentlyk tot het *accoord* behoord, daarom een *Accompagnist* tot dezelve *e* ook niet anders als de groote *terts*, *quint* en de *octave* grypen zal, ten ware dan, dat hy in plaats van de *octave* de voorbereidende seven nemen

„ is *a* de fesse van C, dus is *a* het *Hexachordum*
 „ of de fesse Toon of Snaar van de Grond-
 „ toon *c*.

nemen wilde, om een fraaye *cadens* en door-
gang te maken.



Aangaande de *vitieuse progressen*, of kwade en verboden gangen, welke by eenige *Concordanten* tot hier toe opgegeven worden, zoo moet men niet het een of ander bedenken, en zeggen, dat eenige daar tusschen gezette korte Pausen die fouten uitwischen.

Doch in de Orgelen heeft men dat *kwade* en *wilde geluit* der *terts* en *quint*-Registers: en offchoon de meeste hun verbeelden, dat een goed *Orgel* zonder dezelve niet bestaan kan, zoo staat het doch thans zoo, dat wy by onze Nakomelingen toefstemminge zullen vinden: want 'er nu bereits aan eenige plaatsfen al een merkelyke verandering in het *Pedaal* gemaakt is, daar dan onder anderen een der beroemdste Orgelmakers in *Duitschland*, met naame SILBERMAN, nieuwlings te *Dresden* in de *SOPHIEN* Kerk een voortreffelyk Werk van 33 stemmen gemaakt heeft, en in het *Pedaal* niet

anders als vier reine stemmen gebragt, als de *Principaal* 16 voet, *Sub-Bafs* 16 voet, *Basuin* 16 voet, en *Trompet* 8 voet, gelyk zulks uit de gedrukte Beschryving te zien is.

„ Hier op moet ik in het voorbygaan aan-
 „ merken, dat gelyk de konst vry is, zoo ook
 „ een iegelyk konstenaar zyne vryheid heeft,
 „ om een *Orgel*, of dus, of zoo als zyn smaak
 „ is te maken, of te laten maken.

„ Noemt onzen Heer *KELNER* de *terts* en
 „ *quint* geluiden een *vitiens* en wild geschrey,
 „ wy zouden hem terstond gelyk geven en toe-
 „ vallen, wanneer daar dan geen genoegzame
 „ Registers waren om dezelve te dekken; want
 „ die geluiden op hun zelfs niets in zig hebben
 „ dat aangenaam is, waarom ze ook tot de *Mu-*
 „ *sique* te gebruiken onbekwaam zyn; maar om
 „ een doorsnydend, scherp, en kragtig geluid
 „ in een vol Werk te brengen, zyn dezelve
 „ noodig en dienstig, als ook tot de Psalmen
 „ en Kerkgezangen, waar voor doch de Orge-
 „ len in de Kerken gebouwt worden. Is 'er
 „ iemand in die gedagten dat zonder de *terts*
 „ en *quint*-Registers een *Orgel* niet goed zoude
 „ kunnen zyn, wy willen hem wel in die ge-
 „ dagten laten, alleenlyk hem erinneren, dat
 „ die zodanig niet vermenigvuldigt of sterk ge-
 „ maakt worden, dat ze boven de Grondstem-
 „ men *prædomineeren*, en zeggen tegen zulk
 „ een met de woorden van den Heer *KELNER*
 „ uit het IV Hoofdstuk omtrent de *Elegantio-*
 „ *res*, datze alle goed zyn, wanneer 'er niet
 „ al te los en wild mede omgesprongen word:
 „ Zyn 'er nu meer van die gedagten met den
 „ Heer

„ Heer K E L N E R , wy laten die Heeren hun-
 „ ne vryheid, doch die zullen ook by onder-
 „ vindinge ontdekken, dat dan in het *principa-*
 „ *le* Werk op verre na die *force* niet is, wan-
 „ neer alle stemmen des Orgels *Unisoons* en *oc-*
 „ *taafs* wyze zyn ingerigt, met weglatinge van
 „ de *terts* en *quint*-Registers, als wanneer de-
 „ zelve zig daar in bevinden, doch alles op een
 „ regelmatige wyze.

„ Daarenboven zyn dezelve mede fraai, wan-
 „ neer ze wel gebruikt, en onder *Coufert* van
 „ ander vullende hoofd-stemmen aangevoert
 „ worden, zeer zeldzaam in 't gehoor, zoo dat
 „ hoe mislyk ze ook op hun zelf mogen klin-
 „ ken, nogtans wel gebruikt wordende, gantsch
 „ niet onaangenaam te hooren zyn.

„ Het is 'er op dezelve wyze mede geleege,
 „ gelyk onzen Heer K E L N E R in het volgende
 „ *sevende Hoofdstuk* van de *Dissonanten* zegt, dat
 „ die zoo nodig tot de beweginge des gemoeds zyn
 „ als de Consonanten: de reeden hier van is, om
 „ dat de Consonanten alleen in de *Musique* al te
 „ eenvoudig klinken, waarom dezelve noodzakelyk
 „ met *Dissonanten* gemengt moeten worden: want
 „ gelyk een *Schilder* in zyn *Schilderye* de *schaduwe*
 „ ten dien einde maakt, op dat het licht zich zoo
 „ veel te hooger verheffe, en klaarder doorstrale,
 „ also moet een *Musicus*, de *Dissonanten* derma-
 „ ten aanbrenge, dat die daar op volgende *Conso-*
 „ *nanten* zoo veel te aangenamer in het gehoor klin-
 „ ken mogen.

„ Wanneer deze redenen van de *Dissonanten*
 „ maar gebragt worden op de *terts* en *quint-*
 „ Registers, en de *Consonanten* op de *octaaf* en

„ *Unifoons* stemmen in een Orgel, zoo kunnen
 „ wy 'er geen beter reden van geven, van der-
 „ zelfver nuttigheid in een Orgel, als deze is
 „ van den Heer K E L N E R.

„ Om welke oorzaak de aldervermaardste
 „ *Orgelbouwers* en *Organisten*, zoo van voorle-
 „ dene Eeuwen als ook van deze Eeuw, zig
 „ bevytigt hebben dezelve in de Werken in te
 „ brengen, en ze na hunnen aart en eigenschap
 „ te behandelen. Men beschouwe maar de
 „ Werken die door wylen den alomberoemden
 „ Heer A R P S C H N I T G E R in *Duitschland* en
 „ *Neerland* gemaakt zyn, als ook die van wy-
 „ len deszelfs Zoon F R A N S C A S P A R S C H N I T -
 „ G E R zyn gewrogt: en nu noch in het voor-
 „ leden Jaar 1738 dat K O N S T W E R K in *Haar-*
 „ *lem*, door den voornamen Orgelbouwer
 „ C H R I S T I A A N M U L L E R, Burger en In-
 „ woonder van *Amsterdam*, zoo loflyk is vol-
 „ bouwt geworden: een Werk dat het *Capita-*
 „ *taalste* van geheel *Neerland* is, zynde een
 „ Werk van 60 stemmen, waar in een *Pedaal*
 „ is van 15 stemmen, van de *Principaal* 32 voet
 „ aan, en zoo door met 16, 12, 8, 6, 4, 3, en
 „ 2 voets *Registers*, in de *Labiaal* pypen, en
 „ in de *Tongwerken* de *Basuinen* 32 en 16, de
 „ *Trompetten* 8 en 4, en de *cing* 2 voet, alles
 „ zoo wel geordent en *geintoneert* dat verwon-
 „ derenswaardig is, en een geheele Beschry-
 „ ving verdiende.

„ Nu hebben deze lofwaarde Konstenaren
 „ niet vergeeten de *terts* en *quint* *Registers*, als
 „ noodzakelykheden daar in te plaatfen, om de
 „ zeldsame veranderingen, de zonderlinge kragt

„ en

„ en snydinge daar door te begunftigen, om
 „ een doordringend geluid aan hunne Werken
 „ te geven. Maar die daar nu geen fmaak in
 „ heeft, wy willen noch zullen niet zeggen,
 „ dat hunne gedagtens daarom kwalyk zyn;
 „ maar gunnen gaarne een ieder *Liefhebber* en
 „ *Konftenaar* zyn volle vryheid, gelyk wy die
 „ ook wenfchen voor ons te behouden, en
 „ daarom hebben wy onze gedagten zonder de
 „ minfte *præjudicie* van de een of ander hier in
 „ het voorbygaan eenvoudig willen ter neder
 „ ftellen, een ieder onderzoek en beproeve dit,
 „ en kieze dat geene 't welke hem het behaag-
 „ lykfte is.

„ En dus keeren wy ons weder tot onzen
 „ Heer *KELNER*, om dat te vertalen, daar
 „ wy van de *Generaal Bafs* en niet van het *Or-*
 „ *gel* zullen handelen, zynde dit maar tuffchen
 „ beiden ingekomen om dat onzen Heer *Auteur*
 „ daar van gewag gemaakt heeft, voor het o-
 „ verige laten wy dit alles aan zyn plaatfe, en
 „ een iegelyk zyne vryheid.

De *Trias Harmonica*, of het driestemmende
accoord, word, wanneer het gefchieden kan,
 altyd ten vollen gebruikt, uitgezondert in twee
 stemmende zaken, of *Solos*, daarentegen kan
 ze in drie stemmende ftukken of *Trios* niet wel
 altyd geheel door, maar nu en dan aangebragt
 worden.

In vier stemmende *Mufique* zalze billyk in
 ieder *accoord* aangebragt worden, wanneer de
cadensen of het vermyden van verdrietelyke en
 onordentelyke fprongen veroorzaken, dat men
 een *Toon* uit nood weg laten moet.

Daar nu in een veelstemmige *compositie* de *Consonanten* noodzakelyk verdubbelt moeten worden, zoo is dan in agt te nemen dat de *quint* meer verdubbelt word als de *octave*, en de *octave* meer als de *terts*; doch de kleine *terts* duld de verdubbeling liever als de groote *terts*.

Ondertuffchen word de groote *terts* als ze *natuurlyk* is, heden ten dage meer als in voorgaande tyden in de verdubbellinge toegelaten.

Wanneer in een *accoord* geen *quint*, maar in derzelver plaatte een *sex* voorhanden is, zoo verdubbelt men liever de *terts* en *sex* als de *octaaf*. En zoo nu buiten de ordentelyke gang van de Hoofdtoon, waar uit het stuk gaat, voor een Noot in de *Bafs* een \times of *b*, of ook een hoger of lager makende \sharp staat, gelyk ook, als een boven *partye* door een diergelyk bovenstaande teken verhoogt of verlaagt, en daar door *accidenteel* of toevallig word, zoo moet dat zelve teken minder als of het *natuurlyk* was verdubbelt worden.





CAPUT VII.

Van de Praxis, of gebruik der Dissonanten.

EEn *Dissonant* is, dat niet met malkanderen overeen stemt, en op zig zelf kwalijk klinkt, en word bepaalt een tusschenwydte te zyn van twee Toonen, welke hard om te hooren zyn, en op het eenvoudigste te spreken, onaangenaam voorkomen; maar die doch tot de beweginge der gemoederen alzoo nodzakelyk als de *Consonanten* zyn.

Dewyl de *Consonanten* alleen in de *Musique* al te eenvoudig klinken, zoo moeten dezelve noodzakelyk met *Dissonanten* gemengt worden: (a) Want gelyk een Schilder in zyn Schilderye de schaduwe ten dien einde maakt, op dat zig het licht zoo veel te hooger verheffe, en beter te voren komt of doorstraalt, alzoo moet ook een *Musicus* de *Dissonanten* in diervoegen voortbrengen, dat de daar op volgende *Consonanten* zoo veel te aangenamer in het gehoor vallen mogen.

De

(a) Vergelyk hier mede het geen den Hooggeleerden Heer L. ZOMBACH à KOESVELT in zyn *Tractatus de Compositione* Cap. III. van de *Dissonanten* zegt, waar mede dit ten eenemaal accoordstemmig is.

De *Dissonanten* dewelke in de *Compositie* gebruikt worden zyn deze volgende, als:

Drie *Secunden*, te weten, de *minor*, *major*, en de *superflua*.

Drie *Quarten*, namelyk, de zuivere *quart*, de *superflua*, en ook de *diminuta*.

Twee *dissonerende quinten*, als de *falsa*, en de *superflua*.

Sexta superflua.

Drie *Septimen* of *Sevens*: als de *major*, *minor*, en de *diminuta*.

Twee *Nonen* of *Negens*, namelyk de *major* en de *minor*.

Aangaande deze *Dissonanten*, zoo zyn daar omtrent de gedagten van alle niet overeenstemmende. Sommige houden alle de *proportien* of deelen, dewelke buiten de order van de getallen der *accoorden* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, zig bevinden, voor *Dissonanten*.

Maar andere willen beweeran, dat een *Consonant* door eenige byvoeginge of verkorting, waar door ze een *deficiens* (dat is, gebreklyke of afwykende) of *superflua* (dat is, overvloedig, of iets dat te groot of te veel is) word, in geen *Dissonant* kan verandert worden, maar volftrekt een *Consonant* zyn en blyven moet.

Diergelyke zyn hier de aangewezene *quinta*, *falsa* en *superflua*, als ook de *sexta superflua*.

Nu gaa ik swygende voorby wat de een en ander tegen de volkomene *quart* inbrengen, willende dezelve niet van de *Consonanten* uitgesloten hebben.

Daar-

Daarom laten wy een iegelyk vry in zyn gevoelen, want het komt doch meeft daar op aan, dat men die voorzeide *intervallen*, regt weet te gebruiken, het zy dat eenige dezelve voor *Diffonanten* of voor *Concordanten* houden.

„ Laat ik hier nu aangaande de volkomen
 „ *quart* iets tuffchen invoegen, op dat de leer-
 „ gierige Leezer zig van de verfccheidenheid
 „ der gedagtens mag bedienen, en kiezen dat
 „ geene, 't welke hem behaagt.

„ Dat de volkomene of *perfekte quart* by
 „ sommige voor *Con* en van andere voor *Dis-*
 „ *fonant* gehouden word, is een ieder (om zoo
 „ te fpreken) bekend, waarom wy ook moe-
 „ ten zeggen, dat ze in beide die betrekkin-
 „ gen kan genomen worden, en ook werke-
 „ lyk daar in voorkomt.

„ De Hooggeleerde Heer L. ZOMBACH à
 „ KOESVELT, in zyn wel Eed: Werk, ge-
 „ naamt *Traëtatus de Compositione*, fteld de
 „ *quart* onder de onvolmaakte of *imperfekte*
 „ *Confonanten*, als ook onder de onvolmaakte
 „ *Diffonanten*, de reden welke den Heer ZOM-
 „ BACH daar toe heeft, en opgeeft, is deze,
 „ om dat de *quart* de alderongelukkigfte en hardfte
 „ van alle *Confonanten* is, daarom ftellen wy de-
 „ zelve ook onder de *Diffonanten*, 't geene ver-
 „ volgens met reden word aangetoont. Men
 „ vergelyke hier mede, het geene den Heer
 „ F. MARINUS MERSENNUS in zyn Werk
 „ genaamt *Ordinis Minim. Harmonicorum* in het
 „ vierde Boek, *Propofitio VIII.* en *XXII.* van
 „ de *Confonanten*, en in het vyfde Boek, *Propo-*

„ *fitio XIV.* van de *Dissonanten* handelende,
 „ van de *quart* gezegt word, wordende aldaar
 „ ook de *quart* onder de *Con* en *Dissonanten* ge-
 „ stelt, en met redenen bevestigt; het overige
 „ kan den leergierigen Leezer naslaan op pag.
 „ 126. alwaar nog iets van de *quart* zal gezegt
 „ worden: en voorts laten wy in dezen een ie-
 „ gelyk zyn oordeel en gevoelen vry.“

Ten gevalle van die geene welke de voor-
 noemde *harmonische* getallen niet verstaan, nog-
 tans gaarne dezelve wenschten te weeten, zoo
 zal het volgende als in 't voorby gaan ter on-
 derrigtinge dienen.

Twee snaaren op een zeker Lichaam van
 het een of ander *Instrument* daar toe gemaakt,
 getrokken en gestemt zynde, dat de eene *accu-
 raat* gelyk de ander klinkt, zoo maken die een
Unisoön, dat is 1 tegen 1.

Deelt men een snaar in twee gelyke deelen,
 zal die halve snaar tegen de andere heele, een
 zuivere *octaaf* laten hooren, en dat is dan 1 te-
 gen 2.

Deelt men de eene snaar in 3 deelen, zoo
 maken 2 van deze deelen tegen de 3 deelen
 van de andere snaar een *quint*.

In vier deelen gedeeld wordende, zoo geven
 de drie deelen daar van tegen alle de 4 deelen
 een *quart*.

Wanneer de eene snaar in 5 deelen gedeeld
 word, zoo maken 4 deelen van die tegen alle
 de 5 andere deelen een groote *terts*.

In 6 deelen gedeelt wordende, zoo geeven
 5 deelen daar van tegen alle de 6 deelen een
 kleine *terts*.

En

En in 8 deelen wordende gedeeld, zoo geven 5 deelen daar van tegen alle de 8 deelen een kleine *sex*

Noch ter vervulling van de groote *sex*, kunnen de snaar in 5 deelen afdeelen, zoo geven drie van deze deelen, tegen alle de 5 andere deelen een groote *sex*.

Hier uit is te zien, dat alle *Consonanten* in 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, zyn opgesloten, en het getal van 7 daar van is uitgesloten, dewyl het een getal van veelheid is, en in geen kleinder *gereduceet* mag worden, waarom dit ook het rustgetal genaamt word.

Maar nu kan geen *Dissonant* in deze getallen *geresolveert* worden, uitgezondert de *quart* alleen, die daarom ook van veele onder de *Consonanten* gerekent word.

Hier van meerder te melden, is het oogmerk van dit Tractaat niet, dewyl zulks tot de *Mathesis* behoord.

De *secunda Minor* of kleine *secunde* heeft haar plaats in het nederdalen.

1. Boven de *terts* van de Toon in het *duur*.
2. Boven de *septima* der Toon, mede in het *duur*.
3. Boven de *quint* van een *moll*-Toon, en dan duld ze de *quart* en *sex* by zig.

Zy word op deze wyze *geprepareert* of voorbereid, dat of de *secunda* of de *Bass* van te voren daar toe al gereed legt.

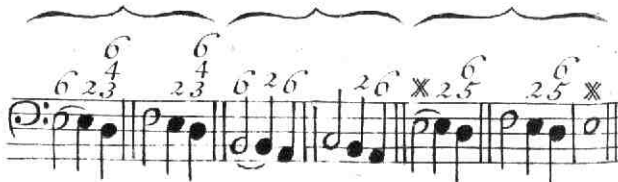
De daar op volgende *Bass*-Noot, gaat als dan een graat of Thoon nederwaarts, waar toe de *terts* en *sex* behoord, als ook wel dat geene, 't welk de Toon waar in men is vereischt, of dat

op

op een natuurlyke wyze daar toe gebragt kan worden.

Deze kleine *secunde* is eenigfins gedwongener als de groote *secunde*, daarom willen eenige dezelve ten eenenmale als iets dat geheel onnut is verwerpen, en in de *compositie* niet dulden; maar hier op is aan te merken, dat men dezelve niet wel ontbeeren kan, inzonderheid in zodanige gelegentheden wanneer men by *continuatie* onderscheidene *secunden* gebruiken moet: ziet hier van het volgende *exempel*.

Secunda minor *Secunda minor* *Secunda minor*
in Cduar boven in Cduar boven in A moll boven
de Terts van de de Septima der de Quinta der
thoon. thoon. thoon



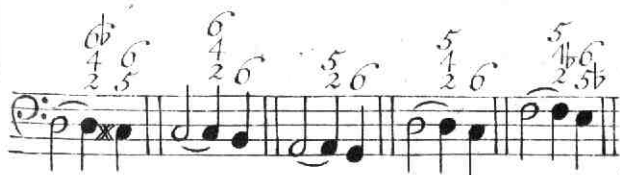
De *secunda major* of groote *secunde*, wanneer die zonder de 4 te voorschyn komt, en egter de *Bafs* daar toe voorbereid is, zoo heeft ze haar plaats boven de *chorda finalis* of Sluitnoot. Dezelve neemt by zig

1. De *quart* en de kleine *sex* wanneer het een *moll* Toon is.
2. Zoo verandert ze ook dadelyk met de *quart* en groote *sex*, als het een *duur* Toon is.

3. Ze

3. Ze vermengt zig ook fomtyds met de *quint*, en ook wel met de *quart*, en de *quint* te gelyk.

Maar boven dit alles is hier by noch aan te merken, dat de *Bass* dan, wanneer de *secunda* met dezelve aangeflagen word, een heele of halve Toon nederwaarts gaat: gaat ze nu een heele Toon na beneden, zoo heeft ze de *terts*, en *sex*, daar en tegen, wanneer ze een halve Toon nederwaarts gaat, zoo heeft ze de *terts* valsche *quint* en *sex*, gelyk de volgende exempelen aanwyzen.



De *secunda superflua* heeft haar plaats boven de nederdalende *sexta* van een *moll* Toon. Maar BROSSART wil in zyn *Dictionaire de Musique*, dat dezelve nooit of ten minsten zeer zelden gebruikt zal worden; maar hedendaags komt ze hoe langer hoe meer in gebruik.

Ze neemt de *quarta superflua* en groote *sex* by zig, daar op valt de *Bass* naa zyn gewoone aart een halve Toon nederwaarts, in de *quint* van de Toon, gelyk de volgende vier eerste *exempelen* aanwyzen.

Maar in het vyfde valt de *Bass* een *terts* na
be-

beneden, eer dezelve in de *quint* van zyn Toon gaat.

En in het laatste maken de beide *Bass* Noten *f* en *d* een verwisseling van stemmen of partyen.



De *quarta* of *Diateffaron* (1) heeft veel dispuut veroorzaakt, invoegen dat sommige dezelve voor een *Dissonant*, andere voor een *Consonant*, en een derde voor een *Mixtum intervallum* (2) willen houden.

Maar

„ (1) *Diateffaron* betekent een drietoonig geluid, dewyl de *quart* uit twee volkomen Toonen en een groote halve Toon bestaat, gevolgelyk een drietoonig geluid.

„ (2) *Mixtum intervallum* zegt een gemengde of vermengde tusschenwytte, doch hier betekent *Mixtum intervallum* eigentlyk dat gene dat noch goed noch kwaad is, en in een volstrekte zin, voor geen van beiden kan genomen worden.

Maar veele *Musici* de *Mathefis* verstaande, beweerden met het uiterfte vermogen, dat de *quart* niet van de *Confonanten* moet uitgeslo- ten worden (3), dewyl ze daar door al te grooten bresfe in de muur van hunne *proportionaal* getallen zouden bekomen.

Edog dit alles voorbygaande heeft men het raadfaam gevonden dezelve alhier een plaats onder de *Diffonanten* te geven.

Ze doet zig dikwils *ex abrupto*, dat is, onvolkomen of vlug in het voorbygaan hooren, ziet het *exempel* op (a) of men zal ze in gelyken gevalle meest geprepareert aantreffen.

Haar gebruik is eerstelyk met de *quint* en de *octaaf*, alwaar dan by een ftil leggende *Basf* de *quart* in de *terts* *refolueert*, ziet 't *exempel* op (b).

Ten anderen met de *sex* en de *octaaf*, waar uit by een vasthoudende of ftilftaande *Basf* de *refolutie* in de *quint* en *terts* gefchied, ziet het *exempel* op (c).

Men neemt ook wel eerst de *quart*, *sex* en de *octaaf*, hier op dan de *quart*, *quint* en de *octaaf*, en als dan de *terts*, *quint* en de *octaaf*, gelyk het *exempel* (d) aanwyft.

Alle deze tekenen hebben haar gewoone plaats boven het *ftinaal* of *Sluitnoot*, en boven de *dominante*, dat is, de *quint* van de grond *Toon*.

Noch

„ (3) Ziet hier van het aangehaalde op
 „ pag. 121. in de aantekeningen, uit de
 „ Hr. ZOMBACH EN MERSENNUS.

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 6/4. The notation includes several measures with notes and rests, some marked with asterisks (*). Below the notes are various rhythmic patterns and fingerings:

- Measure (a): Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef, notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.
- Measure (b): Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef, notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.
- Measure (c): Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef, notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.
- Measure (d): Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef, notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

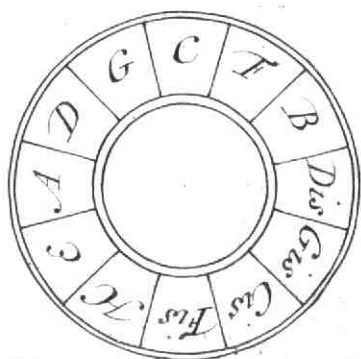
Noch is by de $\frac{6}{4}$ in agt te nemen, dat de *Componisten* dezelve met veelvoudige verwisselingen van de $\frac{5}{4}$ naarstig gebruiken, gelyk dus $\frac{6}{4} \frac{5}{4} \frac{6}{4} \frac{5}{4}$ of zoo veel het hun wel gevalt: jaa zy maken ook wel een aardige verwisseling waar door ze de greepen omkeeren dat somtyds $6\ 5$, somtyds de $\frac{5}{4}$ zig boven laten hooren.

Alhier is ook niet voorby te gaan de voor komende gang der *quarten* in de *Bass*, daar dezelve door lauter *quarten* opwaarts springt, en in plaats van de *quart* in de *quint* nederwaarts valt, in welke geval dezelve geheel door de *septems* boven zig lyden, als by voorbeeld.

The musical notation shows a sequence of notes in bass clef. The notes are G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Above the notes are fingerings: 6, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7.

Dewyl het niet altyd mogelyk is, door zuivere *quarten* te kunnen springen, in dergelyke gangen, zoo komt ook fomtyds een *superflua* daar tusschen, om een *absurde* Toon, waar in men anders geraken konde, uit de weg te gaan, gelyk het voorgaande *exempel* by *f b* aanwyft.

Hoedanig nu alle de *quarten* tot twaalf in getal zich in een Cirkel sluiten, en hoe dezelve, wanneer men de Cirkel te rugge gaat, lauter *quinten* maakt, is uit het volgende te zien.



Zoo wel deze *quart Cirkel*, als ook die in het voorgaande sesde Hoofdstuk zig bevindende *quint Cirkel*, heeft men daarom in dit *Traëtaat* ingelyft, dewyl men bevonden heeft, dat oude ervarenere *Musici*, die ten deele met veel zekerheid (of gelyk de woorden van den Heer KELLNER eigentlyk zyn, met *Zegels en brieven*) hunne Kunst-gronden bewyzen, dit te vinden onkundig geweest zyn: dewyl zommige van hun F en H: B en e tot reine *quarten*; als ook H en f: E en B tot zuivere *quinten* wilden maken.

Wanneer ook iemand die niet verre hier in gevordert is, deze *Cirkel* door een naarftege arbeid in Nooten wilde zetten en by het *C* aanvangen, zoo zoude hy by dezelve al vry wat hebben in agt te neemen.

De *quarta superflua* word ook wel anders *Tritonus* (dat is, drietoon) genaamt, ze is een kleine halve Toon hooger als de reine of volkomene *quart*.

Deze *Dissonant* word zoo wel in de *duur* als *moll* Toonen, by de neergaande *quart* gevonden.

Dezelve word *geprapareert*, zoo, datze of de 4_1 of de grondslag daar toe van te voren legt, daar naa komt by dezelve de *secunda* en *sexta*, waar op dan die een Toon neergaande *Bass* de *terts* en *sex* tot zig neemt, zoo dat gevolgelyk deeze *Dissonant* na boven *resolveert*.

Ziet het *exempel* hier van *sub (a)*.

Het klinkt ook heel vreemd, wanneer te vooren de 4_1 gehoord is, de *Bass* daar op een groote halve Toon nederwaarts gaat, en alsdan de *terts* en *quint* boven die *Bass*-noot komt, waar door in een ander Toon gegaan word, ziet het *exempel* onder *sub (b)*.

Noch word in een ander Toon gegaan, wanneer na de 4_1 de *Bass*-noot een groote halve Toon neergaande met *G* *geaccompagneert* word, ziet het *exempel sub (c)*.

Men komt ook in een ander Toon, en daar beneven van de eene *dissonant* in de ander op deze wyze, wanneer na de afgevaardigde 4_1 de *Bass* een groote halve Toon valt of nederwaarts gaat,

gaat, en daar toe dan de 5^b genomen word, ziet het *exempel sub (d)*.

In de *moll* Toonen neemt de *quarta superflua* ook wel in plaats van de *secunda* de kleine *terts* by zig, het welke geen onzoete uitwerking veroorzaakt, ziet het *exempel sub (e)*.

Aangaande de *præpareering* of voorbereiding, die geschied ook menigmaal op een *extraordinaire* wyze, wanneer die noot, waar uit de *quarta superflua* ontstaan zal, een kleine halve Toon dieper of lager staat, en als dan eerst by de *Dissonant* verhoogt word, gelyk het *exempel sub (f)* aanwyft, alwaar uit het *b* een *b* word.

Of ook komt deze *Dissonant* wel uit de *gepræpareerde Basf* te ontstaan, wanneer dezelve een kleine halve Toon lager gaat, ziet het *exempel sub (g)*.

In de *exempelen sub (h)* en *(i)* schynt geen *præparatie* te zyn, maar het eerste *sub (h)* is een gebruikelijke *anticipatie* (dat is, iets dat van te voren in 't bezit of beslag genomen is) dewyl

de partyen boven het *d* namelyk $\times \begin{matrix} \overline{b} \overline{c} \\ \overline{g} \overline{a} \\ \overline{e} \overline{e} \end{matrix}$ eigent-

lyk boven het *e* behooren, welke alhier, om zoo te spreken, niet wagten willen, maar dadelijk zig boven het *d* al hooren laten: Het ander *exempel sub (i)* word met de omwendinge der partyen belast, 't welk die greep aardig maakt, en op zig zelf niet anders is als die *sub (k)* zig bevindende omgekeerde gang uit de F Toon.

The musical notation consists of three staves of bass clef music. Above each staff are chord symbols and accidentals.

 Staff 1:

- Measure (a): $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{2}$ with an asterisk (*) above the first note.
- Measure (a): $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{2}$
- Measure (b): $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{2}$ with an asterisk (*) above the first note and another asterisk (*) below the second note.
- Measure (c): $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{2}$ with an asterisk (*) above the second note.

 Staff 2:

- Measure (d): $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{5\flat}{2}$ with an asterisk (*) above the first note.
- Measure (e): $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{2}$ with a flat symbol (\flat) below the first note and an asterisk (*) above the second note.
- Measure (f): $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{2}$ with a flat symbol (\flat) below the first note.
- Measure (g): $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{5\flat}{2}$ with a flat symbol (\flat) below the first note.

 Staff 3:

- Measure (h): $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{5}$ $\frac{5}{4}$ with an asterisk (*) above the first note.
- Measure (i): $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{2}$
- Measure (k): $\frac{6}{4}$ $\frac{3}{3}$

Het komt ook meer dan te veel voor, dat noch de volkomene *quart*, noch *superflua*, *geresolveert* word: gelyk als de *quart* zig dus bevind met de kleine *terts* en groote *sex* beide in *duur*, onder *sub* (a) en in *moll sub* (b) boven de *secunda* van de Toon, waar op de *Bass* een Toon klimmen of dalen kan: en dan ook in *duur* boven de neergaande *sexta*, alwaar de *Bass* een Thoon afgaat (c).

Insgelyks word ze ook in het *duur* als een omwendinge van het *accoord* $\frac{6}{4}$ behoorende tot $\frac{3}{3}$ de opklimmende *quarta* boven de nederdalende *sexta*, met de kleine *terts* en de kleine *sex* gebruikt;

bruikt, waar na de *Bass* nederwaarts in de *quinta* van de Toon gaat (*d*) en eindelyk zoo komt die *quarta superflua* voor in *moll* boven de valenda *sexta* niet alleen met de groote *teris* en groote *sex* (*e*); maar inzonderheid ook met de groote *terts* en *sexta superflua* (*f*) waar naa de *Bass* nederwaarts in de *quinta* van de Toon gaat. Zoo dat dan aan alle deze plaatsen de *quarta* zonder *resolutie* blyft.

in C duur. in A moll. in C duur. in A moll.

(a) (b) (c) (d) (e) (f)

De *quarta diminuta* is noch over, dewelke boven de opklimmende *septima* in de *moll* Toon behoord. Ze komt zelden voor, en word van de *sexta* verzelt, die men verdubbelen kan, ziet het volgende voorbeeld.

De *quinta falsa* of *semi diapente*, is een kleine halve Toon minder als de volkomen *quint*.

Ze word *gepræpareerd* en *ongeprepareerd* gebruikt, ze *resolveert* altyd nederwaarts: men vindze aan vier plaatsen.

1. Ordentelyker wyze boven de opklimmende *septima* der Toon, en word op verscheide manieren aangebragt en *geresolveert*, waar van noodzakelyk eenige voorbeelden moeten gegeeven worden.

Ze neemt de *tertia* en de *sexta* tot zig, als dan klimt de *Bass* een halve Toon, waar toe de *terts* en *quint* behoord. (a)

Doch wanneer de *Bass* na de valsche *quint* een halve Toon klimt, zoo blyft zomwylen die valsche *quint* noch leggen, en word tot een *quart*. (b)

Maar ook zoo blyft de *terts* wel leggen, die tot de valsche *quint* behoord, by die halve Toons opklimmende *Bass*, en word tot een *nona*. (c)

Ja het geschied niet alleen veelmaal dat die tot de valsche *quint* genomene *terts* by die halve Toons opgeklimmene *Bass* leggen blyft, en aldus een *nona* word; maar ook inzonderheid dat de valsche *quint* te gelyk mede leggen blyft, en tot een *quarta* word. (d)

Maar ook gebeurt het dat de *Bass* een heele Toon opwaarts gaat, en dus in verscheide partyen twee valsche *quinten* na malkander volgen, 't geen zonder de *resolveering* van de eerste zeer wel geschieden kan: in diervoe-gen is het dat men het een *transitus* of door-gang

gang tot een ander Toon noemen kan (e) en dadelyk is.

Noch is 'er een manier, waar door men in een ander Toon geraken kan, deze is, wanneer na de gehoorde valfche *quint* de *Basf* niet op, maar in tegendeel een kleine halve Toon na beneden gaat, alwaar dan die neergegane *Basf*-noot de *quarta superflua* boven zig heeft. (f)

Ook kan men, wanneer de *Basf* na de valfche *quint* een kleine halve Toon neerwaarts gegaan is, tot die neerwaarts gegane noot de *secunda superflua*, *quarta superflua*, en de *sexta* aanslaan, en daar op de *Basf* noch een groote halve Toon na beneden laten gaan, boven welke noot als dan een \times komt, gelyk het *exempel* (g) aanwyft, alwaar uit het C *duur* in D *moll* gegaan word.

(g)

Uit de valfche *quint* kan een *septima*, en uit deze een *quart* worden (h): „ doch dat is „ maar een doorgang, blyvende de *resolutie* „ als voren gemeld is.

Wanneer de valsche *quint* aangeslagen is, kan de *Bass* wel een kleine *terts* vallen (*i*) doch dit zeer zelden.

Maar het klinkt heel klagende als tot de valsche *quint* de *septima diminuta* genomen word. (*k*)

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a common time signature. The bottom staff is in bass clef. The notation shows chords and single notes. Below the bass staff, the examples are labeled (a), (a), (b), and (b).

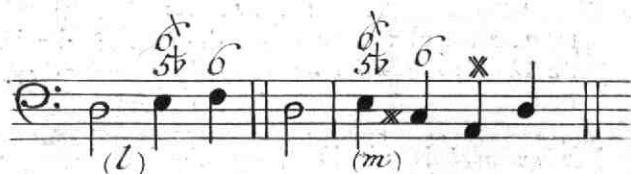
Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a common time signature. The bottom staff is in bass clef. The notation shows chords and single notes. Below the bass staff, the examples are labeled (c), (c), (d), and (d).

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a common time signature. The bottom staff is in bass clef. The notation shows chords and single notes, with some notes marked with an asterisk (*). Below the bass staff, the examples are labeled (e), (f), (h), (i), and (k).

2. De opgaande *secunda* van een *moll* Toon, verdraagt in gelyken maniere de valsche *quint* in treurige aandoeningen, waar toe dan de kleine *terts* behoord met de groote *sem*.

In het derde *Hoofdstuk* is by het opgaan der *moll* Toonen daar van ook eenigfints gehandeld, ziet nu onder de letter (*l*).

Of schoon nu het voorbeeld onder de letter (*l*) aanwyft, dat de *secunda* van de Toon met de valsche *quint* *geaccompagneert*, opwaarts in de *terts* der Toon gaan moet, 't geen de gewoonlykste gang is: zoo is uit het *exempel* onder de letter (*m*) te zien, dat men eindelyk ook anders gaan kan.



3. Zoo staat ook de *valsche quint* boven de *quart* van de Toon, wanneer in plaatse van dezelve de *Chorda elegantior* zig hooren laat, en dezelve daar door een kleine halve Toon verhoogt word, 't geen in het volgende *exempel* uit F, alwaar H in plaatse van B gezet is, kan gezien worden.



4. Eindelyk zoo staat ze ook in een *moll* Toon in het nederdalen, boven de opgaande *sexta* met de *terts* en groote *sex*.

Hier na gaat de *Bass* in de *quinta* der Toon en heeft $\begin{matrix} 6 & 5 \\ 4 & \times \end{matrix}$ boven zig. -

Maar dit is nu een verwiffeling der stemmen, en wel tot de *quart* der Toon, die in de *chorda elegantior* veranderd, en daar door een kleine halve Toon verhoogt word.

Dit *exempel* is uit D *moll*, alwaar het *b* in de *Bass* met die in de volgende greep met *gis* de stemmen verwiffelt.

De onderstaande *quart* der Toon die anders G is, is alhier in het *gis* verandert: en in het voorgaande *exempel* heeft de *Bass* noot *b* met het *gis* die stemmen verwiffelt.

Inzon-

Inzonderheid is hier ook nodig te behouden, dat na een reine *quint* een valsche volgen kan, inzonderheid, wanneer de stemmen *gradatim* neer of opgaan, of ook wanneer ze van mal-kander gaan, insgelyks wanneer de bovenste parthye een kleine *terts*, maar de onderste een groote *terts* springt.

„ Deeze vryheid der *Musique* gaat onzes be-
 „ dunkens te verre, want indien men dus mag
 „ werken, zoo zyn de regelen in de *composi-*
 „ *tie* en *Musique* thans van geener waarde :
 „ wel is waar, dat zulks meer dan al te veel
 „ van zommige *Componisten* gedaan word, waar-
 „ om ze ook by veele de goekeuring niet
 „ kunnen bekomen : maar dat in het neergaan
 „ een

„ een reine *quint* daar staande, van een valsche
 „ *quint* mag gevolgt worden, hebben de oude
 „ geleerde *Musici* my getoont, uit derzelver
 „ deelen, en 't *accompagnement*, en toonen daar
 „ by dat de valsche *quint* in diergelyke geval-
 „ len alzoo wel voor een *seven* dan een valsche
 „ *quint* kan gehouden en aangemerkt worden,
 „ gelyk het hier ook boven in het eerste *exem-*
 „ *pel* voorkomt; maar in de opgang zyn dezel-
 „ ve nooit verdraaglyk, noch toegelaten ge-
 „ weest, maar altyd voor *absurde* fouten gete-
 „ kent; waarom wy daar ook geen smaak in
 „ vinden, noch het zelve toestemmen kunnen:
 „ daar en boven behaagt ons het aangewezen
 „ van onzen Heer *Auteur* veel beter, het wel-
 „ ke gezien kan worden, in het begin van 't
 „ sesde Hoofdstuk, alwaar de regte gang der
 „ *quinten* en het gebruik en misbruik derzelver
 „ in hunne kwade gangen word aangewezen en
 „ geheel afgekeurt, waarom wy hier deze kwa-
 „ de gangen om dezelve redenen afkeuren.
 „ Vergelyk hier mede Cap. I. §. VII.

Op een valsche *quint* kan ook een reine vol-
 gen, wanneer de bovenpartye een kleine *terts*
 maar de onderste een groote valt, onaange-
 zien noch een ander verdekte *quint* daar on-
 der steekt, als



„ Deze val van de twee *quinten* word ook van
 „ ons om de voorgestelde redenen van het VI
 „ Hoofdstuk, en het even voorgaande ter neer-
 „ gestelde afgekeurt, om dat hier eerst een
 „ valsche *quint* is, en daar op een reïne volgt,
 „ alwaar dan twee verdeckte reïne *quinten* zyn,
 „ behalven de valsche *quint* die bereids voor af
 „ gaat: daar na ons oordeel de valsche *quint*
 „ eerst moeste *geresolveert* zyn geworden, eer
 „ de reïne *quint* plaats konde vinden.

De zelden voorkomende *quinta superflua*, die ook anders *Tetratonum* (dat is, viertoon) genaamt word, is een kleine *semitoon* hooger als de rechte *quint*, ze heeft haar plaats boven de *terts* van een *moll* Toon: wanneer de *Bass* daar toe geprepareert is, zoo heeft ze tot hunne gezellen in het *accompagnement* de *secunda* en *septima* (a), en op zulk een wyze blyft ze leggen, en word tot een groote *sex*: wanneer de *Bass* niet, maar de *quinta superflua* daar van te voren legt, zoo moet men zien of de *Bass* uit de *secunde* van de Toon in de *terts* gaat of niet; gaat ze niet uit de *secunde* der Toon in de *terts*, zoo behoort de *terts* en *septem* daar toe. (b).

Maar wanneer zulks al geschied, zoo moet de *tertia* en *nona* (ook noch wel de *septima* daar toe genomen worden (c), het *exempel sub* (d) komt zeer zelden voor.

(a) (b) (c) (d)

Veele stellen zig de *quinta superflua* zoo gevaarlyk voor, daar doch die zaak zoo veel swarigheid niet heeft, inzonderheid, wanneer men de *Schemata* der *moll* Toonen in het derde Hoofdstuk vervat, regt begrypt.

Doch men moet hier maar alleen in het oog houden, wat tot de *secunda* en *quinta* der Toon gevordert word, en dat door de vermenginge van deze beide accoorden, of door de vertoevinge en uithoudinge der *Bafs* die *quinta superflua* ontstaat, en dus word alle swarigheid weg genomen, en vervalt van zelve.

Daar nu alle bovenstaande *exempelen* uit *A moll* zyn, zoo word by het eerste *sub* (a) gevonden; dat in de boven partye, *d*, *b*, en *gis*, die boven malkander, boven de tweede *Bafs* noot *C* staan, dat geene is, het welk tot de *secunda* der Toon behoort, waarom men ook noch wel de *e* daar toe nemen kan.

Tot dit *accoord* zoude nu na de gewone manier de derde *Bafs* noot *H* te gelyk moeten aangeflagen worden; maar dewyl de voorgaande

de

de Bass noot C zoo lange vertoeft, zoo ontftaat daar uit die *Diffonant*.

In het tweede *exempel sub (b)* is de eerste Bass noot e als de *quint* van de Toon, waar op de *terts* van dezelve Toon, namelyk c volgt, welke anders na de ordre de 6 boven zig moefte hebben; maar het *accoord* van E vertoeft zoo lang, en houd zig uit boven de Bass noot C, dat daar deze *Diffonant* uit ontftaat.

In het *exempel sub (c)* is de eerste Bass noot H, en boven in de regterhand, de gewoonlyke ftemmen, welke de H als *secunda* der Toon zynde eifcht, dat nu hier op de *terts* der Toon, namelyk c met de daar toe behoorende ftemmen of partyen volgen zoude, zoo vertraagt zig dat voorgaande *accoord* van h boven de daar op volgende Bass noot C, eer dat die tot de *terts* van de Toon behoren, de ftemmen zig hooren laten, waar door die *Diffonant* veroorzaakt word.

Hoewel het laafte *Exempel sub (d)* mogt iemand wel het groffte toefchynen, en niet weten waar zulks te huys gebragt moet worden.

Maar wanneer hy de verklaring op de *Schema* in de *moll* Toonen by de opgaande *secunde* der Toon leeft, zoo zal hy daar vinden, dat in plaats van de *quart* de valfche *quint* daar toe ook kan

gebruikt worden; dan zal hy begrypen, dat ⁹5'

niet anders dan een vertoeving of uithouding van het aldaar aangemerkte *accoord* van de *secunda* der Toon boven de derde Bass noot is, eer zig de boven partyen *refolveeren*.

Op dat nu een eerst beginnende in deze zaak
niet

niet te veel zal hebben na te denken, zoo is voor, in het tweede *Hoofdstuk*, daar van de *signatuuren* of tekenen gehandelt word, al een korte regel gegeven, met welke de zulke zig ten eersten kunnen behelpen.

De *sexta superflua* klinkt zeer *Lamentabel*, en word van sommige *Pentatonum* (dat is, vyf Toon) genaamt; ze heeft haar plaats boven de neergaande *sex* van de *moll* Toon, waar toe men de *terts* en *quarta superflua* nemen kan (a) men vindze ook met de *terts* en *quint*, maar de greep moet zoo ingerigt zyn, dat de *quint* by het volgende *accoord* leggen blyft, dat 'er een *sex* uit voortkomt. (b)



De *septima*, die ook *Heptachordum* genaamt word, mag *major* of *minor* zyn, dezelve word *gepræpareerd* en *ongeprepareerd* gebruikt, en *resolveert* nederwaarts.

Deze *Dissonant* laat zig overal aanbrenger, uitgezondert boven de opklimmende *septima* van een *moll* Toon.

Evenwel laat zig de *septima diminuta* daar by gebruiken, van welke op zyn plaats aanwyzinge zal gedaan worden.

Wy zullenze op alderhande wyze beschouwen, namelyk hoe de *Bass* daar toe een *Toon* opklimt (a) hoe dezelve een *quart* na boven springt (b) of een *quint* na beneden valt (c), hoe by een *stil* leggende *Bass* de 4^e volgt (d), als ook hoe dat die *septima* in een *quart* overgaat (e), en hoe dezelve *septima* tot een *valfche quint* word. (f)

7 7 7 6 5 7 5^b 7 6

(a) (a) (a) (a) (a)

7 7 6 4 7 4 3 7 5^b

(b) (c) (d) (e) (f)

Wanneer de *resolutie* van de *septima* in de *sex* geschied, zoo word de *quint* weg gelaten. Doch wanneer iemand voltrekt de *quint* in dat *accoord* wilde hebben (’t geen aan alle plaatsen niet aangenaam klinkt) zoo moet men de vinger van dezelve wegnemen eer de *sex* aangeslagen word.

En die 7 6 wanneer ze veelmalen na malkander volgen gelyk *sub* (g) aangewezen word, geeft gelegenheid in de *compositie* om een *Piece* op allerhande wyze te doen overgaan, van het een tot het ander.

K

Maar

Maar by het *exempel sub (b)* moet de *quint* noodzakelyk mede gegreepen worden.

Example (g) shows a bass clef staff with notes corresponding to the figures 7^b, 7^b, 7^b, 7^b, 7^b, 7^b. Example (h) shows a bass clef staff with notes corresponding to the figures 7^b, 6^b, 5^b, 4^b, 4^b*, with an asterisk below the 4^b figures.

Het is zonderling fraay en aangenaam, wanneer by het teken 7^b de *Bass* in zyn *resolutie* (namelyk tot de *sex*) een kleine halve Toon na beneden gaat, 't geen in de *moll* Toonen kan aangebragt worden, alwaar de *octave* der Toon beide door de op- en neergaande *septima* en *sexta* na beneden kan gaan, als

Example shows a bass clef staff with notes corresponding to the figures 5^b, 6^b, 7^b, 6^b, 7^b, 6^b, with an asterisk below the 6^b figures.

Die in de boven partye *geprepareerde septima*, wanneer die tot een *Dissonant* gebragt word, kan ook een kleine halve Toon neerwaarts gaan, wanneer nu in plaats van deze
de

de groote *septima* *geprepareert* is, zoo laat zig doch daar na de kleine seven hooren, als



Nota. De *septima minor* met de *tertia major* boven een Noot staande, geeft te kennen, dat diezelve Noot een van twee, of de *quint* der Toon in *duur* en *moll*, of in *moll* de nederdalende *septima* van de Toon is.

In het onderstaande eerste *exempel* is de eerste Noot D de *quint* van de G *moll*: in het tweede is de eerste Noot A de *quint* van de D *duur* Toon: en in het derde is de tweede Noot C, de nederdalende *septima* van de D *moll* Toon.



Eindelyk vind men ook dat boven de *quint* der Toon de *septima* met de *sexta* (hoewel zelden)

den) voorkomt, onder de drie volgende *exempelen* is het laatste uit de *Opera (Alexander)* van den Heer HÄNDEL, uit de *Aria F moll, che Tirannia pag. 56.*



In de *Recitativen* laat de Zang-stem menigmaal de 7 zonder *resolutie*, nogtans moet de *Generaal Bassist* op een *reguliere* wyze dezelve vervolgen, en ten vollen *resolveeren*: Hierom behoord in het onderstaande eerste *exempel* de *septima* boven de *Gis*, dewyl de Zang-stem dezelve opgeeft, en boven de *G* de *resolveerende* *sex*, alchoon die in de Zang-stem niet gevonden word.

In het tweede zal de 7 6 boven de *B* staan, onaan gezien in de boven stem alleenlyk maar de enkele 7 aangewezen word, op dat het *accompagnement* een bek wame *resolutie* erlangen mag

De *Septima in transitu*, of de Seven, in het voorby of doorgaan, behoeft geen *resolutie*, want men kan tot dezelve de *terts* alleen aanslaan.



Nu is noch over om aan te toonen, dat de *septima* door de geheele *octava*, alwaar men het maar begcëert, kan aangebragt worden, waar van ten dien einde hier een *exempel* uit C *duur*, en een uit D *moll*, ter ophelderinge worden voorgesteld.



Deze Sevens vind men in hunne Toonen op de volgende manier.

In C duur.

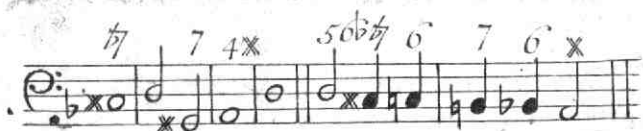
<i>Finalis</i>	· · ·	(b)
<i>Secunda</i>	· · ·	(f)
<i>Tertia</i>	· · ·	(d)
<i>Quarta</i>	· · ·	(a)
<i>Quinta</i>	· · ·	(g)
<i>Sexta</i>	· · ·	(e)
<i>Septima</i>	· · ·	(c)

In D moll.

<i>Finalis</i>	· · ·	(m)
<i>Secunda</i>	· · ·	(i)
<i>Tertia</i>	· · ·	(o)
<i>Quarta</i>	· · ·	(l)
<i>Quinta</i>	· · ·	(k)
<i>Sexta</i>	} <i>ascendens</i> (q) of opklimmende. <i>descendens</i> (h) (p) of neergaande.	
<i>Septima</i>		} <i>ascendens</i> , heeft de <i>septima diminuta</i> waar van zoo aanstonds zal gehandeld worden. <i>descendens</i> (n)

De *septima diminuta* eischt de kleine *terts* en valsche *quint* tot zig, zyn *resolutie* is gelyk de andere *Seven*. Dezelve word gebruikt in de *moll* Toonen, zoo wel in de opklimmende *septima* als ook in de *quart* van diezelve Toon, nammelyk wanneer deze *quart* een kleine halve Toon hoger staat, als ze natuurlyk moefte zyn, en daar door een *Chorda Elegantior* word.

In het hier bygevoegde eerste *exempel* uit D *moll* staat dezelve boven het *Cis* en *Gis*. Maar in het tweede is in diezelve Toon een *exceptie* getekent, alwaar des Toons opgaande *septima Cis* niet in het opgaan, maar in tegendeel neergaande de *septima diminuta* boven zig heeft: het welke ontstaat, wanneer die beide door de klimmende en dalende *septima* der Toon, op die manier gelyk het volgende *exempel* aanwyft, neergegaan word.



Zoo word dan ook, na dat de *Bass* daar toe *geprepareert* is, de geheele *Trias Anarmonica* $\frac{7}{4}$ gebruikt, en de *quint* dan noch wel daar toe $\frac{2}{8}$ genomen. Maar in de *moll* Toonen kan men ook in plaats van de *quint* de kleine *sex* toelaten, waar op dan de *resolutie* by een stil leggende *Bass* met $\frac{3}{8}$ geschied.

Dit teeken vind men boven het *finaal*, en is in de *recitativen* zeer gemeen.

De *nona* is tweederley, *major* of *minor*.

Dezelve laat zig overal door de geheele *octave* aanbrengen, uitgenomen boven de *sexta* en *septima* in de *moll* Toonen niet.

Sommige *Musici* willen in 't geheel geen *nona* gebruiken, vermids zy zeggen dat dezelve even gelyk met de *secunda* is.

Daar het nograns zeker is, dat de *nona* van de *secunda* in derzelve *resolutien* verschield, en geheel onderscheiden is, dewyl de *secunda*, de *Bass* een Toon nederwaarts doet gaan, 't welk de *nona* niet doet, want dezelve *negen* gaat zelfs een Toon na beneden in zyn *resolutie*.

Zy moet *geprepareert* worden.

Men gebruikt die op verscheiden manieren, gelyk de volgende *exempelen* aanwyzzen, in welke mede te zien is, hoe de *nonen* zig door de geheele *octave* laten aanvoeren, gelyk boven gezegt is.

Alle

Alle Nonen door de geheele Octava in C duur.

Musical notation for 'Alle Nonen door de geheele Octava in C duur'. The piece is written in bass clef with a common time signature. It consists of two staves of music. The first staff contains five measures, each with a figured bass and a letter label below it: (a) 98/76 98/43 76 6, (b) 98/43 76 6, (c) 98/43 6 5 4 3 2 1, (d) 98/43 6 5 4 3 2 1, and (e) 98/43 6 5 4 3 2 1. The second staff contains three measures with figured bass and letter labels: (f) 8/9 6, (g) 9/3 6, and (h) 98/7 6 5 4 3 2 1. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with 'x' to indicate specific fingerings or articulation.

Alle Nonen van het finaal tot in de Quinta, in A moll.

Musical notation for 'Alle Nonen van het finaal tot in de Quinta, in A moll.'. The piece is written in bass clef with a common time signature. It consists of two staves of music. The first staff contains four measures with figured bass and letter labels: (i) 98 7 5, (k) 98 6 4 3 5, (l) 98 7 6, and (m) 9 8 7 6. The second staff contains two measures with figured bass and letter labels: (n) 9 8 6 7 and (o) 9 8 6 5 4. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with 'x' to indicate specific fingerings or articulation.

Deze Negen heeft men in hunne Toonen op de volgende manier :

In C *duur*.

<i>Finalis</i>	.	.	.	(d)
<i>Secunda</i>	.	.	.	(a)
<i>Tertia</i>	.	.	.	(b)
<i>Quarta</i>	.	.	.	(e)
<i>Quinta</i>	.	.	.	(c)
<i>Sexta</i>	.	.	.	(b)

Offchoon de *sexta* der Toon in 't opgaan de 6 boven zig hebben kan, zoo word doch liever de *quint* daar toe genomen, 'wanneer de 9 daar boven staat.

Septima . . (f) (g)

In A *moll*.

<i>Finalis</i>	.	.	(k)
<i>Secunda</i>	.	.	(m)
<i>Tertia</i>	.	.	(n)
<i>Quarta</i>	.	.	(i)
<i>Quinta</i>	.	.	(l) (o)

De kleine *negen* klinkt het alderaangenaamste boven de *quint* van de Toon, in de *moll* Toonen, dewelke alhier onder de letters (l) (o) te zien zyn.

Sexta } worden met de Negen niet ge-
Septima } bruikt.

Aldus behoort de *quint* en *terts* tot de 9 of de 9 8 onder de letters (d) (e) (g) (b) (i) (l).

De

De *terts* behoort tot $\frac{9^8}{76}$ en $\frac{9}{6}$ onder de letters (b) (f) (m) (n).

De *quint* behoort tot de $\frac{9^8}{43}$ onder de letters (c) (k).

Die onder de letters (a) en (o) hebben al het vereischte boven zig.

Onder de *Dissonanten* bevinden zig eenige, van welke de een en ander zeer duister zyn, en wel zoo, dat een *Accompagnist* in een onbecyferde *Bass* dezelve niet altemaal zoo ras uit de daar boven geschrevene partyen zien nog weten kan, welke hy zou moeten aanslaan.

Diergelyke zyn inzonderheid deze vyf $\frac{66587}{44464}$
 en die beide $\frac{6}{5^b} \frac{6^1}{5^b}$, want wanneer $\frac{4}{2}$ aangewezen word, zoo ontstaat de vraag, of daar $\frac{6}{4}$ of $\frac{5}{4}$ of $\frac{7}{4}$ gegreepen zal worden; worden nu $\frac{6}{4}$ of de 6 alleen aangewezen, zoo is in agt

te nemen, of het $\frac{6}{2}$ of $\frac{8}{4}$ zyn moet:

Wanneer een 4 aangewezen word, zoo ontstaat daar een twyffeling uit, of het $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{8}{4}$ of $\frac{7}{4}$ beteekenen zal.

En waar de 2 alleen voorkomt, zoo weet men niet of de $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ of $\frac{7}{4}$ daar toe behoord.

Belan-

Belangende nu de 6^a en 5^b zoo staat de val-
sche *quint* fomtyds ook lang, eer dat die daar
toe behoorende kleine of groote *sem* zig hooren
laat.

Hoewel in een becyfferde *Bafs* ook altyd de
Cyffers en teekenen daar niet volkomen boven
staan, want men vind daar menigwerf maar een
of twee Cyffers boven, waar uit men altyd het
geheele *accoord* geenzins zien kan.

Daarom is in allen dezen geen beter middel,
als dat men voor uit ziet, wat in het vervolg
zig mogte opdoen, en dan daar by een goede
opmerking hebben, werwaarts de *resolutie* heen
wil, dewyl alle deze *Dissonanten* niet op een en
dezelve wyze *resolveeren*, en dit wel gade gesla-
gen wordende, zal men niet ligt eenig *abuys*
begaan. In de *Recitativen* gebeurt zulks zeer
veel.

Hier by is noch aan te merken (1) dat het even
veel is, welke van beiden of $\frac{6}{4}$ of $\frac{5}{4}$ men
gekruiken wil, wanneer dezelve voorkomen,
en in de bovenstemme geen 6 of 5 gevonden
word.

(2) Dat de cyffers $\frac{9}{4}$ in de *Recitativen* zig niet
gaarne laten hooren.

Van het *præpareeren* is by die tot hier toe aan-
gewezene *Dissonanten* verscheiden maal gespro-
ken.

Die geene, die zulks noch niet mogten be-
gree-

greepen hebben, zal hier mede ter onderrigtinge dienen, dat de *Dissonanten* niet zeer fchielyk en onverwagt kunnen aangegeven worden, uitgezondert zomtyds de *quart*, valsche *quint* en de *septima*, buiten die zoo moeten alle andere (gelyk men fpreekt) *gepræpareert* zyn: dat is, zy moeten of by die Noot welke ter *Dissonant* worden zal, of anderfins by de *Basf*, zoo als het zig het beste fchikken wil, van te voren leggen, en wel zoo in die partye, in welke de *Dissonant* zig ten eerften openbaart.

Derhalven wanneer die Noot, die tot een *Dissonant* word, in de eerfte partye van te vooren legt, zoo kan die *Dissonant* ook in geen ander als in de eerfte partye aangegeven worden.

Maar legt dezelve in de tweede partye, zoo moet de *Dissonant* ook in de tweede komen, en zoo vervolgens.

De *gepræpareerde Dissonanten* moeten op fnaar *Instrumenten* aangeslagen worden, maar op het *Orgel* moet die *gepræpareerde* Noot vast houden, en wel dusdanig, dat die Noot die *Dissonant* word, niet wederom word aangeslagen.

Ondertuffchen fchynt het veelmaal in de hedendaagsche *Moderne Compositien*, als of de *Componiften*, daar, alwaar het noodzakelyk gevorderd word, die voorbereiding of *præpareringe* niet in agt te nemen.

Daar zulks maar alleen ontftaat door de verwiffeling der partyen, vermits by de *Dissonant* de *Basf* Noot in de boven ftem, en een van de boven ftem in de *Basf* gezet word, van welke verwiffeling, en omwiffeling der partyen in
dit

dit Werkje "op sommige plaatsen gewag is gemaakt.

Nochtans heeft men ten overvloed daar van hier noch een en ander *exempel* willen ter neder stellen.

In het eerste *sub* (a) ziet men geen *prepareringe* of voorbereidinge, noch ook niet by de tweede, en even zoo weinig by de derde Noot, daar het doch alle die *Dissonanten* vorderen.

Maar wanneer men de greepen *sub* (b) aanschouwt, zoo zyn dezelve, Noot voor Noot, een omwisseling der partyen, met het voorgaande eerste *exempel*, en uit dien hoofde behoeft aldaar geen *preparatie*.

In het volgende *exempel sub* (c) schynt het ook als of die tweede Noot, dewelke met een *Dissonant* staat, niet *geprepareert* was.

Alleenlyk wanneer men het *accoord* van de eerste Noot omkeert, en die Noot zoo in de greep *sub* (d) wederom de eerste is, in plaats van die in de *Bass* gezette *Cis*, zoo blykt het, dat aldaar geen andere *preparatie* van nooden waar; zulke en diergelyke zaken bevinden zig veelmaal in de hedendaagse *Compositien*.

The image shows a musical staff in bass clef with four examples of chord progressions labeled (a), (b), (c), and (d). Each example consists of a sequence of notes with figured bass notation above them. Example (a) shows a progression of chords with figures 6, 4, 2, 4, 5, 4, and an asterisk. Example (b) shows a progression with figures 6, 4, 3, 6, 6, and an asterisk. Example (c) shows a progression with figures 6, 4, 6, 6, and an asterisk. Example (d) shows a progression with figures 6, 4, 6, 6, and an asterisk. The notes are written on a five-line staff, and the figures are placed above the notes.

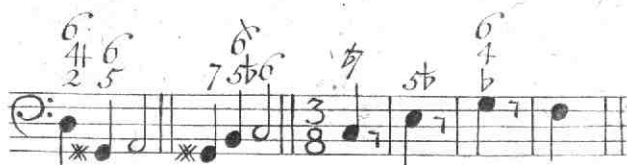
De *resolutie* van een ieder *Dissonant* geschied in diezelfde stemme, in welke zig de *Dissonant* bevind.

Daar benevens is bereids al op eenige plaatsen aangetekent, hoe verre de *resolutie* van een *Dissonante* Noot kan staan blyven, en dus van de eene *Dissonant* in de ander overgaan.

Ter verdere ophelderinge kan het volgende dienen, alwaar in het eerste *exempel* de *septima* in de *quarta*, in het tweede de *valsche quint* in de *quart*, in het derde de *valsche quint* in de *septima*, in het vierde de *quarta superflua* in de *quinta superflua*, en in het vyfde of laatste de *secunda* in de *nona* overgaat, eer dezelve *resolveeren*.

Het laat zig ook veelmaal aanzien als of 'er geen *resolutie* op die voorgaande *Dissonant* volgen zoude; maar zulks ontstaat uit de omwending van de gewezene *Dissonant*, daar diezelfde *Dissonant* die eerst genomene *Bass* Noot geheel verwerpt, en daar op terstond een ander uit het zelve *accoord* tot een *Bass* neemt, als:

In



6

In het eerste *exempel* staat het *d* met $\frac{4}{2}$ daar na is het met de stemmen, dewelke tot het volgende *gis* behooren, niet anders dan de voorgaande *Dissonant* omgekeert, en dewyl na die eerste Noot *d* de *resolutie* ^a *e* komen, zoo volgt ze egter eerst in de derde Noot, want het ^e *ac-* ^a *coord* *c* is maar een omkeering van het *e* en ^c *A* dus komt het tot een regelmatige *resolutie*.

Een gelykvormige overeenstemming heeft ook het tweede *exempel*: want *gis* met de daar toe behorende partyen, is met het daar op volgende *H* alleen maar 't *accoord* omgekeert: en dewyl anderfints gemeenlyk na die *gis* het *ac-* *coord* van *A* in de *resolutie* hadde moeten volgen, zoo is alhier de *C* met de bovenstaande *6* in derzelve plaatse als een omkeering van het voornoemde *accoord* van *A*.

In het derde *exempel* gaat die omkeering nog verder, want daar zyn de drie eerste Nooten, dewelke

dewelke alle een *accoord* hebben, eer de *resolutie* by de laatste Noot *f* geschied.

Deze omwendinge der *Dissonanten* kunnen naa het goedvinden der *Componisten* noch wel verder uitgestrekt worden.

Daarom is het een Leerling noodig te weten, dat alle de *Dissonanten* zig laten omkeeren, en dat daar uit zeer gebrukelyke greepen ontstaan.

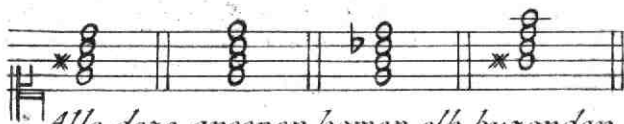
Maar men verstaat nu daar door, dat alsdan overal een andere Noot in de *Bass* gezet kan worden: want die omkeeringen welke de boven stemmen onder zig hebben betekenen alhier niet.

Maar het meeste komt op deze vierderleye greepen der *septimen* aan, waar van drie, kleine sevens zyn, en de vierde de *septima diminuta* is, namelyk:

L

Septima

Septima met de groote terts. Septima met de kleine terts. Septima met de valsche quint. Septima diminuta.



Alle deze greepen komen elk byzonder in drie omwendingen aldus

De Vierdenley greepen der Septimen	De drie omwendingen		
7 * G A B C D E F	6 7 * G A B C D E F	6 4 3 * G A B C D E F	6 4 2 * G A B C D E F
7 G A B C D E F	6 7 G A B C D E F	6 4 3 G A B C D E F	6 4 2 G A B C D E F
7 b G A B C D E F	6 7 b G A B C D E F	6 4 3 b G A B C D E F	6 4 2 b G A B C D E F
Septima diminuta * G A B C D E F	6 7 b * G A B C D E F	6 4 3 b * G A B C D E F	Secunda Superflua * G A B C D E F
* G A B C D E F	* G A B C D E F	* G A B C D E F	* G A B C D E F

Hier word nu de laatste greep, boven welke de *secunda superflua* staat, alleenlyk uitgezondert, terwyl die zyn *resolutie* anders dan de andere levens neemt, en met de *Bass* in e komen moet, waar toe dan de groote *terts* de *quint* en de *octave* behoord.

Voor het tweede, zoo is de *resolutie* voor een onkundige ook duister, wanneer de *Bass* voor en alear die zich tot de *resolutie* schikt, door eenige daartusschen gevoegde Nooten een aardig tusschenwerk maakt, als:



6

4

De 2 in het eerste *exempel*, resolveert niet eerder dan op de alderlaatste Noot, namelijk *fis*; en in het tweede komt de *resolutie* van de *5b* ook eerst by de laatste Noot *f*.

Het zelve geschied ook veeltys in de boven stemmen, en om zulks te begrypen, behoeven daar toe geen *exempelen* meer gegeven te worden.

De verwisseling der Stemmen geschied ook wel by de *resolutie* zelve, gelyk dan in plaats van de drie greepen (*a*) (*b*) (*c*) in de drie volgende (*d*) (*e*) (*f*) de omkeeringe en verwisseling te zien is.

(a) (b) (c) (d) (e) (f)

Ook gaat de moderne musique by de resolutie van de eene dissonant in de ander, als

De *Componisten* nemen zomtyds een zonderlinge groote vryheid, waar door zy een van de boven stemmen haare *Dissonant* zonder *resolutie* laten, daar en tegen latenze een ander van de boven stemmen de *resolutie* doen. Maar zodanige vryheden zyn in het geheel noch ten deele (zonder noodzakelykheid niet toe te laten, noch te bedenken.

De *quart*, de valsche *quint*, de *septima*, en de *nona*, *resolueeren* gemeenlyk nederwaarts, daarentegen de *quarta superflua*, de *quinta superflua*, en *Trias Anarmonica*, *resolueeren* na boven toe: de *secunda* blyft staan, en word tot een *terts*.

Alleenlyk geschied het ook wel, dat de *Dissonant* die zig anders een Toon nederwaarts *resolueeren* zoude, een Toon opwaarts gaat, en dat daar door de *resolutie* weg blyft, vermids de *Bass* derzelve *resolutie* al weg genomen heeft.

De *Dissonanten* worden niet verdubbelt, dan in een volstemmigen *Generaal Bass*, of in een *Compositie* *met zeer veel *partyen*; maar de *secunde* verdraagt de verdubbeling—het meeste.

Alwaar nu de *Dissonanten* zeer volstemmig gebruikt worden, daar kunnen zy niet alle op een behoorlyke wyze *resolueeren*, ten dien einde zal de boven stem in de regter hand, op een regelmatige wyze geschikt zyn, maar de andere moeten ten deele *motu contrario*, ten deele springende verwisselt worden.

Dus hebben wy nu ook de *Dissonanten* ten einde gebragt,

Zoo daar nu noch het een of ander by eenige *Componisten* in de becyfferinge mogte voorkomen, 't geen hier niet aangemerkt is, zoo kunnen het niet anders dan eenige voorzettingen of voortteekenen en doorgangen zyn. En deeze alle nu omftandig te beschryven, zoude een zeer wydlopig Werk veroorzaken, en weinig voordeel den Leergierigen aanbrenge.

Maar die nu in dit Werkje geoeffend is, en 't geene zig daar in onthoud, verftaat, zal zyn verftand dan wel zo verre gefcherpt zien, dat hy zig zelve kan redden, en diegelyke greepen met vaardigheid ter uitvoer brengen, vermids ze doch alle onder de bovengemelde greepen en *Dissonanten* kunnen en moeten betrokken worden.

Ondertuffchen is daar op niet alleen gezien, dat alles wat in dit Hoofdstuk vervat is, gemakkelyk is na te volgen, en ter uitvoer te brengen; maar inzonderheid ook, is alhier iets byzonders aangemerkt, 't geen tot heden toe in alle onze *Generaal Bas Tractaten* noch niet gefchied is, namelyk dat by een ieder *Dissonant* duidelyk en genoegzaam berigt gedaan is, boven welke *Chorda* of *Clavier* van ieder *Toon* dezelve haar natuurlyke plaatfe heeft; als mede, welke opklimmende of nederdalende alleen voorkomen, 't geen zeer noodzakelyk is, en waar uit een *Leerling* groot voordeel haalen kan.

Want

Want daar door word hy niet alleen sterk in het *accompagnement*, maar ook is het hem een zonderling hulpmiddel in het *præludeeren* en *fantaseeren*, en wel inzonderheid in de oeffeninge der *Compositie*, wanneer hy zo verre gevordert is.

En daar men anders veele Jaaren, ja somtyds wel zyn gantsche Levenstyd nodig heeft, om een doorzigt te krygen, hoe en op wat wyze men alle de *Dissonanten* kan gebruiken: zo kan een eenvoudige zulks hier in een korten tyd begrypen.

Nu zullen wy ook eens onderzoeken, of het geschieden kan, dat alle de *Dissonanten* in twee Tafelen, de eene voor de *duur*, en de andere voor de *moll* Toonen, in zulk een gestalte kunnen daar gestelt worden, dat men daar uit zien kan, hoe dezelve geplaatst moeten zyn.

By welke gelegenheid ook beter kan ontdekt worden, dat de *moll* Toonen overvloediger in *Dissonanten* dan de *duur* Toonen zyn.

Die boven de *Signatuuren* staande kleine Cyffer-getallen beteekenen de *paginas*, alwaar een ieder *Dissonant* in dit Werkje te vinden is.

167

Tafel van de plaatzen der Dissonanten
in de Moll thoonen.

De plaatzen der Dissonanten.	In het op- gaan alleen.	In't neer- gaan alleen.	In't op en Neergaan.	Alhier word op geen op of neergang ayt genomen.				
Finalis		125			128	152	145	153
		5 2	5 4 2	6 ^b 4 2	5 43	6 ^b 43	7 4 2	7 9
Secunda	137			133		145	153	
		$\frac{6}{5b}$			$\frac{6}{43}$	7	9	
Tertia					142	145	153	
					Quinta Superflua.		7	9
Quarta	138	139	132			145	153	
	Nanneer de 4 ^{te} der thooneenkle- ne halve thoone verhoogt.		6 4 2	6 ^b 4 2		7	9	
	6 ^b Septima diminuta.							
Quinta			124		128	148	140 ^b	145 153
			6 ^b 4 2		5 4 x	6 ^b 7 4 x 6 ^b	7 5-4 x	7 9
Sexta	145		137					
	Op gaan de	7		$\frac{6}{5b}$				
Sexta	145		120	144	133	140 ^b	147	
	145		2 ^{da} 6 ^{ta} Super- flua flua			6 ^b 4 3	7	
Septima	133		151					
	Op gaan de	4 ^{ta} dimi- nuta	5 ^b	7 ^{ma} dimi- nuta				
Septima	133		151			140 ^b	147	
	133		151			7		

Met de *Dissonanten*, dewelke ten deele in het opgaan alleen, daarentegen anderen in het neergaan alleen te gebruiken zyn, zulks moet verstaan worden, dat de *Bass* na zoo een *Dissonant*, vol ens het vereifchte van de Tafelen, 't zy een Toon hooger of laager gaan moet.

Maar wanneer daar dan een sprong geschied, zo bestaat dezelve nergens anders in, als in een omkeeringe der Stemmen.

Wel is waar dat dit by ieder *Dissonant* op zyn behoorlyke plaats al gezegt is, hoe het daar mede geleegeen is, nogtans heb ik het de eenvoudige hier door nogmaals willen beduiden, en het vooren gezegde kortelyk te binnen brengen.

Hier mede fluyte ik nu dit Werk, daar benevens wenshende, dat de leergierige Leerlingen daar door goede voortgang mogen maken, en hunne wetenschap tot eere van God en ten dienste hunner Naasten mogen aanwenden.





N A D E R B E R I G T ,

*Van het geen op pag. III. lin. 8. en vervolgens
aldus gedrukt is.*

MEn beschouwe een *exempel*, welke in *A moll* begint, en in den beginne van de tweede maat in *E moll* gaat, gelyk het dan in de derde maat een *Cadens* in *E moll* maakt; maar in de vierde maat is de eerste Noot wederom in *A moll*: wanneer nu aan 't einde van de derde maat het *E* met de kleine *terts* zoude *geaccompagneert* worden, zal het zeer onaangenaam klinken, vermits de daar op volgende maat in *A moll* daar toe behoort; maar wanneer aldaar de groote *terts* *Gis* tot *E* genomen word, zoo is het tot een schoone voorbereidinge van de daar op volgende *A moll*-Toon, het welke de ooren veel aangenamer is; maar die nu van andere gedagten is, die is hier door niet tot nadeel gezegt.

Maar na dat dit aldus was afgedrukt, zoo ontving ik van een myner goede Vrienden een *Exemplaar* van dit nu vertaalde Werkje, meinende myn Vriend dat het een nieuwer en

vermeerderde Druk was, doch het zelve ziende, zag dat het 't zelve was; doch met dit onderscheid, dat in het my toegezondene *Exemplaar* de Drukfouten wierden aangewezen, 't geene in myn *Exemplaar* niet was, by welker nazien ik ook vonde een *exempel* dat alhier op pag. 111. boven gemeld plaats moet hebben, en welk *exempel* in het Hoogduytsche Werk op zyn plaats pag. 65. niet gevonden word, waarom ik het noodig geëgt hebbe het zelve alhier plaats te geven; niettegenstaande het *exempel* eenigermaßen verscheeld van de Beschryvinge die daar van gedaan is, vermits het *exempel* zelve maar drie maten groot is, en de onderwyzing van dat *exempel* strekt zich tot vier maten uit, nu zoude ik hier wel een *exempel* bygevoegt hebben, dat evenreedig was met de Beschryvinge; maar dewyl my dat *exempel* zelve ter hand is gekomen, vergenoege ik my daar mede, waarom ik nu maar de Beschryvinge gelykvormig met het *exempel* gemaakt hebbe.

Men beschouwe het volgende *exempel*, welke in *A moll* begint, en in den beginne van de tweede maat in *E moll* gaat, gelyk het in diezelve tweede maat *Cadens* in *E moll* maakt; maar in de derde maat is de eerste Noot wederom in *A moll*: wanneer nu aan 't einde van de tweede maat het *E* met de kleine *terts* zoude *geaccompagneert* worden, zal het onaan genaam klinken, vermits de daar op volgende maat in *A moll* daar toe behoord: maar wanneer

neer de groote *terts* *Gis* tot het *E* genomen word, zoo is het tot een schoone voorbereidinge van de daar op volgende *A moll* Toon, ook is het de ooren aangenamer te hooren: maar die nu van andere gedagten is, die is hier door niet tot nadeel gezegt.



Eenige

Eenige voorname DRUKFOUTEN.

- Pag. 7 tuffchen lin. 6 en 7. moet noch ingevoegt worden: De *Septimi diminuta* beftaat uit drie Toonen en drie groote halve Toonen.
- Pag. 29 lin. 3. de omwendige de partyen, lees der partyen.
- Pag. 50. lin 3 ftaat *Quarta, superflua*, moet zonder *Comma* gelezen worden, *Quarta superflua*.
- Pag 88 lin. 7 van onderen, ftaat een *Comma punctum*, waar door de zin van malkander gefcheiden word, het welke daar niet zyn moet, dewyl de volgende woorden, tot de voorgaande zin behoren, en moet aldus gelezen worden: menigmaal heeft een Noot niet alleen een \times voor, maar ook boven zig *Et c.*
- Pag. 89. lin. 3. van boven ftaat, *Systema*, moet zyn *Systema*, gelyk lin. 14. van boven ftaat.
- Pag. 111 de onderfte lin in de Aanteekeninge, moet ftaan: by voorbeeld, *c, d, e, f, g, a*, hier: welke letter *a*, en 't woord hier, niet is uitgedrukt.
- Pag. 131. lin. 8. van onderen ftaat $\times \frac{\overline{bc}}{ga}$ moet zyn $\times \frac{\overline{bc}}{ga}$
- Pag. 132. lin 3. van onderen ftaat $\frac{6}{4}$ moet zyn $\frac{6}{5}$
- Pag 143 lin. 18. ftaat, de Toon behooren, de Stemmen alwaar de *Comma* moet weg gelaten, en aldus gelezen worden, *behoorende Stemmen*, en de zin is dan: eer dat die tot de *terts* van de Toon behoorende Stemmen zig hooren laaten.
- De overige van minder belang zynde Drukfouten gelieve de LEZER goedgunftig zelf te corrigeeren, of over het hoofd te zien.



REGISTER

Der voornaamste Zaaken die in dit Werkje
voorkomen.

A.

A <i>Ccoorden</i> in drie Tafelen.	10
<i>Altiſeerende</i> ſluiting.	34
<i>Afwykinge</i> , een Hoofdstuk daar van.	76
— is in <i>duur</i> en <i>moll</i> -Toonen onderscheiden.	76
— word gekent door de teekens \times , b, en \natural .	80
— al te groote vryheid der Componiſten.	91
— daar van twee Tafelen tuſſchen	91 en 92
— beſtaat in drie Claſſen.	104

B.

b <i>Cancellatum</i> of het \times verhoogt.	4
— twee voor een Noot.	90
b <i>Rotundum</i> of de b verlaagt.	4
b <i>Quadratum</i> of de \natural Bakkar haar gebruik.	4
<i>Baſs</i> , dertzelver verwiffeling in de hoogte en laagte.	21, 22
<i>Baſſeerende</i> ſluiting.	34

C.

C <i>Adenſen</i> , moeten veel gebruikt worden.	35
— wat daar by in agt te nemen is.	33
— in de <i>Recitatiuen</i> .	30
<i>Chorda</i> die met malkander eenerley <i>accord</i> hebben.	61
— <i>Naturales</i> , moeten niet met de natuurlyke interval- len vermengt worden.	9
CHRISTIAAN MULLER , Orgelbouwer van het groote Orgel te Haarlem.	116
CAMPION heeft in zyn Tractaat 1716. geleert, wat door de geheele <i>offave</i> tot ieder <i>Baſs</i> -Noot zyn zal.	44

Cirkel

R E G I S T E R.

<i>Cirkel</i> , aanwyzende de <i>intervallen</i> die in de <i>Generaal Bass</i> voorkomen.	8
— over de <i>Schemata</i> der <i>duur</i> Toonen, met derzelver Beschryvinge.	50. 53
— over de <i>Schemata</i> der <i>moll</i> Toonen.	59
— aanwyzende de 12 <i>quinten</i> in 't Clavier.	99
— welke de <i>quinten</i> dus aanwyft, met de vermeerderinge van \times en b in 't <i>Systema</i> , als ook de nabestaanheid en afwykinge der Toonen, zo als die hun zelf voort brengen.	101
— Beschryvinge daar van.	102
— aanwyzende de 12 <i>quarten</i> des Claviers.	129
<i>Clavier</i> , 't beste instrument tot de <i>Generaal Bass</i> .	1
<i>Consonanten</i> , een Hoofdstuk daar van.	92
— <i>Accidentales</i> , welke het zyn.	9
— worden minder als de natuurlyke verdubbelt.	118
— <i>Naturales</i> , welke die zyn.	9
— — moeten niet met de <i>Chorda Naturales</i> vermengt worden.	9
— <i>Perfecta</i> , welke die zyn.	92
— — wat daar van gehandeld word.	93. 108
— <i>Imperfecta</i> , welke die zyn.	92
— — wat daar by in agt te nemen is.	109. 112

D.

<i>Diapason</i> , is een <i>octave</i> .	107
— <i>Diatente</i> , is een <i>quint</i> .	97
<i>Diatessaron</i> , is een <i>quart</i> .	126
<i>Digressie</i> der Toonen. Ziet <i>Afwykinge</i> .	
<i>Discantiseerende</i> sluyting.	34
<i>Dissonanten</i> , een geheel Hoofdstuk daar van.	119
<i>Dissonantia Accidentales</i> , welke die zyn.	9
— — <i>Naturales</i> , welke die zyn.	<i>ibid.</i>
<i>Dissonanten</i> moeten onder de <i>Consonanten</i> gemengt worden.	119
— — alle die in de <i>Compositie</i> voorkomen.	120
— — worden van alle niet gelyk opgevat.	<i>ibid.</i>
— — zyn eenige malkander zeer gelyk.	155
— — zullen in die partyen waar in ze geprapareert zyn, ook aangeslagen worden.	157
— — zullen op <i>Snaar Instrumenten</i> , maar niet op <i>Pypwerk</i> aangeslagen worden.	157
— — haare verdubbelinge.	164

Disso-

R E G I S T E R.

<i>Dissonerende Noot</i> , gaat wel voor de <i>resolutie</i> in een ander	
<i>Dissonant</i> .	162
<i>Ditonus</i> , is een groote <i>terts</i> .	109
<i>Dominans</i> , kan ook een 6 boven zig hebben.	66
<i>Druymen</i> , daar mede zal men in de regterhand mede grypen.	20

E.

E <i>Legantiores Chorda</i> , welke die zyn.	70. 74
_____ dienen ter opfieringe.	71

F.

F <i>Finalis</i> kan ook een 6 boven zig hebben.	66
FREUDENBERG, een jonge Juffrouw van 9 Jaaren, wat zy in de nodigte regelen van de <i>Generaal Bass</i> heeft opgeteekent.	44

G.

G <i>Generaal Bass</i> wat het is.	1
_____ zal 4 stemmig gespeelt worden.	21
_____ kan veeltstemmig gespeelt worden.	<i>ibid.</i>
<i>Gradatum</i> , klimmende Noten met 56 te <i>accompagneeren</i> .	67
<i>Greepen</i> , extraordinair een Hoofdstuk daar van.	65

H.

H <i>Armonische Getallen</i> , hoe die te verstaan zyn?	122
<i>Harpeggio</i> , wat dat is.	26
_____ word tot opfieringe der <i>Generaal Bass</i> gebruikt.	26
_____ in de <i>Recitatieven</i> .	28
_____ word op Blaas Instrumenten niet gebruikt.	28
H EINIGEN geeft te verstaan, dat 'er noch een ander aart van een <i>Musicalische Cirkel</i> konde gevonden worden.	107
<i>Heptachordum</i> is een zeven.	144
<i>Hexachordum majus</i> , is een groote zes.	111
_____ <i>minus</i> , is een kleine zes.	112

I.

I <i>Nleyding van het Werk</i> .	1
Inhoud van het geheele Werk.	2
<i>Intervallen</i> , welke die zyn.	3
_____ worden door zekere tekenen hoger of lager gemaakt.	4
	<i>Interv.</i>

R E G I S T E R.

<i>Intervallen zyn Consonanten of Dissonanten.</i>	4
— hoe die alle genaamt worden.	5
— uit hoe veel Toonen die bestaan.	6
— alle die in de <i>Generaal Bass</i> voorkomen, worden	8
in een Draay-Cirkel aangewezen.	8
— hoe en waarin dezelve verdeeld worden.	8. 9

L.

L Opende Nooten, hoe daar mede te handelen.	14
L UDOVICUS VIADANUS, uitvinder van de <i>Generaal Bass</i> .	1

M.

M aat in de <i>Recitatieven</i> .	27
— <i>Moll</i> Toonen gaan anders neer als ze opgaan.	54
— dat ongelyke op en neergaan, maakt de swarigheid.	54
M otus, hoe veelerley.	12
— <i>Contrarius</i> is in agt te nemen.	108
M ordenten.	25
M usette.	68

N.

N ona, haar gebruik.	152
— <i>major</i> , waar uit bestaat.	7
— <i>minor</i> , waar uit bestaat.	7
— hoe het aangenaamste klinkt.	154
— <i>superflua</i> , waar uit die bestaat.	7

O.

O ctava, uit hoe veel Toonen die bestaat.	7
— wat daar van gezegt word.	107
— haare verdubbeling.	118
— <i>superflua</i> , waar uit die bestaat.	7
— passeert in geswinde of rasse passagien.	55
— <i>diminuta</i> , waar uit die bestaat.	7
— word zomtyds in geswinde passagien toegelaten.	55
O mkeeringe der <i>partyen</i> .	161
— moet veelyds door de <i>Practique</i> gevonden worden.	29
— komt in de <i>Recitatieven</i> dikwils voor.	29
— veroorzaakt, dat het schynt als of de voorbereidinge niet waargenomen is.	157
— vertoont zig, of somtyds de <i>Dissonant</i> niet resolveert.	159
O rgelen.	

R E G I S T E R.

Orgelen, wat voor vitieuse progressen zommige Registers daar in veroorzaken.	113
— hoe het Pedaal met enkele zuivere Stemmen van SILBERMAN in Dresden is gemaakt.	113
— eenige Aanmerkingen over die Stoffe.	114
— te Haarlem in de groote Kerk bygebragt, en derzelve hoedanigheid.	116

P.

PAusen, wanneer die kort, doch inwendig lang zyn, zo zullen de Partyen vooraf slaan.	15
— de korte Pausen in verbodene gangen neemen de fouten niet weg.	113
Pedaal-stemmen in Dresden.	114
— — — — in Haarlem.	116
Pentatenum, is een <i>sexta superflua</i> .	144
Preparatio; wat het is.	156. 157
— — — — zomtyds schynt het, alshoorn het nodig is, of ze niet geobserveert zoude zyn.	158

Q.

Q UAntiteit, of hoe grootheid der Nöten, zo in als uitwendig.	14
— in een Zangstuk moet een Componist zich wel wagen, dat hy niet aanloopt tegen de innerlyke quantiteit.	15
Q uarta, waar uit die bestaat.	6
— hoe te gebruiken.	33 en 127
— komt zomtyds <i>ongeprepareerd</i> .	127 en 157
— alle 12 in een Cirkel.	129
— springende uit het <i>ffinaal</i> .	63
— of het een <i>Consonant</i> of <i>Dissonant</i> , of een <i>Mixtum Intervoallum</i> is.	126
— <i>diminuta</i> , waar uit die bestaat.	6
— hoe te gebruiken.	133
— wat Stemmen daar by behooren.	26
— <i>superflua</i> , waar uit die bestaat.	6
— haar gebruik.	130
Q uinta, waar uit die bestaat.	6
— haar gebruik.	13. 97. 98
— haare verdubbeling.	118
— word in het <i>ffinaal</i> niet gaarne in de bovenste Partyen toegelaten.	33. 34
— alle 12 in een Cirkel.	99

M

Q uinta

R E G I S T E R.

<i>Quinta Syncopata</i> , zal zich resolveren.	99
— <i>falsa</i> , waar uit die bestaat.	6
— — word van sommige voor een <i>Consonant</i> gehouden.	120
— — haar gebruik.	134
— — kan neergaande op een <i>reyne</i> volgen.	139
— <i>superflua</i> , waar uit die bestaat.	6
— — word van sommige voor een <i>Consonant</i> gehouden.	120
— — haar gebruik.	141
— — haar <i>accompagnement</i> .	36

R.

R <i>ecitaf</i> , hoe het voorkomt.	26
— wat by de Poëzie in dezelve te betragten is.	27
— — wat men, de <i>Musique</i> aangaande, daar van weten zal.	27. 28
Regterhand zal niet veel springen.	19
— — hoe hoog die grypen zal.	20
<i>Relationes falsa</i> worden beschreven.	16
— — moeten gemeyd worden.	<i>ibid.</i>
— — welke toe te laten zyn.	17
— — worden in volstemmige <i>Musique</i> zo naauw niet genomen.	<i>ibid.</i>
Resolutie der <i>Dissonanten</i> .	159
— — hoe die verplaatst worden.	160
— — hoe die onder en bovenwaarts geschikt worden.	164

S.

S <i>chemata</i> der 12 <i>duur</i> -Toonen.	47
— — der 12 <i>moll</i> -Toonen.	54
— — van alle <i>intervallen</i> .	5
<i>Secunda major</i> , waar uit die bestaat.	6
— — haar gebruik.	124
— — <i>minor</i> , waar uit die bestaat.	6
— — haar gebruik.	123
— — <i>diminuta</i> , waar uit die bestaat.	6
— — <i>superflua</i> , waar uit die bestaat.	<i>ibid.</i>
— — haar gebruik.	125
<i>Semidiapente</i> is een <i>valsche quint</i> .	134
<i>Semiditonus</i> is een kleine <i>terts</i> .	110
<i>Semi-</i>	<i>Semi-</i>

R E G I S T E R.

<i>Semitonium majus</i> , wat dat is.	6
_____ zyn twee in een <i>octaaf</i> .	7. 46. 47. 54
_____ <i>minus</i> , wat dat is.	6
<i>Septima</i> , haar gebruik.	144
_____ blyft wel in de Zangstemme in een <i>Recitativ</i> zonder <i>resolutie</i> .	148
_____ word veeltyds <i>ongeprepareerd</i> gebruikt.	151
_____ zal in de <i>Cadens</i> mede zyn.	33
_____ in <i>transitu</i> , of voorby gang.	149
_____ <i>major</i> , waar uit die bestaat.	7
_____ <i>minor</i> , waar uit die bestaat.	<i>ibid.</i>
_____ <i>diminuta</i> , waar uit die bestaat. Ziet onder de Drukfouten boven aan.	
_____ haar gebruik.	150
_____ <i>superflua</i> , waar uit die bestaat.	7
_____ is op 't Clavier niet te vinden.	7
<i>Sexta</i> , haare verdubbeling.	118
_____ staat boven alle Toonen, uitgezondert de <i>finalis</i> en <i>quinta</i> der Toon.	63
_____ diend ter opfiering van de <i>Generaal Bass</i> .	24
_____ <i>major</i> , waar uit die bestaat.	6
_____ haar gebruik.	111
_____ <i>minor</i> , waar uit die bestaat.	6
_____ haar gebruik.	112
_____ <i>superflua</i> , waar uit die bestaat.	6
_____ haar gebruik.	144
_____ <i>diminuta</i> , waar uit die bestaat.	7
<i>Signaturen</i> , een Hoofdstuk daar van.	31
_____ die boven malkander staan.	40
_____ die boven een Noot na malkander staan.	<i>ibid.</i>
_____ die ter regter zyde van de Noot alleen staan.	41
_____ een Tafel daar van.	43
_____ onvolkomene, hoe men daar over oordeelen zal.	155
Sleep.	26
Sprong, na 2 een Toon klimmende of daalende gezwinde Noten.	14
Streep, welke de doorgaande Noten aanwyft.	67
Sylvius Leopoldus Weiss, wie die is;	2

T.

Tafel der <i>Accoorden</i> .	10
_____ der <i>Afwykingen</i> .	91
_____ der <i>Dissonanten</i> .	165 of 166
_____ der <i>Signaturen</i> .	43
<i>Tasto Solo</i> , hoe die moet waargenomen worden.	17
_____ daar in lydt de <i>Bass</i> veelmaal geweld,	68

R E G I S T E R.

<i>Tenoriseevende</i> sluiting.	34
<i>Tertia</i> , diend ter opfieringe van de <i>Generaal Bass</i> :	23
— <i>major</i> , waar uit die bestaat.	6
— — wat daar by is in agt te neemen.	109
— — haare verdubbeling.	118
— <i>minor</i> , waar uit die bestaat.	6
— — wat daar by is in agt te neemen.	110
— — haare verdubbeling.	118
— <i>diminuta</i> , waar uit die bestaat.	6
— <i>superflua</i> , waar uit die bestaat.	ibid.
<i>Tetratonum</i> , is de <i>quinta superflua</i> .	141
<i>Trias Harmonica</i> , zal, daar het geschieden kan, volkomen gebruikt worden.	117
— <i>Anarmonica</i> , wat daar by is in agt te neemen.	151
<i>Tribemitonium</i> , is de kleine <i>terti</i> .	110
<i>Trillo</i> , hoe die aangebragt moet worden.	25
— zal niet buiten de ordinaire Toon gaan.	64. 65
<i>Tritonus</i> , is de <i>quarta superflua</i> .	130

U.

U <i>Nisonus</i> , waar uit die bestaat.	6
— — — — — verscheide Gedagten daar over.	93
— — — — — wat daar by is in agt te neemen.	96
Uithoudinge der Noten.	18
Uitvinder van de <i>Generaal Bass</i> .	1

V.

VErkeeringe } der Partyen. Ziet Omkeeringe.
 Verwisselinge }

W.

WEISS (SYLV. LEOPOLD), zyn bequaamheid op de Luyt. x

Z.

Zierlykheid in de *Generaal Bass*. 21. 23

E I N D E.