



# Theorie der hedendaagsche muziek

<https://hdl.handle.net/1874/24664>

**T H E O R I E**

**D E R**

**M U Z I K.**

# T H E O R I E

D E R

## HEDENDAAGSCHE

M U Z I K .

D O O R

**C. F. R U P P E ,**

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

---

T W E E D E D E E L .

---



TE GRONINGEN, BIJ  
J. O O M K E N S ,

M D G C C X V I I I .



# INHOUD

VAN HET

## TWEEDE DEEL.

### INLEIDING.

*Van het Muzikaal-Genie.* Bladz. 1

### EERSTE HOOFDSTUK.

*Over de Compositie (zamenstelling) in  
het algemeen.* 2

TWEE-

I N H O U D.

TWEEDE HOOFDSTUK.

*Van de Melodij.* . . . . . *Bladz.* 19

DERDE HOOFDSTUK.

*Van het Metrum.* . . . . . 34

VIERDE HOOFDSTUK.

*Van de Bij-noten.* . . . . . 39

VIJFDE HOOFDSTUK.

*Van de Beweging, Maat en Rhythmus.* . . . . . 46

ZESDE HOOFDSTUK.

*Van de Harmonij of Contrapunt.* . . . . . 98

ZE-

## ZEVENDE HOOFDSTUK.

*Van het dubbel Contrapunt.* . . . . . Bladz. 156

## ACHTSTE HOOFDSTUK.

*Van de Modulatie.* . . . . . 169

## NEGENDE HOOFDSTUK.

*Van de canonische Imitatie, (naboot-  
zing)* . . . . . 194

## TIENDE HOOFDSTUK.

*Van de Fuge.* . . . . . 206

## ELFDE HOOFDSTUK.

*Van den aard en het Karakter der  
verscheidene Muzijkstukken.* . . . . . 258

\* 2

TWAALF.

## TWAALFDE HOOFDSTUK.

*Van den omvang der toonen in de  
menschelijke stemmen en Instru-  
menten.* . . . . . *Bladz. 319*

## DERTIENDE HOOFDSTUK.

*Van den muzikalen Schrijfsijl.* . . . . . *322*

# INLEIDING.

---

## *Van het Muzijkaal Genie.*

### § 1.

Door het woord *Genie*, waarvoor de Hollandfche taal geen woord heeft, hetgeen deszelfs algeheele beteekenis kan uitdrukken, verftaat men gewoonlijk eene gave der natuur, door welke een mensch de bekwaamheid verkrijgt, zich, als *Kunstenaar*, tot een' zekeren trap van volmaaktheid te kunnen opvoeren.

Wanneer iemand met de noodige natuurgaven voorzien zijnde, den gewonen weg betreedt, en, door arbeid en vlijt, fpoedig voortgangen in de eene of andere kunst maakt, en daarin eene aanmerkelijke hoogte van volmaaktheid bereikt, dan zegt men: *hij heeft Genie.*

Maar, wanneer, iemand zulke buitengewone gaven van de natuur heeft ontvangen, dat hij, volgens den kortften weg, en bijkans zonder moeite, een' zeer hoogen trap van volmaaktheid bereikt, zich oorspronkelijke denkbeelden vormt, ja zelfs nieuwe dingen uitvindt, en dus een



scheppend vermogen bezit, dan zegt men: *hij is een Genie.*

Niet alleen *geest* en *smaak* des Kunstenaars, maar ook *verbeelding* en *verstand* zijn de bestanddeelen van het *Genie*, welke, te zamen verenigd in alles, wat behagen en voldoen zal, moet heerschen.

### §. 2.

De man van *Genie* ziet en ontdekt in de voorwerpen, waarin hij belang stelt, meer, dan andere menschen; hij ontdekt ook gemakkelijker de onfeilbaarste middelen, om tot zijn doelwit te geraken, en vindt, bij onverwachte hinderpalen, gelukkige uitwegen; hij is, meer dan andere menschen, meester van zijne geestvermogens: hij oordeelt en gevoelt fijner, heeft zijne denkbeelden en gewaarwordingen meer in zijne magt, kan dezelve aan anderen, die vatbaar zijn, om, door zijne voorstelling, op dezelfde hoogte zijner bevindingen gebragt en medegevoerd te worden, als voorbeelden mededeelen.

### §. 3.

Men vindt zomtjids menschen, in wier zielen alles helder, alles groot is, en die dus geschikt en bekwaam zijn tot alle Kunsten en wetenschappen;

pen; waarvan tot een onwederfprekelijk bewijs frekt de bekende en uitmuntende Jonkvrouw *Anna Maria Schuurmans*, die roem van ons Vaderland. — Doch dit geval is zeer zeldzaam. — Andere bezitten maar enkele geestvermogens, doch in een' zeer hoogen graad, en worden daardoor veel meer, dan andere menfchen, tot eene zekere Kunst, of tot een zeker gedeelte of vak van eene Kunst bekwaam. B. V. Twee Dichters kunnen het *Genie* der Kunst in een' even hoogen trap bezitten, en toch wezenlijk van elkander in aanleg, vorm en doel verfcillen; de een zal uitmunten in het *Heldendicht*; de ander in den *Lierzang*. — Twee Schilders hebben misfchien ieder een even groot talent in hunne Kunst, maar op eene verfcillende wijze: de een zal een voortreffelijk *Historie-Schilder*, de ander weder een onnavolgbaar *Landschap-Schilder* zijn. — Twee *Toon-Kunstenaars* kunnen van de natuur een even groot *Genie* ontvangen hebben; en echter zal de een het best flagen in het componeren van *Sijmfonien*, en de ander in het zamenstellen van *Sonaten*, *Liederen*, of *Romanzen*, enz:

*Genie* nogtans is in alle fraaije Kunsten, in weerwil der onderscheidene wijzigingen van het daarstellen van het fchoone en verhevene, in den grond hetzelfde.

## §. 4.

Het is mischien niet onwaarschijnlijk, dat de buitengewone voortbrengfelen van 's menschen geest, die men gewoonlijk toeschrijft aan uitstekende aangeboren gaven der natuur, haren oorsprong slechts aan de algemeene krachten der Ziel verschuldigd zijn, welke, eensdeels door eene gelukkige ligchaamsgefteltnis, anderdeels door zekere uiterlijke omstandigheden, en vooral door de opvoeding, eene vrijere vlugt ontvingen.

## §. 5.

Het is, buiten allen twijfel, dat het *Genie* ontvonkt, opgewakkerd en uitgelokt kan worden door aanmoediging, goedkeuring, lof, eer en belooning. Daar en tegen worden dikwijls de eerste zaden van het *Genie* door eene verkeerde opvoeding onderdrukt en verftikt.

Wanneer een kind, onophoudelijk, berispt wordt, en gedurig van zijne Ouders of Leermeeesters moet hooren, dat het geene gaven van de natuur heeft ontvangen, en tot niets bekwaam is; dan zal het schuw en traag worden; en het *miskend Genie*, hetwelk in het kind verborgen ligt, kan voor altoos voor de maatschappij verloren gaan.

## §. 6.

## §. 6.

Het is van veel belang, naauwkeurig en met alle oplettendheid, te onderzoeken, tot welke zaak of kunst het *Genie* van een Kind eene overhelende neiging laat blijken, op dat het in dien kring geplaatst worde, welken de natuur, als 't ware, aan hetzelfde heeft aangewezen. Zoo dit altijd plaats vindt, dan zoude de wereld meer *grootte lieden* en minder *broddelaars* hebben.

## §. 7.

Het *muzijkaal Genie* laat zich gemakkelijk ontdekken. — Wanneer een Kind welluidende toonen met genoegen aanhoort, maar bij wanluiddende toonen zijn voorhoofd rimpelt; en wanneer het bij een Volkslied eene tweede partij of seconde kan zingen, dan heeft het kind een *goed muzijkaal gehoor*. —

Wanneer men een klein lied zingt of speelt, en het kind is in staat, daar bij den maat goed en stiptelijk te slaan; dan kan men verzekerd zijn, dat het kind een *natuurlijk gevoel* heeft voor den maat en *Rhijthmus*. — En indien het kind door de kracht der toonen zoodanig gestreeld en getroffen wordt, dat het vermaak, hetwelk het daardoor gevoelt, eene behoefte voor hetzelfde wordt; dan heeft het kind een' wezen-

lijk aanleg tot het *muzijkaal Genie*. — Hiertoe behoort nog een *enthusiastisch gevoel* voor het *muzikale schoon*, en een zeer *teeder hart*, hetwelk met alles overeenstemt of *Sijmpathiseert*, wat in de Toonkunst *verheven*, *edel* en *schoon* is.

### §. 8.

Hoe noodzakelijk en onmisbaar het *muzijkaal Genie* in deze Kunst ook zijn moge, zal hetzelfde toch, zonder oefening en beschaving, altijd gebrekkig en onvolmaakt blijven. De Kunst moet voleinden, moet volmaken, hetgeen de natuur begonnen heeft. —

### §. 9.

Het *Genie* is zekerlijk eerder geweest, dan de Regelen; doch de Regelen zijn gegrondvest op verstand en ondervinding: zij zijn geschikt, om het *Genie* tot het voorgestelde doel te leiden, en voor feilen te bewaren. Deze Regelen derhalve zijn wetten, die uit den aard van het *Genie* voortvloeijen en naar welke de Kunst, in zoo verre zij geene werktuigelijke, maar *schoone Kunst* is, zich, bestendiglijk, moet schikken. Indien dus iemand de Regelen dezer Kunst wilde beschouwen als eene *schoolvosferij*, als een *dwang* of *tiran-nij*, om het *Genie* te kluisteren en te onderdruk.

drukken, die zoude zich zeer bedriegen, en daarmede te kennen geven, dat hij, of de Regelen niet verstond, of dat hij te gemakkelijk was, dezelve te leren. —

Niemand kan, zonder de Regelen of grondstellingen der Muzijk, een groot Toonkunstenaar worden; en het is, en het zal altoos eene eeuwige waarheid blijven:

*Kunst wordt door arbeid verkregen.*

---

## I. HOOFDSTUK.

### *Over de Compositie (zamenstelling) in het algemeen.*

#### §. 1.

Hij, die de *Compositie* begeert te leren en uit te oefenen, moet van te voren de Grondbeginselen der Muzijk, en alles, het geen in het Eerste Deel dezer Theorie verhandeld is, wel begrepen hebben.

Hij moet ook kunnen zingen en spelen, en eene groote hebbelijkheid bezitten, de *Melodij* en *Harmonij* zeer duidelijk te beseffen; het aangename van het onaangename, het vloeiende van het harde daarin zeer klaar te gevoelen. Hiertoe wordt echter, behalve het sijn gehoor, eene zeer groote oefening vereischt: want het zoude vergeeffche moeite zijn, iemand, die noch zingen of spelen kan, de *Compositie* te leren: hij zal mischien de Regelen begrijpen, van de waarheid derzelve overtuigd zijn; doch dezelve nooit, met vrucht, kunnen uitoefenen.

#### §. 2.

## §. 2.

De uitoefening der *Compositie* is, in der daad, niets anders, dan de *Melodij* en *Harmonij*, (welke men zoo moet gevoelen, als of men ze wezenlijk hoorde) zoodanig op Noten te stellen, zoo als men ze gevoelt, en dan, hetgeen daarin aanstootelijk of tegen de Regelen mogt zijn, te verbeteren.

## §. 3.

Het is dus volstrekt noodzakelijk, dat die geen welke de *Compositie* met nut wil leren, eerst lere zingen en spelen. Hierdoor bekomt men gevoel van de *Melodij* en *Harmonij*, als ook van de *Toonsoorten*; en men brengt het eindelijk zoo ver, dat men vele, te gelijk klinkende, toonen van elkander weet te onderscheiden, en, wanneer een veelstemmig stuk gespeeld wordt, te zeggen, welke toonen in elke stem in het bijzonder begrepen zijn.

## §. 4.

Door het woord *Compositie* verstaat men in de *Muzijk* het *uitvinden* of het *bewerken* van een Muzijkstuk; om dat de uitvinder (*Componist*) van zulk een stuk de toonen of geluiden, even zoo als hij dezelve in de *Melodij* en *Har-*



monij denkt en gevoelt, (door eene tezamenstelling van Noten uitdrukt.

### §. 5.

In vroegere tijden noemde men ook diegenen *Componisten*, welke tot eene bekende Melodij nog eene of meerdere stemmen *Componcerden*, welke met de bekende of gegevene Melodij goed te zamen stemden of *harmonieerden*; en, om dat de oude Noten maar enkel uit punten zonder staarten bestonden, en zij dus niets anders te doen hadden, als punten tegen punten, dat is Noten tegen Noten, te plaatsen; dan noemde men zulke lieden *Contrapuntisten*, en de zaak zelve het *Contrapunt*.

### §. 6.

Thans verstaat men onder het woord *Compositie* meest alles, wat tot de uitvinding, bewerking en opschrijving van een Muzijkstuk behoort; alles, wat de *Componist* doen moet, om het stuk door anderen te laten uitvoeren, het zij om te spelen of te zingen.

### §. 7.

Somtijds verstaat men ook, onder het woord *Compositie*, het werk van iemand, welke, volgens  
vast-

vastgestelde en, einigermaßen mechanische, Regelen, een Muzikstuk vervaardigt, waarin de fouten, welke het gehoor beledigen, vermijd worden. Echter kan zulk een Muzikstuk, wat de Regelen betreft, volkomen in orde en zonder feilen zijn, en met dat al een ellendig en slecht stuk wezen; even als men, volgens alle Regelen der Grammatica, zeer verstaanbaar, duidelijk en zuiver kan schrijven of spreken, zonder iets te zeggen, hetgeen eenige aandacht of opmerking waardig is. Men kan dus een goed *Contrapuntist* zijn, zonder den naam van een *Componist* te verdienen; maar niemand kan een goed *Componist* worden, die in het *Contrapunt* niet geoefend is.

## §. 3.

Als men onder het woord *Compositie* alleen de kennis en naauwkeurige waarneming der Regelen verstaat; dan is deze kunst of wetenschap niet zeer moeilijk te leren. De kennis van de Harmonij, van de behandeling der *Consonanten* en *Dissonanten*, van de *Maat* en *Rhijthmus* is bijkans alles, wat daartoe behoort. Doch, dit alles niet alleen te weten, maar ook volgens de Regelen uit te oefenen, vereischt, dat men behalve de kennis der Regelen, een gevoel van dezelve hebben moet.

## §. 9.

## §. 9.

De *Compositie* bevat twee hoofddeelen in zich, namelijk: de *Melodij* en *Harmonij*, dezelve vereischen eene naauwkeurige behandeling.

---

## II. HOOFDSTUK.

*Van de Melodij.*

## §. 1.

De *Melodij* is eene opvolging van enkele toonen, die voor het gehoor aangenaam zijn, en den zang van een Muzijkstuk uitmaken. Zij is het voornaamste van een stuk, en de *Harmonij* dient haar alleen tot ondersteuning en oplichtering.

## §. 2.

De natuurlijkste *Melodij* is altijd de beste, en die, welke uit zekere hartstogten haren oorsprong heeft, is ook het best in staat, om die hartstogten in ons te verwekken, uit welke zij voortgekomen is. Eene goede *Melodij* moet dus altijd eene hartstogtelijke gewaarwording en aandoening, of een' zekeren luim schilderen. Elk een, die zulk eene *Melodij* hoort, moet zich kun-

kunnen verbeelden, de taal van een mensch te hooren, die, van eene zekere hartstogt doordrongen, dezelve daardoor te kennen geeft.

## §. 3.

De voornaamste eigenschappen der *Melodij* zijn de volgende. *Voor eerst* moet daarin een' *Hoofdtoon* heerschen. *Ten tweede* moet een verstaanbaar *Metrum*, eene welafgemetene verdeeling van kleinere en grootere leden daarin plaats vinden. *Ten derde* moet ieder enkele toon, en elk lid, gemakkelijk, te bevatten zijn; en indien de *Melodij* voor *Vocale Muzijk* moet dienen, dan is *ten vierde* vooral noodzakelijk dat de lange lettergreepen *lange*, en de korte lettergreepen *korte Noten* bekomen. —

Over het geheel genomen, moet de *Melodij* welluidende en vloeiende zijn, ten zij eenige gegronde redenen het tegendeel vereischen; b: v: wanneer men *gramschap*, *woede*, *wanhoop*, of foortgelijke hartstogten wilde schilderen en uitdrukken.

## §. 4.

Daar het noodzakelijk is, dat het oor terstond en bij het begin der *Melodij* den *Hoofdtoon* en de *Toonsoort* gewaar worde, waaruit het stuk gaat; zoo doet een *Componist* wel, wanneer hij

ter-

terftond met een van die drie *Intervallen* begint, waaruit het *Accoord is* te zamengefteld, namelijk met den *Hoofdtoon* of *Tonica*, of met de *Quint*, of met de *Terts*. Dit moet *volftrekt* gefchieden, wanneer het ftuk met het begin van de maat of met den *nederflag* begint; maar wanneer de *Melodij* met ééne of meer Noten in den *opflag* een' aanvang maakt, dan kan in dit geval, de aanvang ook met de *Second*, *Quart*, *Sexte*, ja zelfs met de *Septime* gefchieden.

## §. 5.

Het volmaaktfte begin gefchiedt met den *Hoofdtoon* of *Tonica* zelve, om dat deeze toon terftond den *Hoofdtoon* en deszelfs *Toonladder* doet gevoelen. (Plaat I. fig. 1.)

## §. 6.

Men kan ook met de *Quint* of *Dominante* beginnen; doch de daarop volgende toonen moeten terftond den *Hoofdtoon* en deszelfs *Toonladder* te kennen geven, op dat de *Dominante* niet als *Hoofdtoon* gevoeld worde. (fig. 2.)

## §. 7.

Men kan ook een aanvang met de *Terts* of *Mediante* maken; doch moeten de volgende toonen,

nen, (zoo als reeds gezegd is) den Hoofdtoon en deszelfs Toonladder bepalen. (fig. 3.)

Men voelt terstond, dat in deze gegeven voorbeelden geen ander Hoofdtoon plaats kan vinden, dan *C. groote Terts*.

§. 8.

In zeer korte Melodijen kan men doorgaans in den *Hoofdtoon* blijven, of in deszelfs *Dominante* of *Quint* moduleren: maar langere stukken vereischen eene afwisseling, en eene afwijking in andere Grondtoonen, of zouden anders onbehagelijk zijn.

§. 9.

Het gezwinde en langzame der beweging, als ook het harde en zachte der Melodij, moet naauwkeurig met de hartstogten overeenstemmen, welke dezelve zal uitdrukken.

§. 10.

Elke goede Melodij moet op eene regelmatige Harmonij steunen; want, zoo deze niet daarbij gevoegd kan worden, kan de Melodij niet vloeiende zijn. Een *Componist* moet dus de Melodij *Harmonisch* denken; dat is: hij moet, bij het opstellen zijner Melodij, zich te gelijk de daarbij  
be-

behoorende *Accoorden* of *Harmonijen* kunnen verbeelden.

§. 11.

Zal de Melodij *vloeiende* zijn, dan moeten de Harmonijen of Accoorden niet al te spoedig of plotfeling afwisselen, ten zij in langzame stukken, of, als het Karakter van een stuk zulks vereischt.

§. 12.

Een jong *Componist* kan zich, in het begin, eerst oefenen, om zulke Melodijen uit te denken, welke slechts op drie Accoorden steunen, namelijk op den Drieklank der *Tonica*, op het Accord der *Dominante*, en op het Accord der *Quart*. b. v. Als C. de *Tonica* of Grondtoon is, dan is G. de *Dominante* of *Quint*, en F. de *Quart*.

Bij fig. 4. vindt men eene kleine Melodij, welke op deze drie Accoorden steunt. — Daar nu de *Drieklank* in de verwisseling het *Sext-accoord* en het *Sext-quart-accoord* oplevert, zoo geeft dit gelegenheid tot eene groote menigte van Melodijen en tot ontelbare veranderingen.

## §. 13.

Alle *Disfonanten*, welke in de Melodij als *Disfonanten* gehoord worden, moeten ook in de Melodij hare *Resolutie* bekomen. (fig. 5.) Hier is de laatste noot van de eerste maat *b mol*, welke, als kleine *Septime* van *c*, een trap *nederwaarts* gaat; en de eerste noot van de derde maat is *b natuurlijk*; deze *resolueert*, als groote *Septime* van *c*, *opwaarts*. Deze *Resolutie* moet ook in de Melodij plaats vinden bij de *inleidings-noot* (*note sensible*), welke de Melodij naar een nieuwen Grondtoon leidt, en dus ook *Introducteur* of *Inleider* genoemd wordt, zijnde meestendeels de *grootte Septime* des nieuwen Grondtoons.

## §. 14.

De kleinere *Intervallen*, als de *Secunde*, *Terts*, *Quart* en *Quint*, maken de Melodij vloeiender, dan de sprongen in de *Sexte*, *Septime* en *Octaaf* enz. Men moet de eerste dus meer gebruiken, dan de laatste. Echter kunnen somtijds bij *toornige*, ja zelfs bij *vrolijke* hartsrogten de sprongen eene goede uitwerking doen.

## §. 15.

Men kan ook *vreemde* toonen, welke in de

II. DEEL.

B

TOON-



Toonladder van den Hoofdtoon niet begrepen zijn, gebruiken, mits dezelve gemakkelijk te zingen zijn. (fig. 6.)

§. 16.

Eene Melodij, welke geene andere toonen laat hooren, dan zulke, welke in de Toonladder liggen, zal schielijk vervelen en plat worden. Het doet dus eene goede uitwerking, wanneer men somtijds *vreemde*, en in de Toonladder niet voorkomende *toon*en gebruikt, vooral wanneer 'er een *hoofd-accent* moet plaats vinden,

§. 17.

De overmatige en de verminderde *Intervallen*, moet men (zoo veel mogelijk is) spaarzaam gebruiken, als de *overmatige Secunde*; de *verminderde Terts*; de *verminderde Quart*; de *overmatige Quart*; de *overmatige Quint*, en de *overmatige Sexte* (fig. 7.)

§. 18.

Somtijds kunnen deze voortgangen (*progressiën*) der *Intervallen* bij onrustige en toornige hartstogten, met vrucht, gebruikt worden, maar dan komt meer de hartstocht, dan de vloeiende Melodij in aanmerking.

§. 19.

## §. 19.

Eene Melodij, welke door de *diatonische* klanktrappen voorgaat, is voor elk oor bevattelijk en aangenaam. (fig. 8.)

## §. 20.

Maar *lopende Passagiën* van de *Prime* tot de *Octaaf*, en van de *Octaaf* weder tot de *Prime*, worden walgelijk en vervelen. (fig. 9.)

## §. 21.

*Octaven-loopen*, welke *trapswijze* herhaald worden, behagen beter. (fig. 10.)

## §. 22.

Het is niet onbehagelijk, wanneer men, opwaarts of nederwaarts gaande, de tweede noot herhaalt. (Plaat II. fig. 1.)

## §. 23.

Soortgelijke *progressiën* van toonen, welke van *Secunde* tot *Secunde* voortgaan, kunnen menigvuldig veranderd worden, en aanleiding geven tot velerhande bevallige Melodijen. (fig. 2.)

## §. 24.

In langzame en treurige stukken kunnen vele *kleine Secunden* en *overmatige Primen* achter elkander volgen, en doen eene goede uitwerking. (fig. 3.)

## §. 25.

Zoo wel opwaarts als nederwaarts kan men *drie* achter elkander volgende *grootte Secunden* gebruiken. (fig. 4.)

## §. 26.

In de Toonfoort over de *kleine Terts* kunnen *opwaarts vier grootte Secunden* achter elkander volgen. (fig. 5.) doch nederwaarts klinken ze niet goed, en het voorbeeld bij fig. 7. is dus beter, dan dat bij fig. 6.

## §. 27.

De *overmatige Secunde* is vrij hard, en wordt dus zelden gebruikt: doch in de Toonfoort der *kleine Terts* komt dezelve voor, wanneer men van de *kleine Sexte* in de *grootte Septime* van den Hoofdtoon gaat. (fig. 8.)

## §. 28.

## § 28.

Noch twee *overmatige*, noch twee *vermindere* de *Intervallen* kunnen achter elkander volgen.

## §. 29.

*Tertsprongen*, opwaarts of nederwaarts, zijn gemakkelijk en aangenaam; ook kan men eene geheele menigte daarvan achter elkander gebruiken. (fig. 9.)

## §. 30.

Vier *kleine Tertsen* achter elkander kunnen zopwel opwaarts, als nederwaarts gebruikt worden. (fig. 10.)

## §. 31.

*Tertsen*, welke boven malkander in eene rij geplaatst worden, zijn aangenaam; maar dezelve moeten alle in de Harmonij van de Bas-noot begrepen zijn (fig. 11.)

## §. 32.

De verminderde *Terts* gebruikt men wel *nederwaarts*, maar niet *opwaarts*. Het voorbeeld

B 2

op

op Plaat III. fig. 1. is *goed*, maar dat bij fig. 2. *niet goed*.

### §. 33.

*Quartsprongen*, welke in de *Quart opwaarts* geschieden, zijn goed en gemakkelijk om te zingen, vooral, wanneer de sprong eene *reine Quart* in zich bevat. (fig. 3.)

Doch sprongen in de *Quart nederwaarts*, zijn voor het gehoor niet aangenaam, en zijn ook ongemakkelijker te zingen, dan de sprongen in de *Quart opwaarts*. (fig. 4.)

### §. 34.

Men kan in de Melodij wel met twee *reine Quarten* achter elkander *klimmen*, maar *niet dalen*. Fig. 5. is dus *goed*; maar fig. 6. *niet goed*.

### §. 35.

Een sprong in de *overmatige Quart* is wel moeilijk te zingen; doch wordt in het *Recitatief* dikwijls en zonder bedenking gebruikt, (fig. 7.)

### §. 36.

Onder de *ongewone Progressiën* behoort ook de sprong in de *verminderde Quart*; echter kan de-  
zels

zelve, op zijn tijd en plaats, zoo wel *opwaarts* als *nederwaarts* goed gebruikt worden. (fig. 8.)

## §. 37.

Vele reine dalende *Quinten* achter elkander, die trapswijze *nederwaarts* gaan, zijn goed. (fig. 9.) Opwaarts zijn ze zoo goed niet. (fig. 10.) De dalende *Quinten*, welke trapswijze *opwaarts* gaan, zijn ook goed. (fig. 11.)

## §. 38.

Twee of meer onmiddelijk op elkander volgende *Quintsprongen*, of zij opwaarts of nederwaarts gaan, zijn voor het gehoor niet aangenaam. (fig. 12.) Doch bij het einde van een Muzijkstuk b. v. in eene *Aria*, zijn twee *opwaarts* gaande *Quinten* goed. (fig. 13.) en in eene *Bas-melodij* zijn twee *Quinten*, *nederwaarts* gaande, insgelijks goed. (fig. 14.)

## §. 39.

Onder de ongewoone *Progresfiën* behoort ook de sprong in de *valsche Quint*, welke eene verwiseling of omkering der *overmatige Quart* is. Het doet somtijds eene goede uitwerking, wanneer men beide voorzeide *Intervallen beurtelings* achter malkander gebruikt. (fig. 15.)

## §. 40.

De sprong in de *overmatige Quint* kan maar *opwaarts* geschieden. (fig. 16.) doch in *Bas-melodijen*, welke niet gezongen, maar gespeeld moeten worden, kan die sprong ook *nederwaarts* plaats vinden. (fig. 17.)

## §. 41.

Sprongen in de *Sexte* welke in de Toonladder liggen, zijn wel niet ongemakkelijk te zingen; doch, daar de sprong vrij groot is, doet men beter, in *Vocaal-muziek*, niet vele *Sexten* achter elkander te plaatzen. In *Instrumentaal-muziek* kunnen vele *Sexten* achter elkander volgen. (fig. 18.)

## §. 42.

Men kan niet meer, dan twee *kleine Sexten* achter elkander gebruiken. (fig. 19.)

## §. 43.

Sprongen, welke achter malkander in eene *Sexte* nederwaarts gaan, kunnen bijkans onmogelijk gezongen worden. (fig. 20.)

## §. 44.

## §. 44.

Twee *Sexten* boven malkander, onmiddelijk in eene Rij geplaatst, komen niet voor, dan bij *Harpeggios* of breking der Accoorden. (Plaat IV. fig. 1.)

## §. 45.

*Sextsprongen*, welke beurtelings door eene *Secundprogresfie* vervangen worden, zijn gemakkelijck, en aangenaam voor het gehoor. (fig. 2.)

## §. 46.

De sprong der *overmatige Sexte* wordt gebruikt in het breken der Harmonij, of als *inleiding* tot den volgenden toon. (fig. 3.)

## §. 47.

De Sprong in de *kleine Septime* is zeer aangenaam, en gemakkelijck te zingen. (fig. 4.) Insgelijks kan ook de sprong in de *verminderde Septime* opwaarts en nederwaarts gemakkelijck gezongen worden. (fig. 5.)

## §. 48.

De sprong in de *grootte Septime* is hard, en



was eertijds verboden, doch dit *Interval* kan fomtijds zoo voorkomen, dat het gemakkelijk kan gezongen worden, als  $\bar{e} \bar{f}$  in fig. 6.

Ook doet deze sprong in een *Ripieen Bas-melodij*, fomtijds, een goede uitwerking. (fig. 7.)

#### §. 49.

De sprong in de *Octaaf* is zeer gemakkelijk te zingen, en wordt dus zeer dikwijls gebruikt.

#### §. 50.

De sprong in de *None* zoo wel in de *kleine* als in de *grootte* is ook niet ongemakkelijk te zingen, om dat de *None* zoo dicht bij de *Octaaf* ligt, en de zanger zich dezelve als *Secunde* van de *Octaaf* kan verbeelden. Deze *Nonesprong* komt maar *opwaarts* voor, en de laagste noot is de *Dominante* van den Grondtoon. (fig. 8.)

#### §. 51.

De overige sprongen in de *Decime*, *Undecime*, *Duodecime* euz. kunnen insgelijks, echter maar *zelden*, gebruikt worden; doch beide *Intervallen* moeten in eenerlei Harmonij begrepen zijn. (fig. 9.)

Indien de Harmonij in beide Intervallen verschillende is, dan zijn zulke sprongen zeer ongemakkelijk te treffen. (fig. 10.)

#### §. 52.

## §. 52.

Betreffende de grootere en kleinere *Progresfiën* der *Intervallen*, moet men de *hoogte* en *laagte* van een *Instrument*, of van de menschelijke stem in aanmerking nemen, waarvoor de Melodij moet gecomponeerd worden. In de Hooge stemmen doen *kleinere*, en in de Bas-stemmen *grootere Intervallen* eene goede uitwerking. Dit wil niet zeggen, dat de Bas-melodij gedurig springen, en de melodij van eene hooge stem slechts met *Secunden* en *Tertsen* voortgaan zal; maar de groote *Progresfiën* zijn, over het geheel genomen, natuurlijker in de laagte, en kunnen, zonder de *Bas-melodij* het vloeiende te beneemen, meer gebruikt worden, dan in eene hooge stem, in welke daar en tegen meer *kleine Intervallen*, dan *sprongen* kunnen plaats vinden.

Hierin bestaat het onderscheid van eene vloeiende *Bas-Aria*, en van eene vloeiende *Soprano-Aria*. Het verschil der *Cadenzen* is niet in staat, dit alleen te kunnen uitwerken.

## §. 53.

'Er heeft ook een groot onderscheid plaats tusschen eene vloeiende melodij voor eene *Zangstem*, en tusschen eene vloeiende melodij voor een *Instrument*. Op een *Instrument* kunnen *Progresfiën* en *Pasfagiën* uitgevoerd worden, welke  
in

in de Zangstem onmogelijk zijn, zoo als b. v. *Harpeggios* en *Springende progresfiën* achter mal-kander, welke niet tegen de vloeiende melodij voor een *Instrument* zijn, zoodra dezelve maar goed daarop kunnen uitgevoerd worden. Daar en tegen kan somtijds eene pasfagie, welke uit de zangbaarste *progresfiën* bestaat, al het vloeiende verliezen, wanneer zij tegen de *Applicatuur* van het *Instrument* is te zamengefteld, en alleen met groote moeite op hetzelfde kan uitgevoerd worden.

Het is dus volftrekt noodzakelijk, dat een *Componist* het *Instrument* wel kent, voor hetwelk hij wil *componeren*. Ieder *Instrument* heeft iets bijzonders, hetgeen aan hetzelfde alleen eigen is; en indien een *Componist* het *Instrument* zelve niet kan spelen, dan moet hij ten minfte volkomen weten, wat op hetzelfde, gemakkelijk of moeilijk, kan uitgevoerd worden.

#### §. 54.

Het zelfde heeft ook plaats bij de menschelijke stem. Hij, die voor de Zangstem wil componeren, moet zelve een Zanger zijn, of moet ten minfte (zoo hij geene goede stem heeft) in zijn geest kunnen zingen. —

Bij de zangmelodij is vooräl noodzakelijk, dat de *progresfiën* der toonen, naauwkeurig, met de woorden overeenstemmen. De *Componist* moet een  
hoofd.

*hoofdwoord* geheel anders behandelen, dan korte lettergrepen of nietsbeteekende woorden. Hij moet de taal der Dichters zoo naauwkeurig kennen, dat hij zoo wel de *kracht* van ieder woord gevoelt, als de graden der menigvuldige *hooge* en *lage Accenten*, en dat hij den toon der uitdrukking (*expresfie*), volkomen in zijne magt heeft. De taferelen der Dichters moet hij schilderen door klanken: zijne denkbeelden door gewaarwordingen, en gewaarwordingen door toonen aangeven.

De *Componist* behoort zich ook in het *declameren* te oefenen, en moet hetzelfde verstaan. Wanneer de stem bij het *declameren* der woorden zich *verheft*, dan moet de melodij niet dalen of afnemen; en wanneer de stem bij het *declameren* *daalt*, dan moet de melodij niet klimmen. Hierop moet een *Zangcomponist* zich volkomen toelekken, of hij zal telkens in gevaar zijn, van fouten te begaan, en daardoor al den invloed, die een zangstuk anders kan te weeg brengen, verminderen, of wel geheel wegnemen.

### §. 55.

Een *Componist* moet ook vooral de *grenzen* der toonen, zoowel van de menschelijke stemmen, als van alle *Instrumenten*, welke in een *Orchest* gebruikelijk zijn, kennen, op dat hij in zijne *Compositie* niets plaatze, dan het geen kan uitgevoerd worden. (Hiervan zal in een bijzonder Hoofdstuk gesproken worden.)

### §. 56.

## §. 56.

Wanneer eene Melodij, eenigen tijd, in toonen voortgaat, welke in de *diatonische* Toonladder liggen, dan moet men niet *plotseling* vele vreemde en *chromatische progresfiën* gebruiken, om dat anders de *Eenheid* der uitdrukking geheel en al vernietigd zoude worden. In het algemeen moet men met het gebruiken van vreemde toonen, om dat zij moeilijker, dan de *diatonische* zijn, voorzigtig omgaan. Zij moeten altijd als *Leids-toonen* voorkomen van dien halven toon, welke of boven of onder hen ligt, en moeten terstond de *Harmonij* laten voelen, uit welke zij genomen zijn. (fig. 11.)

## §. 57.

Bij *chromatische* progresfiën moeten die toonen, welke niet in de Toonladder liggen, *opwaarts* gaande, op een' *slechten tijd* van de maat komen. Het voorbeeld op Plaat V. bij fig. 1. is dus *goed*; maar dat bij fig. 2. *niet goed*.

## §. 58.

Daar en tegen, wanneer zulk eene *Chromatische* progresfie *nederwaarts* gaat, dan moeten die toonen, welke niet in de Toonladder liggen, op den *goeden* of *zwaren tijd* van de maat komen.

Het

Het voorbeeld bij fig. 3. is *goed*; maar dat bij fig. 4. *niet goed*.

§. 59.

Hoewel wij in onze hedendaagsche Muziek geen *Enharmonisch Klankgestlacht* hebben, zijn 'er echter *Enharmonische Progressiën* mogelijk, en worden somtijds, met de beste uitwerking, gebruikt. B. v. wanneer de Zanger *a mol*, als kleine *terts* van F heeft, en de Componist leidt de Harmonij naar E groote *terts* en verandert dus het *a mol* in *g kruis*, dan trekt de Zanger, zonder dat hij het bijkans zelve weet, zoo veel *nederwaarts*, als noodig is om de reine *terts* van E te zingen; en als het *g kruis* weder tot *a mol* gemaakt wordt, dan *trekt* hij weder zoo veel *opwaarts*. Dit doen goede en bekwame Instrumentspelers insgelijks. (fig. 5.)

Op klavier-Instrumenten, waar de toonen *c kruis* met *d mol*, *d kruis* met *e mol* enz: niets van malkander verschillen, verbeeldt zich het gehoor toch, door de *rukking* der Harmonij, het *hoogere* of *lagere* van het nieuw en vreemd Interval te hooren.

DER-

---

### III. HOOFDSTUK.

#### *Van het Metrum.*

##### §. I.

Het Kunstwoord *Metrum* beteekent, in de *Dichtkunst*, de *Voetmaat*, of den aard en den gang van een *Vers*, welke naauwkeurig door *Voeten* afgemeten en bepaald wordt. Deze voeten zijn of van *twee* of van *drie lettergrepen*. Tweegrepige zijn:

- 1.) De *Trocheus* welke uit één lange en één korte lettergreep bestaat (—  $\upsilon$ ); als  
b. v. het woord *spruiten*, waar de eerste lettergreep *lang* en de tweede *kort* is.
- 2.) De *Jambus*, wiens eerste lettergreep *kort*, maar de tweede *lang* is ( $\upsilon$  —); b. v.  
*gedood*.
- 3.) De *Spondeus*, zijnde van twee *lange* lettergrepen (— —); b. v. *bürgers*.
- 4.) De *Pijrrhichius*, zijnde van twee korte lettergrepen ( $\upsilon \upsilon$ ); b. v. *boven*.

Driegrepige voeten zijn:

1.) De

- 1.) De *Dactylus*, zijnde één *lange* en twee *korte* lettergrepen (—  $\overset{v}{v}$ ); b. v. *Kin-  
deren*.
- 2.) De *Anapestus*, twee *korte* en één *lange* lettergrepen ( $\overset{v}{v}$  —); b. v. *begeleid*.
- 3.) De *Tribrachijs*, drie *korte* lettergrepen ( $\overset{v}{v}\overset{v}{v}$ ); b. v. *beteren*.
- 4.) De *Molofus*, drie *lange* lettergrepen (— — —); b. v. *eendrachtigst*.
- 5.) De *Amphibrachijs*, die één *korte*, één *lange*, en dan weder één *korte* heeft ( $\overset{v}{v}$  —  $\overset{v}{v}$ ); b. v. *tirannen*.
- 6.) De *Bacchius*, één *korte* en twee *lange* ( $\overset{v}{v}$  — —); b. v. *gehinderd*.
- 7.) De *Antibacchius*, twee *lange* en één *korte* (— —  $\overset{v}{v}$ ); b. v. *hinderde*.
- 8.) De *Creticus* of *Amphimacer* één *lange*, één *korte*, en dan weder één *lange* lettergreep (—  $\overset{v}{v}$  —); b. v. *wandelend*.

Dubbele voeten zijn onder anderen:

1.) De *Dispondeus*, van vier *lange* lettergrepen (— — — —); b. v. *onderscheidend*.

2.) De *Choriambus*, één *lange*, twee *korte*



en weder één lange ( — u u — ); b. v.  
 $\bar{u} \quad \bar{u}$   
*onbegeleid.*

3.) De *Proceleusmaticus*, vier korte lettergrepen ( u u u u ); b. v. *gebeteren.*

4.) De *Dijambus*, één korte, één lange, weder één korte, en één lange ( u — u — ); b. v.  
 $\bar{u} \quad \bar{u}$   
*beminnelijkst*; en andere voeten meer.

## §. 2.

Men voelt terstond de groote gelijkheid en overeenkomst dezer voeten met de onderscheidene bewegingen der gedeeltens van de maat; want zelfs in de eenvoudigste verdeling van een maat kan men deze voeten zeer voelbaar gewaar worden. In het voorbeeld bij fig. 6. is ieder maat een *Trocheus*. Bij fig. 7. heeft de *Trocheus* insgelijks plaats; want, ofschoon de noten in dit voorbeeld alle quarten zijn, zoo komt toch de zware *Accent* of nadruk op den *eersten tijd* van de maat, en de *ligte* of *korte Accent* op den *tweeden tijd*.

De voorbeelden bij fig. 8. en bij fig. 9. zijn daarentegen *Jambisch*.

De voorbeelden bij fig. 10. en bij fig. 11. beginnen beide met een' *spondéus*.

Bij fig. 12. begint de *Pasfagie* met een' *Pijrrhichius*.

## §. 3.

Even zoo gelijkvormig zijn verscheidene maatverdeelingen met de *driegrepige* voeten.

In de voorbeelden bij fig. 13, fig. 14, en fig. 15. begint ieder maat met een *Dactylus*.

Het voorbeeld op Plaat VI. bij fig. 1. bestaat uit *Anapestische* voeten. Bij fig. 2. begint de *Pasfagie* met een *Tribrachijs*, bij fig. 3. met een *Molosfus*, en bij fig. 4. met een *Amphibrachijs*.

In de eerste maten van fig. 5. vindt men den *Bacchius*, van fig. 6. den *Antibacchius*, en van fig. 7. den *Amphimacer*.

## §. 4.

Ieder van deze voeten kan, op eene zeer verschillende wijze, in noten worden uitgedrukt, en evenwel dezelfde orde van *lange* en *korte noten* insluiten of bevatten. — Men kan, in de *Muzijk*, ook nog vele andere voeten uitdenken, welke in de *Dichtkunst* niet bekend of gebruikelijk zijn. B-V. een voet van vijf *korte* en één *lange* lettergrepen (vvvvv—)

## §. 5.

Men moet in het te zamen stellen van Muziekstukken de voeten behoorlijk *mengelen*; want het zoude zeer eentonig klinken en vervelend zijn, tene *Menuet* of een ander stuk te hooren, het geen

geheel en al uit *Jambi*, of uit *Trochei* was te zamengesteld. —

Wanneer echter een Muzijkstuk met een zeeker *Metrum* begint, waardoor ons oor en gevoel terflond ingenomen wordt, dan moet men niet te schielijk of plotseling tot een ander, en van het eerste geheel en al *verschillend Metrum* overgaan, om dat ons gevoel door zulke schielijke verandering en tegenovergestelde beweging zich beledigd zoude vinden.

### §. 6.

Tot dus verre stemmen *Dichtkunst* en *Toonkunst*, ten opzichte van het *Metrum*, volkomen met malkander overeen. Zoodra echter die gedeeltes of leden van de maat, welke het *Metrum* bepalen, in de Melodij met verschillende soorten van *melodische Figuren* versierd worden, dan gaat iets van deze uiterlijke gelijkvormigheid verloren, en in dit geval bekomt het *Metrum* der *Toonkunst* iets, dat haar alleen eigen en in de *Dichtkunst* onbekend is.

Ons gevoel verlangt en begeert echter, ook bij het gebruiken van *melodische Figuren*, die gelijkvormige achtervolging of voortzetting dier beweging, in welke het vooraf, als 't ware, gestemd is.

## §. 7.

Onze hedendaagsche Muziekstukken bestaan alle uit meer dan ééne stem, bij gevolg uit meer dan ééne Melodij; uit dien hoofde hangt de stipte en naauwkeurige beweging van het *Metrum* niet van de Hoofdstem alleen; maar ook van de andere aanwezende stemmen te gelijk af. Wanneer dus de Melodij der Hoofdstem het aangenomen *Metrum* niet voelbaar genoeg laat hooren, dan moet de Grondstem, of eene van de andere verzellende stemmen, de gelijkvormigheid dezer beweging staande houden.

## §. 8.

Zoo dikwijls in de Melodij zulke Figuren voorkomen, waar de aangenomen *metrische* beweging niet voelbaar genoeg is, dan moet de Grondstem, of eene van de verzellende stemmen, dit gebrek verbeteren, en de Hoofdstem te hulp komen, om het *maatgevoel* staande en in evenwigt te houden: b. v. wanneer in de Hoofdstem eene pauzering staat op eene plaats, waar eigenlijk, volgens het *Metrum*, eene noot staan moest, dan moet de Bas of eene andere stem, op de plaats der *pauzering*, eene noot aanslaan, om dat anders het *maatgevoel* vernietigd zoude worden. (fig. 3.)

## §. 9.

Hetzelfde moet ook plaats vinden, wanneer de Melodij eene noot heeft, welke langer of grooter van waarde is, dan eene der maattijden; b. v. eene Quart met een punt, in de maten van twee, drie of vier Quarten; of een Achtste met een punt in de maat van twee Quarten, dan moet de Bas of een andere stem bij het begin van het punt intreden, om het maatgevoel te bewaren. (fig. 9.)

## §. 10.

Op dezelfde wijze moet men ook met de *Ligaturen* of Bindingen omgaan. (Plaat VII. fig. 1.)

## §. 11.

Alle die nooten, welke in de verzellende stemmen, tot in standhouding van het maatgevoel noodig zijn, kunnen vermenigvuldigd worden; dat is: men kan zulk eene noot, door verdeling harer waarde, meermalen aanslaan; b. v. twee Achtstens of vier Zestiendens in plaats van ééne Quart; of men kan onder zulk eene noot ook nog andere noten mengen. (fig. 2.)

## §. 12.

## §. 12.

Na eene *Zinscheiding* kan somtijds die noot, welke het maatgevoel moest staande houden, zonder belediging van ons oor, uitgelaten worden; zoo als men zien kan in het voorbeeld van fig. 3. waar in de achtste maat, tuschen de tweede en derde zinscheiding, gemelde noot uitgelaten is. Deze uitlating geschiedt somtijds zelfs in het midden eener zinscheiding. (Plaat VIII, fig. 1.)

## §. 13.

Somtijds wordt, wegens bijzondere oorzaken, de aangenomen *metrische* beweging eenige maten achter elkander afgebroken en veranderd. Dit heeft vooräl in Zangstukken plaats, als de woorden, of de veranderde hartstogt zulk eene verandering, gebiedend, eischen.

## IV. HOOFDSTUK.

*Van de Bij-noten.*

## §. 1.

Wanneer tuschen de Intervallen, uit welke  
C 4 een

een *Accoord* is te zamen gesteld, nog andere toonen in de een of andere stem gebezigd worden, om daaruit melodische Figuren te vormen, dan noemt men dien toon, welken zulk eene stem, als het wezenlijk *Interval* van het *Accoord*, laat hooren, de *melodische Hoofdnoot*, en alle de overige toonen noemt men *Bij noten*.

## §. 2.

Wanneer de melodische Bij-noten in het *Accoord* zelve begrepen en te vinden zijn, dan noemt men dezelve *harmonische Bij-noten*. Men gebruikt deze *harmonische* Bij-noten niet alleen in de *Bovenstemmen*, maar ook in den *Bas*; somtijds in *alle stemmen* te gelijk. (fig. 2.)

## §. 3.

Maar wanneer de Bij-noten, die tusschen de *melodische* Hoofdnoten geplaatst worden, niet in het *Accoord* begrepen zijn, dan volgen zij of op eene *melodische* hoofdnoot, of op eene *Harmonische* Bij-noot, of zij gaan dezelve vooruit. In het eerste geval worden zij *doorgaande*, en in het tweede geval *wisfelnoten* genoemd.

## §. 4.

Daar een *doorgaande noot* niet in het *Accoord* be-

begrepen is, dan moet dezelve noodzakelijk met het een of ander *Interval* van het *Accoord dissoneren*. Indien zulk eene noot, bij het voortgaan, in dien toon gaat, in welken zij had moeten gaan, in geval zij als eene in het *Accoord* liggende *Dissonant* was gebruikt geworden, dan is de doorgang *regelmatig*. Zoo als bij *fig. 3.* waar de doorgaande *Septime*  $\bar{f}$ , en de doorgaande *Noene*  $\bar{d}$ , even als wezenlijke *Dissonanten*, *resolveren*.

Maar, indien dit niet geschiedt, en de doorgaande noot een' anderen weg gaat, zoo als b. v. bij *fig. 4.*, dan is de doorgang *onregelmatig*, en dan moet terftond eene andere *melodische* hoofdnoot of eene *harmonische* Bij-noot trapswijze volgen, zoo als bij *fig. 4.* en *fig. 5.* Daar en tegen is het voorbeeld bij *fig. 6.* *niet goed*, om dat de doorgaande noot  $\bar{a}$  met geene *harmonische* noot trapswijze verbonden is.

## §. 5.

Dikwijls echter wordt ook tusschen de doorgaande en de trapswijze daarop volgende *harmonische* noot, eene andere springende *harmonische* noot, of ook eene wisselnoot ingeschoven, (*fig. 7.*)

## §. 6.

De doorgaande noten kunnen zoowel *trapswij-*



ze als ook *sprongswijze* op eene *melodische* hoofdnoot volgen. Wanneer dit trapswijze geschiedt, dan gebruikt men dezelve hoofdzakelijk :

- 1.) Tot invulling van twee trapswijze op elkander volgende *melodische* hoofdnooten. (fig. 8.)
- 2.) Tusschen den herhaalden Aanlag eener *harmonische* noot. (fig. 9.)
- 3.) Tot invulling der *Intervallen*-ruimte tusschen *harmonische* Bij-noten (fig. 10.) en
- 4.) Tot invulling der *Intervallen*-ruimte van twee *melodische* hoofdnooten. (fig. 11.)

#### § 7.

Na eene doorgaande noot, welke, trapswijze, op eene hoofdnoot volgt, (op welke eigenlijk weder eene harmonische noot, of eene andere hoofdnoot trapswijze zoude moeten volgen) wordt *soms* ook eene *harmonische* noot *sprongswijze* geplaatst. (fig. 12.) Doch dit geschiedt zelden, en maar alleen bij *vlugge Passagiën*.

#### § 8.

Maar, wanneer de *progressie* der doorgaande noot van de voorgaande hoofdnoot *sprongswijze* geschiedt, dan moet terstond op die doorgaande noot eene *harmonische* Bij-noot of eene andere *melodische* hoofdnoot *trapswijze* volgen. (Plaat IX. fig. 1.)

#### § 9.

## §. 9.

Hoe eene *Dissonant* door den regelmatigigen doorgang *opgelost* kan worden, kan men zien bij fig. 2. en bij fig. 3.

## §. 10.

Wanneer doorgaande noten, die zoo wel sprongswijze als trapswijze op hoofdnoten volgen, en de daar op volgende melodische hoofdnoten den eigenften trap der Toonladder beflaan, zoo als bij fig. 4, dan trekt men deze beide noten dikwijls in *éene* noot te zamen; dat is: men maakt van deze twee noten *éene* noot, welke de waarde van beide noten heeft.

Hierdoor ontftaat eene bekende figuur, in welke de volgende *melodische* hoofdnoot vooruitgenomen wordt, en welke figuur men, om die reden, *Anticipatio* of het *vooruitnemen* der volgende noot noemt. (fig. 5.)

Dikwijls wordt deze figuur ook omgekeerd gebruikt, en de voorgaande *melodische* hoofdnoot vertraagd of opgehouden. Dit gefchiedt, wanneer men, b. v. de noten bij fig. 6. verandert, en dezelve gebruikt als bij fig. 7. Deze manier noemt men dan *Retardatio*, of *vertraging* of *ophouding* der voorgaande noot.

## §. 11.

## §. II.

*Harmonische* en doorgaande noten kunnen, in verscheidene stemmen, zeer wel tegen malkander gebruikt worden, mits men maar ieder soort van deze noten behoorlijk weet te behandelen. (fig. 8.)

## §. 12.

Wanneer men, in plaats van eene *melodische* hoofdnoot terstond te laten hooren, eerst eene andere trapswijze voorafgaande noot gebruikt, welke niet in het *Accoord* begrepen is, dan wordt zulk eene noot een *Wisselnoot* genoemd.

## §. 13.

Op de *Wisselnoot* moet of de *melodische* hoofdnoot, of eene *harmonische* noot trapswijze volgen. (fig. 9.)

## §. 14.

Eene *Wisselnoot* is niet in het *Accoord* begrepen; bij gevolg moet dezelve noodzakelijk met het een of ander *Interval* van het *Accoord* *dissoneren*.

Indien de *Wisselnoot* in dien toon gaat, in welchen zij had moeten gaan, ingeval zij als eene in het *Accoord* liggende *Dissonant* was gebruikt geworden,

den, dan is de Wisfelgang *regelmatig*; zoo als bij *fig. 10.* waar de, als Wisfelnoot gebruikte, Quart *f*, en bij *fig. 11.* waar de in den Wisfelgang voorkomende overmatige Quart *b*, even als wezenlijke *Disfonaten resolveren.*

Maar, indien dit niet geschiedt, en de *melodische* hoofdnoot, of de *harmonische* noot wel trapswijze op de Wisfelnoot volgt, doch niet zoodanig, als zij had moeten volgen, wanneer zij als *Disfonant* was gebruikt geworden; dan is de Wisfelgang wel *onregelmatig*, maar wordt echter zeer dikwijls gebruikt. (*fig. 12.*)

### §. 15.

Even zoo wel, als men op eene doorgaande noot eene wisfelnoot kan laten volgen, zoo als bij *fig. 13.*, zoo kunnen ook, in verscheidene stemmen, wisfelnoten en doorgaande, of harmonische noten en wisfelnoten zeer wel tegen malkander gebruikt worden. (*fig. 14.*)

In eene gezwinde beweging kunnen, voor eene *melodische* hoofdnoot, zelfs twee wisfelnoten achter malkander gebruikt worden. (*fig. 15.*)

---

## V. HOOFDSTUK.

### *Van de Beweging, Maat en Rhijthmus.*

#### §. 1.

**D**e best opgestelde Redevoering zoude ten deele onverstaaubar en geheel en al onaangenaam zijn, wanneer de Redenaar in het voorstel geen behoorlijke maat van gezwindheid wilde waarnemen, noch door Accenten, met de langheid en kortheid der lettergrepen overeenstemmende, de woorden van elkander afzonderen, en eindelijk door geene rustpunten de zinscheidingen en Perioden onderscheiden. —

Het is even zoodanig met de Muzijk gelegen. — De aandoenlijkste melodij zoude alle kracht, alle uitdrukking, en allen invloed geheel en al verliezen, wanneer men eene opvolging van toonen, zonder bepaalde gezwindheid of beweging, zonder Accenten en zonder rustpunten wilde uitvoeren. Derhalve geven *Beweging, Maat en Rhijthmus* aan den zang of de melodij *kracht en leven*.

#### §. 2.

## §. 2.

De *Beweging* bepaald den graad van gezwindheid, welke graad reeds voor zich zelve van belang is, om dat hij of eene onrustige of eene bedaarde gemoedsgefteltenis te kennen geeft: de *Maat* bepaald de *Accenten*, als ook de langheid en kortheid der toonen, en het ligt of nadrukkelijk voorstel, en vormt uit toonen, als 't ware, woorden; maar door den *Rhythmus* voelt ons oor niet alleen de enkele zinscheidingen, welke uit de toonen of woorden gevormd zijn, maar ook de *Perioden*, welke uit verscheidene zinscheidingen zijn te zamengesteld. — Een zang of muziekstuk, waarin deze drie dingen behoorlijk vereenigd zijn, wordt dan eene verstandige en verrukkende rede.

## §. 3.

Geen van deze drie dingen *alleen* is toereikend, om het Karakter van een muziekstuk nauwkeurig te bepalen; maar, door derzelve vereeniging en wederzijdschen invloed op malkander, wordt het eigenlijk Karakter van een muziekstuk vastgesteld en bepaald. — Twee stukken kunnen eenerleien graad van het *Allegro* of *Adagio* hebben, en toch zelfs daardoor eene zeer verschillende uitwerking doen, om dat, volgens den aard der maat, de beweging bij eenerlei gezwindheid  
vlug-

vlugger, of nadrukkelijker, ligter of zwaarder is. Hieruit blijkt, dat de Beweging en de Maat hare kracht vereenigen moeten. — Even zoodanig is het ook met den *Rhijthmus* gelegen. Dezelfde zinscheidingen en Perioden, uit welken eene *Melodij* bestaat, kunnen, volgens het onderscheid van Maat en Beweging, eene zeer verschillende uitwerking hebben. Hij, die dus eene *melodij* wil componeren, moet, noodzakelijk, op de vereenigde werking van *Beweging*, *Maat* en *Rhijthmus* te gelijk of gezamenlijk letten.

#### §. 4.

Elke melodij moet een natuurlijk en getrouw schilderij van eene gewaarwording of hartstogt zijn, in zoo verre dezelve door eene opvolging van toonen kan geschilderd worden. Ieder hartstogt heeft, zoo wel in hare innerlijke werking, als in hare taal, door welke zij zich uitdrukt, hare gezwindere of langzamere, hevigere of bedaardere beweging, en deze beweging moet ook de *Componist*, volgens den aard der hartstogt, die hij wil uitdrukken, juist en naauwkeurig treffen.

#### §. 5.

Een jong *Componist* moet zich bevljtigen, de natuur van elke hartstogt en gewaarwording, ten op-

opzigte der beweging, naauwkeurig, te leeren kennen, op dat hij niet in dien grooten fout vervalle, aan eene melodij eene langzame beweging te geven, waar ze gezwind, of eene gezwinde, waar ze langzaam zijn moet.

## §. 6.

Hij moet ook trachten een juist gevoel van de natuurlijke beweging van ieder foort van maat te verkrijgen, of van het geen *Tempo giusto* is. Hiertoe geraakt hij door eene vlijtige oefening in allerlei foort van Dans-stukken. Elk Dans-stuk heeft zijne vaste maatbeweging, die door de maatfoort en door de foorten der noten, welke daarin gebezigd worden, bepaald wordt.

Betreffende de maatfoorten, dan hebben die van *grootere tijden* of *tempo's*, b. v. de *Alla Breve maat* en de maat van *Drie Halve Noten*, eene zwaardere en langzamere beweging, dan die van *kortere tijden*, als b. v. de maat van  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$  en  $\frac{6}{8}$ , en deze zijn weder minder vlug, dan de maat van  $\frac{3}{8}$ . —

Aangaande de foorten van Noten, dan hebben die Dans-stukken, waarin *Zestiendens* en *Tweëndertigstens* voorkomen, eene langzamere maatbeweging, dan zulke, die bij dezelfde maatfoort slechts *Achtstens*, en op zijn hoogst *Zestiendens*, als gezwindste noten, kunnen verdragen.



## §. 7.

Het *Tempo giusto* wordt derhalve door de foort van maat en van langere en kortere noten van een muzikstuk bepaald. Wanneer men hiervan een juist gevoel heeft, dan begrijpt men ook spoedig, hoeveel de bijwoorden *largo*, *adagio*, *andante*, *allegro*, *presto*, en hunne *Modificatien*, als: *larghetto*, *andantino*, *allegretto*, *prestissimo*, aan de natuurlijke maatbeweging, betreffende de gezwindheid of langzaamheid, bijvoegen of afnemen. — Wanneer een *Componist* in ieder foort van beweging kan *componeren*, en de beweging van elk stuk naauwkeurig beteekent, dan kan hij ook, met regt, verwachten, dat de regte beweging van de uitvoerders zal getroffen worden.

## §. 8.

De beweging in de Muziek is echter niet enkel en alleen bepaald door de verschillende graden van het langzame en het gezwinde; maar dezelve hangt ook zeer veel af van de hartstogten, welke in een muzikstuk heerschen. Daar de hartstogten zoo veel van elkander verschillen, kan ook de beweging in de Melodij bij eenerlei graad van gezwindheid of langzaamheid hevig of zacht, huppelend of eenvormig, vurig of krachteloos zijn; om deze verscheidenheid te bewerken moeten er ook verschillende foorten van Noten-figu-

guren gekozen worden; zoo als men zien kan aan de voorbeelden op Plaat X. van fig. 1. tot fig. 12.

Elk van deze voorbeelden verschilt van de overige in *Tempo* en *maatsoort*, en bij die genen, welke van eenerlei *Tempo* en maatsoort zijn, bestaat het onderscheid in de *Noten-figures*, uit welke de Melodij is te zamen gesteld.

### §. 9.

Vrolijke hartstogten vereischen in 't algemeen eene gezwinde maatbeweging; daarentegen moet men, bij treurige harrstogten, meestal eene langzame maatbeweging gebruiken.

### §. 10.

Een *Componist* moet de grenzen der gezwinde of langzame beweging niet te buiten gaan. Het geen al te gezwind is, kan niet duidelijk uitgevoerd worden, en hetgeen al te langzaam is, kan niet gemakkelijk verstaan of begrepen worden.

### §. 11.

Wegens den langen nagalm der lage toonen moet men, zoo veel mogelijk is, alle schiekelijke of gezwinde noten in de laagte vermijden; daar en tegen doen gezwinde noten in de hoogte eene betere uitwerking, dan lang uitgehoudene toonen.

## §. 12.

Een *Componist* moet de beweging zijner Muziekstukken zoo nauwkeurig beteekenen, als mogelijk is, en, wanneer hij bespeurt, dat bij een *Allegro* het enkel woord *allegro* niet genoegzaam of voldoende is, dan moet hij deze beweging nader uitdrukken door de woorden *allegro assai*, *allegro moderato*, *poco allegro* enz: ook moet hij niet vergeten het Karakter van het stuk aan te duiden door woorden, welke daarop betrekking hebben, b. v. *Maestoso*, *scherzando*, *mesto.* enz.

## §. 13.

Eene *melodij*, in welke alle toonen met gelijke kracht of met eenerlei nadruk gezongen of gespeeld worden, en in welke ook alle toonen doorgaans eenerlei waarde of lengte hebben, (zoo als b. v. een Gezang, het welk uit *enkele heele noten* bestaat,) heeft veel overeenkomst met een' eenvormig vlietenden stroom. Het eenigste, wat het eene gezang van het andere zoude kunnen onderscheiden, zoude in het sneller of langzamer stroomen bestaan. Het eene gezang zoude een' bruischenden stroom, een ander eene langzaam vlietende rivier, en een derde een zacht ruischend of murmelend beekje gelijken. Indien men zich dan verbeeldt, zulk een gezang door één, twee, drie, of door eene geheele menigte menschen te hoo-

hooren zingen, dan is dit ook alles, wat het eene gezang van het ander kan onderscheiden. De geheele kracht of uitdrukking van zulk een gezang zoude enkel en alleen in het zachte of ligte, of in het vlugge of hard stroomende bestaan.

Zulk een gezang zoude ons in slaap wiegen, of wakker maken.

#### §. 14.

Zal eene *melodij* aan eene Redevoering gelijkvormig en tot de uitdrukking van menigerlei gewaarwordingen en hartstogten bekwaam worden, dan moeten enkele toonen, tot beduidende woorden, en woorden tot verstaanbare voorstellen gemaakt worden. Dit geschiedt eensdeels door *Accenten*, welke op eenige toonen gelegd worden, anderdeels door de langheid en kortheid der toonen.

In de naauwkeurige eenvormigheid der *Accenten*, die op eenige toonen gelegd worden, en welke *Accenten* op even dezelfde tijden weder voorkomen, als ook in de volmaakt regelmatige verdeling der lange en korte toonen, bestaat eigentlijk de maat.

#### §. 15.

Een Componist moet niet alleen alle gebruikelijke maatsoorten, ieder volgens hare wezenlijke hoedanigheid en juiste uitvoering weten, maar ook

den geest en het Karakter van ieder maatfoort naauwkeurig kennen; ook moet hij, wanneer hij over woorden eene Melodij zal componeren, de beste maatfoort daarvoor weten te verkiezen.

§. 16.

Wanneer men eene opvolging van gelijke slagen hoort, die in een' gelijken tijd na malkander herhaald worden, zoo als bij *fig. 1.* op *Plaat XI*, dan leert ons de ondervinding, dat wij in onze gedachten terstond eene maatvormige verdeeling dezer slagen maken, om dat wij dezelve in gelederen rangschikken, waarvan ieder gelid een gelijk getal slagen in zich bevat, en wel zoodanig, dat wij op den eersten slag van elk gelid een' Accent plaatzen, of hem harder, dan de overige meenen te hooren.

Deze verdeeling kan op drieërlei wijze geschieden; namelijk, wij verdeelen deze slagen in gelederen ieder van twee slagen, zoo als bij *fig. 2.*; of in gelederen van drie slagen, zoo als bij *fig. 3.*; of ook in gelederen, ieder van vier slagen, zoo als bij *fig. 4.*

Wij vormen ons geene gelederen van vijf of zeven slagen, maar wel van zes slagen, vooräl, wanneer de slagen eenigzins gezwind op elkander volgen; doch dan maken wij in onze gedachten eene onderverdeeling, waardoor deze zes slagen aan  
de

de gemelde gelederen van drie of twee slagen weder gelijkvormig worden. (fig. 5.)

Op zulke wijze kunnen ook *negen* of *twaalf* slagen in gelederen van *drie* en *vier* slagen gerangschikt worden. (fig. 6.)

In deze voorbeelden zijn velerlei slagen in één gelid gebragt: de daarboven staande strepen en punten beteekenen de hoofdslagen, aan welke de overige ondergeschikt zijn, om dat ze niet zoo duidelijk, als de andere, gevoeld worden. Hierdoor worden deze gelederen aan de daar onderstaande gelederen weder gelijkvormig, en zijn, om zoo te spreken, dezelfde.

Bij gezwinde slagen kunnen nog veel meer op éénen hoofdslag gerekend worden; de orde der gelederen blijft echter altijd dezelfde. (fig. 7.)

### §. 17.

De maat bestaat dan eigenlijk uit twee, drie of vier gelijke tijden, en men zoude dus ook slechts drie teekenen noodig, hebben, om deze drie maatsoorten aan te duiden: doch, uit hetgeen in §. 6. en §. 7. van dit Hoofdstuk gezegd is over het *Tempo giusto* en over de natuurlijke beweging der langere en kortere nootsoorten, blijkt, dat de maatsoort van twee Halve Noten met die van twee Quarten, en de maatsoort van drie Quarten met die van drie Achtstels, hoewel zij van gelijke tijden zijn, echter zeer aanmerkelijk in be-

weging van elkander verschillen. Hierbij komt nog, dat langere nootfoorten altijd zwaarder en nadrukkelijker uitgevoerd worden, dan kortere, en dat, bijgevolg, een muzikstuk, hetwelk zwaar en nadrukkelijk zal uitgevoerd worden, ook in lange nootfoorten, daar en tegen een ander dat ligt en boertend zal uitgevoerd worden, slechts in korte nootfoorten moet geschreven zijn.

## §. 18.

Men verdeelt de maatfoorten ook in *enkele* en in *tezamengefelde maatfoorten*. Enkele maatfoorten hebben die hoedanigheid, dat elke maat slechts éénen voet bedraagt, en in het midden niet gedeeld kan worden. De tezamengefelde maatfoorten daarentegen kunnen, om dat ze uit twee enkele zijn tezamengefeld, in het midden van elke maat gedeeld worden.

## §. 19.

Onder de enkele maatfoorten van *twee tijden* behoort:

1.) De maat van *Twee Halve Noten*, of *Alla Brevemaat*.

Deze maatfoort wordt veel gebruikt in *Kerkmuzijk*, *Fugen*, en wel uitgewerkte *Kooren*; dezelve is zwaar en nadrukkelijk, doch wordt nog eens zoo gezwind

zwind uitgevoerd, als hare nootfoorten te kennen geven, b. v. eene Halve noot zoo gezwind als eene Quart enz.; maar wanneer men de beweging langzamer begeert te hebben, dan wordt dit door de woorden *grave*, *adagio*, enz: aangeduid.

2.) De maat van *Twee Quarten*.

Deze maatfoort heeft de beweging van de *Alla Brevemaat*, doch wordt veel lichter voorgesteld of uitgevoerd.

Men zoude mischien kunnen denken, dat het eenerlei of hetzelfde zij, of men een muzikstuk in de *Alla Brevemaat*, of in de maat van  $\frac{2}{4}$  *componeerde*, doch het onderscheid in de uitvoering is al te voelbaar, dan dat men het niet bespeuren zoude. Wanneer men b. v. de *Melodij* bij fig. 8. welke in de *Alla Brevemaat* gesteld is, vergelijkt met fig. 9., dan zal men terstond bemerken, dat dezelve in de *Alla Brevemaat* veel deftiger en nadrukkelijker is, dan in de maat van de twee *Quarten*.

Hierin bestaat het onderscheid der maatfoorten van gelijke tijden.

Zoowel de maat van *Twee Quarten*, als de maat van *Zes Achtstens*, welke uit de Tweequartmaat ontstaat, worden zeer dikwijls gebruikt. In hare natuurlijke beweging zijn Zestiendens en eenige weinige op



eikander volgende Tweeëndertigstens hare kortste nootsoorten.

§. 20.

In de maatsoorten van *twee tijden* bedraagt elke maat een' voet van twee deelen, waarvan het *eerste deel*, innerlijk *lang* en het *tweede* innerlijk *kort* is: bijgevolg moet elke *hoofdnoot* van een melodisch voortfel op den *eersten tijd* van de maat of op den *nederflag* vallen.

Wanneer men b. v. de woorden: *Heer! gij zijt mijn troost alleen: muzikalisch* en volgens de maat wil verdeelen, dan kan dit, natuurlijk, niet anders geschieden, dan op die wijze, zoo als bij fig. 10. is aangeduid; want het zoude onnatuurlijk zijn, wanneer men de lange lettergrepen op den korten tijd van de maat wilde plaatsen, zoo als bij fig. 11.

Hetzelfde heeft ook plaats bij eene melodij zonder woorden. Alle *Hoofdnoten* moeten op den *eersten tijd* van de maat, of op den *nederflag* vallen, om dat de *eerste tijd* van de maat het grootst gewigt heeft en *lang* is.

Wanneer men b. v. de melodij bij fig. 12, in welke de hoofdnoten  $\bar{c}$ ,  $\bar{e}$ ,  $\bar{g}$  en  $\bar{e}$  op den eersten tijd van den maat vallen, zoodanig wilde schrijven als bij fig. 13, dan zoude dit een zeer groote fout zijn, om dat dan het maatgevoel van den eersten tijd, op den tweeden tijd

zou-

zoude gelegd worden. Zulk een verward geschreven muzikstuk zoude zeer moeilijk en bijkans onuitvoerlijk zijn.

§. 21.

De *suitnoot* moet in deze maatsoorten, altijd op den *nederslag* van de maat komen: indien dit anders voorkomt, dan is het een teeken, dat 'er hier of daar in de Melodij een halve maat te veel of te weinig is.

§. 22.

De maat van *Vier tijden* is tweeërlei: namelijk: de *grootte vierquartmaat*, en de *kleine of gewone vierquartmaat*. Beide maatsoorten hebben eenerlei teeken, namelijk C., doch men kan dezelve gemakkelijk van elkander onderscheiden, door het woord *grave*, hetwelk de *grootte vierquartmaat* te kennen geeft.

Deze *grootte vierquartmaat* heeft eene zeer zware beweging, en is, wegens hare nadrukkelijkheid, bijzonder geschikt tot groot Kerkmuzik, Kooren en Fugen. De gezwindste noten van deze maat zijn *Achtstems*, of eenige weinige op elkander volgende *Zestiendens*. —

De *kleine Vierquartmaat* heeft eene vluggere beweging en een veel ligter voorstel. Deze maat wordt zeer dikwijls gebruikt, en alle nootsoorten, tot de *Zestiendens* ingesloten, komen daarin voor.

Even

Even eens is het gelegen met de maat van *Twaalf Achtstems*, welke uit de Vierquartmaat ontstaat.

§. 23.

In de maatsoorten van *vier tijden* is de eerste en de derde tijd *lang*; doch de tweede en vierde tijd *kort*. De eerstgenoemde worden ook *zware* of *goede tijden*, en de andere *slechte* of *ligte tijden* genoemd; zoo als reeds in het Eerste Deel van dit werk gezegd is bij §. 10. in het XVIde Hoofdstuk der eerste Afdeeling.

Van de lange tijden, is de *eerste* van grooter gewigt of zwaarte dan de derde, zoo als men zien kan aan het voorbeeld bij *fig. 14.*; derhalve moeten de hoofdnooten eener melodij altijd op den *eersten tijd* van de maat vallen; de overige toonen bekomen dan, naar maate der innerlijke langheid of kortheid der overige tijden, meer of minder gewigt. — De sluitnoot valt in deze maatsoorten altijd op den *eersten tijd*, en moet *vier tijden* lang duren, ten zij bij zulke stukken, wier *Rhijthmus* in den opslag begint; want dan wordt de sluitnoot slechts zoo lang gevoeld, tot dat na dezelve een nieuwe *Rhijthmus* beginnen kan. (*fig. 15, 16, en fig. 17.*)

In het voorbeeld bij *fig. 15.* kan van de sluitnoot niets afgekort worden, en zoo men, om de eene of andere reden, dezelve iets korter wil

de

de maken, dan kan men echter geene nieuwe zinscheiding of *Rhijthmus* beginnen, voor dat de vier tijden van de maat afgeloopen en voorbij zijn. Dit betreft niet alleen de laatste noot van een muzikstuk, maar ook alle sluitnoten van elke muzikale Periode.

Het voorbeeld bij *fig. 16.* begint met eene quart in den opslag van de maat; bij gevolg kan de sluitnoot ook niet langer, dan *drie tijden*, duren; en bij *fig. 17.* duurt de sluitnoot slechts *twee tijden*, om dat die melodij met twee quarten in den opslag begonnen is.

Hierop moet een jong *Componist* wel acht geven, om een juist maatgevoel te verkrijgen, en naauwkeurig te leeren schrijven. Het is ook onaangenaam, eene nieuwe Periode te hooren beginnen, voor dat de eerste geëindigd is.

#### S. 24.

Het valt jongen *Componisten* over het algemeen moeilijk, het onderscheid der maatsoorten van vier tijden van die van twee tijden duidelijk ge-  
waar te worden. Dikwijls *componeren* zij een stuk in de maat van *twee tijden*, waarvoor zij de maat van *vier tijden* hadden moeten kiezen; en zoo ook omgekeerd. Om deze dwaling te vermijden, moet men, bij het vervaardigen eener melodij in deze maatsoorten, naauwkeurig, opletten, of men bij dezelve *vier gelijke slagen* zooda-

danig tellen kan, dat er, tusfchen den tweeden en derden slag geen rustpunt, geen *comma*, gevoeld worde. Wanneer men tusfchen de gemelde flagen geen rustpunt of *comma* bespeurt, dan is de maatfoort van *vier tijden*. (Plaat XII. fig. 1.)

Maar, wanneer men tusfchen den tweeden en derden slag een duidelik rustpunt, even als een *comma* in eene rede, voelt, en wel zoodanig, dat de eerste en derde slag van eene gelijke zwaarte en gewigt zijn, dan is de maatfoort van *twee tijden*. (fig. 2.)

Wanneer men b. v. de melodij bij *fig. 3.* wilde fchrijven als bij *fig. 4.*, dan zoude deze fchrijfwijze geheel en al tegen de maat zijn, welke in deze melodij ligt, en zoude dezelfde uitwerking doen, als kwalijk aangebragte *comma's* in eene Rede.

Men kan gemelde Melodij zeer wel in de maat van twee quarten fchrijven, wanneer de beweging vlugger, en het voorftel ligter zijn zal; maar dan moeten de nootfoorten veranderd worden, zoo als bij *fig. 5.*

### §. 25.

Onder de enkele maatfoorten van *drie tijden* behoort:

- 1.) De maat van *Drie Halve Noten* geteekend  $\frac{3}{2}$ . Deze maatfoort vereischt een zwaar en langzaam voorftel, en wordt in Kerkmuzijk dikwijls gebruikt. In dezen ftijl zijn
- Acht-*

*Achtstems* de gezwindste nootsoorten. In andere stukken, welke niet voor de Kerk geschikt zijn, kunnen ook nog gezwindere nootsoorten gebruikt worden; doch dan moet men in de overige stemmen de *drie tijden* van deze maatsoort duidelijk kunnen voelen, anders zoude de melodij onverstaaubar worden.

2.) De maat van *Drie Quarten*.

Deze maatsoort heeft een ligter voorstel, dan de maat van drie halve noten, en hare beweging is die van eene *Menuet*. In deze beweging gebruikt men niet vele achter elkander volgende *Zestiendens*, veel minder *Tweeëndertigstems*; doch, daar deze maatsoort, door de bijwoorden *adagio*, *andante*, *largetto*, *allegro* enz: voor alle graden der beweging vatbaar is, zoo kunnen ook alle nootsoorten, volgens den aard der gezwinde of langzame beweging, daarin gebruikt worden.

De maat van  $\frac{2}{8}$ , welke uit de  $\frac{3}{4}$  maat ontstaat, heeft de beweging van de driequartmaat; doch de *Achtstems* worden in de maat van  $\frac{2}{8}$  *ligter* voorgedragen dan de *Achtstems* in de maat van  $\frac{3}{4}$ . Men zoude dwalen, wanneer men de maat van  $\frac{2}{8}$  wilde beschouwen als een maat van  $\frac{3}{4}$ , welker tijden uit *Triolen* bestonden; want de *Triolen* in de  $\frac{3}{4}$  maat worden zeer *ligt*,

*ligt*, en, zonder de minste drukking op de laatste noot, uitgevoerd; daar en tegen worden de *Achtstems* in de  $\frac{2}{3}$  maat iets *zwaarder*, en met eenig gewigt op de laatste noot, voorgedragen.

g.) De maat van *Drie Achtsten*.

Deze maatsoort heeft eene vlugge beweging, en wordt *ligt*, doch niet boertend, voorgedragen. Dezelve wordt zeer dikwijls gebruikt.

§. 26.

Deze drie maatsoorten stemmen daarin met mekaar overeen, dat men bij elke van dezelve *drie tijden* in de maat voelt, waarvan de *eerste* altijd *lang*, doch de *derde kort* is. De *tweede* tijd kan, volgens de gesteldheid van het stuk, *lang* of *kort* zijn. In zware maatsoorten en deftige stukken is de *tweede tijd* gewoonlijk *lang*; doch in ligte maatsoorten *kort*.

Bij *fig. 6.* komt eene toevallige Dissonant, welke niet anders dan op een' *zwaren* maattijd vallen kan, op de tweede Quart of *tweeden tijd*: bij *fig. 7.* valt het flot op den *tweeden tijd*, en is bij gevolg ook *lang*: maar bij *fig. 8.* is de *tweede tijd kort*.

## §. 27.

Melodische hoofdnoden, toevallige Disfonanten en sluitnoten kunnen slechts op *lange tijden* vallen. Het gebeurt echter zelden, dat het slot in de maatsoorten van drie tijden op den tweeden zwaaren tijd valt, behalve in *Polonoisen*, en in Engelsche en Schotsche Danzen; waar de sluitnoot in den *opslag* komt.

## §. 28.

Wanneer in de maat van  $\frac{3}{4}$  *Achtstems*, en in de maat van  $\frac{3}{8}$  *Zestiendens* voorkomen, dan is de *eerste* van deze *Achtstems*, of de eerste van deze *Zestiendens lang*.

## §. 29.

Men vindt zoo wel in de maat van twee tijden, als van drie tijden somtijds Melodijen, in welke blijkbaar geheele maten *beurteilings* van een zwaar en ligt gewigt zijn, zoodanig, dat men de geheele maat slechts als *éenen tijd* voelt. Wanneer de Melodij zoodanig gesteld is, dat men de geheele maat slechts als *éenen* enkelen tijd voelt, dan moeten noodzakelijk twee maten te zamen genomen worden, om uit dezelve *één maat* te vormen, welker eerste deel *lang*, en het tweede deel *kort* is; want, indien dit zamentrekken



geen plaats had, zoude men, wegens de noodzakelijke zwaarte des *nederflags*, eene Melodij van enkel zware slagen bekomen, hetwelk even zoo wonderlijk en onaangenaam zoude klinken, als een Periode van eene Rede, welke te zamengesteld was uit woorden, alle van *ééne* lettergreep, en waar op elk woord een *Accent* was geplaatst. Daar van daan komen de *te zamengestelde maatsoorten*, namelijk de *te zamengestelde*  $\frac{4}{4}$  maat, uit twee vereenigde maten van  $\frac{2}{4}$ , en de *te samen gestelde*  $\frac{6}{8}$  maat, uit twee vereenigde maten van  $\frac{3}{8}$  enz:

## §. 30.

Het zamentrekken van twee maten geschiedt slechts daarom, op dat de speler het ware voorstel treffen, en de tweede helft van zuik een maat *ligter*, dan de eerste, uitvoeren zoude — Men kan deze maatsoorten, als b. v. de tezamen gestelde  $\frac{4}{4}$  van de enkele gewoonlijke  $\frac{4}{4}$  maat daardoor gemakkelijk onderscheiden, dat de sluitingen in de tezamen gestelde  $\frac{4}{4}$  maat zeer natuurlijk op het *tweede deel* van de maat vallen, en dus ook maar de helft van de maat voortduren moeten, hetwelk in de enkele  $\frac{4}{4}$  maat niet zoude kunnen geschieden. Even hetzelfde heeft plaats bij de tezamen gestelde  $\frac{6}{8}$  maat, waar de sluitnoot ook op de *tweede helft* van de maat kan vallen.

## §. 31.

§. 31.

'Er is voor 't overige geen verschil tusfchen de *tezamengefelde* en *enkele* maatfoorten, betreffende het zwaar of ligt voorftel of de beweging; namelijk de *tezamengefelde*  $\frac{4}{4}$  maat heeft in beweging en voorftel hetzelfde Karakter, als de *enkele*  $\frac{4}{4}$  maat.

§. 32.

De gebruikelijkfte *tezamengefelde* maatfoorten zijn de volgende:

- 1.) De *tezamengefelde*  $\frac{4}{4}$  maat uit 2 vereenigde  $\frac{2}{4}$  maten.  
 2.) —————  $\frac{12}{8}$  —————  $\frac{6}{8}$  —————  
 3.) —————  $\frac{6}{4}$  —————  $\frac{3}{4}$  —————  
 4.) —————  $\frac{6}{8}$  —————  $\frac{3}{8}$  —————

Met deze *tezamengefelde* maatfoorten moet men zulke muzikftukken niet verwarren, in welke, ter vermindering der vele maatftokken, op twee maten slechts *een* maatftok gebruikt wordt, welke echter, voor het overige, de hoedanigheid der enkele maatfoorten volkomen behouden. Zoo vindt men muzikftukken van groote Componiften, welke eigenlijk in de wezenlijke  $\frac{2}{4}$  maat zijn opgefteld, doch gedurig na vier quarten slechts *éénen* maatftok hebben.

## §. 33.

Een Componist moet vooräl eene juiste bevatting hebben van den *geest* en eigenlijk *Karakter* van ieder dezer verhandelde maatsoorten, betreffende de daarin liggende kracht, om gewaarwordingen en hartstogten uitte drukken. Hier komt zoo zeer niet in aanmerking een gelijk of ongelijk aantal der maattijden, als wel eene langzamere of gezwindere beweging, en een zware of ligte gang van de maat. Eenerlei maatsoort kan door de beweging en verdere behandeling tot tegenovergestelde hartstogten gebruikt worden. Daar nogtans elke maatsoort eene behandeling heeft, welke haar bijzonder en bij uitstek voegt, en haar natuurlijk en gewoonlijk is; zoo heeft dezelve ook in zoo verre een eigen Karakter, hetwelk men haar echter, door eene vreemde en ongewoonlijke behandeling, ontnemen kan.

## §. 34.

Van de maatsoorten, welke even veel tijden hebben, is die geene, welke *grootere* of *langere maattijden* heeft, natuurlijk iets *ernstiger* en *statiger*, dan die van korte tijden: bij gevolg is de maat van drie halve noten zwaarwigtiger, dan die van drie quarteren, en deze weder minder vlug, dan die van drie achtsten.

## §. 35.

## §. 35.

De *Allabrevemaat* voegt het best tot plegtige en nadrukkelijke muziekstukken, en wordt om die reden in *Misfen* en ander plegtig Kerkmuzijk gebruikt.

De *grootte vierquartmaat* heeft een' zeer nadrukkelijken en statigen gang, en past het best tot prachtige Kooren, tot Fugen in Kerkmuzijk, en bijzonder tot stukken, waar pracht en deftigheid vereischt wordt.

De maat van *drie halve noten* is zwaarwigtig en ernstig, wanneer men niet te veel korte noten in dezelve gebruikt.

De *kleine of gewoonlijke vierquartmaat* voegt zeer wel tot vlugge en opwekkende stukken, bij welke ook te gelijk iets nadrukkelijks vereischt wordt.

De maat van *twee quarten* is ook vlug, doch veel ligter, dan de  $\frac{4}{4}$  maat. Men kan deze maat ook tot boertende stukken gebruiken.

De maat van *drie quarten* heeft een zacht en edel Karakter, vooral, wanneer dezelve enkel, of doch meestendeels, uit enkele quarten bestaat.

De maat van *drie Achtstens* heeft eene groote levendigheid, en kan tot vrolijke, ja zelfs darte-lende en boertende stukken gebruikt worden.

## §. 36.

Deze algemeene Karakters bekomen nog eene nadere bestemming door eene bijzondere nootsoort, welke in een stuk heerschende is, en door de progressie van grootere en kleinere intervallen. Zeer verschillend is, b. v. het Karakter van de  $\frac{3}{4}$  maat, wanneer bijkans door het geheele stuk slechts quartern gebruikt worden, dan wanneer vele Achtsten, of nog kortere noten daarin voorkomen; ook wanneer de progressie meestendeels in kleine Intervallen bestaat, of dat 'er vele sprongen in voorkomen.

## §. 37.

Elke hartstocht is niet altijd van eenerlei kracht, maar heeft hare graden en schakeringen. De *blijdschap* b. v. kan plegtig en bijkans verheven, zij kan luidrugtig, of ook huppelend en baldadig zijn. Deze en nog meer andere graden en schakeringen kan de blijdschap hebben, en zoodanig is het ook met andere hartstogten gelegen.

De *Componist* moet derhalve voor alle dingen den bijzonderen stempel der hartstogt, welke hij schilderen moet, zich naauwkeurig en bepaaldelijk voorstellen, en alsdan eene zware of lichtere maatsoort kiezen, naar mate die bijzondere schakering de eene of andere vereischt.

## §. 38.

Wanneer men zangmuziek wil *componeren*, dan moet men vooräl op de hartstogt letten, welke in de woorden ligt, en, volgens dezelve; eene van de zware of lichtere maatsoorten kiezen; want alles, wat in de *Allabrevemaat* gezongen wordt, kan ook in de  $\frac{2}{4}$  maat gezongen worden; doch het voorstel en de manier van uitvoering zoude veroorzaken, dat zulk een stuk in de *Allabrevemaat* veel *ernstiger*, en in de  $\frac{2}{4}$  maat veel *lichter* zoude voorkomen.

## §. 39.

Men moet ook onderzoeken, of het Dichtstuk eene maatsoort van twee, drie of vier tijden vereischt. Ieder *lange lettergreep* moet op eene *lange*, en ieder *korte lettergreep* op eene *korte maattijd* vallen. Het *hoofdwoord* van een Vers moet op den *eersten maattijd* te staan komen; b. v. in het volgend vers volgt altijd op een lange, een korte lettergreep, als:

*Hoogheid, wijsheid, hersenschimmen*

*Voor den geen, die met haar praalt, enz:*

Deze woorden moeten in de  $\frac{2}{4}$  maat gesteld worden, zoo als bij *fig. 9*.

Men zoude hiervoor ook de  $\frac{3}{8}$  maat kunnen gebruiken, zoo als bij *fig. 10*; doch, daar dit Vers een' ernstigen gang heeft, is de  $\frac{2}{4}$  maat ver-

*kieslijker*, dan de  $\frac{3}{8}$  maat. Daarentegen hebben volgende Versen een' vluggen gang, hoewel zij even als de voorgaande met een lange en korte lettergreep afwisselen:

*Trompetten en Schalmeyen*

*Doorklonken hof en wal; enz:*

Deze Versen moeten in de  $\frac{6}{8}$  maat gesteld worden, zoo als bij fig. 11., en niet in de maat van  $\frac{3}{8}$ , zoo als bij fig. 12, om dat, op die wijze, de laatste *korte lettergreep* van het woord *Schalmeyen* op den *eersten tijd* van de maat zoude vallen, en bijgevolg *lang* worden.

Het volgend vers moet ook volstrekt in de maat van  $\frac{6}{8}$  gesteld worden, zoo als bij fig. 13.

*Hoe smelten gevoelige harten,*

*Door liefde verbonden, in een!*

Wilde men dit voorbeeld in de maat van  $\frac{3}{8}$  stellen, dan zoude de laatste *korte lettergreep* van het woord *harten lang* worden, om dat het op den *eersten tijd* van de maat zoude vallen; zoo als bij fig. 14.

Het volgend Vers kan, volgens de omstandigheden, zoowel in de *Allabrevemaat*, als in de maat van  $\frac{3}{4}$  gesteld worden; zoo als bij fig. 15. en fig. 16.

*Opperst doelwit van al 't pogen,*

*Van al 't menschelijk geslacht.*

Op Plaat XII. van fig. 1. tot fig. 5. ziet men eenige voorbeelden, welke geene verklaring

noodig hebben. Men kan dan, volgens de omstandigheden, het een of ander *Metrum* kiezen.

§. 40.

Men ziet uit deze voorbeelden, dat tot eenerlei en dezelfde woorden verschillende maatsoorten en voetmaten kunnen gekozen worden, en echter de langheid en kortheid der lettergrepen plaats kan vinden. Het geen hier gezegd is, betreft alleen zulke Melodijen, waar op ieder lettergreep slechts *éene* noot geplaatst wordt. Wanneer echter, bij eene *gefigureerde* Melodij, vele noten, ja geheele pasfagiën op *éene* enkele lettergreep kunnen gebaukt worden, dan kan men gemakkelijk begrijpen, dat tot eenerlei en dezelfde woorden bijkans alle maatsoorten passen.

Men moet dus, wanneer men groote zangstukken componeert, bij welke eene *gefigureerde* melodij plaats vindt, een gevoel hebben van de uitwerking, welke aan ieder maatsoort eigen is, en dan *diegene* kiezen, welke het best geschikt is voor de uitdrukking, welke men schilderen moet.

§. 41.

Door *Beweging* en *Maat* verkrijgt de melodij een Karakter, waardoor, over het algemeen, eene zachte, of hevige, eene treurige, of vrolijke ge-



waarwording wordt uitgedrukt. Door den *Rhithmus* wordt de stroom der melodij, welke zonder denzelfen eenvormig voortvloeijen zoude, in *groo-tere* en *kleinere zinscheidingen* verdeeld, waarvan elke, even als de zinscheidingen van eene Redevoering, haren bijzonderen zin heeft. Hierdoor bekomt de melodij hare verscheidenheid, en wordt, benevens hare andere bevalligheden, tot eene redevoering, welke het gehoor met verscheidene zinscheidingen, waarvan eenige te zamen genomen eene Periode uitmaken, bezig houdt.

§. 42.

Wanneer men een muzikstuk, met eenige oplettendheid, aanhoort, dan zal men dra bespeuren, dat de grootste kracht der Melodij van den *Rhithmus* komt. Door hem wordt zoowel de Melodij, als de Harmonij van verscheidene maten in ééne enkele zinscheiding te zamen verbonden, welke het gehoor te gelijk en ten eenemaal bevat; en eenige kleine zinscheidingen worden weder, als een grooter geheel, in ééne periode verbonden, aan welker einde een rustpunt is, waardoor wij in staat gesteld worden, deze enkele zinscheidingen insgelijks *te gelijk* en *te zamen* te bevatten.

## §. 43.

De *Rhijthmus* van een muzikfluk heeft groote gelijkvormigheid met het dichten der Verfen van een' Lierzang: enkele zinscheidingen der Melodij verbeelden de Verfen, en grootere afdeelingen, welke uit eenige zinscheidingen bestaan, verbeelden de muzikale coupletten.

## §. 44.

'Er zijn Melodijen, wier *Rhijthmus* volstrekt naauwkeurig volgens zekere Regelen bepaald is, welke men niet te buiten mag gaan; zoo als b. v. in zulke Melodijen, welke voor den Dans vervaardigd worden. Andere daar en tegen zijn aan zulke bepaalde Regelen niet gebonden, en het staat den Componist vrij, een *Metrum* of *Rhijthmus*, naar welgevallen, te kiezen; echter moet men ook in dit geval zekere Regelen in acht nemen, om geene fouten tegen de *Rhijthmische* welluidenheid te begaan.

## §. 45.

Ieder volledig voorstel, hetgeen met eene volmaakte fluiting eindigt, noemt men eene *Afdeeling* of *Periode*; doch een onvolledig voorstel, hetgeen slechts met een melodisch rustpunt,  
of

of met eene bevredigende Harmonij eindigt, noemt men eene *Zinscheiding* of *Rhijthmus*.

§. 46.

Elke goede melodij bestaat uit verscheidene *afdeelingen*, en elke afdeeling weder uit verscheidene *zinscheidingen*.

§. 47.

Eene muzikale Afdeeling is dus eene opvolging van toonen, welke met eene *volmaakte Cadens* eindigt. Door zulke *Cadens* wordt het gehoor bevredigd, en bevat de geheele reeks van toonen, welke, in deze afdeeling, tot een geheel vereenigd zijn —

Indien de sluiting in den *Hoofdtoon* van het stuk geschiedt, dan is de bevrediging *volkomen*, en men verwacht niets verder, om dat de geheele muzikale Rede ten einde is: indien echter de sluiting in een' anderen toon geschiedt, dan is het gehoor niet ten vollen bevredigd, om dat hetzelfde een verlangen gevoelt, om den *hoofdtoon* weder te hooren.

§. 48.

In eene opvolging van zulke afdeelingen, waarvan geene, dan de laatste, in den hoofdtoon sluit,

sluit, bestaat een muziekstuk. Het zoude dus een *Hoofdregel* moeten zijn, geene *afdeeling* in een stuk, dan alleen de *laatste*, in den hoofdtoon te eindigen, doch men overtreedt dezen natuurlijken Regel zeer dikwijls; want in een *Concert* of *Aria* sluit het *Tutti* en *Ritornel* doorgaans in den hoofdtoon, eer het *Solo* of de *fem* begint.

Men zoude dit echter kunnen vermijden, wanneer men het *Tutti* of *Ritornel* in de *Dominante* van den hoofdtoon eindigde, zoo als bij *fig. 6.*

### §. 49.

De langheid der afdeelingen is aan geene bepaalde Regelen verbonden, behalve in de *Dansmelodijen*, in welke dezelve alle een bepaald aantal van maten moeten hebben. Men kan echter in de andere muziekstukken niet geheel en al willekeurig te werk gaan; want de afdeelingen kunnen of te kort of te lang zijn. Eene opvolging van zeer korte afdeelingen van eenige weinige maten zoude zeer dra vervelen, om dat het gehoor al te spoedig achter elkander volgende rustpunten zoude voelen. — Maar eene afdeeling kan ook al te lang zijn. Wanneer men, een tijd lang, eene Toonsoort gehoord heeft, dan verlangt men ook eene andere te hooren.

## §. 50.

De kortste afdeelingen zijn van 4, 6, tot 8 maten, en de langste gaan gewoonlijk niet verder dan tot 32 maten. Soms kunnen de afdeelingen, wegens bijzondere oorzaken, of langer of korter zijn.

## §. 51.

In het begin van een stuk moeten de afdeelingen niet al te kort zijn. Het gehoor moet van de *hoofdtoonsoort* zoodanig ingenomen worden, dat het dezelve, het geheele stuk door, *nooit* ten volle uit het gevoel verliest.

Wanneer men in een' toon *moduleert*, welke van den Hoofdtoon verre afgelegen is, dan moeten de afdeelingen ook zoo veel te korter zijn; want, indien men zich al te lang in zulk een' afgelegen toon wilde ophouden, dan zoude het gevoel van den *hoofdtoon* geheel en al uitgebluscht worden.

## §. 52.

De ondervinding leert, dat zulke afdeelingen het best behagen, welke uit een aantal maten bestaan, hetwelk door de cijfer 4 gedeeld kan worden. Daarentegen zijn zulke afdeelingen, welke men door de cijfer 3 kan deelen, minder  
aan-

aangenaam. In het algemeen echter moeten de afdeelingen door de cijfer 2 gedeeld kunnen worden; want eene afdeeling, welke uit een onëven getal van maten bestaat, is onaangenaam. Wanneer echter het einde der laatste zinscheiding op het *Accoord* der *Dominante* gemaakt wordt, zoodanig, dat noodzakelijk het slot in den Hoofdtoon nog ééne maat vereischte, dan bekómt de laatste afdeeling een onëven getal van maten: b. v. 25 in plaats van 24, of 33 in plaats van 32 maten, Dit geval heeft ook plaats, wanneer het *einde* van een *Ritornel* met het *begin* der *Solo stem* te zamen komt, of op ééne noot valt.

### S. 53.

Elke afdeeling bestaat gemeenlijk uit een grooter of kleiner aantal zinscheidingen, die door kleinere rustpunten, dan zulke, welke door sluitingen veroorzaakt worden, van elkander, wel niet afgescheurd, maar toch iets afgezonderd zijn. Deze kleine rustpunten worden in de Melodij door *pauzeringen*, en in de Harmonij door *consonerende Accoorden*, in 't bijzonder door het *Accoord* der *Dominante*, veroorzaakt.

### S. 54.

De kragtigste afbreking of rustpunt, om eene zinscheiding te bewerken, geschiedt door de *Hal-*

de *Cadens*; hare verwisfelingen veroorzaken kleinere afbrekingen: even zoo wel kan men ook de *verwisfelingen* der *Heele Cadens* daartoe gebruiken; ja zelfs de *Heele Cadens zelve*, wanneer men dezelve op een' flechten of ligten maat-tijd vallen laat. Eindelijk maakt ook elke nieuwe confonerende Harmonij eene kleine afbreking of rustpunt. Op zoo velerlei wijze kan dus de afbreking, of het einde eener zinscheiding *voelbaar* gemaakt worden.

## §. 55.

Soortgelijke zinscheidingen, welke men ook *Rhijthmen* noemt, kunnen van verscheidene lengte zijn; men kan dezelve van één tot 4, 5, 6, en nog meer maten maken, zoo als men in de *Poëzij* lange en korte versen heeft. De langere zinscheidingen echter, vooräl, wanneer dezelve meer dan vier maten bedragen, worden gewoonlijk in twee of nog kleinere gelederen verdeeld, welke door zeer kleine rustpunten, die met de snijdingen (*césures*) der versen overeenstemmen, en welke men ook *césuren* noemt, *voelbaar* worden.

## §. 56.

Zoo als het gehoor in elk muzikstuk zeer ras de maat gevoelt, en dezelve door het geheele stuk  
be-

begeert bewaard te hebben, even zoo gezwind wordt het gehoor ook door den *Rhijthmus* ingenomen, en is genegen, altijd even veel maten voor elke zinscheiding te rekenen, en vindt zich in der daad eenigzins beledigd, wanneer de gelijkvormigheid in dezelve afgebroken wordt. 'Er zijn wel gevallen, waar enkele zinscheidingen van meerder of weiniger maten, dan de overige doorgaans zijn, wegens eene bijzondere uitdrukking, zeer goed te pas komen. Doch dit is eene uitzondering van den Regel; want, indien men alleen de welluidenheid, en eene bevattelijke en behagelijke melodij in aanmerking neemt, dan doet de doorgaans gelijke langte der zinscheidingen de beste uitwerking.

## §. 57.

Men vindt ook gevallen, waar slechts eene kleine zinscheiding, van één' maat lang, tusschen langere ingeschooven wordt, zonder dat dezelve het aftellen der overige lange zinscheidingen stoort of verbindert: zulk een maat wordt in dit geval niet mede geteld, om dat dezelve als iets, dat vreemd is, en de oplettenheid in 't bijzonder gaande maakt, wordt aangehoord.

Men beschouwe het voorbeeld bij *fig. 7.*

Hier is de derde maat tusschen het eerste en tweede gelid ingeschoven, en is, als het ware, een *Echo* van de voorgaande maat. Doch soort.



gelijke inschuivingen moeten, met een goed overleg, te pas gebragt, en of in eene andere stem verplaatst, of door *piano* of *forte* van het voorgaande wel onderscheiden worden.

§. 58.

Wanneer men eene melodij wilde vervaardigen, waarin alle zinscheidingen ieder slechts uit *één* enkele maat bestond, dan zoude zulk eene melodij kinderachtig, ten minste zeer wonderlijk klinken; zelfs de zinscheidingen van twee maten worden, op den duur, vervelend, ten zij men iets uitdrukken moet, hetgeen zeer vlug of boertend is. —

Da beste en behagelijkste melodijen zijn altoos de zoodanige, welker zinscheidingen uit *vier* maten bestaan.

Men kan ook wel tusfchen beiden eenige van *twee* maten bezigen, doch dan moeten dezelve *paarsgewijze* geplaatst worden, en in dit geval zullen zulke twee zinscheidingen aangemerkt worden als *éene* zinscheiding van vier maten, welke in het midden eene *césuur* heeft.

§. 59.

Men kan in eene opvolging van zinscheidingen, welke ieder 4 maten hebben, ook zulke zinscheidingen plaatzen, waarvan twee achter elkander  
ie.

ieder slechts *éene* maat, en de daarop volgende zinscheiding *twee* maten heeft, welke dan alle drie te zamen zoo veel gelden als eene enkele zinscheiding van *vier* maten.

In zulk een geval is het echter noodzakelijk, dat de twee zinscheidingen waarvan elke slechts *éene* maat heeft, *gelijkvormig* met elkander zijn. (fig. 8.) Wanneer men in dit voorbeeld het kleine gelid, hetwelk met de letter *b.* geteekend is, wilde uitlaten dan zoude men terstond het onnatuurlijke en onaangename der melodij daarbij gewaar worden.

In dit voorbeeld is dus de eerste Rhythmus van vier maten, de tweede is even zoo lang, maar hij bestaat uit drie gelederen, waarvan twee, ieder *één* maat, en het derde gelid *twee* maten lang zijn. Op zulke wijze kan men, bij eene opvolging van even langé zinscheidingen, eene *verscheidenheid* in den *Rhythmus* brengen.

### §. 60.

Eene zinscheiding van vier maten kan niet uit twee gelederen te zamen gesteld worden, waarvan het eene gelid *één* maat en het ander *drie* maten heeft; echter kan men, na eene zinscheiding van drie maten, de *laatste* maat, als een *Echo*, herhalen, en op zulke wijze een' *Rhythmus* van vier maten daaruit tezamenstellen. (fig. 9.)

## §. 61.

Zinscheidingen van drie maten, door een geheel stuk heen, kunnen niet wel gebruikt worden, behalve in eene soort van kleine Dansstukken. Men kan dus deze zinscheiding van drie maten, welke ons iets, dat vreemd en ongewoonlijk is, doet gevoelen, slechts in het begin van een stuk gebruiken, of ook hier en daar in het midden, wanneer men het gehoor door iets, dat vreemd en zonderling is, wil verrassen.

In de maatsoorten van drie tijden is deze zinscheiding bevattelijker, dan in de maatsoorten van twee en vier tijden. Dezelve kan echter niet wel *alleen* staan, maar moet *paarsgewijze* gebruikt worden, en wel zoodanig, dat beide zinscheidingen met elkander *gelijkvormig* zijn. (fig. 10.)

## §. 62.

Men vindt somtijds gevallen, waar eene zinscheiding van vier maten door *verlenging* van zekere hoofdnoden, welken men een' bijzonderen nadruk wil geven, in eene zinscheiding van vijf maten kan veranderd worden. Het gehoor wordt niet alleen hierdoor niet beledigd, maar zelfs de overmaat van zulk eene zinscheiding doet dikwijls eene groote uitwerking. In het voorbeeld bij fig. 11. is de zinscheiding van vier maten.

De-

Deze is bij fig. 12., om gemelde redenen, veranderd in eene zinscheiding van vijf maten.

§. 63.

Zinscheidingen van vijf, zeven en negen maten moeten door schikkelijke *césuren* in *kleinere gederen* verdeeld worden, of zullen onaangenaam klinken.

Echter kan men, wanneer de hartstogt of de uitdrukking der woorden iets *buitengewoons* vereisken, van dezen Regel afgaan.

Wanneer zinscheidingen van 7, 9 en meer maten door schikkelijke *césuren* bevattelijk worden, dan zijn dezelve niet onaangenaam, doch zulke zinscheidingen kunnen slechts in korte maatsoorten voorkomen. (fig. 13. en fig. 14.)

§. 64.

Wanneer voortgelijke lange zinscheidingen van vijf of zeven maten in een stuk voorkomen, in hetwelk zinscheidingen van vier maten heerschen- de zijn; dan zijn deze langere gemeenlijk uit de reeds gemelde *verlenging* eeniger noten ontstaan, en worden slechts als zinscheidingen van *vier maten* gevoeld, zoo als men zien kan aan het voorbeeld op Plaat XIV. fig. 1., waar altoos de twee eerste maten van elke zinscheiding, in plaats van één enkele maat, gebruikt zijn.

## §. 65.

Het begin eener zinscheiding, en ook het einde derzelve is aan geene vaste plaats van de maat gebonden. Zij kan niet alleen op elken maattijd, maar ook op elk klein gedeelte van een maattijd vallen. Wanneer eene zinscheiding met den *nederslag* of met den *opslag* van de maat begint, dan is dezelve het gemakkelijkst te begrijpen.

## §. 66.

Wanneer het *einde* of de *afbreking* van een' *Rhijthmus* door eene Halve Cadens, of volgens de wijze eener sluiting, gemaakt wordt, dan moet deze afbreking of einde op een *zwaren* of *goeden maattijd* vallen; om dat zulk een einde van natuur *lang* zijn moet.

Het voorbeeld bij fig. 2. is dus goed, maar dat bij fig. 3. niet goed.

## §. 67.

Wanneer de *rustpunten* kleiner zijn, dan kunnen dezelve op elken maattijd vallen, en de *Cesuren* kunnen insgelijks op alle gedeeltens van de maat en op alle Harmonijen, behalve op de toevallige Disfonanten, gebruikt worden. (fig. 4.)

## §. 68.

## §. 68.

Wanneer de eerste zinscheiding met den *nederslag* begint, dan kunnen nogtans de volgende in den *opslag* aanvangen: indien echter het stuk in den *opslag* aanvangt, dan kunnen de volgende zinscheidingen niet wel anders dan in den *opslag* beginnen.

Doch, wanneer een stuk op eene ongewoone wijze begint, als b. v. in de  $\frac{1}{4}$  maat met het tweede, derde of vijfde Achtstendeel, en in de  $\frac{3}{4}$  maat met het tweede of derde Achtstendeel, dan is het, in kleine stukken, niet wel mogelijk, de volgende *Rhijthmen* op eene andere wijze te laten aanvangen: in groote stukken kan dit wel geschieden; doch moet de *Rhijthmus*, zoodanig als hij in het begin geweest is, *dikwijls* weder voorkomen. (fig. 5.)

## § 69.

Wanneer na eene zinscheiding, welke in den *nederslag* begint, eene andere volgt, welke met den *opslag* aanvangt, dan moet de eerste eindigen, wanneer de volgende begint. Het voorbeeld bij *fig. 6.* zal dit duidelijk verklaren.

Daar het stuk in den *nederslag* begint, zoude eigenlijk de eerste zinscheiding de twee eerste maten moeten voortduuren; doch de tweede zinscheiding begint met het derde quart van de

tweede maat; bijgevolg schijnt dit quart aan de eerste zinscheiding te ontbreken. Echter is dit niet aanstoetelijk, maar behaagt zonder twijfel daarom, dewijl het gehoor de eerste zinscheiding, zelfs na het begin der tweede, nog laat voortduren, en op zulke wijze beide te zamen smelt. In *Aria's* komen voortgelijke in elkander gesmolten *Rhijthmen* dikwijls voor, en doen eene zeer goede uitwerking, om de uitdrukking krachtiger te maken.

### §. 70.

In twee en meerstemmige stukken gebeurt het somtijds, dat de *Rhijthmus* in de stemmen *verschillende* is. Men ziet hiervan eenige voorbeelden op Plaat XV. bij *fig. 1.* en *fig. 2.*

Men zoude denken, dat zoodanige onregelmatigheden het gehoor in de war zoude brengen; doch het tegendeel is waar: het scheidt 'er zelfs behagen in: mischien daarom, dewijl men weet, dat het eene grootere volkomenheid is, *twee* verschillende rijen van *Rhijthmen* op eens en tegelijk te bevatten, dan slechts *éne* alleen.

### §. 71.

*Korte Rhijthmen* zijn het best geschikt tot zachte, teedere, aardige, en in 't bijzonder tot ylugge en boertende stukken; *lange* daarentegen tot

tot nadrukkelijke en zeer ernstige gewaarwordingen.

De *langheid* of *kortheid* der *Rhijthmen* alleen is zekerlijk niet in staat, een Karakter aan een stuk te geven: de eigentlijke *geest* van elke hartstogt moet nog daarin gebragt worden, waartoe beweging, maat, notenfoort, Intervallen en Harmonij den meesten dienst doen.

### §. 72.

Het Karakter en de geheele geest van een stuk moet terstond in het *begin* en in de *eerste Periode* begrepen zijn en uitblinken, en alle volgende moeten eenige gelijkvormigheid met deze eerste hebben, op dat de Eenheid der hartstogt doorgaans bewaard blijve. Wanneer men dus in de eerste afdeeling zekere *Rhijthmen* gebruikt heeft, dan moet men in de andere afdeelingen ook *soortgelijke* laten hooren. Dit wil niet zeggen, dat men even dezelfde in een' anderen toon, hooger of lager, zoude moeten gebruiken; maar, dat de *Rhijthmen* in den *eigensten geest* moeten zijn, en, vooräl, dat dezelve, betreffende de nootfoorten, niet te veel van de *Rhijthmen* der eerste *Periode* moeten verschillen.

### §. 73.

Om een regt gevoel van den *Rhijthmus* te



verkrijgen, is het noodzakelijk, de werken der eerste en grootste Componisten vlijtig door te spelen en te bestuderen. Wanneer men, een geruimen tijd, enkel uitgezochte stukken gehoord heeft, dan ontdekt men vervolgens vrij gemakkelijk elken fout, welke tegen den *Rhijthmus* begaan wordt.

## §. 74.

Melodijen, welke voor Dichtstukken of woorden *gecomponeerd* worden, moeten zich in den *Rhijthmen* en *Césuren* noodzakelijk naar de woorden schikken. Men moet in de Melodij geene zinscheiding gebruiken op eene plaats, waar de woorden geen rustpunt dedoogen.

In Oden en Liederen geschiedt dit wel dikwijls; om dat eene en dezelfde melodij voor alle Coupletten dienen moet; doch in *Aria's* en andere Melodijen, welke slechts op een *enkel Couplet* vervaardigd worden, zijn diergelijke fouten, welke de *Componist* tegen den zin der woorden begaat, *onvergeeflijk*.

## §. 75.

Men kan in eene zinscheiding somtijds *één maat* en somtijds *twee maten* herhalen, zonder dat de zinscheiding daardoor langer wordt. In het voorbeeld bij *fig. 3.* is de eerste maat herhaald,

haald, en bij *fig. 4.* vindt men eene herhaling van twee maten.

## §. 76.

Men kan zich ook van de herhaling, als een hulpmiddel, bedienen, om eene zinscheiding of *Rhijthmus langer* te maken, wanneer men namelijk een gedeelte der *melodij* herhaalt. Doch, men moet hierbij wel in het oog houden, dat zulk een melodisch gedeelte, hetgeen eene herhaling waardig zijn zal, of reeds *zelf* eenen hoogen graad der daarstelling van die hartstogt moet bezitten, welke men wil uitdrukken, of dat men moet trachten aan dit *melodisch* gedeelte bij de herhaling een' *nieuwen stof* tot uitdrukking dezer gewaarwording te geven. Dit laatste kan door verscheidene hulpmiddelen geschieden; namelijk:

- 1.) Door vermeerdering of vermindering der kracht des toons bij het herhaald gedeelte:
- 2.) Door verandering der figuren, waarmede de *melodische* hoofdnoten opgefierd zijn:
- 3.) Door eene nieuwe wending en verandering in de verzellende *Instrumenten*:
- 4.) Door vermeerdering of vermindering der verzellende *Instrumenten*: en
- 5.) Door verbinding van eenige dezer enkele hulpmiddelen te zamen.

## §. 77.

De verieniging der *melodij* geschiedt of door de herhaling van eene volledige zinscheiding, of men herhaalt slechts een gedeelte van dezelve. Wanneer de herhaling, eenvoudig, en noot voor noot, geschiedt, dan moet deze herhaling toch door *forte* of *piano* onderscheiden worden. (fig. 5.) Het doet dikwijls eene zeer goede uitwerking, wanneer men in zulk eene herhaling de Bovenstem met de verzellende of middenstem verwisfelt. (fig. 6.)

## §. 78.

In eene zinscheiding kan zoowel de eerste als de tweede maat herhaald worden, wanneer de gang der *melodij* aan het einde van die maat, welke men herhalen wil, zoodanig gesteld is, dat de herhaling zonder wanluidenheid in de *Melodij* en *Harmonij* plaats kan vinden. (fig. 7. en fig. 8.)

## §. 79.

Door de herhaling van een maat komt eene *melodij* van vijf maten te voorschijn. Doch, wanneer bij deze herhaling de Bovenstemmen omgekeerd en met elkander verwisfeld worden, zoo als op Plaat XVI. bij *fig. 1*, of wanneer  
de

de herhaalde maat boven dat nog *gevarieerd* wordt, zoo als bij *fig. 2.*, dan is de herhaling bijkans onmerkbaar.

§. 80.

Men zoude op zulk een *Rhijthmus* van vijf maten weder een foortgelijken van vijf maten kunnen laten volgen, zoo als bij *fig. 3.* doch dit wordt zelden gedaan, en men verkiest liever, bij den volgenden *Rhijthmus* zulk eene herhaling niet te gebruiken. (*fig. 4.*)

§. 81.

Wanneer in eene zinscheiding twee kleine *césuren* voorkomen, zoo als bij *fig. 5.*, en men wilde de eerste *césuur* herhalen, en de tweede zonder herhaling laten, zoo als bij *fig. 6.*, dan zoude dit zeer onaangenaam klinken. Men moet dus, als ons gevoel niet beledigd zal worden, noodzakelijk de *tweede césuur* insgelijks herhalen, zoo als bij *fig. 7.*

§. 82.

Eene volmaakte *Césuur*, welke twee maten be draagt, kan altijd, zoowel met, als zonder verandering, herhaald worden, zonder dat men daarom in eene andere zinscheiding dezer *Periode*  
ins-

insgelijks eene herhaling behoeft te gebruiken. In het voorbeeld bij *fig. 8.* is in de derde zinscheiding ook eene herhaling gebruikt; maar bij *fig. 9.* niet.

### §. 83.

Wanneer bij de laatste zinscheiding eener *Periode* of afdeeling een aanhangfel zal gevoegd worden, dan is dit aanhangfel of slechts eene herhaling van het tweede gelid dezer slot-zinscheiding, zoo als op Plaat XVII. bij *fig. 1.*; of het aanhangfel bestaat uit een vreemd gelid, hetwelk niet in deze zinscheiding begrepen was, en sluit dan met de *Cadens* in dezelfde of eigenste *Tonica*, zoo als bij *fig. 2.*

Men kan dit aanhangfel ook een *Octaaf* hooger of lager herhalen, zoo als bij *fig. 3.* ja zelfs, na de herhaling, nog een nieuw gelid daarbij voegen, zoo als bij *fig. 4.*

### §. 84.

Om eene zinscheiding langer te maken, kan men ook een gelid van dezelve op andere trappen der toonladder verplaatsen, en dus het gelid op eene gelijkvormige wijze herhalen; wanneer men namelijk het voorbeeld bij *fig. 5.* zoodanig stelt als bij *fig. 6.*

### §. 85.

## §. 85.

Wanneer bij zoodanige verplaatsing van een gelid ook te gelijk de *Modulatie* veranderd wordt, zoo als bij *fig. 7.* en *fig. 8.*, dan noemt men dit eene *Transpositie*.

## §. 86.

Men kan een gelid eener zinscheiding ook meermalen en wel trapswijze verplaatfen. In dit geval kan het gelid, hetwelk verplaatst wordt, of uit *één* maat of uit *twee* maten bestaan. (*fig. 9.* en *fig. 10.*)

## §. 87.

Een goed hulpmiddel, om eene zinscheiding te verlengen, is, wanneer men eene *notenfiguur*, welke in die zinscheiding voorkomt, eenigen tijd achter elkander vervolgt, zoo als men ziet aan het voorbeeld op *Plaat XVIII.* bij *fig. 1.*

Eene zulke -achtervolging eener *notenfiguur* noemt men eene *Pasfagie*. De *gelijkheid* der gelederen moet hierbij wel in acht genomen worden, of de *Pasfagie* zoude eene onaangename uitwerking doen.

## §. 88.

## §. 88.

Men kan een voorstel oock langer maken door de *Parenthese* of inlasing van toevallige *melodische* gedeeltens, welke, of tusschen de gelederen eener zinscheiding, of tusschen een volledig *melodisch* gedeelte en tusschen de herhaling van hetzelfde gesteld worden, om de gewaarwording, welke men begeert uitedrukken, nog naauwkeuriger te schilderen.

## §. 89.

Wanneer het gelid van het voorstel, na welk een toevallig *melodisch* gedeelte ingelast zal worden, slechts eene kleine of onvolmaakte *Césuur*; dat wil zeggen: een zulke is, welke slechts één maat beslaat, dan moet het ingelaschte gelid insgelijks niet meer dan één maat beslaan. B. V. wanneer het voorstel bij *fig. 2.* op zoodanige wijze als bij *fig. 3.* langer wordt gemaakt, dan ziet men aan de tweede en vierde maat geen voorbeeld van ingelaschte gelederen, welke ieder één maat beslaan.

## §. 90.

Doch, wanneer de gelederen van een voorstel, tusschen welke een toevallig *melodisch* gedeelte ingelast zal worden, volmaakte *Césuren*,  
dat

dat is, zulke zijn, welke uit *twee* maten bestaan, dan moet het ingelaschte gelid ook *twee* maten bedragen. In het voorbeeld bij *fig. 4.* kan men de vijfde en zesde maat, als een zulk ingelascht gelid, aanmerken.

### §. 91.

Zeer dikwijls bedient men zich van de *Parentese* bij de herhaling van volledige voorstellen of zinscheidingen; en in dit geval is het toevallig *melodisch* gedeelte, hetwelk tusschen eene zinscheiding en derzelve herhaling ingelascht wordt, insgelijks een volledig gedeelte, zoo als in het voorbeeld bij *fig. 5.* de vijfde, zesde, zevende en achtste maat een volledig gedeelte opleveren.

### §. 92.

De Theorie onderwijst het *Mechanische* der *Compositie*, maar kan geene onfeilbare regelen geven, om eene schoone *Melodij* uit te vinden. De bron, waaruit dezelve vloeit, is het *Genie*.

De *Componist* moet, als 't ware, in eene geestvervoering zijn: hij moet zich geheel en al in die hartstogt verplaatzen, welke hij wil schilderen.

Een hulpmiddel, om in zulk eene geestvervoering te geraken, is, wanneer men de werken



van groote *Componisten*, met alle oplettendheid, speelt of zingt, en vooral zulke plaatsen uit dezelve, in welke die hartstogt geschilderd is, welke men begeert uit te drukken. Doch men moet zich dan zorgvuldig wachten, de denkbeelden en gedachten van andere niet in zijne eigene uitvindingen ongevoelig over te brengen.

---

## VI. HOOFDSTUK.

### *Van de Harmonij of Contrapunt.*

#### §. 1.

Een beginnend *Componist* moet zich bevljigen tot eene gegeven *melodij*, welke men ook *Cantus Firmus* noemt, een *becijferde Bas* te componeren, welke niet alleen volkomen rein, maar ook zoodanig gesteld moet zijn, dat dezelve met de gegeven *melodij* een' vloeienden zang maakt, en dat, behalve dit, uit deze *Bas* nog twee andere goede *Midden-stemmen* kunnen getrokken worden.

#### §. 2.

Tot elke *Diatonische melodij* kan men een *Bas*  
com-

*componeren*, in welke geene andere *Accoorden* voorkomen, dan het *Accoord* van de *Tonica*, van de *Dominante* en van de *Quart*. Dit is de eerste en eenvoudigste aard van een *harmonische Bas*. (fig. 6.)

## §. 3.

Men bespeurt terstond, dat, behalve deze drie gebruikte *Accoorden*, ook nog de *Accoorden* van andere toonen der *Toonladder* gebruikt kunnen worden. Dit is de tweede aard van een *harmonische Bas*.

De derde aard is, wanneer men een *Bas* zoodanig behandelt, dat men, in het midden eener *melodij*, *Dominant-accorden* van zulke toonen plaatst, in welke men van den *Hoofdtoon* afwijken kan.

Eindelijk kunnen ook twee, drie, ja vier *Dominant-accorden* achter elkander gebruikt worden, en *Enharmonische Modulaties* in afgelegene *Toonsoorten* geschieden.

## §. 4.

Een *Bas*, welke slechts uit drie *Accoorden* bestond, zoude zeer *ééntoonig* zijn, en spoedig vervelen; bij gevolg zoude men den eersten aard zijkans niet kunnen gebruiken, indien men deze *ééntoonigheid* niet door de verwisseling der *Drie-*

klanken verbeterde. Door schikkelijke verwisfelingen kan een Bas, die in der daad slechts uit drie Accoorden bestaat, echter afwifeling en verfcheidenheid bekomen.

In het voorbeeld op Plaat XIX. bij *fig. 1.* ziet men, hoe de *Harmonij* van een Bas op ééne en dezelfde noot der Bovenftem veranderd kan worden, en welke Bastoonen men tot elken toon der Toonladder kan gebruiken, indien men geene andere, dan de genoemde drie Grondharmonijen, verkiest te plaatzen.

Wanneer *b. v.* in de *Melodij* de toon *c* tweemalen achter elkander voorkomt, dan kan men eens de *harmonij* van *C* nemen, of hare eerste verwifeling, namelijk *E* met het *Sext-accoord*; doch, de tweede reis kan tot denzelfden toon *c* de *harmonij* van *F* genomen worden, of *F* zelve, of *A* met het *Sext-accoord*. Even zoo is het gelegen met den toon *g* in de *Melodij*, welke zoowel tot de *Harmonij* der *Tonica*, als tot de *Harmonij* der *Dominante* behooren kan. De toonen *d* en *b* in de *Melodij* behooren, in deze foort van Bas, slechts tot de *Harmonij* der *Dominante*.

### S. 5.

Daar het *Accoord* der *Dominante* altijd de wezenlijke *Septime* van den Grondtoon laat voelen, zoo wordt, wanneer men nog het wezenlijk *Septime-*

*time-accoord* met dezelfs verwiselingen te hulp neemt, deze aard van *Bas* tot eene gegeven *Melodij* zoo veel te onderscheidener.

## §. 6.

Het is dus duidelijk, dat men tot eene *Melodij*, welke niet buiten de *Diatonische Toonladder* gaat, reeds met de *Accoorden* der *Tonica*, *Dominante* en *Quart*, des noods, een goede *Bas componeren* kan: doch de *Progresfie* van G naar F, of van het *Accoord* der *Dominante* tot het *Accoord* der *Quart*, insgelijks de *Progresfie* van F naar G, of van het *Accoord* der *Quart* tot het *Accoord* der *Dominante* klinken hard, en zijn slechts in de verwiseling onberispelijk. (fig. 2.)

## §. 7.

Een [muziekstuk, waarin men zich slechts van de drie genoemde *Grond-accoorden* met hunne verwiselingen bedient, zonder ooit in andere toonen te *moduleren*, behoort zonder twijfel tot de *laagste* soort der *Compositie*. In het voorbeeld bij *fig. 3.* heeft, noch in de *Melodij*, noch in de *Harmonij*, de geringste *Afwijking* buiten de *Toonladder* der *Tonica* plaats.

## §. 8.

In het Gezang op Plaat XX. bij fig. 1. wordt wel in de *Dominante* van den Hoofdtoon *gemoduleerd*; doch in der daad zijn geene andere, dan de drie gemelde *Accoorden* gebruikt, en slechts, bij de *Modulatie* in de *Dominante*, eene *Quint* hooger *getransponeerd*.

Het eerste *Accoord* is de *Tonica*; van (a) tot (b) behooren de *Accoorden* reeds tot G. groote terts.

Het G *Accoord* bij (a) wordt reeds als *Tonica* van G groote terts aangemerkt, en het daarop volgend D *Accoord* als *Dominante* van G. Van (c) tot (d) behooren de *Accoorden* weder tot C. Van (e) tot (f) tot G, en vervolgens alle overige *Accoorden* tot aan het einde weder tot den Hoofdtoon C groote terts.

## §. 9.

Om eene uitdrukking meer levendigheid bij te zetten, moet de Harmonij *overvloediger* van onderscheidene *Accoorden* zijn; waaruit dan de tweede aard van een harmonische Bas ontstaat. Hier gebruikt men niet alleen de *Accoorden* der *Tonica*, *Quint* en *Quart*, maar ook de *Accoorden* der *Secunde*, *Terts*, *Sexte*, en in de Toonsoort over de groote *terts* zelfs den verminderden Drieklank der

der *Septime*, welke de Drieklank der *Secunde* in den Toonfoort over de kleine tert is.

§. 10.

Van het *Accoord* der *Tonica* kan men onmiddelijk gaan in den Drieklank der *Secunde*; doch van deze slechts door den Drieklank der *Dominante* weder te rug. (fig. 2.)

§. 11.

Het *Accoord* der *Dominante* kan men wel tuschen beiden uitlaten, doch slechts alleen dan, wanneer beide, of één van beide *Accoorden* in de verwisfeling gebruikt worden. (fig. 3.)

De *Progresfie* bij + laat den overgang veel sterker gewaar worden, en moet, om die reden, niet zonder noodzakelijkheid gebruikt worden. — Liever gedooft men dezen overgang bij de *Dominante*, namelijk, wanneer men in C groote tert van het *Accoord* A kleine tert in den Drieklank der *Dominante* gaat, zoo als bij fig. 4.

De oorzaak bestaat daarin, om dat het *Accoord* van D kleine tert, hetwelk hier uitgelaten wordt, zoo voelbaar niet is, dan het *Accoord* der *Dominante* in het vorige geval.

## §. 12.

Na het *Accoord* op de *Tonica* kan men het *Accoord* van derzelve *Mediante* of *Terts* niet onmiddelijk gebruiken, maar men moet door een' omweg, namelijk door het *Accoord* der *Sexte* of der *Dominante*, daarin gaan. Dus is het voorbeeld bij *fig. 5.* niet goed, maar bij *fig. 6.* en bij *fig. 7.* goed.

In de verwisfeling dezer *Accoorden* kan het middelste *Accoord* uitgelaten worden.

## §. 13.

Van de *Mediante* tot de *Tonica* te rug, kan men op alle wijze gaan; (*fig. 8.*) insgelijks van den Drieklank der *Tonica* in den Drieklank derzelve *Sexte*; (*fig. 9.*) doch van dit laatste *Accoord* beter in het *Sext-accoord* der *Tonica*, dan in haren Drieklank, onmiddelijk terug, (*fig. 10.*) ook kan men van het gemelde *Accoord* onmiddelijk in den Drieklank der *Quart* gaan; (*fig. 11.*) insgelijks in de *Secunde* der *Tonica*, (*fig. 12.*) of in derzelve verwisfeling. (*fig. 13.*)

## §. 14.

In de Toonsoorten over de groote terts kan men niet onmiddelijk uit het *Accoord* der *Tonica* in den verminderden Drieklank gaan, maar  
het

het moet door het *Accoord* der *Sexte*, of der *Quart*, of ook door het *Accoord* der *Secunde* geschieden. (fig. 14.)

Veel minder kan men van dezen verminderden Drieklank in de *Tonica*, onmiddelijk, terug gaan, maar slechts alleen door den Drieklank der *Mediante*, zoo als bij + in fig. 15.

### §. 15.

De overige *Progresfien*, welke met deze Drieklanken geschieden kunnen, zoo lang derzelver toonen niet uit de natuurlijke Toonladder treden, worden zoo wel in de Toonsoort der groote als kleine terts door volgende Regelen bepaald.

In de *Secunde* vindt geene andere *Progresfie* plaats, dan 1.) opwaarts van een *Accoord* der groote terts in een *Accoord* der kleine terts, zoo als van C in D, of van G in A.

2.) Van een *Accoord* der kleine terts in den verminderden Drieklank, zoo als van A in B; en 3.) in de Toonsoort over de kleine terts, wanneer de Bas slechts een' halven toon klimt met twee Drieklanken, ieder met de groote terts, waarvan de eerste het *Accoord* van de *Dominante* is, zoo als, in het voorbeeld bij fig. 16, E het *Accoord* der *Dominante* is van A kleine terts.



## §. 16.

Alle overige ¶Progresfien in de *Secunde* vereifchen *Middenaccoorden*, welke flechts in de verwisfelingen kunnen overgeflagen worden.

Echter zijn in de Toonfoort over de kleine terts nog zulke *Progresfien* gebruikelijk, bij welke de verminderde Drieklank uitgelaten wordt. (fig. 17.)

## §. 17.

In de *Mediante* kan men flechts door middenaccoorden overgaan. Onmiddelijk moet het door verwisfelingen gefchieden.

In eene *terts* nederwaarts kan men van elk Accoord, onmiddelijk, gaan. (Plaat XXI. fig. 1. en fig. 2.)

## §. 18.

In de *Quart* 'en *Quint* kan men insgelijks van elk Accoord, onmiddelijk, gaan, behalve van den verminderden Drieklank in het Accoord van deszelfs *Quint*. Het voorbeeld bij *fig. 3.* is dus niet goed.

¶ Doch, wanneer het in zulke verwisfeling gefchiedt, als bij *fig. 4.*, dan is het goed.

## §. 19.

## §. 19.

Het Gezang bij *fig. 5.* is even hetzelfde, als hetgeen op Plaat XIX. bij *fig. 3.* is voorgesteld, doch met een andere Bas. Men ziet terstond, dat deze Bas aan de Melodij vrij meer levendigheid bijzet, dan de Bas van de eerste soort. Dit wordt veroorzaakt door de grootere verscheidenheid der *Grond-Harmonijen*, welke, over het algemeen, gelegenheid geven, den zang van de Bas vloeiender te maken.

## §. 20.

Behalve deze Drieklanken kunnen ook *Dissonerende Accoorden* gebruikt worden, wanneer de *Dissonanten* bij het voorgaand *Accoord* behoorlijk *voorbereid* zijn. Doch deze *Dissonanten* moeten hare *Resolutie* tot op de *volgende Harmonij* kunnen uitsellen, (want hier wordt slechts gesproken van noot tegen noot te plaatzen): of de *Dissonanten* moeten uit het *wezenlijk Septime-accoord* ontstaan, wiens *Resolutie* altijd eerst op de volgende Harmonij geschiedt.

## §. 21.

Het blijkt hieruit, dat deze tweede aard, een Bas te *componeren*, reeds eene groote verscheidenheid te weeg brengt; te meer, wanneer men  
hier-

hiertoe nog alle gebruikelijke verwiselingen van toevallige en wezenlijke *disfonerende Accoorden*, ook doorgangen, gebruikt, waardoor nog meer afwiseling in een stuk gebragt wordt. Zulk een *Bas* kan tot alle foorten van muzijkstukken, welke slechts welluidende zijn zullen, bruikbaar en toereikende zijn.

### §. 22.

De derde aard, om een *Bas* te *componeren*, bestaat hierin, dat men zich alle gelegenheid ten nutte zoekt te maken, om *Accoorden*, welke niet in de Toonladder begrepen zijn, te gebruiken; doch dezelve moeten *Dominant-accoorden* zijn van zulke Drieklanken, welke in de Toonladder van den Hoofdtoon voorkomen. B. V. in de Toonfoort C groote terts heeft men het *Dominant-accoord* A groote terts van D kleine terts; B groote terts van E kleine terts; D groote terts van G groote terts, en E groote terts van A kleine terts. Zulke afwijkingen uit de Toonladder van den Hoofdtoon, geven de *Bas* eene vreemdere *melodij*, en verwekken de oplettenheid door de hoedanigheid der *Dominant-accoorden*, welke gedurig een volgend *Accoord* verwachten laten. In het voorbeeld bij fig. 6. ziet men eene *Melodij*, onder welke twee verschillende foorten van *Bas* zijn geplaatst, waarvan de onderste veel meer indruk maakt, dan de bovenste.

### §. 23.

## §. 23.

Men kan met deze *Dominant-accorden* nog verder gaan, en dezelve zelfs van de *Dominanten* dier toonen, in welke men wil afwijken, nemen. Zulke vergezochte toonen zijn, wanneer ze gelukkig te pas gebragt worden, van groote kracht.

Hierbij moet men echter voorzigtigheid gebruiken, om niet al te ver te gaan, want men zoude fomtijds moeite hebben, weder in den Hoofdtoon te rug te komen. Slechts zulke *Dominant-accorden* zijn tot dit gebruik bekwaam, welke het van zulke *Dominanten* zijn, wier *Tonica* eene *Bij-toonsoort* van den Hoofdtoon is; en dan is het noodzakelijk, dat het ware *Dominant-accoord* terstond op het voorgaande volge. In de voorbeelden op Plaat XXII. bij fig. 1. ziet men de natuurtlijkste manier, hoe deze *Accorden* voorbereid worden. De *Tonica* is C groote *terts*.

Het voorbeeld bij fig. 2., waar zelfs vier *Dominant-accorden* op elkander volgen; is ook goed, om dat alle deze *Dominant-accorden* tot die *Toonsoorten* behooren, in welke men in de *Toonsoort C* groote *terts* afwijken kan.

Doch zulke *Modulaties* moeten met veel overleg, en op zijnen tijd en plaats geschieden, namelijk, waar ze eene uitdrukking of *expressie* kunnen ondersteunen en krachtiger maken.

ken. B. V. wanneer men onder de Melodij bij *fig. 3.* wilde plaatzen de woorden:

*'k Bemin u waarlijk in mijn hart,*  
dan zoude de daaronder staande *Bas* zeer onvoegzaam en tegenstrijdig zijn; maar daar en tegen zeer geschikt voor de woorden:

*ó Eeuwigheid! ó dondrend woord!*

§. 24.

Eindelijk kunnen ook, wanneer het de uitdrukking vereischt, plotfelijke afwijkingen in verafgelegene Toonfoorten, *Enharmonische progressiën* en overgangen, rukkingen en foortgelijke kunsten, welke somtijds groote uitwerking doen, gebruikt worden. Dit is dan de vierde aard tot eene gegeven *Melodij* een *Bas* te *Componeren*. Het spreekt van zelve, dat deze vierde aard slechts en alleen geschikt is tot de uitdrukking van hevige gewaarwordingen. Hiervan zal, in een bijzonder Hoofdstuk over de *Modulatie*, gehandeld worden.

§. 25.

In ieder *Bas* moet eene zekere gelijkheid, zoowel van den zang, als van de daarbij gebruikte *Harmonijen*, in acht genomen worden; namelijk, de *progressiën* moeten niet nu eens eenvoudig of *diatonisch*, dan weder buitengewoon  
of

of *enharmonisch* gefchieden; nu eens lang op eenerlei *Harmonij* vertoeven, en dan weder plotfeling van de eene *Harmonij* tot de andere overgaan: nu eens lange noten, en dan weder eensklaps bonte of gezwinde *notenfiguren* te bezigen, ten zij, dat de hartstogt der woorden plotfeling zich veranderde.

De *Harmonijen* moeten volgens de hartstogt van het geheele stuk gekozen worden. Dezelve moet *eenvoudig* en *consonerend* zijn in eene stille en bedaarde uitdrukking, *kunstiger* in een' hartstogtelijken stijl, en ten hoogste *verrassend* in hevige uitdrukkingen.

Ten opzigte der Middenstemmen, moet de *Bas* zoodanig gesteld zijn, dat, in ieder stem, eene zangbare *melodij*, welke met de uitdrukking niet strijdig is, kan plaats vinden.

De *Bas* moet ook geene *cadens* of sluiting maken; wanneer de zin der woorden geen rustpunt gedooft.

### §. 26.

Wanneer men een *Bas* zal *componeren* tot eene *Melodij*, welke lang op éénen toon liggen blijft, of welke denzelfden toon dikwijls achter elkan- der herhaalt, dan zoude het zeer walgelijk klinken, wanneer men slechts twee *Accoorden*, beurtelings, hiertoe wilde gebruiken, zoo als bij *fig. 4.* Veel beter is het, wanneer men in dit geval

val verwiselingen der Accoorden gebruikt, zoo als bij *fig. 5.*

### §. 27.

Wanneer de liggende toon eener *Melodij* vele maten lang voortduurt, dan moet men met de afwisseling der *Harmonij* spaarzaam omgaan, en iedet *Accoord één*, ja zelfs *twee maten* lang daarbij liggen laten, om dat het anders onmogelijk zijn zoude, bij ieder noot eene bijzondere *Harmonij* te gebruiken.

### §. 28.

Door het woord *Contrapunt* verstaat men in de *Muzijk*, eenen aard van *Compositie*, waar met tot eene gegeven of vaste *Melodij*, welke *Cantus Firmus* genoemd wordt, nog ééne of meerdere stemmen *componeert*, zoo als reeds, in §. 5. in het Eerste Hoofdstuk van dit Tweede Deel, gezegd is.

### §. 29.

Het *Contrapunt* is tweederlei, namelijk het *enkel* en het *dubbel Contrapunt*. Onder het *enkel Contrapunt* verstaat men slechts eene reine *Harmonij* en eene goede *progressie* der stemmen: Doch, wanneer de stemmen zoodanig ingerigt zijn,

zijn, dat men eene of meerdere, zonder de reinheid der *Harmonij* te kwetzen, hooger of lager kan nemen. zoodanig, dat alle toonen eene *Secunde*, *Terts*, *Quart* enz: *opwaarts* of *nederwaarts* kunnen gesteld worden, dan noemt men dit het *dubbel Contrapunt*, het welk echter veel moeilijker is, dan het enkele.

## §. 30.

Het *enkel Contrapunt* wordt verdeeld in het *gelijke*, en *ongelijke* Contrapunt, welk laatste men ook het *opgesierde* of *bonte Contrapunt* noemt.

## §. 31.

*Gelijk* wordt het *Contrapunt* genoemd, wanneer men op ieder noot van de gegeven *Melodij* of *Cantus Firmus*, in eene andere stem, ook slechts ééne noot van dezelfde waarde plaatst: b. v. eene Heele noot tegen eene Heele, en eene Halve noot tegen eene Halve, enz:

*Ongelijk*, *opgesierd* en *bont* wordt het *Contrapunt* genoemd, wanneer men tegen ééne noot van de gegeven *Melodij* of *Cantus Firmus* meerdere noten plaatst.

Wanneer men het *Gelijke Contrapunt* wel verstaat, dan heeft het *ongelijke* of *opgesierde* welinge zwaarigheid.



## §. 32.

Het enkel of gemeene *Contrapunt* kan twee-  
drie- vier- of *meerstemmig* zijn.

## §. 33.

Dit *Contrapunt* moet men beschouwen als eene  
opvolging van volledige *Accoorden*.

Wanneer de *Accoorden* goed te zamen han-  
gen, en volgens de Regelen der *Harmonij* op  
elkander volgen; wanneer elke stem aan en voor  
zich zelve een' vloeienden zang en eene reine  
*progresfie* heeft, wanneer ook meerdere stemmen  
te zamen rein klinken, en in de *progresfie* niets  
hebben, hetwelk onaangenaam is, dan is de  
*Compositie* rein en goed.

## §. 34.

De fouten tegen de reinheid der *Compositie*  
ontstaan, voornamelijk:

- 1.) Van het gebrek van den zamenhang:
- 2.) Van de onmiddelijk op elkander volgende  
herhaling van *volmaakte Consonanten*, na-  
melijk: van de *Octaaf* en *Quint*, welke  
twee stemmen tegen elkander maken, waar-  
door de zang of *Melodij* kaal, en on-  
aangenaam wordt.

- 3.) Uit de moeilijke en *onharmonische Progressiën* van eene stem; en
- 4.) uit de *onharmonische* plaatsing van twee stemmen tegen elkander.

## §. 35.

Om geene *Quinten* en *Octaven* te maken, moet men volgende Regelen in acht nemen:

- 1.) Van eene *volmaakte Consonant*, namelijk: van eene Octaaf of Quint tot de andere, moet men door de *Tegenbeweging* of door de *Zijdelingsche beweging* gaan.
- 2.) Insgelijks moet dit gedaan worden, wanneer men van eene *onvolmaakte Consonant* tot eene *volmaakte* gaat. Doch
- 3.) Van eene *volmaakte Consonant* tot eene *onvolmaakte*, of van eene *onvolmaakte* tot eene andere *onvolmaakte*, kan men door *alle soorten van beweging* gaan.

## §. 36.

Bij eene en even dezelfde opvolging van *Accoorden*, kan eene *Melodij* beter of slechter zijn, al na dat men de daartoe behoorende toonen, ten opzichte der hoogte, van elkander verwijdert, of dicht aan elkander voegt. Wanneer men hierin zonder overleg te werk gaat, dan kan

de *Melodij* een verward geraas, en de *Harmonij* zeer onduidelijk worden.

§. 37.

De welluidenheid vereischt, dat de lagere toonen verder van elkander verspreid, de hoogere daarentegen digter bij elkander gebragt worden.

In de Inleiding der Tweede Afdeeling van het Eerste Deel is getoond, dat de Natuur tusfchen  $C$  en  $c$  niets laat hooren; tusfchen  $c$  en  $\bar{c}$  slechts éenen toon, namelijk  $g$ , zijnde de *Quint* van  $c$ ; tusfchen  $\bar{c}$  en  $\bar{\bar{c}}$  drie andere, en tusfchen  $\bar{\bar{c}}$  en  $\bar{\bar{\bar{c}}}$  eene menigte van andere toonen enz:

Dezen wenk der Natuur moet de *Componist* volgen, en de toonen in de laagte uit elkander, maar in de hoogte digt bij elkander brengen.

Tusfchen een' lagen *Bas-toon* en deszelfs *Octaaf* moet geen ander toon geplaatst worden, en aan deze *Octaaf* moet geen toon digter bij komen dan eene *Quint*; aan de derde *Octaaf* geen toon digter dan eene *Terts*: hooger kan de *Harmonij* nauwer of digter bij malkander zijn. Het zoude eene slechte uitwerking doen, wanneer men de onderste Middenstem, b. v. den *Alt* digt aan de *Bas* en de twee bovenfte stemmen, b. v. de eerste en tweede *Viool*, verre van de derde of onderste middenstem plaatzen wilde.

Wanneer men met de bovenfte stemmen zeer  
hoog

hoog moet klimmen, dan moeten zoo wel de onderste Middenstem als de *Bas* insgelijks in de hoogte gebragt worden.

### §. 38.

Bij de vierstemmige *Compositie* moet men de volgende drie hoofdpunten wel in acht nemen:

- 1.) De Harmonij moet, bij den goeden zamenhang, ook de behoorlijke afwisseling en verscheidenheid hebben.
- 2.) De *Progresfie* zoo wel in alle stemmen te gelijk, als in elke enkele stem in 't bijzonder, moet rein zijn.
- 3.) Elke stem moet aan en voor zich zelve een' gemakkelijken en vloeienden zang hebben, en toch moeten alle te gelijk zich goed te zamen vereenigen.

### §. 39.

De *Accoorden* zijn in de Toonkunst, hetgeen de woorden in eene Redevoering zijn. Even als eenige wel te zamenhangende woorden een' volzin uitmaken, zoo ontstaat in de Toonkunst een *harmonisch* voorstel of *Periode* uit eenige verbondene *Accoorden*, welke met eene *Cadens* of sluiting eindigen. En even als eene Rede uit vele, met elkander verbondene, voorstellen bestaat, zoo be-

staat een Muziekstuk uit vele verbondene *Perioden*.

§. 40.

De Accoorden kunnen eene dubbele verbinding onder elkander hebben, namelijk eene *algemene*, en eene *bijzondere*. Hunne algemeene verbinding bestaat daarin, dat dezelve uit eenerlei of denzelfden *Toon* en *Toonsoort* genomen worden, en dat het oor dit gewaar worde. Hiertoe wordt vereischt, dat het *eerste* *Accoord* terstond aan het gehoor te kennen geeft eene bepaalde Diatonische Toonladder van de Toonsoort der groote of kleine tert, en dat vervolgens alle daarop volgende Accoorden, zoo wel ten opzichte der Grondtoonen, als ten opzichte der daartoe behorende Intervallen, uit deze Toonladder genomen zijn moeten.

§. 41.

De Toon en de Toonsoort worden het gehoor het best daardoor ingeprent, wanneer het eerste *Accoord* der *Periode* de Drieklank op de *Tonica* is; om dat deze Drieklank alle wezenlijke toonen der Toonladder hooren laat. De *Periode* moet dus met dezen Drieklank beginnen. Doch deze Regel wordt niet noodzakelijk, wanneer

neer reeds eene andere *Periode* voorafgegaan is, welke met den Drieklank op de *Tonica* der nieuwe Toonsoort geëindigd heeft; om dat alsdan het gehoor reeds ten volle van de nieuwe Toonladder ingenomen is. In dit geval kan men de *Periode* zeer wel met eene verwisfeling van den Drieklank der *Tonica*, of met een ander *Accoord*, hetwelk uit de Toonladder der nieuwe Toonsoort genomen is, aanvangen.

## §. 42.

Op dit eerste *Accoord* kan ieder ander *Accoord*, hetwelk in de Toonsoort behoort, volgen, om dat alle eene gemeenschappelijke verbinding onder malkander hebben. Doch moet men, onmiddelijk, na den Drieklank op de *Tonica*, noch den verminderde Drieklank op de groote Septime, noch in de Toonsoort der groote terts, den Drieklank op de groote terts der *Tonica* onmiddelijk hooren laten; om dat het schijnt, dat dit *Accoord* het gevoel van eene andere Toonsoort verwekke.

## §. 43.

Ieder toon voert het gevoel van deszelfs *Quint* met zich, en over het algemeen is de overgang van den eenen op den anderen zoo veel te gemakkelijker, hoe beter die toonen met elkander har-

moniëren. Dus geschiedt de *Progresfie* van een<sup>er</sup> Grondtoon tot den anderen het gemakkelijkst door consonerende sprongen, door *Quinten*, *Quarten* en *Tertsen*. Om die reden hebben de *Accoorden* bij *fig. 6.* eene naauwere verbinding, dan die bij *fig. 7.*

S. 44.

De *Accoorden* op de *Quint*, *Quart*, *Terts* en *Sexte* van den Hoofdtoon zijn niet alleen daardoor met dien hoofdtoon verbonden, om dat men door gemakkelijke *consonerende* sprongen op dezelve komen kan, maar ook daardoor, dat ieder *één* of *twee toonen* met het *Accoord* van den Grondtoon *gemeenschappelijk* heeft. Doch zulke *Progresfien*, vooräl zulke, welke door *volmaakte Consonanten* geschieden, hebben weder dit gebrek, dat men op elke schrede stilstaan kan, om dat het gehoor zoodanig bevredigd is, dat het geene andere *progresfie* verwacht.

Men moet, om die reden, trachten, de *Accoorden* in eene naauwere verbinding te brengen. Dit bestaat daarin, dat men, in plaats van de Grond-*accoorden*, hunne verwiseling neemt; want, om dat deze niet zoo volmaakt *harmoniëren*, zoo brengen zij het gehoor in de verwachting, dat nog beter consonerende *Accoorden* volgen zullen.

De schoonste samenhang der Harmonij, is die-

gene, waar het gehoor in eene gedurige verwachting eener volmaakte Harmonij onderhouden wordt, welke echter niet eerder, dan aan het einde der geheele Periode, geschiedt. (fig. 8.)

### §. 45.

Men heeft nog een beter middel, de opvolging der Accoorden bijkans in malkander te vlechten, zoo dat ieder Accoord het gehoor noodzakelijk op het volgende leidt. Dit middel bestaat daarin, dat men eenige toonen bindt, dat is: dezelve van het een Accoord tot op het andere voort laat duren, en vooräl, dat deze gebondene toonen op het naaste of volgende Accoord *disfonerende* zijn, en dus, door de verwachting der *Resolutie*, hunne volgende Harmonij noodzakelijk maken. Bij gevolg zijn de Accoorden bij *fig. 9.* in eene onäffcheidelijk nauwe verbinding.

### §. 46.

De rust of het volmaakt einde in eene opvolging van toonen, kan niet anders, dan door de volmaakte Harmonij, door het volkomen *Consoneren* verkregen worden: want zoo lang het gehoor nog iets onvolledigs gevoelt, zoo lang verwacht hetzelfde ook de ontkenning of *Resolutie* van hetzelfde. Hieruit volgt, dat het laatste Ac-

H 5

coörd



koord der Periode, dat, het welk de volmaakte fluiting maakt, noodzakelijk *consonerende* zijn moet, en dat de volmaaktste Harmonij, namelijk de *Drieklank*, en wel in zijne volmaaktste gedaante, de volmaaktste fluiting maakt.

§. 47.

Wanneer de afdeeling of *Periode* geheel en al in eenerlei toon zijn zal, dan moet noodzakelijk het laatste *Accoord* de *Drieklank* van den *Grondtoon* zijn. — Even als men in eene *Periode* van eene *Rede* het laatste woord, voor dat het werkelijk uitgesproken wordt, verwacht, en reeds van te voren bespeurt, dat hetzelfde nu ter volmaking van den zin komen zal, even zoo wordt bij eene volmaakte fluiting der harmonische *Periode* ook het gevoel van het laatste *Accoord* reeds van te voren verwekt. Dus is de volmaaktste fluiting deze, welker *Accoord*, op één na het laatste, het *Accoord* der *Quint* van den *Grondtoon* is. (fig. 10.)

De grootste volmaaktheid echter zal deze fluiting bekomen, wanneer het *Accoord*, hetwelk op één na het laatste is, de *Septime* bij zich heeft, om dat alsdan de laatste *Grondtoon* volstrekt noodzakelijk wordt.

Hierbij moet men echter niet enkel en alleen op de opvolging der *Grondtoon*en zien, welke bij de volmaaktste fluiting den sprong in eene

*Quint*

*Quint* nederwaarts maken, maar ook op de bovenste stemmen, in welke elke laatste toon insgelijks door den voorgaanden kan bepaald worden.

De *grootte tert*s van den voorgaanden Grondtoon, welke men ook het *Subsemitonium* (onderhalve toon) noemt, gaat in de *Octaaf* van dien toon, in welchen de sluiting geschiedt. De *Septieme* in het voorgaand Accoord maakt de *Quart* van den laatsten Grondtoon, en *resolveert* in deszelfs *Terts*. Dit is dus de volmaaktste aard van sluiting. (fig. 11.)

Zulk eene sluiting wordt ook slechts bij het einde van een geheel stuk gebruikt, en om die reden de *Finaal-* of *Hoofd-Cadens* genoemd.

#### §. 48.

Iets onvolmaakter wordt deze *Finaal-cadens* wanneer men in plaats van de *Dominante* in de *Tonica* te gaan, van de *Quart* in de *Tonica* opwaarts springt. (Plaat XXIII. fig. 1.)

In de Toonsoort der kleine terts moet men echter kort voor de sluiting, en somtijds in het *sluit-accoord* zelve, de kleine terts verlaten, en de groote terts daarvoor nemen. (fig. 2.)

#### §. 49.

Het gebeurt somtijds, dat men deze sluiting met de voorgaande vereenigt, en door eene dubbele

bele sluiting de volkomene rust bekrachtigt, hetwelk men op verscheidene wijze kan doen, zoo als blijkt uit de voorbeelden bij *fig. 3.*

Door deze dubbele sluiting kan men in de Toonfoort der kleine *terts*, zonder hardheid, de sluiting met de groote *terts* maken, zoo als bij *fig. 4.*

#### §. 50.

Wanneer men midden in een stuk eene Hoofd-afdeeling wil eindigen, zoo kan de *Cadens* wel even denzelfden vorm hebben, doch dan wordt het laatste *Accoord* niet op den Hoofdtoon, maar op een' anderen genomen, zoo als bij *fig. 5.*

Hier geschiedt de sluiting door eene *Modulatie* of afwijking in de *Dominante* van den Hoofdtoon, doch insgelijks door het *dalen* eener *Quint*, of het klimmen eener *Quart*; zoo dat ook hier de voorgaande Grondtoon de *Dominante* van den laatsten Grondtoon is; want dit is altijd eene wezenlijke eigenschap van de *Finaal*- of *Hoofd-Cadens*. — Door zulk eene volmaakte *Cadens* wordt altijd een *Hoofddeel* van een stuk geëindigd.

#### §. 51.

Ieder volmaakte Drieklank kan in de *Progresfie* der *Harmonij* een klein rustpunt maken; doch dit rustpunt wordt *voelbaarder*, wanneer de Drieklank

klank eene *volmaakte Consonant* van den Hoofdttoon is, namelijk de *Dominante*; vooral, wanneer men door een' consonerenden sprong op dezelfde gekomen is, alsdan wordt dit rustpunt zoo voelbaar, dat men hetzelfde eene *Halve Cadens* noemt. (fig. 6.)

Insgelijks gevoelt men eene rust bij de *afgebrooken* of *misleidende Cadens*, welke de Fransen *Cadence rompue*, en de Italianen *Cadenza d'inganno* noemen. (fig. 7.)

§. 52.

De *Finaal-Cadens* veroorzaakt eene volkomen rust, zoodanig, dat men een Hoofddeel van een stuk daarmede eindigen kan. De beide andere soorten veroorzaken geen volkomen rust, doch worden ook tot sluiting der afdeelingen gebruikt. Zij zijn ook geschikt, om afdeelingen in *Perioden* te verdeelen.

§. 53.

Ieder van deze drie soorten van *Cadenzen* kan op velerlei wijzen veranderd worden, waardoor het gevoel der rust, welke zij veroorzaken, meerder of minder verzwakt wordt; en daardoor ontstaat eene groote verscheidenheid der kleinere rustpunten, welke slechts door de *harmonische Progressien* daargesteld worden.

§. 54.

## §. 54.

De veranderingen, welke met de *Hoofd-cadens* kunnen geschieden, om dezelve minder of meerder te verzwakken, kan men zien in de voorbeelden bij *fig. 8.*

Doch voortgelijke *Cadenzen*, welke door de verwisfeling der *Accoorden* daargesteld worden, veroorzaken slechts rustpunten voor enkele *Perioden*, maar zijn geene *Hoofd-cadenzen* meer.

## §. 55.

Waar men de vrijheid heeft, de *Disfonant* in andere stemmen te laten *resolveren*, kan ook het laatste *Accoord* dezer fluiting verwisfeld, en daardoor de volkomen rust verhinderd worden. (*fig. 9.*)

## §. 56.

Wanneer men echter de *Hoofd-cadens* wil behouden, en toch de rust op dezelve verhinderen, zoo behoeft men slechts bij den Drieklank der *Tonica* de *Septime* te voegen, alsdan wordt dit *Accoord* zelve de *Dominante* van een' nieuwen Toon. (*fig. 10.*)

## §. 57.

Men kan ook de *Halve Cadens* door verwiselingen der *Accoorden* *verzwakken*. (fig. 11.)

Insgelijks de *afgebrookene* of *misleidende Cadenzen*. (fig. 12.)

## §. 58.

In stukken, welke voor *Klavier-Instrumenten* of voor *Strijk-Instrumenten* vervaardigd worden, kunnen de *Perioden* lang of kort zijn; doch in stukken, welke voor den *Zang* of voor *Blaas-Instrumenten* worden *gecomponceerd*, is de *Componist* meer beperkt, om dat de *Zanger* of *Speler* tijd moet hebben, om adem te kunnen halen. In *Zangstukken* bepalen de woorden elke *afdeeling* en elke *Periode*; want de *Harmonij* moet elk *rustpunt* *voelbaar* maken, waar de *zin* der woorden het vereischt. In *Balletten* en *Dansstukken*, welke een' bepaalden *Rhijthmus* hebben, moet men zich *naauwkeurig* naar het *Karakter* van het *stuk* *schikken*.

## §. 59.

Wanneer men met de *Harmonij* goed weet om te gaan, dan is het niet *moeijelijk*, ook *slechts* met twee of drie *Accoorden* tamelijk lange *Perioden* te maken, zoo als men zien kan aan de  
voor-

voorbeelden op Plaat XXIV. bij fig. 1. 2. en 3.

Het voorbeeld bij fig. 3., in het welk de *Harmonij* slechts op twee Grond accoorden steunt, bewijst, hoe gemakkelijk het is, lange Perioden te maken, zonder al te *ééntoonig* te worden,

§. 60:

Om de *Harmonij* van eene Periode iets prikkelender te maken, kan men somtijds de natuurlijke kleine *tersen* verlaten, en daarvoor de groote *tersen* nemen, even als of men in een' anderen toon afwijken wilde; doch men moet op die groote *tersen* niet lang blijven staan, maar weder de *kleine* nemen. Het voorbeeld bij fig. 4. is even als dat bij fig. 5. in C groote *terts*.

§. 61:

De reinheid der *Progresfie*, zoo wel van ieder enkele stem in 't bijzonder, als van alle vier stemmen te gelijk, steunt meestendeels op de naauwkeurige waarneming der algemeene Regelen over de *Progresfie*.

## §. 62.

De *Dissonanten* moet men behoorlijk *voorbereiden* en *oplossen*.

## §. 63.

De *Terts* moet *nooit* uit de Harmonij weg blijven. Hieruit volgt, dat men in de vierstemmige *Compositie* bij het *Sext-accoord* de *Oc-taaf* van de *Bas* niet tweemaal kan verdubbelen, om dat daardoor of de *Sexte*, welke bij dit *Accoord* noodzakelijk is, of de *Terts* zoude moeten weggelaten worden. De voorbeelden bij fig. 6. zijn niet goed, maar die bij fig. 7. zijn goed.

## §. 64.

Vele, achter elkander volgende, *Quarten* moeten in de Harmonij niet geplaatst worden, wanneer de *onderste middenstem* van de *beide bovenste stemmen* al te verre verwijderd is, en digt bij de *Bas* ligt. Zulke *Quarten* beledigen, in dit geval, het oor, even zoo wel, als achter elkander volgende *Quinten*. Doch, wanneer alle *Bovenstemmen* digt bij elkander, en gezamentlijk minder van de *Bas* verwijderd zijn, dan kan men zoo vele *Quarten* achter elkander gebruiken, als men wil.



## §. 65.

Hoewel men zich zeer in acht moet nemen, in de vierstemmige Compositie, verbodene *Quinten* en *Octaven* te plaatzen, zoo zijn 'er toch gevallen, waar men dezelve gebruiken kan, om dat hare slechte uitwerking kan verminderd worden.

Zoo kan men verscheidene *Quinten* achter elkander gebruiken, wanneer men van de *Quinten* vier toonen opwaarts klimt, vooral, wanneer deze *Quinten* in den *Tenor* of in de *laagste middenstem* tegen den *Bas* geplaatst zijn.

In het voorbeeld bij fig. 8. ziet men bij *a*, *b* en *c* drie *Quinten*, welke, om voorgemelde redenen, geoorloofd zijn. Soortgelijke *Quinten* gebruiken zelfs goede *Componisten*, doch slechts in geval van *noodzakelijkheid*.

## §. 66.

De *Quinten* bij fig. 9. zijn geheel en al *verwerpelijk*, en moeten niet gebruikt worden.

Hoewel de *Quinten* bij fig. 10. door de *Quart-sprongen* dragelijk worden, zoo doet men toch beter, dezelve niet te gebruiken, en liever iets aan de Harmonij te laten *ontbreken*: dat is, een *Interval* weg te laten, en een ander daarvoor te verdubbelen.

Het voorbeeld op Plaat XXV. bij fig. 1. is dus beter, dan dat bij fig. 2.

In

In de *driestemmige Compositie* wordt de onaangename uitwerking der *Quinten* en *Octaven*, door gemelde *Quartjprongen* niet bedekt. Daar en tegen kan men, wanneer de *Compositie* meer dan vierstemmig is, dezelve zonder alle bedenking gebruiken; doch het best in de *Tegenbeweging*.

## §. 67.

Twee *Quinten*, waarvan de eene *rein*, doch de andere *valsch* of *klein* is, worden zonder bedenking achter elkander geplaatst, vooräl in het nederwaarts gaan. (fig. 3.)

Opwaarts is de opvolging van een valsche *Quint* tot eene reine wel zoo goed niet, om dat de valsche *Quint* volgens hare natuur geneigd is nederwaarts te gaan; doch wordt dezelve thans ook zeer dikwijls gebruikt. (fig. 4.)

## §. 68.

Een bijzonder, doch geoorloofd geval, om *Quinten* en *Octaven* in de *Tegenbeweging* te plaatsen, is, wanneer de eene stem de andere *overspringt*: dat is, wanneer b. v. de tweede stem lager dan de derde gaat. (fig. 5.)

## §. 69.

Het *overspringen* van twee stemmen is geoorloofd, wanneer men daardoor *Octaven* en *Quinten* vermijdt, zoo als bij *fig. 6.* en ook, wan-

meer door het overspringen van den Bas de Drieklank, of deszelfs eerste verwisfeling, namelijk het *Sext-accoord*, ontftaat, zoo als bij *fig. 7.*

Men kan op eene foortgelijke wijze, zonder feilen te begaan, den *Tenor* of de laagfte middenftem *onder* den Bas plaatzen, wanneer flechts of een *Contra-Bas*, of op een *Orgel* een *lage Bas* van 16 voet-toon, de hoogere Bas tot eene bedekking dient. Dus zoude het voorbeeld bij *fig. 8.* zonder *Contra-Bas*, of opeen *Orgel* zonder een *lage Bas* van 16 voet, niet goed zijn, maar wel goed met een *Contra-Bas*, zoo als bij *fig. 9.*

#### §. 70.

Zulke *Quinten* en *Octaven*, welke men bij *Instrumenten* of *Zangftemmen* door het overspringen der ftemmen vermijden kan, kunnen op een *Orgel* of *Forte-Piano* geene plaats hebben, om dat men op deze *Instrumenten* het overspringen der ftemmen niet gewaar wordt,

#### §. 71.

De hoogfte reinheid der *Accoorden* maakt de vierftemmige *Compositie* daarom nog niet volkomen: Elke ftem moet ook voor zich zelve een' eigen en vloeienden zang hebben, en alle ftemmen te gelijk moeten zich aangenaam te zamen vereenigen.

De goede zang van elke ftem hangt hoofdzakelijk af van de *gemakkelijke Progresfiën* der  
kleine

kleine *Intervallen*. — Waar vele groote sprongen in eene stem voorkomen, daar verliest de zang zijne aanminnigheid, en de stemmen loopen door malkander, zoo dat het gehoor geheel en al verward word.

Hoe moeilijk en onzingbaar sommige verbodene *Progresiën* zijn, kan men zien in het voorbeeld bij fig. 10. Hier gaat in de laagste middenstem de toon  $\bar{c}$  in de overmatige Secunde  $\bar{d}$  kruis, en in dezelfde stem gaat  $\bar{d}$  kruis in  $g$  nederwaarts, zijnde eene overmatige *Quint*: en te gelijken tijde gaat in de tweede middenstem de toon  $\bar{f}$  kruis in de overmatige Quart  $\bar{c}$  nederwaarts.

### §. 72.

Het is niet wel gedaan, wanneer in de vier- of ook in *driestemmige* muziekstukken de eene stem boven de anderen te veel uitsteekt, en deze aan de eerste slechts ter verzelling dienen, want dit is strijdig met den aard der *veelstemmige Compositie*.

Eene geheel andere zaak is het in eene *Aria* of *Concert*, waar het *Solo* van den *Zanger* of *Speler* door de andere Instrumenten slechts *geaccompagneerd* word. Doch hiervan wordt thans niet gesproken.

De stemmen moeten dus, zoo veel mogelijk ie, aan schoonheid malkander *gelijkvormig* zijn. Echter moet men hoofdzakelijk daar op acht ge-

ven, dat de *bovenste stem* tegen de *Bas* de hoogste reinheid en de schoonste Harmonij hebbe; want het gehoor wordt het meest door de hoogste toonen aangedaan. In de bovenste stem doen de *Tertsen* en *Sexten*, welke men *beurtelings* gebruiken kan, de beste uitwerking.

Hier en daar kan men ook de *Quint* en *Octaaf* gebruiken. In de bovenste stem moeten ook, zoo veel mogelijk is, de doorgaande of bedekte *Quinten* en *Octaven* tegen de *Bas* vermijd worden. Deze groote zorgvuldigheid behoeft men echter ten opzichte der *Bovenstem* tegen de *Middenstem* niet te gebruiken.

#### §. 73.

Hoewel men, na de groote *Terts* der *Dominante*, liever op het volgend *Accoord* de *Octaaf* verdubbelt, zoo is men toch somtijds genoodzaakt, de *Quint* in plaats van de *Octaaf* te nemen, om *Octaven* tegen de *Bas* te vermijden. (fig. 11.)

#### §. 74.

In de laagste *Middenstem* of *Tenor* heeft de *Terts* meerder vrijheid, en kan dan weder in eene *Terts* gaan. (fig. 12.)

#### §. 75.

## §. 75.

Een voorbeeld van een rein vierstemmig Ge-  
zang kan men zien op Plaat XXVI, zünde voor  
*vier* Zangstemmen, namelijk voor de *Soprano*,  
*Alt*, *Tenor* en *Bas*, waarvan de *Soprano* en *Alt*  
in den *Vioolfleutel* gesteld zijn, insgelijks de *Tenor*;  
doch in deze laatste stem worden alle noten  
een *Octaaf lager* gezongen, dan de *Vioolfleutel*  
eigentlich te kennen geeft.

## §. 76.

Bij de *driestemmige* Compositie moet men, be-  
halve de algemeene Regelen der reine Harmonij,  
nog de volgende bijzondere Regelen wel in acht  
nemen.

## §. 77.

Wanneer de bovenste stemmen verre van den *Bas*  
*verwijderd* zijn; b. v. meer dan tien toonen,  
dan moet men dezelve niet met *Quarten* laten  
voortgaan: zoo als bij *fig. 1.* op Plaat XXVII.  
Doch dit kan geschieden, wanneer de *Bas* dig-  
ter bij de *Middenstem* ligt, zoo als bij *fig. 2.*  
Dit is echter te verstaan, wanneer, of *alle drie*  
*stemmen* gezongen, of *alle drie stemmen* gespeeld  
worden; want, indien de twee bovenste stemmen  
*gezongen* werden, en de *Bas* door een Instru-

ment werd *gespeeld*, dan zoude dit niets helpen, om dat men bij ondervinding weet, dat men in zulk een geval, zelfs bij de beste *Orchesten*, bijkans *niets* hoort, dan de stemmen der Zangers of Zangeressen. Hieruit volgt, dat in driestemmige Muziekstukken, de beide bovenste stemmen zoodanig *gecomponeerd* moeten worden, dat men den Bas daarvan, des noods, wegnemen kan. Dus moet men zich hierbij voor vele achter elkander volgende *Sexten* wachten, welke in de bovenste stemmen *Quart-gangen* maken. Wanneer de twee *concenterende* stemmen altijd door *Tertsen* en *Sexten* voortgaan, dan wordt de zang ook tamelijk *armhartig*, hoewel dit somtijds in korte *passagiën* aangenaam klinkt.

### S. 78.

De voorbeelden (bij *fig. 3.* en *fig. 4.* zijn voor twee Zangers *gecomponeerd*, welke door een Bas *geaccompagneerd* en dus *driestemmig* worden.

Bij *fig. 3.* zingen de Zangers met *Sext-* en *Terts-gangen*; doch bij *fig. 4.* worden zoo wel de *Tertsen* als *Sexten* in die orde achter elkander *vermijd*. Die laatste aard verdient den voorrang boven de eerste. — Over het algemeen moeten voortgelijke stukken voor twee Zangers, ten opzichte der Zangstemmen, volgens den aard der *tweestemmige Compositie* vervaardigd worden, waarvan in 't vervolg nader zal worden gesproken.

Wan.

Wanneer zulke twee Bovenstemmen te zamen *concerteren*, dan moet men deze stemmen *niet* al te verre van elkander *verwijderen*, zoo als b. v. zijn zoude, wanneer de bovenste stem voor eene *Viool* of *Fluit*, doch de tweede voor een *Fagot* of *Violoncel* gecomponeerd was; of in Zangstemmen, wanneer de eerste stem door een *Soprano*, en de tweede door den *Bas* zoude uitgevoerd moeten worden.

## §. 79.

In deze soort van *Compositie* bedient men zich zelden van het *overspringen* der stemmen, om dat daardoor de zang der bovenste stem benadeeld wordt. Dit *overspringen* der stemmen heeft slechts bij het *Trio*, en bij het *Duo* van twee *concerterende* stemmen plaats. Echter is men somtijds genoodzaakt dit te doen, wanneer men, op geene andere wijze, *Quinten* en *Octaven* vermijden kan.

## §. 80.

Wanneer twee Instrumenten van *eenerlei soort*, b. v. *twee Violen* of *twee Fluiten*, te zamen *concerteren*, dan doet het geen nut, de *passagie* van het eene *Instrument* door het ander te laten nabootzen, om dat dezelve toch niet anders zoude klinken, dan eene *herhaling* der voorgaande *passagie*. Dus zoude het voorbeeld bij *fig. 5.* niet



anders klinken, dan dat bij *fig. 6*. Wanneer men bij deze nabootzing eenige toonen een *Octaaf lager* verplaatst, zoo als bij *fig. 7*, dan zal dit eene betere uitwerking doen.

§. 81.

Men vermijdt, zoo veel mogelijk is, de *Octaaf* of de *Quint* van den *Bas* in de bovenste stem te plaatsen, behalve bij het begin en bij het einde, of om eene zinscheiding zoo veel te beter aan te duiden. Men neemt vooräl de *Terts* in de bovenste stem, op dat het gehoor nergens eene rust gevoele, dan bij wezenlijke zinscheidingen of *Perioden*.

Hierdoor bekomt de Melodij een' naauwen samenhang.

§. 82.

De *Bas* moet nergens over eene *bovenstem* springen, om dat daardoor de natuur van het *Accoord* zoude veranderd worden, vooräl bij den *Drieklank*, welke daardoor als het *Sext-quart-accoord* zoude klinken; zoo als men zien kan aan het voorbeeld op *Plaat XXVIII. bij fig. 1. en fig. 2.*

§. 83.

## §. 83.

De *Tweestemmige Compositie* is zeer moeilijk, en men kan in dezelve niet eerder volkomen goed slagen, dan wanneer men eerst in de *vierstemmige Compositie* eene genoegzame kennis heeft verkregen.

Dezelve is van tweederlei foort: of 'er is slechts *éene Solofstem*, welke door een Bas of ander Instrument *geaccompagneerd* wordt, of 'er zijn *twee concorderende stemmen*, zonder ander *accompagnement*.

Deze laatste foort is de moeilijkste, om dat men al te veel bepaald is. — Men mag hier nergens noch de *Octaaf*, noch de *Quint* in de bovenste stem plaatzen, dan waar *Sluitingen* of *Cadenzen* moeten zijn; want, daar de *Terts* bij de *Harmonij* allernoodzakelijkst is, zoo zoude altijd, waar de *Octaaf* of *Quint*, in de bovenste stem staat, eene sluiting gemaakt worden. Dus kan men in de bovenste stem slechts *Tertsen* en *Sexten*, met de *Quart* en *Septime* als eene *ophouding* der voorgaande noot, gebruiken. De *None* kan ook nog gebruikt worden; doch dan moet de Bas, of de onderste stem, niet tot aan de *Resolutie* liggen blijven, maar moet of eene *Terts opwaarts* gaan, zoo dat de *None* in de *Sexte* opgelost wordt; of de onderste stem moet eene *Terts nederwaarts* gaan, zoo dat de *None*  
in

in de *Decime* of *Terts* *resolveert*. Zoo als men zien kan aan de voorbeelden bij *fig. 3.*

### §. 84.

Bij *Cadenzen* of sluitingen moet in de Tweestemmige *Compositie* de tweede stem niet van de *Dominante* in de *Tonica* sluiten, zoo als gewoonlijk de Bas doet. —

Indien de bovenste stem door de *Quint der Dominante*, zoo als bij *fig. 4.*, de *sluiting* maakt, dan wordt in de onderste stem de *Terts* dezer *Dominante*, of, hetgeen hetzelfde is, het *Subfemitonium* der *Tonica* genomen. Doch, wanneer de bovenste stem door het *Subfemitonium* sluit, dan gaat de onderste stem van de *Secunde* in de *Tonica*, zoo als bij *fig. 5.*; echter kan in dit geval de onderste stem ook op de manier van eene *Bas-cadens* sluiten, zoo als bij *fig. 6.*

Het is echter noodzakelijk, dat de onderste stem bij den, op één na laatsten, toon de *Dominante* der *Tonica* neme, wanneer de sluiting niet, zoo als in de voorgaande voorbeelden in de *Hoofd-Tonica*, maar in eene *Terts nederwaarts* geschiedt; zoo als bij *fig. 7.*, waar men, ofschoon de bovenste stem, even als *fig. 5.* en *fig. 6.* voortgaat, de sluiting niet in C, maar in A kleine terts maakt.

Wanneer men eene *Halve Cadens* maakt in de

*De-*

*Dominante* van dien toon, in welchen men is, en gebruikt alsdan de *Quint* dezer *Dominante* in de bovenste stem, dan moet de onderste stem, noodzakelijk, de *Terts* van gemelde *Dominante* hebben; doch, wanneer deze *Terts* in de bovenste stem staat, dan kan de onderste stem deze *Dominante* zelve hebben.

## §. 85.

De meeste kleine stukken, zoowel voor *Trompetten* als voor *Horens*, nemen, bij het slot, in de onderste stem de *Terts* der *Tonica*, welke in de bovenste stem voorkomt. Doch het is beter, dat beide in de *Octaaf* of ook somtijds in den *Eenklank* sluiten, vooral bij *Instrumenten* van een *lagen* toon.

## §. 86.

Een *tweestemmig* stuk voor twee *Violen*, twee *Fluiten*, of twee stemmen te *componeren*, zoodanig, dat 'er geene derde stem bij noodig is, is zeer moeilijk.

## §. 87.

De *veelstemmige* *Compositie*, van *vijs*, *zes* en *meer* stemmen, heeft minder moeilijkheid, om dat het daarbij in de *Middenstemmen* niet meer  
op

op de hoogste reinheid aankomt, en zoowel menigvuldige *bedekte Quinten* en *Octaven*, als ook *openbare* in de *Tegenbeweging* in dezelve zoodanig voorkomen kunnen, dat het wangeluid, hetwelk dezelve in stukken van weinige stemmen veroorzaken, door de andere stemmen *bedekt* en *onmerkbaar* wordt.

## §. 88.

Men gebruikt in de *veelfstemmige Compositie* even dezelfde *Accoorden*, als in de *vierstemmige*; doch met dit onderscheid, dat men één of meerdere *Intervallen* in dezelve *verdubbelt*, zonder anderen uit te laten.

## §. 89.

In de *vijsstemmige Compositie* *verdubbelt* men, als *vijsde* stem, in den *Drieklank* bijzonder de *Octaaf*; na deze de *Quint*, doch zelden de *Terts*, om dat deze laatste dikwijls verbodene *Octaven* veroorzaakt.

In het voorbeeld bij *fig. 3.* ziet men drieërlei gedaante van den *Drieklank* bij het *vijsstemmig Accord*.

## §. 90.

Bij het *Sext-accord* kan men de *Sexte*, de  
*Terts*

*Terts* en de *Octaaf* van de Bas-noot *verdubbelen*; doch dit laatste moet met omzigtigheid geschieden, om dat deze *Octaaf* de *Terts* van den eigentlichen Grondtoon is.

Men heeft dus ook drieërlei gedaantens van het *vijfstemmig Sext-accord*. (fig. 9.)

### §. 91.

De *verdubbeling* der *Octaaf* van de Bas-noot is bij Heele *Cadenzen noodzakelijk*, en het zoude een fout zijn, wanneer dit niet gedaan werd. (fig. 10.)

### §. 92.

Bij het *Septime-accord* heeft men, wanneer de *Octaaf* van den Grondtoon daarbij genomen wordt, geene *verdubbeling* noodig. Doch, wanneer men de *Octaaf* weg laat, dan kan men de *Quint* of de *Terts* *verdubbelen*. De *grootte Terts* mag, even als bij den *Drieklank*, *zelden* *verdubbeld* worden; daarentegen heeft het met het *verdubbelen* der *kleine Terts* geene *zwaarigheid*. De *Septime* zelve moet men *nooit* *verdubbelen*.

### §. 93.

Bij de *verwisselingen* van het *Septime-accord* kan men gemakkelijk beoordeelen, welk *Interval* men

men verdubbelen moet; wanneer men slechts zorg draagt, dat de *Septime* van den Grondtoon *nooit dubbel* gehoord worde. Dus moet in het *Sext-quint-accoord* niet de *Quint*, in het *Terts-quart-accoord* niet de *Terts* verdubbeld worden, en in het *Secund-accoord* moet de *Octaaf* van de Bas-noot in de andere stemmen niet voorkomen.

§. 94.

Bij de toevallige *Dissonanten*, namelijk de *None* en de *Quart*, verdubbelt men of de *Quint*, of de *Octaaf* van den Grondtoon. Bij de *None* echter liever de *Quint*, dan de *Octaaf*.

§. 95.

Alle deze aanmerkingen wegens de verdubbeling gelden ook bij de *zes- en meerstemmige Compositie*, waar dan *twee Intervallen*, in plaats van één, verdubbeld worden, namelijk de *Octaaf* en *Quint* te gelijk.

§. 96.

Daar het een algemeene Regel is, dat van den waren Grondtoon slechts de *Consonanten* moeten *verdubbeld* worden, zoo komt het, bij alle verdubbelingen, hierop aan, dat men altijd den *wa-*

ren Grondtoon voor oogen hebbe, en de *Secunde* van de *None* wel onderscheide.

Wanneer men het vijfstemmig voorbeeld bij *fig. 11.* nog volstemmiger maken wil, dan kan men gemakkelijk ontdekken, uit het geen reeds gezegd is, hoe de *verdubbeling* der stemmen moet geschieden, daar het duidelijk blijkt, welke toon in ieder maat de Grondtoon is.

Doch, wanneer deze *Accoorden* op zulke wijze voorkomen, als bij *fig. 12.*, dan is bij *a* de eigentlijke Grondtoon B met de *Septime*, bij gevolg moeten hier de *Consonanten* van dien toon B verdubbeld worden, en wel bijzonder die genen, welke (zoo als reeds van te voren gezegd is) in het vierstemmig *Accoord* het best klinken. Bij *b* is E met de *Septime* de ware Grondtoon; bij *d* is het *Accoord* even zoo, als bij *a*; doch bij *e* is aan den Grondtoon E, behalve de *Septime* nog de *None* (hier de *Sexte* van de *Basroot*) bijgevoegd; bij *g* is de *Harmonij* in den *nederslag* even als bij *b*: daar echter hier de *Bas* den *waren Grondtoon* heeft, en de *Dissonanten* slechts *ophoudingen* der voorgaande noten zijn, zoo moeten hier de *Consonanten* van den *Bas* verdubbeld worden, daar in tegendeel bij *b* de *Consonanten* van den Grondtoon E moesten verdubbeld worden.

Even dezelfde overeenkomst is 'er tusfchen het *Accoord* bij *h*, en dat bij *g*.

Een goed voorbeeld van eene *vijf-stemmige*



*Compositie* is het Gezang op Plaat XXIX. en een foortgelijk voorbeeld van zes stemmen vindt men op Plaat XXX.

De *Tenor-stem* staat in deze beide voorbeelden weder in den *Viool-floutel*, doch wordt, zoo als reeds in § 75. gezegd is, eene *Octaaf lager* gezongen.

#### §. 97.

De *Hoofdmelodij* of *Cantus Firmus* kan bij de veelstemmige *Compositie* in elke stem geplaatst worden; echter moet men, wanneer men dezelve in den Bas wil plaatzen, daarop letten, dat dezelve met zulke snitingen eindige, welke tot de Hoofdtoonsoort behooren.

#### §. 98.

Wanneer men tot ieder noot van eene vaste of aangenomen Melodij een bepaald aantal noten componeert, b. v. tot ieder Quart twee *Achtstems*; zoo als bij fig. 1. op Plaat XXXI., of tot elke Quart een *Triool* of vier *Zestiendens*, zoo als bij fig. 2. en fig. 3, dan wordt dit een *ongelijk Contrapunt* genoemd; Doch, wanneer men zich aan geen bepaald aantal noten bindt, maar de figuren der Noten, naar welgevallen, door malkander mengt, zoo als bij fig. 4; dan noemt men dit een *vermengd Contrapunt*.

#### §. 99.

## §. 99.

De noten, welke men in het *ongelijk Contrapunt* tegen elke noot der vaste Melodij plaatst, worden of met de noot der vaste Melodij *te gelijk* aangeflagen, of dezelve worden *nageslagen*.

Van de gesteldheid en verscheidenheid zulker toonen, welke tegen de toonen der vaste Melodij moeten gebruikt worden, is reeds in dit Hoofdstuk gesproken.

## §. 100.

De noten, welke *nageslagen* worden, zijn of in de *Intervallen* van het *Accoord* begrepen, of niet.

Wanneer zulke noten in het *Accoord* begrepen zijn, dan is eene zulke manier van *Compositie* niets anders, dan eene *ontleding* der *Accoorden*, welke ten grondslag liggen. (fig. 5.)

## §. 101.

De *naflaande noten* kunnen ook zoodanig gesteld zijn, dat dezelve noch in het *Accoord* begrepen zijn, noch voor zich zelve als *Consonanten* of *Dissonanten* met de aanslaande noot der vaste Melodij kunnen verbonden worden, maar door middel van den *doorgang*, zoo als bij fig.

6, of *wisfelgang*, zoo als bij *fig. 7*, gebruikt worden.

§. 102.

De noot, welke eigenlijk tot de noot der vaste Melodij moest aangeslagen worden, kan men ook in den *naslag* brengen, het zij door middel van eene kleine *pauzering*, zoo als bij *fig. 8*; of wanneer men, in plaats van de aanstaande noot, eerst eene *wisfelnoot* vooruit laat gaan, zoo als bij *fig. 9*.

§. 103.

In de *Grondstem* worden de *Wisfelnoten* zoo dikwijls *niet* gebruikt, dan in de *Bovenstem*.

Het gebruik der verscheidene *naslaande* noten kan men zien bij *fig. 10.*, en op *Plaat XXXII.* bij *fig. 1.* en *fig. 2.*

† §. 104.

Wanneer men in het *ongelijk Contrapunt* ook *Dissonanten* wil gebruiken, dan moet men hoofdzakelijk daarop letten, dat de laatste *naslaande* noot, welke tegen eene noot der vaste Melodij geplaatst wordt, met de noot der vaste Melodij *consonere*, op dat dezelve dan bij het begin der

der

der volgende noot van de vaste Melodij als eene *Dissonant* kan verschijnen. (fig. 3.)

§. 105.

Wanneer men de vaste Melodij in de *Grondstem* wil plaatzen, en tot dezelve eene *Bovenstem* in het *ongelijk Contrapunt componeren*, dan zijn die noten, welke in den *naflag* komen, of *Consonanten* of *harmonische Bij-noten*, of ook *doorgaande- en wisselnoten*.

Bij het *componeren* eener *Bovenstem* kan men overal van de *Wisselnoten* gebruik maken, zoo wel bij den *aanflag* der noot van de vaste Melodij, als ook bij die noten, welke in den *naflag* vallen. (fig. 4, 5, en fig. 6.)

§. 106.

Wanneer men in de *Bovenstem Dissonanten* wil gebruiken, dan moet men wel in acht nemen, hetgeen hierover in §. 104. van dit Hoofdstuk gezegd is. Een voorbeeld hiervan ziet men bij *fig. 9.*

§. 107.

Wanneer men tegen de noten der vaste Melodij, in de andere stem, noten van eene *verschillende* figuur en waarde plaatst, dan noemt

K 3

men

men zulk eene manier een *vermengd Contrapunt*.  
(Plaat XXXIII. fig. 1, 2 en 3.)

§. 108.

Men kan wel in deze manier van *componeren* van alle mogelijke *figuren* der noten gebruik maken; doch die *figuren*, welke men, om ze met elkander te verbinden, kiest, moeten ten opzichte van het maatgevoel, dat is, ten opzichte der aangenomen *metrische beweging*, geene tegenstrijdigheid in zich bevatten, of het aangenomen maatgevoel niet vernietigen. In het voorbeeld bij *fig. 1.* steunt de *metrische beweging* op de beweging der *Achtsten*. Indien men dus tot de twee eerste noten van de tweede maat zulke notenfiguren wilde plaatzen, als bij *fig. 4.*, dan zoude het maatgewigt *vernietigd*, en ons gevoel, *beledigd* worden.

§. 109.

Wanneer echter het maatgewigt op *Quartnoten* steunt, dan kan men, zonder misstand, *Triolen* en *Zestiendens* onder malkander gebruiken. (*fig. 5.*)

§. 110.

Wanneer men in het *vermengd Contrapunt*

gebruik van de *Disfonanten* wil maken, dan moet ook hier in acht genomen worden, hetgeen hierover in §. 104. gezegd is. Ook moet men hier het gebruik leeren kennen van die *Bijnoten*, welke dikwijls tuschen den *aanslag* en de *Resolutie* eener *Disfonant* voorkomen. (fig. 6.)

§. III.

Als men tot eene vaste Melodij, in de Grondstem staande, eene *Bovenstem* wil *Componeren*, en daartoe *vermengde notenfiguren* gebruiken, dan heeft men geene andere Regelen noodig, dan die, waarvan reeds in het *gelijk* en *ongelijk Contrapunt* gesproken is. Bij *fig. 7.* ziet men een voorbeeld hiervan in een' *vrijen* schrijfstijl, en op Plaat XXXIV. bij *fig. 1.* een voortgelijk voorbeeld in een *gebonden* schrijfstijl met ondergemengde *Disfonanten*.

§. III2.

Wanneer men tot eene vaste Meoldij van gelijke en even lange noten nog eene andere stem goed kan *componeren*, dan valt het ook niet moeilijk, zulks te doen, bij eene vaste Melodij, welke uit noten van eene *verschillende waarde* bestaat. Even dezelfde Regelen, welke reeds afgehandeld zijn, gelden ook hier. Het eenigste, hetgeen hierover kan aangemerkt worden

den, (hetwelk echter meer van den smaak, dan van de Regelen der Kunst, afhangt) is dit, dat men, op zulk eene plaats, waar de vaste Melodij gezwinde noten heeft, aan de verzellende stem langzame noten kan geven, en dat men daarentegen bij zulke plaatzen der vaste Melodij, waar weinige of langzame noten voorkomen, insgelijks ook bij sluitingen, de verzellende stem met gezwindere noten kan laten voortgaan.

In alle *Sonaten*, *Duetten* enz: vindt men hier van voorbeelden.

### §. 113.

Alle mogelijke *figuren*, welke in eene Melodij begrepen zijn, bestaan uit harmonische bij-noten, of uit eene vermenging van dezelve met doorgaande en wisselnoten.

Om een regt gebruik te leeren maken van deze doorgaande en wisselnoten, en van de vermenging derzelve met de harmonische hoofd- en bij-noten, kan een beginnend *Componist* zulk eene Melodij, welke uit noten van eene verschillende waarde bestaat, met verschillende soorten van notenfiguren veranderen; mits hij zorg draagt, dat de Harmonij der Grondstem niet veranderd of verminkt worde. De *Variatiën*, welke in *Sonaten* en andere stukken dikwijls voorkomen, kunnen hiervan tot voorbeelden dienen.

### §. 114.

## S. 114.

De vaste Melodij, tot welke men nog twee andere stemmen in het *ongelijk Contrapunt* wil componeren, kan geplaatst worden of in de *Bovenstem*, of in de *Middenstem*, of ook in de *Grondstem*. Soms bevat slechts *éene* der verzellende stemmen het *ongelijk Contrapunt* in zich; of de *figuur* van zulk een *ongelijk Contrapunt* is onder beide stemmen verdeeld, of alle beide verzellende stemmen zijn in het *ongelijk Contrapunt* bewerkt. In het voorbeeld bij *fig. 2.* heeft de *Bovenstem* de vaste Melodij. De *Middenstem* beweegt zich daarbij in het *gelijk*, en de *Bas* in het *ongelijk Contrapunt*. Bij *fig. 3.* staat de *Bas* in het *gelijk*, en de *Middenstem* in het *ongelijk Contrapunt*.

Bij *fig. 4.* hebben beide verzellende stemmen *beurtelings* het *ongelijk Contrapunt*.

Bij *fig. 5.* bewegen zich beide verzellende stemmen te zamen in het *ongelijk Contrapunt*.

Bij *fig. 6.* staat de vaste Melodij in de *Middenstem*; en de *Bovenstem* beweegt zich in het *ongelijk Contrapunt*.

Bij *fig. 7.* vindt het *ongelijk Contrapunt* in beide verzellende stemmen plaats.

Bij *fig. 8.* staat de vaste Melodij in de *Grondstem*.



## §. 115.

In het *vermengd Contrapunt* van drie stemmen kan men, of slechts *éene stem met vermengde figuren* componeren, zoo als op Plaat XXXV. bij *fig. 1.* of men kan ook in *beide* verzellende stemmen van de vermenging der figuren gebruik maken, zoo als bij *fig. 2.*

Deze manier van *Componeren* geeft eene goede gelegenheid aan de hand, om zich in het gebruik der *Dissonanten* te oefenen.

## §. 116.

De twee voorbeelden bij *fig. 3.*, en bij *fig. 4.* zijn in de manier eener *Fuge* bewerkt. De *Cantus Firmus* of vaste Melodij staat bij *fig. 3.* in de *Middenstem*, en bij *fig. 4.* in de *Grondstem* of *Bas*.

## §. 117.

Wanneer men tot eene vaste Melodij nog drie andere stemmen in het *ongelijk Contrapunt* wil componeren, dan kan de vaste Melodij in eene der vier stemmen geplaatst worden, welke men hiertoe verkiest. Bij de verzelling dezer vaste Melodij kan eene der *buitenste* stemmen, b. v. de *Bas* het *ongelijk Contrapunt* in zich bevatten, zoo als bij *fig. 5.* of men kan hetzelfde in  
eene

eene *Middenstem* plaatsen, zoo als men zien kan op Plaat XXXVI. bij *fig. 1.* Ook kunnen twee of alle drie stemmen in het *ongelijk Contrapunt* bewerkt zijn, zoo als bij *fig. 2.*

Men kan het *ongelijk Contrapunt* ook onder twee of drie stemmen verdeelen, zoo als bij *fig. 3.*

Zoo verschillende deze voorbeelden zijn, in welken de vaste Melodij in de *Bovenstem* staat, even zoo verschillende kunnen dezelve ook zijn, wanneer de vaste Melodij in eene der *Middenstemmen*, of in den *Bas* geplaatst wordt.

#### §. 118.

In het *vermengd Contrapunt* van vier stemmen kan men, of slechts *éene stem* met *vermengde figuren* componeren, zoo als bij *fig. 4.*

Of men kan in alle drie verzellende stemmen van de vermenging der figuren gebruik maken, zoo als bij *fig. 5.*

#### §. 119.

Deze manier geeft de beste gelegenheid aan de hand, het gebruik der *Dissonanten* in de *vierstemmige Compositie* te oefenen; zoo als blijkt aan het voorbeeld bij *fig. 1.* op Plaat XXXVII.

#### §. 120.

## §. 120.

Het voorbeeld bij *fig. 2.*, in hetwelk de vaste Melodij in eene Middenstem staat, is in den *gebonden* schrijftijl en in de manier eener *Fuge* bewerkt.

---

 VII. HOOFDSTUK.
*Van het dubbel Contrapunt.*

## §. 1.

Wanneer twee of meer stemmen, zonder kwetzing der harmonische Regelen, zoodanig tegen elkander verwisfeld kunnen worden, dat eene van dezelve een *Octaaf*, *None*, *Decime* enz: *lager* of *hooger* kan worden verplaatst, dan noemt men zulk een aard van *Compositie*: het *dubbel Contrapunt*.

## §. 2.

Men heeft zoo vele *hoofdsoorten* van het dubbel Contrapunt, als 'er *Intervallen* zijn; men heeft dus

1.)

- 1.) Het *dubbel Contrapunt* in de *Secunde* of *None*;
- 2.) Hetzelve in de *Terts* of *Decime*;
- 3.) Hetzelve in de *Quart* of *Undecime*;
- 4.) Hetzelve in de *Quint* of *Duodecime*;
- 5.) Hetzelve in de *Sexte*;
- 6.) Hetzelve in de *Septime*; en
- 7.) Het *dubbel Contrapunt* in de *Octaaf*.

## §. 3.

De gebruikelijkste en ook te gelijk de bruikbaarste foorten hiervan zijn: het *dubbel Contrapunt* in de *Octaaf*, in de *Terts*, en in de *Quint*; of, hetwelk eenerlei is: het *Contrapunt* in de *Octaaf*, in de *Decime* en *Duodecime*.

## §. 4.

De Regelen der Harmonij, welke bij de *gewone Compositie*, of bij het zoogenaamd *enkel Contrapunt* noodig zijn, behouden hare kracht en waarde ook in het *dubbel Contrapunt*. Bij dit laatste zijn echter nog verscheidene bijzondere Regelen noodig, om dat de Intervallen bij de verplaatsing der stemmen veranderd worden.

## §. 5.]

Om duidelijk te zien, welke gedaante de Harmonie

monij bij de *omkering* van een dubbel *Contra-*  
*punt* zal bekomen, zoo plaatst men de getallen  
 der Intervallen of Klanktrappen, volgens welke  
 de stemmen *hooger* of *lager* verplaatst zullen  
 worden, in twee rijen onder elkander, en wel  
 in de eene rij in eene *klimmende*, en in de  
 andere rij in eene *dalende* orde; b. v. bij het  
*Contrapunt* in de *Octaaf* op volgende wijze:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Hieruit ziet men, dat in het *dubbel Contra-*  
*punt* in de *Octaaf*, bij de *omkering* der stem-  
 men, de *Unison* of Eenklank tot *Octaaf*, de  
*Secunde* tot *Septime*, de *Terts* tot *Sexte*, de  
*Quart* tot *Quint*, de *Quint* tot *Quart*, de  
*Sexte* tot *Terts*, de *Septime* tot *Secunde*, en  
 de *Octaaf* tot *Unison* gemaakt wordt.

Het voorbeeld bij *fig. 3.* fraat in het *Contra-*  
*punt* der *Octaaf*, en het voorbeeld bij *fig. 4.*  
 bevat de *omkering* der stemmen in zich, waar-  
 uit men de nieuwe gedaante der Harmonij zien  
 kan, welke door de *omkering* der stemmen te  
 voorschijn komt.

### §. 6.

Daar in dit *Contrapunt*, bij de *omkering* der  
 stemmen, de *Quint* tot *Quart* wordt, zoo kan  
 dezelve of slechts als eene doorgaande of wis-  
 selnoot gebruikt worden, of dezelve moet, even  
 als een *Dissonant voorbereid*, en een trap neder-  
 waarts

waarts *opgelost* worden, op dat, bij de omkering der stemmen, de Compositie overeenstemme met het gewoon gebruik der *Quart* in den gebonden schrijfstijl. Men kan dus een *dubbel Contrapunt in de Octaaf* nooit met het *Interval der Quint* aanvangen, zoo als op Plaat XXXVIII. bij *fig. 1.*, om dat alsdan bij de omkeering der stemmen de *Quart* op eenen aard te voorschijn komt, welke met de Regelen der Harmonij strijdig is, zoo als bij *fig. 2.*

De *Quint* kan dus in den aanslag slechts op den volgende aard in dit Contrapunt gebruikt worden, 1.) wanneer op haren Grondtoon eene *Terts*, *Sexte*, of *Octaaf* vooruitgaat, zoo als bij *fig. 3, 4* en *5*; en 2.) wanneer zij zelve als *Terts*, *Sexte*, of *Octaaf* van te voren ligt, zoo als bij *fig. 6, 7* en *8*. Doch in beide gevallen moet zij liggen blijven, zoo als bij *fig. 3, 4* en *5.*, of zij moet trapswijze nederwaarts op eene *Terts*, *Sexte*, of op eene *overmatige Quart* gaan, zoo als bij *fig. 8, 9* en *10.*

### §. 7.

In dit *Contrapunt* moeten de stemmen niet verder dan eene Octaaf, uit elkander gaan, indien de omkering van eene stem slechts eene *Octaaf* hooger of lager geschieden zal. Wanneer men deze grenzen overschrijdt, dan komt bij de omkering geene nieuwe Harmonij te voorschijn, maar de *Tertsen* verschijnen weder als *Tertsen*,  
de

de *Secunden* weder als *Secunden*, enz: Wanneer men in het voorbeeld bij fig. 11. de *Bovenstem* eene Octaaf *lager* of de *Onderstem* eene Octaaf *hooger* wilde verplaatzen, zoo als bij fig. 12. en 13., dan ziet men, dat hier wel eene verplaatsing, maar geene wezenlijke omkering geschiedt is: dus moet zulk een Contrapunt, in het welk de stemmen de Grenzen der Octaaf overschrijden, bij de omkering eene *Decima Quinta*, dat is *twee Octaven* hooger of lager verplaatst worden, wanneer door de omkering eene nieuwe gedaante der Harmonij te voorschijn komen zal. (fig. 14.)

### §. 8.

Wanneer men, bij het overschrijden der grenzen der *Octaaf*, de *None* in dit *Contrapunt* gebruikt, dan kan zulk eene *None* in de omkering niet anders, dan eene *Secunde* opgelost worden. (fig. 15.)

### §. 9.

Wanneer men in dit *Contrapunt* 1.) niets dan de *Terts*, *Sexte* en *Octaaf* gebruikt, 2.) de *Tegenbeweging* en *zijdelingsche beweging* wel in acht neemt, 3.) de *Dissonanten* niet anders, dan in den *doorgang* gebruikt, en 4.) *twee Consonanten* van *eenerleien aard* achter elkander in

in de *Regte beweging* vermijdt, dan kan zulk een Contrapunt *drie- of vierstemmig* gemaakt worden, wanneer men aan ééne of aan beide stemmen slechts eene *Terts opwaarts* bijvoegt.

Het voorbeeld bij *fig. 16.* is van dien aard, en kan, op gemelde wijze, vierstemmig gemaakt worden, zoo als blijkt op Plaat XXXIX. bij *fig. 1.*, waar boven elke stem eene *Terts* bijgevoegd is. De omkering van dit voorstel ziet men bij *fig. 2.*

Men kan hetzelfde ook zoodanig verplaatzen, dat zoo wel in het voorstel zelve, als ook in de omkering, de *Tertsen* tot *Sexten* en *Decimen* gemaakt worden kunnen, zoo als blijkt bij *fig. 3. 4. 5. 6. 7. 8* en *9.*

In deze voorbeelden is van ieder slechts de eerste maat aangetoond, om dat de overige, volgens deze aanleiding, gemakkelijk daarbij kunnen gemaakt worden.

### §. 10.

Wanneer in een voorstel de *Bovenstem* tegen de *Onderstem* eene *Terts* of *Decime lager*, of de *Onderstem* tegen de *Bovenstem* eene *Terts* of *Decime hooger* kan verplaatst worden, dan noemt men zulk eene *Compositie* een *dubbel Contrapunt* in de *Terts* of *Decime*.

In het voorbeeld bij *fig. 10.* hebben de *eerste* en *tweede Viol* het Contrapunt of de *Hoofd-*



compositie, doch de *Bas* en de *tweede Viool* bevatten de omkering derzelve.

Men kan echter ook de *Bas* en de *tweede Viool* als de *Hoofdcompositie*, en de eerste *Viool* als de verplaatsing van den *Bas* in de *Decime* beschouwen.

### §. 11.

Als men de Onderstem der *Hoofdcompositie* eene *Decime hooger* plaatst, dan komt eene nieuwe gedaante der Harmonij te voorschijn, zoo als bij *fig. 11.*

### §. 12.

Wanneer bij de omkering van zulk een *Contrapunt* in de *Decime* de Bovenstem slechts eene *Terts lager*, zoo als bij *fig. 12.*, of de Onderstem slechts eene *Terts hooger* zal verplaatst worden, zoo als bij *fig. 13.*, dan moet men de andere stem in een ander Octaaf verplaatzen.

### §. 13.

De verandering der *Intervallen* in het dubbel *Contrapunt* in de *Decime* is op de volgende wijze:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.  
10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

De *Unison* wordt dus tot *Decime*, de *Octaaf* tot *Terts*, en de *Sexte* tot *Quint*. Hieruit volgt van zelfs de Regel, dat *twee Tertsen* en *twee Sexten*, in eene *gelijke beweging*, niet onmiddelijk op elkander volgen moeten, om dat anders in de omkering de beide *Tertsen* tot *Octaven*, en de beide *Sexten* tot *Quinten* worden.

§. 14.

De *Septime* en *Quart* kunnen in dit Contrapunt of slechts als doorgaande, of als wisselnoten, gebruikt worden, ten zij het in verzelling eener Bij-stem geschiede, zoo als bij *fig. 14*.

§. 15.

De beide stemmen, in welke het *Contrapunt* in de *Decime* begrepen is, moeten niet verder, dan eene *Decime*, uit malkander gaan, indien de Tegenstem of tweede stem op haar plaats zal blijven staan, want anders zoude men met die Intervallen, welke deze grenzen overfchrijden, in het Contrapunt in de Octaaf, komen.

## §. 16.

Wanneer men dit *Contrapunt* door toevoeging der *Tertsen* of *Decimen* tot ieder stem zoodanig drie- of vierstemmig wil maken, dat alle stemmen onder elkander omgekeerd kunnen worden, dan moet 1.) de *zijdelingsche*- en *Tegenbeweging* wel in acht genomen, en 2.) het gebruik der *Dissonanten* in den *aanslag* in de *beide Hoofdstemmen* vermijd worden; alsdan kunnen tot de beide Hoofdstemmen de *Tertsen* en *Decimen* in de andere stemmen niet alleen opwaarts, maar ook nederwaarts bijgevoegd worden.

De behandeling hiervan is *dezelfde*, als die bij het *dubbel Contrapunt* in de *Octaaf*.

## §. 17.

Wanneer twee stemmen in een voorstel zoodanig ingerigt zijn, dat de Bovenstem tegen de Onsterstem eene *Duodecime* of *Quint* lager, of de Onderstem tegen de Bovenstem eene *Duodecime* of *Quint* hooger omgekeerd kan worden, dan wordt zulk een voorstel een *Contrapunt* in de *Duodecime* of *Quint* genoemd.

De verandering der Intervallen, welke door zulk eene omkering te voorschijn komen, is op de volgende wijze:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12,  
12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

## §. 18.

Daar bij deze omkering de *Sexte* tot *Septime* wordt, zoo moet 1.) de *Sexte* of zelve, of ten minste haar *Grondtoon* van te voren liggen; en 2.) moeten nooit twee *Sexten* onmiddelijk achter elkander geplaatst worden, behalve in zulk een geval, waar dezelve tot twee zulke *Septimen* in de omkering worden, welke geoorloofd zijn, zoo als in het voorbeeld op *Plaat XL.* bij *fig. 1.*

## §. 19.

De *Secunde* en *Undecime* moeten hier altoos in de *Terts* resolveren; even zoodanig is het ook met de *Quart* gelegen, welke insgelijks slechts in de *Terts* opgelost kan worden. In de omkering wordt de *None* gewoonlijk als de *Secunde* behandeld; even als in het *dubbel Contrapunt* in de *Octaaf*, wanneer daarbij de grenzen der *Octaaf* overschreden worden. (fig. 2.)

## §. 20.

De grens, binnen welke de beide stemmen, welke dit *Contrapunt* hebben, blijven moeten, is de *Duodecime*; wanneer deze overschreden

L 3

wordt,

wordt, dan moet bij de omkering even zoo gehandeld worden, als bij het *Contrapunt* in de *Octaaf* gezegd is.

Bij *fig. 3.* vindt men een voorbeeld van een *dubbel Contrapunt* in de *Duodecime*, en bij *fig. 4.* is de Bovenstem, en bij *fig. 5.* de Onderstem in de *Duodecime* verplaatst. De verplaatsing van beide stemmen vindt men bij *fig. 6.* en *7.*

### §. 21.

Dit *Contrapunt* kan ook, even als de voorgaande, door bijgevoegde *Tertsen* drie- en vierstemmig gemaakt worden, en wel *driestemmig*, wanneer tot de Bovenstem eene *Terts nederwaarts*, en *vierstemmig*, wanneer alsdan nog tot de Onderstem eene *Terts opwaarts* geplaatst wordt. Doch men moet in beide *Hoofdstemmen* de *zijdelingsche*- en *Tegenbeweging* wel in acht nemen, en geene *Dissonant* in den *aanslag* gebruiken, indien men zulk een voorstel met deszelfs vermeerderde Bij-stemmen te gelijk wil omkeeren.

### §. 22.

De overige foorten van het *dubbel Contrapunt*, als ook het *Contrapunt* in de *Tegenbeweging*, het *teruggaande* en het *teruggaand omgekeerd Contrapunt* worden thans bijkans nooit meer gebruikt.

### §. 23.

## §. 23.

Hoewel het *dubbel Contrapunt* eigenlijk in den *gebonden Schrijfstijl* behoort, als b. v. in *Fugen*, *Motetten* enz; moet men echter niet denken, dat hetzelfde in zulke muziekstukken, welke in een *vrijen Schrijfstijl* gecomponeerd zijn, eene overtollige en misbare zaak zij.

In muziekstukken, waar slechts *éene Hoofdstem* voorhanden is, zoo als b. v. in eene *Aria*, is wel het gebruik van het *dubbel Contrapunt* niet volstrekt noodzakelijk; doch in zulke stukken, in welke, zoo als in een *Zang-Duët*, in een *Trio* of *Quartet*, meer dan *éene stem* het Karakter, als *Hoofdstem*, moet staande houden, is het gebruik van hetzelfde even zoo noodzakelijk, als in de *Fuge*, indien anders onder de aanwezende Hoofdstemmen de Eenheid der gewaarwording, en het Karakter van het stuk zal staande gehouden worden, en niet nu eens deze, dan weder eene andere *Hoofdstem* tot eene enkelijk verzellende stem vernederd worden zal; want ook in den *vrijen Schrijfstijl* kunnen de *drie* verhandelde *soorten* van het *dubbel Contrapunt* met vrucht gebruikt worden. Tot bewijs hiervan strekken de meeste *Simfoniën* van HAJDN en de werken van MOZART.

Bij *fig. 8.* vindt men een voorbeeld in het *Contrapunt* in de *Octaaf*. waaruit men zien

L 4

kan

kan, welke gedaante zulk een voorstel ook in den *vrijen Schrijfbijl* kan aannemen.

#### §. 24.

Een beginnend *Componist* moet zich, bij aanhoudendheid, in het *dubbel Contrapunt* oefenen, want zonder eene toereikende kennis in hetzelfde, zal hij nooit in staat zijn, aan zijne toekomstende werken eene duurzame waarde te geven.

Even zoo noodzakelijk zijn deze oefeningen in het *dubbel Contrapunt* ook voor hem, die zich tot een bekwaam *Organist* denkt te vormen.

---

## VIII. HOOFDSTUK.

### *Van de Modulatie.*

#### §. 1.

De *Modulatie* of *Afwijking* in andere Toonen, waarvan, in het XXIX *Hoofdstuk* der Tweede *Afdeeling* van het Eerste Deel, reeds iets voorlopig gezegd is, kan geschieden op eene *gewone* en *natuurlijke* wijze; dat is: in alle Toonen, welke in de Toonladder liggen, behalve in de *Septime*, om dat op deze *Septime* geen volmaakte Drieklank plaats kan vinden wegens de *valsche Quint*; of dezelve kan ook geschieden in *vreemde* en *ver afgelegene* Toonen, welke niet in de Toonladder begrepen zijn: ook kunnen deze *Afwijkingen* geschieden of *allengskens* of *plotseling*.

#### §. 2.

Wanneer men, zonder alle voorbereiding, uit een' toon in een' ander wilde gaan, dan zou-



de de *harmonische Progresse* zonder samenhang en zeer hard zijn. Men moet dus reeds aan het einde eener *Periode* dien toon gewaar worden, in welken de volgende voortgaan zal, en op zulke wijze moeten in een geheel stuk die toonen, door welke de Harmonij geleid wordt, te zamen gehangen of verbonden worden.

Dit kan het best geschieden, wanneer elke Periode hare fluiting in den toon der volgende Periode maakt; want op zulke wijze hangen alsdan de Perioden naauw aan malkander. Wanneer men b. v. in C groote terts heeft begonnen, en van dien toon in G groote terts wil gaan, dan behoeft men slechts die Afdeeling of die Periode, welke in C groote terts geweest is, door eene *Cadens* in G groote terts te eindigen, en dien toon alsdan in de volgende Periode te vervolgen.

Dit kan best geschieden, wanneer men, vóór de nieuwe *Tonica*, het Accoord op derzelver *Dominante* of met de *groote terts*, of met de *kleine Septime*, of met beiden te gelijk neemt, en door eene *Cadens* in de nieuwe *Tonica* sluit (fig. 9.)

De *groote terts* op het Accoord D is in de Toonsoort C groote terts *vreemd*, en strekt dus tot aankondiging van een' nieuwen toon. Dezelve is te gelijk het *Subsemitonium* van den toon G, en leidt dus natuurlijker wijze in dien toon; wanneer men dan van dit Accoord door eene *Heele Cadens* in den toon G komt, dan is deze nieuwe toon aan het gehoor volkomen ingeprent. Indien

men

men het gevoel der nieuwe *Tonica* nog krachtiger wil maken, dan behoeft men slechts aan den grooten Drieklank op D nog de kleine *Septime* bij te voegen; want daardoor wordt nu de *Cadens* in G noodzakelijk.

Op deze wijze kan dus de afwijking in een<sup>en</sup> nieuwen toon aangekondigd en volbragt worden.

### §. 3.

De *grootte Terts* op de *Dominante* der nieuwe *Tonica* is niet altijd genoegzaam en voldoende, om eene Afwijking aan te kondigen. Dezelve doet deze uitwerking slechts alsdan, wanneer zij aan den Toon, in welken men zich ophoudt, *vreemd* is; zoo als dezelve in het gemeld voorbeeld bij *fig. 9.* *vreemd* is, om dat de Toonladder van C *grootte terts* geen F *kruis* heeft. Indien uen echter van dien toon in F *grootte terts* wilde gaan, dan zoude deze *grootte Terts* op de *Dominante* van den nieuwen toon geene kracht hebben, denzelve aan te kondigen, om dat deze *terts* ook in de Toonladder van C *grootte terts* behoort, en aan dezelve eigen is. In dit geval doet de *kleine Septime* den dienst der aankondiging van den nieuwen toon, om dat zij aan den toon C *grootte Terts* *vreemd* is, en *noodzakelijk* in de Toonladder van F *grootte terts* behoort. (*fig. 10*)

### §. 4.

## § 4.

Dit zijn dus de middelen, om een nieuwen toon aan te kondigen, en door eene *Cadens* wezenlijk in denzelfven te gaan. Men kan echter ook, in plaats van in de nieuwe *Tonica* te fluiten, door de *Halve Cadens* in hare *Dominante* in dezelve gaan. Wanneer men b. v. in C-groote terts door eene *Halve Cadens* op het *Accoord* D groote terts kwam, dan konde deze *Halve Cadens* ook eene fluiting naar G groote terts zijn.

Even hetzelfde konde ook van andere voortge-lijke gevallen plaats hebben, zoo als blijkt aan de voorbeelden bij fig. 11.

Bij *a* geschiedt door de *Halve Cadens* eene afwijking naar G groote Tert; bij *b* naar A kleine terts; bij *c* naar D kleine terts, en bij *d* naar E kleine terts.

Indien men echter dadelijk in de nieuwe *Tonica* zelve wilde fluiten, en toch geene Heele *Cadens* maken, dan behoeft men slechts op het, op één na laatst, *Accoord* eene verwisseling te nemen, zoo als bij fig. 12.

Ook de andere verwisselingen van het voorgaand *Accoord* kunnen hiertoe gebruikt worden. Men kan dus uit C groote terts naar G groote terts gaan op zulke wijze, als bij fig. 13 is aangeduid.

## §. 5.

De Afwijking wordt derhalve daardoor voorbereid, wanneer men in de progresfie op de *Dominante* van den nieuwen toon komt. Indien men echter op dezelve de *kleine Septime* en *grootte Terts* tot de Harmonij neemt, dan wordt de fluiting in de nieuwe *Tonica* noodzakelijk.

Op deze *Dominante* van den nieuwen toon kan men zoo gezwind, als men wil, komen. Want, men neme uit de *Toonladder* van den *Hoofdtoon* een *Accoord*, welk men wil, dan kan men altijd van hetzelfde, of onmiddelijk door *een* enkele fchreede, of op zijn hoogst door *twee* op de *Dominante* van ieder andere *Tonica*, welke met den Hoofdtoon in een onmiddelijk verband ftaat, voortgaan, en van dáár de fluiting voleinden.

Op Plaat XLI. vindt men de gezwindfte Afwijkingen, om van ieder *Accoord* in elken anderen toon te gaan, bij de volgende *figuren* uitgedrukt, als:

- 1.) Van het *Accoord* der *Tonica* C grootte terts in de *Secunde* D kleine terts bij *fig. 1.*  
 in de *Terts* E kleine terts bij *fig. 2.*  
 in de *Quart* F grootte terts bij *fig. 3.*  
 in de *Quint* G grootte terts bij *fig. 4.*  
 in de *Sexte* A kleine terts bij *fig. 5.*
- 2.) Van het *Accoord* der *Secunde*  
 in de *Terts* der *Tonica* E kleine terts bij *fig. 6.*

in

in de *Quart* F groote terts bij *fig.* 7.

in de *Quint* G groote terts bij *fig.* 8.

in de *Sexte* A kleine terts bij *fig.* 9.

in de *Tonica* zelve bij *fig.* 10.

3.) Van het *Accoord* der *Terts*

in de *Quart* der *Tonica* F groote terts bij *fig.* 11.

in de *Quint* G groote terts bij *fig.* 12.

in de *Sexte* A kleine terts bij *fig.* 13.

in de *Tonica* zelve bij *fig.* 14.

in de *Secunde* D kleine terts bij *fig.* 15.

4.) Van het *Accoord* der *Quart*

in de *Quint* der *Tonica* G groote terts bij *fig.* 16.

in de *Sexte* A kleine terts bij *fig.* 17.

in de *Tonica* zelve bij *fig.* 18.

in de *Secunde* D kleine terts bij *fig.* 19.

in de *Terts* E kleine terts bij *fig.* 20.

5.) Van het *Accoord* der *Quint*

in de *Sexte* der *Tonica* A kleine terts bij *fig.* 21.

in de *Tonica* zelve bij *fig.* 22.

in de *Secunde* D kleine terts bij *fig.* 23.

in de *Terts* E kleine terts bij *fig.* 24.

in de *Quart* F groote terts bij *fig.* 25.

6.) Van het *Accoord* der *Sexte*

in de *Tonica* zelve bij *fig.* 26.

in de *Secunde* D kleine terts bij *fig.* 27.

in de *Terts* E kleine terts bij *fig.* 28.

in

in de *Quart* F groote terts bij *fig. 29.*

in de *Quint* G groote terts bij *fig. 30.*

§. 6.

Even als men uit den *Hoofdtoon* C groote terts op alle hier aangeduide aarden afwijkt, zoo kan men ook uit ieder ander *Hoofdtoon* op soortgelijke aarden afwijken.

§. 7.

Het gebeurt dikwijls, dat alles tot het afwijken voorbereid is, zonder dat echter de Afwijking zelve geschiedt. Het gehoor wordt dan misleidt, om dat men een' nieuwen toon slechts aanstipt, doch denzelven weder terstond verlaat, zonder wezenlijk in denzelven aftewijken. (*fig. 31.*)

In beide voorbeelden is op het tweede *Accoord* de toon G groote terts aangekondigd, en evenwel in denzelven geene fluiting gemaakt.

§. 8.

Wanneer ook de fluiting in den nieuwen toon, door middel van eene *Cadens*, inderdaad zoude geschieden, dan kan evenwel het gevoel van denzelven door de *Septime*, welke aan den Drieklank bijgevoegd is, terstond weder uitgebluscht, en de

Af-

Afwijking in een' nieuwen toon aangekondigd worden, zoo als bij *fig. 32.*

Hier verwacht men na het tweede *Accoord* eene fluiting in A kleine tert; er volgt ook de sprong naar A; doch de *kleine Septime*, welke aan den Drieklank op A bijgevoegd is, en de *gröote tert*, in plaats van de kleine, geven reeds te kennen, dat de Harmonij niet in A zal geleid worden; en zoodanig is het ook met de *volgende Accoorden* gelegen:

### §. 9.

Men kan ook zelfs met uitlating van het *Accoord*, hetwelk, natuurlijker wijze, op het *Septime-accoord* had moeten volgen, terstond op eene nieuwe *Dominante* van een' anderen toon gaan, en in plaats van het voorbeeld bij *fig. 33.* het andere bij *fig. 34.* gebruiken.

Op zulke wijze kan men, waar en wanneer het de uitdrukking vereischt, het gehoor, zoo lang men wil, uit de eene verwachting in de andere leiden, en gedurig in onrust houden.

### §. 10.

Hiertoe behooren ook de *chromatische progressien* van den *Bas*, waar men den toon, in welken men afgeweken is, plotseling weder verlaat, en van denzelfen op den naasten afwijkt; doch in  
plaats

plaats van het *Accoord* op de *Dominante* deszelfs eerste verwisfeling neemt, zoo als op *Plaat XLIII* bij *fig. 1*:

§. II:

De algemeene Regelen der *Modulatie* zijn de volgende:

- 1.) In elk Muzijkstuk moet men zich, bij het begin, in den aangenomen Hoofdtoon volkomen vestigen, hetwelk daardoor geschiedt, dat men eenige maten achter elkander geen andere *Accoorden* neemt, dan zulke, welke in de *diatonifche Toonladder* van den *Hoofdtoon* liggen. Men kan, naar mate het stuk lang is, 6, 8, 12 of nog meer maten lang door zulke *Accoorden* den Hoofdtoon vestigen.
- 2.) Vervolgens *modaleert* men in een' andereri toon, die onmiddelijk met den Hoofdtoon in verband staat, en dus natuurlijker wijze in deszelfs *Dominante*, of onmiddelijk, en volgens den kortsten weg, of door eeneri omweg, op welken men door andere *Toonen* doorgaat, doch in welken men zich slechts eén' of eenige maten lang ophoudt.
- 3.) Na dat men in de *Dominante* van den Hoofdtoon afgeweken is, vertoeft men in dezelve insgelijks weder, naar mate der langheid van het stuk, 6, 8 of meer maten, en gaat dan van dáár ook weder onmid-



delijk of middelbaar, door een kort vertoeven in Bij-toonen, op de *Terts* en *Sexte* van den Hoofdtoon. Men vertoeft in deze toonen ook eenigen tijd, zoo als men bij de *Dominante* gedaan heeft.

- 4) Van deze *Terts* en *Sexte* gaat men weder op voorgemelde wijze in andere, met den Hoofdtoon verbondene, toonen, bij welke men zich nog niet heeft opgehouden, en vertoeft in dezelve ook eenigen tijd.
- 5) Eindelijk *moduleert* men in een toon, welke van den Hoofdtoon ver afgelegen is, vertoeft insgelijks eenige maten in denzelven, en van dáár gaat men door twee of drie andere toonen, in welke men zich slechts een korten tijd ophoudt, weder in den Hoofdtoon terug. Voor dat men echter volkomen in denzelve sluit, moet men de *Modulatie* weder op de *Dominante* leiden, in dezelve zich eenigen tijd ophouden en van dáár door eene *Cadens* in den Hoofdtoon het geheele stuk eindigen.
- 6.) Wanneer het stuk zeer lang is, en, door het vertoeven in de toonen, in welke men afgeweken is, de Hoofdtoon eenigzins uit het geheugen mogt geweken zijn, dan kan men op de *Dominante* van den Hoofdtoon, voor dat de *Finaal-Cadens* geschiedt, een zoogenaamd *Point d'Orgue* aanbren-  
gen,

gen, waardoor het verlangen naar den Hoofdtoon zoo veel te sterker wordt.

- 7.) In dit geval kan men ook, na dat reeds éénmaal de sluiting in den Hoofdtoon gemaakt is, nog een *Point d'Orgue* aanbrengeu, en alsdan de *Finanl-Cadens* herhalen.

§. 12.

In onze hedendaagsche Muzijkstukken is de inrigting der natuurlijke *Modulatie* gewoonlijk deze:

In een stuk, hetwelk in de *Toonsoort* der *grooten tert*s gecomponeerd is, *modulceert* de *eerste Periode*, na dat de Hoofdtoon aan het gehoor eerst wel en genoegzaam ingeprent is, in de *Quint*, vertoeft eenigen tijd daarin, naar mate der langheid van het geheele stuk, en sluit vervolgens in dezelve.

De *tweede Periode* begint weder met de *Quint*, doch vertoeft niet lang daarin, en gaat spoedig in den Hoofdtoon terug, in welken toon men zich thans ook niet lang ophoudt, maar afwijkt in de *Sexte* met de *kleine tert*s. In deze *Toonsoort* blijft men tot aan het slot der *tweede Periode*, hetwelk, of door middel der *Cadens*, in de *kleine tert*s geschiedt, en in welk geval gewoonlijk de *derde Periode* weder met het *Thema* of Hoofdvoorstel in den Hoofdtoon begint; of men maakt de sluiting in deze

*tweede Periode* wel in de *Sexte*, doch verbindt ook te gelijk onmiddelijk daarmede het terug gaan in den Hoofdtoon, in welke de *derde Periode* bijkans altijd begint. Deze overgang uit de *Sexte* in den Hoofdtoon wordt meestendeels door middel van eenige doorgaande afwijkingen gemaakt.

Nu volgt eindelijk de *sluitperiode*, welke zich hoofdzakelijk in de Hoofdtoonsoort van het stuk laat hooren. Meestendeels geschiedt de geheele uitvoering dezer laatste *Periode* in de Hoofdtoonsoort. Wanneer echter deze laatste *Periode* lang is, dan laat de Toonsoort der *Quart* zich ook somtijds in dezelve hooren, doch zonder daarin te fluiten. Somtijds komt ook de Toonsoort der *Quint* weder voor, doch insgelijks kortelijk en zonder eene fluiting te maken.

Ingeval men meer dan drie *Hoofdperioden* wil maken, dan wordt meestendeels de laatste op ééne na in de Toonsoort der *Quart* vervaardigd.

Indien echter, bij lange uitvoeringen, eene fluiting in de *Quart* gemaakt zal worden, zonder aan dezelve eene bijzondere *Periode* in te ruimen, dan geschiedt dit meestendeels zoodanig, dat men zich in de *tweede Periode* niet al te lang in de *Sexte* met de kleine terts ophoudt, maar de *Modulatie* door den Hoofdtoon in de Toonsoort der *Quart* leidt, en deze *tweede Periode* in dezelve sluit.

## §. 13.

In *Simfoniën*, *Quartetten*, *Trios* en *Sonaten* is dit de gewone behandeling ten opzichte der *Modulatie*. Voor 't overige kan ieder Toonsoort, welke zich in het bijzonder in deze of gene Periode eenigen tijd laat hooren, ook in hare *naastverbondene toonen* korte uitweidingen maken.

In de *tweede Periode* kan men ook, in plaats van de Toonsoort der *Sexte* met de *kleine tert*, de Toonsoort der *Terts* met de *kleine tert*, ook somtijds de Toonsoort der *Secunde* insgelijks met de *kleine tert*, gebruiken.

## §. 14.

In stukken, welke in de Toonsoort der *kleine tert* gecomponeerd zijn, *moduleert* de *eerste Periode* gewoonlijk in de Toonsoort der *Terts* met de *grootte Tert*, en sluit in dezelve. De Toonsoort der *Quint* met de *kleine tert* laat zich daar en tegen in de *tweede Periode* hooren. Somtijds echter geschiedt dit ook omgekeerd, en de Toonsoort der *Quint* met de *kleine tert* komt in de *eerste Periode* te voorschijn, en sluit dezelve; en in dit geval komt de Toonsoort der *Terts* met de *grootte Tert* in de *tweede Periode*. Met de Toonsoort der *Quart* met de *kleine Tert* is het even zoodanig gelegen, als met de *Afwijking* in de *Quart* in de Toon-

foort der *grootte Tertis*, waarvan in §. 12. is gesproken. —

### §. 15.

Door de voorgemelde Afwijkingen, in welke men, onmiddelijk, uit den Hoofdtoon kan gaan, kan men, zelfs in lange stukken, reeds eene tamelijke verscheidenheid in de *Modulatie* brengen.

Echter bepalen geoeffende *Componisten* zich niet altijd bij deze natuurlijke *Modulatie*; maar gaan somtijds in zulke ver afgelegene toonen, dat men den Hoofdtoon bijkans geheel en al uit het gehoor verliest, doch dan weten zij, op eene geschikte wijze, en te regten tijd, de *Modulatie* weder naar den Hoofdtoon te leiden.

Somtijds is het ook, wegens de uitdrukking, noodzakelijk, dat men, plotseling, in eene eenigzins ver afgelegene Toonsoort moet overgaan.

### §. 16.

De *vrije Modulatie* steunt hoofdzakelijk op deze grondstelling, dat men één' van die toonen, in welken men afgeweken is, weder als den *Hoofdtoon* behandelde, uit welken men, volgens de gegeven regelen, in die toonen afwijkt, welke met denzelfen in verband staan.

## §. 17.

De eerste stap, om de *Modulatie* verder uit te breiden, bestaat dus daarin, dat men de *Dominante*, of ook de *Quart* van den Hoofdtoon, weder even zoodanig, als Hoofdtoon zelve, behandelde. Daardoor komt men, in beide gevallen, op twee nieuwe Toonen, welke met den eersten *Hoofdtoon* in geen onmiddelijk verband staan. Wanneer b. v. de Hoofdtoon C groote terts is, dan wordt de gewone *Modulatie* beperkt op de Toonen G groote Terts, F groote Terts, A kleine Terts, E kleine Terts en D kleine Terts; om dat alleen deze onmiddelijk met C groote Terts in verband staan. Indien men dan G groote Terts op de plaats van den Hoofdtoon plaatst, dan kan men van dien toon naar D groote Terts en naar B kleine terts afwijken, welke Toonsoorten in den eersten aard der *Modulatie* niet voorkomen.

## §. 18.

Wanneer men in de Toonsoort C groote Terts de *Quart* F op de plaats van den Hoofdtoon stelt, dan komen insgelijks twee nieuwe Toonsoorten in de *Modulatie* te voorschijn, namelijk B *mol* groote Terts en G kleine Terts.

## §. 19.

Indien men nog meerdere Toonsoorten wil bezigen, dan doet men een' tweeden stap, en plaatst een' van deze nieuwe toonen weder op de plaats van den Hoofdtoon; daardoor bekomt men weder twee nieuwe toonen, namelijk van den voorgeselden toon D groote Terts, bekomt men A groote Terts en F kruis kleine Terts.

Even zoo bekomt men van den gemelden toon B *mol* groote Terts de toonen E *mol* groote Terts en C kleine Terts.

## §. 20.

Wanneer de Hoofdtoon C groote terts is, dan kan men niet terstond en eensklaps in D groote terts of in A groote terts afwijken, om dat anders de *Modulatie hard* zoude zijn; maar men gaat eerst in D kleine terts en in A kleine terts, en zoo ook met de overige toonen.

## §. 21.

Men kan ook door bijzondere schikkingen te kennen geven, dat men een' toon, in welken men afgeweken is, nu als een Hoofdtoon denkt te gebruiken. Dit geschiedt eensdeels daardoor, dat men zich bij de Afwijking in denzelfven eenigzins lang ophoudt, en de *Cadens* eenige maten achter elkander voorbereidt, waardoor het gehoor

hoor van te voren tot den nieuwen Hoofdtoon, als het ware, gestemd wordt; anderdeels daardoor, dat men, na dat de *Cadens* in den nieuwen Hoofdtoon gemaakt is, het Hoofdvoorstel of *Thema*, waarmede het geheele stuk is begonnen, nu in den nieuwen Hoofdtoon even zoodanig herhaalt, als hetzelfde, in den eersten Hoofdtoon geweest is.

§. 22.

Wanneer men om de eene of andere reden in een ver afgelegen toon wil gaan, dan moet men hiertoe den kortsten weg verkiezen.

Dit geschiedt over het algemeen op de volgende wijze: men neemt de *Dominante* van een toon, in welken men uit den Hoofdtoon onmiddelijk afwijken kan, doch, in plaats van met dit Accoord der *Dominante* in de *Tonica* te sluiten, wordt het Accoord op deze *Dominante* als de Drieklank van eene Hoofd-Tonica beschouwd, van welke men nu door *éenen* stap op elk, in derzelver Toonladder liggend, Accoord komen kan.

Wanneer men b. v. zeer gezwind van den Hoofdtoon C groote tert in het ver afgelegen Accoord F *kruis* groote tert of D *kruis* kleine tert wil komen, dan verbeelde men zich, als of men uit C groote tert naar E kleine tert wilde gaan, hetwelk onmiddelijk geschieden kan.

M 5

Hier-



Hiertoe heeft men het *Accoord* van B groote terts, als *Dominante* van E noodig.

Als men nu dit *Accoord* B groote terts neemt, en zich daarbij verbeeldt, dat dit B nu de *Hoofd-tonica* zij, dan kan men van dezelve onmiddelijk het *Accoord* van hare *Dominante* F *kruis* groote terts, of van hare *Mediante* D *kruis* kleine terts nemen.

Wanneer men spoedig nog verder wil afwijken, dan plaatst men één der, op gemelde wijze bekomen, *Accoorden*, weder in de plaats van den *Hoofdtoon*, en handelt daarmede als met de vorige.

### §. 23.

Soortgelijke *Modulaties* moeten echter slechts op zoodanige plaatsen gebruikt worden, waar de uitdrukking dezelve noodzakelijk maakt, dat is dáár, waar het hart schielijk en eensklaps van eene gewaarwording op de andere moet gebragt worden.

In muziekstukken, in welke doorgaans eenerlei hartstogt heerscht, kunnen zulke *Modulaties* geen plaats vinden.

### §. 24.

Wanneer men de fluitingen in ver afgelegene toonen *onmerkbaar* wil maken, dan kan dit het best

best door aangebragte bindingen gefchieden. Wanneer men b. v. van C groote terts gezwind, doch eenigzins *onmerkbaar*, naar B kleine terts gaan, en dezen flap van C groote terts op A doen wilde, dan zoude het voorbeeld bij *fig. 2.* in dit geval beter zijn, dan dat bij *fig. 3.*

### §. 25.

Nog een ander middel, om zeer spoedig in ver afgelegene Accoorden te komen, is het volgende.

Men hebbe een Accoord, welk men wil, dan moet men slechts den *Bas-toon* van hetzelfde, (in plaats van hem als de *Secunde*, *Terts*, *Quart*, *Quint* enz., het geen deze *Bas-toon*, volgens deszelfs *Tonica*, eigenlijk zoude zijn, te beschouwen) tot een *Interval* van eene andere *Tonica* maken, en hem alsdan die Harmonij geven, welke hem in dit opzigt, volgens de natuurlijkste becijfering der Toonladder toekomt, en van daar in deszelfs *Tonica* gaan.

Wanneer men b. v. in den Hoofdtoon C groote terts gekomen was op den Drieklank van B groote terts, welk B de *Septime* der *Tonica* is, en men wilde nu plotfeling in A groote terts gaan; dan beschouwt men nu den *Bas-toon* B als de *Secunde* der nieuwe *Tonica*, neemt de Harmonij, welke hem volgens deze nieuwe Toonladder toe-

komt

komt, en gaat nu van daar onmiddelijk in A,  
(fig. 4)

§. 26.

Wanneer men eenigzins in de Harmonij geoefend is, dan kan men gemakkelijk zien, hoe de zelve op dien *Bas-toon*, op welken de rukking geschiedt, moet genomen worden, op dat het gehoor van de Toonladder der nieuwe *Tonica* aangedaan worde, en hoe reeds op het voorgaand *Accoord* alles hiertoe kan voorbereid worden. In het gegeven voorbeeld kan men gemakkelijk bespeuren, dat men de *grootte Terts* van B in de *kleine*, als *Septime* van de *Dominante* der nieuwe *Tonica*, moest veranderen, en niet de *kleine*, maar de *grootte Sexte* neemen, om dat deze het *Subsemitonium* der nieuwe *Tonica* is.

§. 27.

Men kan de *kleine Terts*, in zulk een geval, ook reeds in het voorgaand *Accoord* aanslaan, zoo als bij *fig. 5*,

§. 28.

Even zoodanig als in deze voorbeelden de *Bas-toon*, op welke de rukking geschiedt, als de

de *Secunde* der nieuwe *Tonica* aangezien, en, om die reden, met het *Terts quart-accoord* genomen wordt, zoo kan men dezelve ook in de plaats van een ander Interval stellen, zoo als blijkt aan de voorbeelden bij *fig. 6, 7, 8 en 9.*

§. 29.

Eindelijk kan men nog, op eene spoedigere en eenigermate geweldige wijze, in zeer ver afgelegene toonen gaan, hetgeen door de *Enharmonische* behandeling der *Harmonij* geschiedt. Hiertoe komt men door middel van het *Accoord* met de kleine *Septime* en kleine *None*, welk *Accoord*, wegens deszelfs bijzondere eigenschap, uit drie boven elkander staande kleine tertsen te zamengefeld te zijn, zonder deezelfs natuur te veranderen, vier onderscheidene *Grondtoonen* aannemen kan, zoo als blijkt bij *fig. 10.* Zoodanig als dit *Accoord* hier staat, is hetzelfde het *Accoord* op *D*, als de *Dominante* van *G* groote of van *G* kleine terts, in welken toon men zoude moeten fluiten; Dit *Accoord* kan echter, zonder dat 'er eene toets op het *Klavier* veranderd wordt, insgelijks het *Septime-none-accoord* met de groote terts van drie andere *Grondtoonen* zijn. Neemt men in hetzelfde, in plaats van *e mol*, den toon *d kruis*, welke toon op het *Klavier* dezelfde toets is, den heeft men het *Septime-*

*time-none-accoord* met de groote tert op B, zoo als bij *fig. 11.*

Neemt men in plaats van den toon *c*, den toon *b kruis*, dan is het hetzelfde *Accoord* tot den Grondtoon *G kruis*, zoo als bij *fig. 12.*

En eindelijk, wanneer men in plaats van *f kruis*, den toon *g mol* neemt, dan is de Grondtoon *F*, zoo als bij *fig. 13.*

### §. 30.

Ieder van deze vier Grondtoonën is de *Dominante* van eene bijzondere *Tonica*, in welke bij de *Resolutie* de sluiting gemaakt wordt. Bij gevolg kan men van dit *Accoord* onmiddelijk in vier bijzondere toonen sluiten, namelijk: 1.) in *G*, wanneer *D* de Grondtoon is; 2.) in *E*, wanneer *B* de Grondtoon is; 3.) in *C kruis*, wanneer *G kruis* de Grondtoon is, en 4.) in *B mol*, wanneer *F* de Grondtoon is.

### §. 31.

Wanneer men in den *Bas* tot zulk een *Septime-none-accoord*, in plaats van den Grondtoon, de eerste verwisseling van denzelven, neemt, waardoor de *None* tot *Septime* wordt, dan kan men door eene *Enharmonische* rukking terstond, in plaats van in de *Tonica* van den eigentlijken Grondtoon te sluiten, op eene geheel  
vreem-

*vreemde Tonica* komen, zoo als men zien kan aan de voorbeelden bij *fig. 14.* en *fig. 15.*

In het voorbeeld bij *fig. 14.* is het tweede *Accoord* eigenlijk het *Septime-none-accoord* op D, maar in zijne eerste verwiseling, daar de *None* nu tot *Septime* wordt, en, in plaats van nederwaarts te *resolveren*, tot op het volgend *Accoord* liggen blijft. In het derde *Accoord* doet deze *None* nu eene *Enharmonische* rukking, en wordt uit *e mol* tot *d kruis*: daardoor wordt nu dit *Accoord* tot het *Septime-none-accoord* van B, welke in deszelfs tweede verwiseling genomen is. Hier van daan moet nu de sluiting noodzakelijk in E geschieden, daar van hetzelfde *Accoord*, zonder deze *Enharmonische* rukking, en wanneer hetzelfde zoodanig was gebleven als in de tweede maat, de sluiting in G had moeten geschieden.

In het voorbeeld bij *fig. 15.* geschiedt in de derde maat eene andere *Enharmonische* rukking. De *Bas-toon* is hier eigenlijk de *None* van F, als *Dominante* van B *mol*, in welken toon de sluiting geschiedt.

### §. 32.

De *Enharmonische* rukking geschiedt altijd daardoor, dat één der Intervallen in het *verminderd Septime-accoord*, eens als eene overmatige *Secunde*, en daarna, bij de herhaling van hetzelfde

Ac.

Accoord, als eene kleine Tertst verschijnt, of ook omgekeerd; waardoor dan het Accoord eene andere natuur aanneemt, en eene andere *Progresfie* vereischt. Hieruit blijkt dus duidelijk, op welke wijze men door middel der *Enharmonische* rukking gezwind op Accoorden komen kan, welke tot zeer ver afgelegene Toonsoorten behooren.

### §. 33.

Dit voordeel wordt daardoor nog grooter, dat men van zulk een Accoord der *verminderde Septime* terstond, door het klimmen of dalen van een halven toon, een ander soortgelijk Accoord bekomt, van welk men weder in vier nieuwe toonen gaan kan.

Het voorbeeld bij *fig. 16.* zal dit duidelijk ophelderen.

Stel eens, men hebbe het Accoord bij *a.*

Volgens de aangetoonde wijze konde men van dit Accoord, of terstond, of door middel van eene der drie *Enharmonische* rukkingen in G, of E, of C *kruis*, of B *mol* komen. Wanneer men echter geen van deze toonen wil gebruiken, maar E *mol*, of F *kruis*; dan neemt men, onmiddellijk na dit Accoord, het volgende Accoord bij *b.*, hetwelk de derde verwisseling van het *Septime-none-accoord* der Quart van den voorgaanden Grondtoon D is. Van dit *Accoord* kan men nu, volgens bovengemelden aard, naar C, E *mol*, F *kruis* en A gaan.

Event

Even zoodanig kan men ook van het eerste *Septime-none-accoord* op het *Septime-none-accoord* der Quint van deszelfs Grondtoon komen, waarbij de Bas een halven toon klimt, zoo als bij *c*, hetwelk nu de volgende Afwijkingen veroorzaakt, namelijk *D, F, G kruis* en *B*.

Deze herhaling van het *Accoord* der verminderde *Septime*, door het klimmen en dalen van een halven toon, kan door vele achter elkander volgende *Accoorden* vervolgd worden, zoo als blijkt bij *fig. 17*.

Men kan hieruit gemakkelijk afleiden, dat men van ieder gegeven *Accoord* in eene *Toonfoort*, door weinige stappen, op elk, in den geheelen omvang aller 24 *Toonen* liggend *Accoord* komen kan.

#### §. 34.

Men kan deze overgangen zachter maken, wanneer men het *verminderd Septime-accoord* herhaalt, of verwisfelt, tot dat het oor niet meer gewaar wordt, welke van de toonen eene *kleine tert*s of eene *overmatige Secunde* is, en ook, wanneer men eenige toonen te zamen bindt, zoo als bij *fig. 18*.

#### §. 35.

Wanneer men eene plotselinge verrasfing wil bewerken, en de *Toehoorders* eenigermate ver-



bazen, dan kan men ook, zonder deze *Enharmonische* voorbereidingen, slechts van het *Septime-Accoord*, of deszelfs verwiselingen onverwacht in zeer vreemde toonen komen, zoo als bij *fig. 19.*

Men kan ook zelfs door enkele Drieklanken en derzelver verwiseling in tamelijk ver afgelegene toonen gaan, zoo als blijkt aan het voorbeeld bij *fig. 20.*

---

## IX. HOOFDSTUK.

### *Van de canonische Imitatie. (nabootsing)*

#### §. 1.

Door *nabootzen (imiteren)* verstaat men, over het algemeen, eene zulke handelwijze in de Compositie, wanneer de eene stem de andere in eenen zekeren afstand, met eene *gelijkvormige Melodij*, navolgt. Wanneer deze gelijkvormigheid der Melodij van het begin tot aan het einde van een voorstel onafgebroken achtervolgd wordt; dan noemt men eene zulke nabootzing eene *canonische Imitatie*, of met één woord een *Canon*.

#### §. 2.

## §. 2.

Daar elke *Imitatie* niet alleen in den *Unison*, maar ook in alle overige Intervallen, als in de *Secunde*, *Terts*, *Quart*, *Quint*, *Sexte*, *Septime* en *Octaaf*, geschieden kan; zoo is de *canonische Imitatie* bij gevolg insgelijks niet alleen in den *Unison*, maar ook in alle overige *Intervallen* mogelijk.

## §. 3.

Alle deze verscheidene foorten der *canonische Imitatie* zijn derhalve bij de *Fuge* van het grootst gewigt; niet dat men dezelve alle te gelijk in eene *Fuge* zoude moeten bezigen; maar om dat men, bij het tezamentrekken der *Themaas*, dan deze en dan weder gene *canonische Imitatie*, volgens de gesteldheid van het *Thema*, gevoegelijk daarbij kan gebruiken. Deze tezamentrekking der *Themaas*, als ook de ontleding derzelve is een voornaam onderwerp in de *Fuge*. De ontleding vindt slechts bij lange *Themaas* plaats; doch de tezamentrekking kan zoo wel bij korte als bij lange *Themaas* gebruikt worden.

Het spreekt van zelve, dat zoo wel de lange als de korte *Themaas* zoodanig ingericht moeten zijn, dat zulk eene *canonische Imitatie* daarbij plaats kan vinden.

## §. 4.

Om zich in den *canonischen* schrijfflijl te oefenen, begint men eerst met den tweestemmigen *Canon*, en laat de tweede stem in een bepaalden afstand, het zij één maat, of eene halve maat later, enz.: achter de eerste volgen. Men beschouwe het voorbeeld op Plaat XLIII. bij *fig. 1.*

De *Imitatie* in dit voorbeeld geschiedt in den *Unison* een maat later, en de *Canon* is *tweestemmig*.

Men bemerkt terstond, dat de beide stemmen na elkander weder in het begin intreden, en dat het stuk bij gevolg geen einde heeft. *Canons* van deze soort, in welk een Interval dezelve ook mogen vervaardigd zijn, worden *Canons zonder einde*, of *Cirkel-* of *Kring-Canons* genoemd.

Eene vlijtige oefening in *Canons* van deze soort is ten hoogste nuttig. Echter heeft men zulke *Canons zonder einde* in de *Fuge* niet noodig; en men behoeft dus, bij het uitvinden van een *Fuge-Thema*, slechts daarop acht te geven, dat zulk een *Thema*, tot op een zeker punt, voor de *canonische Imitatie* geschikt en bekwaam zij.

## §. 5.

In het voorbeeld bij *fig. 2.* geschiedt de *Imi-*

*satie* in de *Quint*, eene maat later, en is tweestemmig. De *Canon* is weder *zonder einde*. Daar bij het vervaardigen van denzelfden, tusschen de beide stemmen, het *dubbel Contrapunt* in de *Octaaf* waargenomen is; zoo kan dit voorbeeld ook omgekeerd worden, zoo als men zien kan bij *fig. 3*. Hieruit ontstaat echter eene *Imitatie* in de *Quart nederwaarts*.

### §. 6.

In het voorbeeld bij *fig. 4*. geschiedt de *Imitatie* een *Octaaf hooger*, een halve maat later, en de *Canon* is *tweestemmig*. De *Canon* is weder *zonder einde*, en kan, zoo als de voorgaande, om dat in denzelfden het *Contrapunt* in de *Octaaf* waargenomen is, insgelijks omgekeerd worden, waaruit alsdan een *Canon* in een *Octaaf lager* ontstaat, zoo als blijkt bij *fig. 5*.

### §. 7.

De manier, om een' *Canon* van twee stemmen te vervaardigen, is op de volgende wijze:

- 1.) Men bepaalt den afstand, in welchen de andere stem, opwaarts of nederwaarts, de eerste zal navolgen; namelijk, of deze navolging eene heele of een halve maat enz: later zal geschieden.
- 2.) Men verzint eenige toonen of Intervallen,

en schrijft dezelve in die stem, welke den aanvang zal maken.

- 3.) Men verplaatst deze Intervallen in de tweede stem, en de verplaatsing geschiedt in dat Interval, in hetwelk de andere stem de *Imitatie* zal beginnen: b. v. in den *Unison* of in de *Octaaf*, in de *Quint* of *Quart*, enz:
- 4.) Men gaat dan tot de eerste stem te rug, en vervolgt de begonnen Melodij zoodanig, dat dezelve met die Intervallen, welke in de tweede stem verplaatst zijn, goed *harmonieëren*.
- 5.) Indien de *Canon* bekwaam zal zijn voor de *Omkering*, dan moet de *Harmonij* daarvoor ingerigt worden.
- 6.) De bijvoeging, welke de eerste stem be-  
komt, wordt aan de tweede in eene be-  
hoorlijke evenredigheid insgelijks bijgevoegd,  
en daarmede vervolgt men zoo lang, tot  
men den *Canon* wil eindigen.
- 7.) Wanneer de *Canon* zonder einde zijn zal,  
dan moet men, wanneer de eerste stem  
lang genoeg is, in dezelve het *Thema* we-  
der van voren beginnen, zoodra in de  
tweede stem een *bekwaam Interval* daartoe  
voor handen is.

Wanneer de tweede stem alsdan behoorlijk navolgen, en den *Canon* weder van voren beginnen kan, dan is de *Cirkel-Canon* gereed.

Wan-

Wanneer echter de *Canon* niet zonder einde zijn zal, en men denzelven in eene *Fuge* wil gebruiken, dan heeft men deze omftandigheden niet noodig: men breekt dan af, waar de gefteeldheid der Melodij en Harmonij het gedooft.

## §. 8.

In het voorbeeld bij *fig. 6.* is de *Canon* *driestemmig* en *eindig*. De tweede ftem volgt de eerfte in de *Quart nederwaarts*; doch de derde ftem volgt de tweede in de *Quint nederwaarts* na.

In het voorbeeld bij *fig. 7.* is de *Canon* weder *driestemmig*. De tweede ftem volgt hier de eerfte in de *Decimaquinta*, of *twee Octaven hooger*, en de derde ftem volgt de tweede in de *Quint nederwaarts* na.

Deze beide voorbeelden dienen tot eene fchets der *naauwe canonifche Imitatie* in een *Fuge*. Dit wil echter niet zeggen, dat alle *naauwe Imitatiën* in dien afstand, of in deze Intervallen gefchieden moeten. Het is voldoende, wanneer in de *naauwe canonifche Imitatie* de tweede, derde of vierde ftem intreden, voor dat het *Hoofdthema* geheel en al ten einde is, het gefchiede in welk Interval en in welken afstand het ook zijn moge, met waarneming der heele en halve toonen, of niet.

## §. 9.

In het voorbeeld bij *fig. 8.* is de *Canon vierstemmig*; en de tweede stem volgt de eerste, en de vierde stem de derde in de *Quint nederwaarts* na.

## §. 10.

De manier, om een' *Canon* van drie en vier stemmen te vervaardigen, is op de volgende wijze:

- 1.) Men handelt vooreerst op even denzelfden aard, als bij den *Canon* van twee stemmen.
- 2.) Zoodra men die *Intervallen*, welke den *Canon* aanvangen, in de tweede stem verplaatst heeft, dan verplaatst men dezelve ook in de derde en vierde stem.
- 3.) Men gaat alsdan tot de eerste stem terug, en vervolgt de begonnen *Melodij* in diervoege, dat dezelve met de tweede stem harmoniceert.
- 4.) Deze *bijvoeging* verplaatst men, in eene behoorlijke evenredigheid, in de derde en vierde stem, en vervolgt hiermede tot aan het einde.

Wanneer men een *Cirkel-Canon* wil maken; dan begint men in de eerste stem den *Canon* weder van voren, zoodra in de andere stem een *bekwaam Interval* daartoe voorhanden

is. De tweede, derde en vierde stem volgen dan, in dezelfde evenredigheid, na.

### §. 11.

Men kan ook *tweestemmige Canons* maken, welke door de *bijvoeging* eener *Bij-stem*, welke *tertswijze* mede gaat, *drie-* en *vierstemmig* kunnen worden

Deze *Canons* zijn zeer bruikbaar in de *Fuge*.

De aanleg wordt hier, even als bij de reeds verhandelde *Canons*, gemaakt. Men bepaalt het *Interval* en den *Afstand* der volgende stemmen: men verzint eenige Intervallen voor de eerste stem, verplaatst dezelve in de tweede; men vervolgt dan de Melodij in de eerste stem zoodanig, dat dezelve met die Intervallen, welke in de tweede stem verplaatst zijn, goed harmonieert; men verplaatst deze Intervallen weder in evenredigheid in de tweede stem, en vervolgt hiermede zoo lang, tot dat men wil eindigen. Betreffende de *Harmonij* tusfchen deze twee stemmen, zoo moet dezelve of volgens het *Contrapunt* in de *Decime* of in de *Duodecime* ingerigt zijn.

### §. 12.

In het voorbeeld op Plaat XLIV. bij *fig. 1.* staat bij *a* de *Hoofd-compositie* van een *Canon*, welke zoo wel volgens de wetten van het *Con-*



*trapunt* in de *Decime*, als ook in de *Duodecime* ingerigt is.

De *Canon* is in de *Quint*. De eerste stem begint in den *nederslag*, en de tweede in den *opslag* van de maat. Bij *b* en *c* is de *Canon* *driestemmig*, en wel bij *c* in de omkering van het *Contrapunt* in de *Duodecime*.

### §. 13.

De *eindige Canons* in de *vergrooting* zijn van een groote nuttigheid in de *Fuge*. De vervaardiging van dezelve geschiedt op de volgende wijze:

- 1.) Men schrijft eenige toonen van eene gezwinde beweging in die stem, welke beginnen zal.
- 2.) Deze toonen laat men van de volgende stem met *vergroote* noten herhalen; dat wil zeggen, dat men de *Quarten* in *Halve noten*, en de *Halve* in *Heele noten* enz.: verandert. Dit kan zoo wel in de *gelijke* als in de *Tegenbeweging*, in den *opslag* of *nederslag*, en in *alle Intervallen* geschieden. Echter laat men gemeenlijk de tweede stem in den *Unison*, in de *Octaaf* of in de *Quint* na volgen.
- 3.) Wanneer dit geschiedt is, dan gaat men tot de eerste stem terug, en plaatst, volgens

gens aanleiding der tweede stem, in dezelve eene goed *harmonieërende Melodij*.

- 4.) Deze bijvoeging wordt vervolgens, even zoodanig als het begin, in de tweede stem in evenredigheid verplaatst, en daarmede vervolgt men tot aan het einde.
- 5.) Om den *Canon* zoo veel te bruikbaarder tot eene *Fuge* te maken, moet men of tot ééne, of tot alle beide stemmen, terstond bij het uitvinden van den *Canon*, eene *Bij-stem* daar bij denken, welke in tertslen *opwaarts* of *nederwaarts* mede gaat.

#### §. 14.

In het voorbeeld bij *fig. 2.* is de *Hoofd-compositie* in de hoogste en laagste stem, tot de eerste is eene *Terts nederwaarts*, doch tot de laatste eene *Terts opwaarts* bijgevoegd. Het *Thema* is in de *Bovenstem* begrepen, en de navolgende *Onderstem* brengt hetzelfde in de *vergroo- zing* der noten, omtrent tot op de helft ten einde.

#### §. 15.

Men heeft nog een zeker soort van *Canons* in den *Unison*, die wel in de *Fuge* van geen nut zijn, maar toch nog wel gebruikt worden. De manier om zulke te vervaardigen bestaat hierin:

1.)

- 1.) Men bepaalt het aantal der stemmen.
- 2.) Men verzint eene *Harmonij* van eenige maten, welke Harmonij uit zoo vele stemmen bestaat, als men tot den *Canon* bepaald heeft.
- 3.) De stemmen moeten, zoo veel als mogelijk is, in het *Metrum* onderscheiden zijn.
- 4.) Vervolgens schrijft men deze verscheidene stemmen, waarvan ieder een bijzonder *Thema* heeft, alle na malkander op ééne *Muzijk-Regel* of *Noten-Balk*, en het is even veel, of deze of gene stem den *Canon* begint. Echter moet men de stemmen op zoodanige wijze achter elkander plaatsen, dat de wetten der Harmonij niet daardoor overtreden worden. De *intrede* der volgende stem wordt op de noodige plaats door een zeeker teeken, bij voorbeeld § of S, aangeduid.

Alle goede *Harmonijen*, *consonerende* en *dissonerende*, kunnen in deze soort van *Canons* gebruikt worden, om dat de *Intervallen* doorgaans eenerlei blijven.

### §. 16.

In geval zulk een *Canon* voor het zingen geschikt en bekwaam zijn zal, dan moet de omvang der hoogste en laagste stem zich niet verder dan eene *Decime* of tien toonen uitstrekken.

### §. 17.

## §. 17.

De stof tot een vierstemmigen *Canon* in den *Unison* van deze soort ziet men bij *fig. 3*; en bij *fig. 4*. is dezelve, volgens de gewoonlijke manier, op één Noten-Balk geschreven.

Wanneer men dezen *Canon* in eene vierstemmige *Partitie* schrijft, dan zal men bevinden, dat de eene stem de andere beurtelings overklimt, en dan deze, dan gene de hoogste, laagste, of eene der middenstemmen heeft. De *Interval- len* blijven echter altijd eenerlei, en bij elke herhaling komt de Harmonij in geene andere gedaante te voorschijn, dan zoo als dezelve bij *fig. 3*. afgeschetst is.

Men moet echter bij het Intreden der stemmen niet dwalen, en dezelve *niet* in de *Octaaf* nemen; want 'er is, in dit stuk, een groot onderscheid tusschen den *Unison* en de *Octaaf*.

---

## X. HOOFDSTUK.

### *Van de Fuge.*

#### §. 1.

**D**oor het woord *Fuge* verstaat men een muzikstuk, welks *Hoofdthema*, volgens zekere *Regelen*, door middel der *Imitatie* en *Transpositie* of verplaatsing doorgewerkt wordt, en wel in den *gebonden Schrijfstijl*, dat wil zeggen, dat alle *Dissonanten* niet alleen behoorlijk, zonder verwisfeling der partijen, *opgelost*, maar ook behoorlijk *voorbereid*, en niet vrij moeten aange-flagen worden.

#### §. 2.

Daar eene *Fuge* met twee, drie, vier en meer stemmen kan gecomponeerd worden, zoo ontstaan hieruit *twee- drie- vier- en meerstemmige Fugen*.

#### §. 3.

Zoo wel in de twee- als meerstemmige *Fugen*  
moet

moeten de volgende vijf stukken in acht genomen worden :

- 1.) Het *Thema*, hetwelk ook het *Hoofdvoorstel* (*Subjectum*) of de *Aanvoerder* (*Dux*) genoemd wordt, begint de *Fuge*.
- 2.) Het *Antwoord*, ook de *Verzeller* (*Comes*) genoemd, herhaalt het *Thema* op eene gelijkvormige wijze in eene andere stem met verplaatste hoogere of lagere toonen.
- 3.) De *Wederflag* (*Repercussio*) bepaalt de orde, in welke de *Aanvoerder* (*Dux*) en de *Verzeller* (*Comes*) zich tusfchen de onderscheidene stemmen beurtelings laten hooren.
- 4.) De *Tegenharmonij* (*Contra-subjectum*) wordt de zoodanige *Compositie* genoemd, welke aan het *Thema* in de overige stemmen tegengesteld wordt.
- 5.) De *Tusfchenharmonij* wordt de zoodanige *Compositie* genoemd, welke zich, gedurende het zwijgen van het *Thema*, om den Zusammenhang te bevorderen, laat hooren.

#### §. 4.

Men laat het dikwijls niet bij één *Thema* berusten; maar brengt 'er meer van dezelve in een stuk, welke dan gezamenlijk doorgewerkt worden.

Hieruit ontftaat het onderscheid tusfchen eene *enkele* en eene *veelvoudige Fuge*.

Eene

Eene *enkele Fuge* is eene zoodanige, welke slechts één *Hoofdthema* heeft.

Eene *veelvoudige Fuge* daarentegen is eene zoodanige, welke *twee, drie of meer Hoofdthemaas* heeft. Gemeenlijk zegt men: eene *Fuge* met *twee* of *drie Subjecten* enz.; insgelijks eene *Fuge* met een *Contrathema*, om eene *Dubbele Fuge* aan te duiden: en eene *Fuge* met *twee Contrathemaas*, om eene *Fuge* met *drie Subjecten* te beteekenen.

### §. 5.

Niet alle *Themaas* zijn voor eene goede *Fuge* geschikt, en het eene past beter tot een *Fuge* voor de *Viool* en de *Fluit*, dan tot eene *Fuge* voor de *Zangstem*, *Klavier* of *Orgel*, enz:

Het eene *Thema* is somtijds bekwamer tot eene *tweestemmige*, dan tot eene *drie- of meerstemmige Fuge*, enz:

Men moet dus, bij de *uitvinding* van een *Thema*, op de *gesteldheid* en *eigenschap* der *Instrumenten*, en op het *aantal* der *stemmen*, voor welke men componeert, hoofdzakelijk letten. Men moet ook vooral acht geven; 1.) op de *lengte*, en 2.) op de *Melodij*.

### §. 6.

De *lengte* van een *Thema* is wel willekeurig;  
om

om echter de regte en goede lengte te treffen, moet men op de *beweging* van de *Maat* acht geven. Hoe *langzamer* de beweging is, zoo veel te minder maten moet het *Thema* in zich bevatten; en hoe *gezwinder* de beweging is, zoo veel te meerder maten kan het *Thema* hebben. Hoe *korter* de *Themaas* zijn, zoo veel te meermalen kunnen dezelve herhaald worden, en hoe meermalen dezelve herhaald worden, zoo veel beter is de *Fuge*.

Wanneer een *Fuge-thema* een *duidelijk* en *volledig voorstel* in zich bevat, dan is hetzelfde *lang genoeg*.

In *Fugen* voor de *Zangstem* wordt de *lengte* van het *Thema* eenigermate bepaald door de *gefeldheid* der *woorden*, over welke men componeren moet.

### §. 7.

De *Melodij* van zulk een *Thema* moet zoo *eenvoudig* zijn als mogelijk is, en dezelve moet met geene *voorslagen* of andere *sieraden* verduisterd worden. Soortgelijke *sieraden* behooren volstrekt niet in de *Fuge*, waar slechts eene *mannelijke* en *sterke Harmonij* het bestendig doel zijn moet.

Wanneer men in het *Contrapunt* en in de *canonische Imitatie* wel geoefend is, en goede *Fugen* bestudeerd heeft, dan zal het niet veel



moeite kosten, eene goede en gepaste Melodij, bekwaam voor een *Thema* tot eene *Fuge* uit te denken. De *Melodij* moet ook zoodanig ingerigt zijn, dat daarbij eene *afwisselende Harmonij* kan plaats vinden, en de overige stemmen *niet werkeloos* behoeven te blijven. Men moet ook bij zulk eene Melodij velerhande *harmonische rukkingen* kunnen aanbrengen, en het *Thema* moet voor de *naauwe canonische Imitatie* bekwaam zijn. Wanneer men een goeden *Canon* kan vervaardigen, dan zal men ook, zonder twijfel, een goed *Thema* voor eene *Fuge* kunnen uitvinden.

## §. 8.

De Melodij moet ook binnen den omvang van één *Octaaf* begrepen zijn, op dat in de verscheidene stemmen, in welke de *Wederflag* geschiedt, eene genoegzame plaats ter herhaling en verplaatsing van denzelfven zij; en, wanneer de *Fuge* voor den *Zang* geschikt is, de Zanger alle de *noodige toonen* met zijne stem kunne bereiken.

## §. 9.

Men moet de *Melodij* van het *Thema* niet op een' onschikkelijken toon afbreken; echter moet men ook vermijden, dat de Afbreking van het *Thema* niet op de wijze van eene volmaakte  
flui-

fluiting te voorschijn kome; om dat zulke rustpunten niet eerder, dan bij het *einde* der *Fuge*, plaats kunnen vinden.

Wanneer de *Melodij* van het *Thema* zoodanig gesteld is, dat dezelve tot eene fluiting overhelt en men dit niet wel vermijden kan; dan moet, of de *Verzeller* (*comes*) terstond op het fluitpunt intreden; of deze fluiting moet, door middel van *melodische* Kunstgrepen, als het ware, bedekt worden, namelijk door de bijvoeging van eenige noten bij die noot, op welke het fluitpunt valt, en welke noot alsdan zoo veel te gezwinder afgebroken wordt.

#### §. 10.

Het is onverschillig, in welken maattijd de *Aanvoerder* (*Dux*) begint. In *Zang-Fugen* hangt dit af van de gesteldheid van het *Metrum*: echter moet de *Aanvoerder* altijd op eenen *goeden maattijd* eindigen. Doch in het *midden* der *Fuge*, wanneer eene stem eenigen tijd *pauzeren* moet, en de *Cesuur* niet in een' goeden maattijd kan gebragt worden, om dat het in *Zang-Fugen* mischien een zekere *Klankvoet* niet toelaat, of om dat mischien eene *Dissonant* opgelost moet worden, kan bij dezen Regel eene uitzondering plaats vinden. Het spreekt echter van zelve, dat de overige stemmen altijd daarbij voortgaan, en haren weg vervorderen moeten.

## §. II.

Betreffende den *Aanvoerder* of het *Thema* geeft men ook de volgende Regelen:

- 1.) Het *Thema* eener *Fuge* moet kort en gemakkelijk zijn, op dat men hetzelfde terstond in het geheugen kan behouden.
- 2.) Hetzelfde moet van alle onnatuurlijke, verre en huppelende sprongen verwijderd zijn; noch al te hoog, noch al te laag, en slechts zelden de ruimte eener *Decime* overschreiden.
- 3.) Hetzelfde moet de *Toonsoort*, in welke de *Fuge* gecomponeerd is, *naauwkeurig* te kennen geven; en daarom moeten ook in het *Thema* alle buitengewone, vreemde, en met de Hoofdtoonsoort strijdende gangen of afwijkingen volstrekt vermijd worden.

## §. 12.

De *Verzeller* (*Comes*) is niets anders dan eene *gelijkvormige herhaling* van den *Aanvoerder* in een' *verplaatsten* toon. Om deze *gelijkvormigheid* te bewaren, moeten de *Toonsoorten* *niet* met elkander *verruild* worden, dat is: men moet uit eene *Toonsoort* der *grootte Terts* geene *Toonsoort* der *kleine Terts* maken, en zoo ook omgekeerd. Dezelfde maatsoort, welke in den *Aanvoerder* heeft plaats gehad, moet insgelijks in den *Verzeller* plaats

plaats vinden; en alle daarin voorkomende *Pauzeringen* en *figuren* moeten in den *Verzeller* *nagebootst* worden. — Hoofdzakelijk behoort ook tot de *gelijkvormigheid* der herhaling, dat die *Intervallen*, welke in den *Aanvoerder* zijn geweest, ook in den *Verzeller*, en wel in *dezelfde* en *eigenste evenredigheid* moeten verschijnen: b. v. dat op dezelfde plaats der *Melodij*, waar de *Aanvoerder* een' *halven toon*, of *heelen toon*, eene *Terts*, *Quart* of *Quint* enz: gehad heeft, de *Verzeller* insgelijks een' *halven toon* of *heelen toon*, eene *Terts*, *Quart* of *Quint* hebben moet; en dat wanneer deze *Terts* in den *Aanvoerder* groot is geweest, dezelve insgelijks in den *Verzeller* groot zijn moet, enz:

Met een woord: *De Melodij van den Verzeller moet aan de Melodij van den Aanvoerder gelijkvormig worden gemaakt.*

### §. 13.

In den aanvang van een *Verzeller* heeft men de vrijheid, ten opzichte der *figuur* en *waarde* der noten, de *eerste noot* te veranderen, welke men de helft van hare waarde of verminderen, of vermeerderen kan, om zoo veel te onverwachter in te vallen.

## §. 14.

Men moet de *Toonsoorten niet* met elkander *verruilen*. De verruiling der Toonsoort vindt niet eerder plaats, dan wanneer de *Aanvoerder* zelf in eene andere Toonsoort, namelijk: uit eene *grootte Terts* in eene *kleine*; of omgekeerd, uit eene *kleine Terts* in eene *grootte* afwijkt, waar alsdan de *Verzeller* op eene *gelijkvormige wijze* verplaatst en nagebootst moet worden.

## §. 15.

In het begin, en in den eersten *Wederslag*, kunnen geene andere toonen, dan de *Octaaf* van den *Hoofdtoon* en der *Dominante*, beurtelings door den *Aanvoerder* en *Verzeller* gebruikt worden. In het *midden* eener *Fuge* kan echter de verplaatsing van het Thema in eene *Quint nederwaarts* of in eene *Quart opwaarts* plaats vinden.

## §. 16.

Daar de ruimte van ieder Octaaf uit twee ongelijke helften bestaat, waarvan de *Quint-helft*, b. v. in C grootte *Terts*  
*opwaarts gaande c. d. e. f. g*, of  
*nederwaarts gaande g. f. e. d. c*,

vijf klanktrappen in zich bevat; daar in tegendeel de *Quart-helft* b. v. in C groote terts  
*opwaarts gaande g. a. b. c.*, of  
*nederwaarts gaande c. b. a. g*

flechts vier klanktrappen in zich bevat: zoo veroorzaakt dit, volgens de wetten der *Modulatie*, dat de gelijkvormigheid der *Melodij* hier en daar eene kleine verandering ondergaan moet, op dat de natuur van de *Hoofdtoonsoort*, in welke de *Fuge* is, niet beledigd worde, en geene vreemde *Toonsoort*, die haar niet eigen is, te voorschijn kome. Naast de *gelijkvormigheid* der *Melodij* moeten ook de *wetten* der *Modulatie* in aanmerking genomen worden, en wanneer dezelve tegen malkander botsen, dan moet de *gelijkvormigheid* altijd aan de *goede Modulatie* worden opgeofferd.

### §. 17.

In de *Fuge* begint het *Thema* of met de *Octaaf* of met de *Dominante* van den *Hoofdtoon*; zelden met de *Mediante*.

Met welk een' toon het *Thema* ook moge beginnen, zoo wordt de *Modulatie* van den *Hoofdtoon* of onveranderd tot aan de fluiting bewaard en behouden; of dezelve gaat, wanneer de *Hoofdtoonsoort* *genoegzaam* is aangeduid, bij de fluiting in de *Dominante*.

In het eerste geval, wanneer de *Modulatie* in den *Hoofdtoon* blijft, behoeft men slechts het *The-*

ma van noot tot noot, volgens de Melodij, in de Toonsoort der *Dominante* te verplaatzen.

In het tweede geval, wanneer de *Modulatie* naar de *Dominante* gaat; dan moet de Melodij, ter vermindering eener *vreemde Modulatie*, zeer dikwijls aan het einde veranderd, en dezelve door middel der *verruiling* van een *Interval*, in den *Hoofdtoon* weder te rug geleid worden. Deze *verruiling* geschiedt op tweederlei wijze:

- 1.) Door het *overspringen* van een Klanktrap. Dit geschiedt in de *grootte helft*, of in de *Quint-helft* der Octaaf.
- 2.) Door *herhaling* van dezelfde Klanktrap. Dit geschiedt in de *kleine helft*, of in de *Quart-helft* der Octaaf.

### §. 18.

Men moet bij deze *verruiling* altijd eerder op het volgende, dan op het voorgaande zien, om in de keuze der *Intervallen* bij deze *verruiling* niet te dwalen.

Door deze *verruiling* geschiedt het, dat een Unison tot *Secunde*; eene *Secunde* tot *Terts*; eene *Terts* tot *Quart*; eene *Quart* tot *Quint*; eene *Quint* tot *Sexte*; eene *Sexte* tot *Septime*; eene *Septime* tot *Octaaf*; en omgekeerd, dat eene *Octaaf* tot *Septime*; eene *Septime* tot *Sexte*; eene *Sexte* tot *Quint*; eene *Quint* tot *Quart*; eene *Quart* tot *Terts*; eene *Terts* tot *Secunde*;

en eene Secunde tot *Unison* of *Prime* worden kan.

§. 19.

Ten opzichte der *eerste* en *laatste noot* van den *Aanvoerder* en *Verzeller*, moet men de volgende *Hoofdregelen* wel in acht nemen, welke uit de gesteldheid der twee verschillende helften der *Octaaf* voortvloeien.

- 1.) De *Hoofdtoonnoot* en de *Dominante* moeten altijd malkander *antwoorden*, zoo wel op de *eerste* als op de *laatste noot* van het *Fuge-Thema*.

Wanneer de *Aanvoerder* met de *Octaaf* van den *Hoofdtoon* begint, dan begint de *Verzeller* met de *Dominante*. B. V. wanneer in den *Toon C* groote terts de *Fuge* met *c* begint, dan begint de *Verzeller* met *g*.

Wanneer de *Aanvoerder* met de *Hoofdtoonnoot* fluit, dan fluit de *Verzeller* met de *Dominante*, b. v. wanneer in den *toon C* groote terts het *Fuge-Thema* met *c* eindigt, dan eindigt de *Verzeller* met *g*.

Wanneer de *Aanvoerder* met de *Dominante* begint; dan begint de *Verzeller* met de *Octaaf* van den *Hoofdtoon*: b. v. wanneer in den *toon C* groote terts de *Fuge* met *g* begint; dan begint de *Verzeller* met *c*.

Wanneer de *Aanvoerder* met de *Dominante*



fluit, dan fluit de *Verzeller* met de *Hoofdtoonnoot*. b. v. wanneer in C groote terts het *Fuge-thema* met *g* eindigt, dan eindigt de *Verzeller* met *c*.

Men beschouwe het voorbeeld bij *fig. 5*, waar de *Aanvoerder* met de *Hoofdtoonnoot* begint, en met de *Dominante* eindigt; en bij *fig. 6*, waar de *Aanvoerder* met de *Dominante* begint en met de *Octaaf* van den *Hoofdtoon* fluit.

- 2.) De *Terts* van den *Hoofdtoon* en de *Terts* van de *Dominante* moeten op de *eerste* en *laatste noot* van een *Fuge-thema* elkander antwoorden.

Deze Regel is niet zoo algemeen, als de voorgaande, en kan, volgens de omstandigheden, eenige uitzondering hebben. Echter vloeit uit deze Regel het volgende:

Wanneer de *Aanvoerder* op de *Terts* van den *Hoofdtoon* begint, dan begint de *Verzeller* op de *Terts* der *Dominante*. b. v. wanneer in C groote Terts de *Fuge* met *e* begint, dan begint de *Verzeller* met *b*. (*fig. 7*. en *fig. 8*.)

Wanneer de *Aanvoerder* op de *Terts* der *Dominante* fluit; dan fluit de *Verzeller* op de *Terts* van den *Hoofdtoon*. b. v. wanneer in C groote terts de *Aanvoerder* met *b* fluit; dan fluit de *Verzeller* met *e*. (*Plaat XLV. fig. 1*. en *fig. 2*.)

Wanneer de *Aanvoerder* op de *Terts* der *Dominante* begint, dan begint de *Verzeller* op de *Terts* van den *Hoofdtoon*. b. v. wanneer in C  
groo-

grootte terts de *Aanvoerder* met *b.* begint; dan begint de *Verzeller* met *e.* (fig. 3. en fig. 4.)

Wanneer de *Aanvoerder* met de *Terts* van den *Hoofdtoon* sluit; dan sluit de *Verzeller* met de *Terts* der *Dominante*. b. v. wanneer in C grootte terts de *Aanvoerder* met *e* sluit; dan sluit de *Verzeller* met *b* (fig. 5. en fig. 6.)

### §. 20.

Zeer zelden wordt eene *Fuge* met de *Terts* van den *Hoofdtoon*, en nog veel minder met de *Terts* der *Dominante* begonnen. De beste Intervallen voor het begin zijn: de *Octaaf* van den *Hoofdtoon*, of de *Dominante*.

Ten opzigte der *sluiting* van den *Aanvoerder*, zijn hiervoor geene Intervallen beter geschikt, dan de *Octaaf* van den *Hoofdtoon*, de *Dominante*, de *Terts* van den *Hoofdtoon*, en de *Terts* der *Dominante*. Alle overige Afbrekingen, als die met de *Secunde*, *Quart* of *Sexte* van den *Hoofdtoon* zijn *buitengewoon*, en worden bijkans nooit gebruikt.

### §. 21.

Hetgeen van de *overeenstemming* der *Hoofdtoon-noot* en der *Dominante*, ten opzigte der *eerste* en *laatste noot* van een *Fuge-thema* gezegd is, geldt ook in het *midden* van hetzelfde bij een  
*sprong*

*fprong* van de *Dominante* in den *Hoofdtoon*, of omgekeerd, van den *Hoofdtoon* op de *Dominante*, bij aldien niet andere oorzaken deze overeenflemmig in het midden verhinderen, en den *Verzeller* noodzaken, de *Hoofdtoonnoot* met de *Quart*, en de *Dominante* met de *Secunde* van den *Hoofdtoon* te beantwoorden.

### §. 22.

Alle tot hiertoe gegeven Regelen van de inrigting des *Verzellers*, betreffen vooreerst: alleen den *Verzeller* in eene enkele *Fuge*; en ten tweede alleen het *eerste Thema* in zoodanige *Dubbele Fugen*, waar het *tweede Thema* enz: niet eerst voor zich alleen doorgewerkt wordt, maar het eerste *Thema* terstond, voet voor voet, navolgt. Want het *tweede Thema* rigt zich enkelijk naar de *wetten* van dat *Dubbel Contrapunt*, volgens hetwelk hetzelfde vervaardigd is. Echter kan ook hierbij eene uitzondering voorvallen: want, wanneer het *eerste Thema* eene kleine verandering hier en daar ondergaan moet, dan kan dit ook, wegens de Harmonij, met het tweede gebeuren.

Het best is, dat het *eerste Thema* tot eene *Dubbele Fuge* zoodanig uitgevonden en gevormd worde, dat hetzelfde, zonder verandering der gelijkvormigheid, kan verplaatst of *getransponeerd* worden.

### §. 23.

## §. 23.

In het voorbeeld bij *fig. 7.* eindigt de *Aanvoerder* op de Zestiende noot *e*, in de tweede maat bij *+*, kort voor de intrede des *Verzellers*, en dus in de *Terts* van den *Hoofdtoon*, welke van het begin tot aan het einde, betreffende de *Modulatie*, onafgebroken bewaard blijft. Nu zegt de Regel: 1.) Dat, wanneer de *Aanvoerder* in de *Octaaf* van den *Hoofdtoon* begint, de *Verzeller* alsdan met de *Dominante* moet beginnen; en 2.) wanneer de Melodij in den *Hoofdtoon* blijft, de *Verzeller* slechts noot voor noot in den *Toon* der *Dominante* behoeft verplaatst te worden; en 3.) wanneer de *Aanvoerder* met de *Terts* van den *Hoofdtoon* sluit, de *Verzeller* alsdan met de *Terts* der *Dominante* moet eindigen. Dit alles is bij den *Verzeller* in het gemeld voorbeeld in acht genomen. De *Hoofdtoon c* wordt met de *Quint g* beantwoord, en alle daarop volgende *Intervallen* zijn met even dezelfde heele en halve toonen, in eene volmaakt *gelijkvormige progressie*, tot aan het sluitpunt nagebootst geworden.

## §. 24.

In het voorbeeld bij *fig. 8.* komen bij de ingang des *Verzellers* ten opzichte van den *Aanvoerder* twee Regelen in tegenpraak. De eerste is:

is: dat de *sprong* van de *Hoofdtoonnoot* in de *Dominante* met den *sprong* van de *Dominante* in de *Hoofdtoonnoot* beantwoord moet worden. De tweede Regel is: dat, wanneer de *Modulatie* van den *Aanvoerder* onbeweeglijk in den *Hoofdtoon* blijft, de *Verzeller* slechts noot voor noot in de *Toonfoort* der *Dominante* behoeft verplaatst te worden.

Wanneer men het laatste wilde doen, en den *Verzeller* op de volgende wijze inrigten:

*a e. f e d | c d e* enz:

dan zoude wel aan de *tweede Regel* voldaan zijn, doch niet aan de *eerste*, volgens welke de *twee eerste nooten* van het *Thema* *d— a* niet met *a— e*, maar met *a— d* beantwoord moeten worden. Wilde men zich echter alleenlijk naar de eerste Regel rigten, en, na dit regelmatig begin, trachten, de gelijkvormigheid der Melodij in de opvolging der noten geheel en al te behouden, dan zoude de *Modulatie* naar G kleine terts geleid, en daardoor de *tweede Regel* overtreden worden, volgens welke dezelve met de *Toonfoort* der *Dominante* A geschieden moet.

Het zoude dus verkeerd zijn, wanneer men den *Verzeller* op deze wijze wilde inrigten:

*a d. e b d c | b b c d* enz:

Om aan beide Regelen te voldoen, zoo wordt het

het begin naar den eersten Regel, en het vervolg naar den tweeden ingerigt, namelijk :

*a d. f e d | c d e*

in plaats van

*a e. f e d | c d e*

of in plaats van

*a d. e<sup>b</sup> d c | b<sup>b</sup> c d*

De halve toon *b<sup>b</sup> a* in den *Aanvoerder* wordt daardoor behoorlijk door *f e* in den *Verzeller* beantwoord.

### §. 25.

In het voorbeeld bij *fig. 9.* zoude volgens den Regel der Modulatie de *Verzeller* op deze wijze ingerigt moeten zijn :

*c c | g. f e f a g f | e*

Daar echter de Regel, betreffende de *overeenstemming* der *Hoofdtoonnoot* en *Dominante* bij den *aanvang*, in het *midden* bij een' *sprong*, en bij de *sluiting* van een *Fuge-thema*, met de voorgaande Regel strijdig is; zoo moeten deze beide Regelen te zamen vereenigd worden, hetwelk geschiedt,  
wanneer

wanneer  $f-c$  met  $c-f$  word beantwoord. Het overige blijft vervolgens, en de Regel der *Modulatie* wordt niet overtreden.

## §. 26.

Zoo wel in het voorbeeld bij *fig. 9*, als ook in die bij *fig. 8* en *7*. begint de *Verzeller* in een ander gedeelte van de maat, dan de *Aanvoerder*. Doch, daar deze maattijden niet *innerlijk*, maar slechts *uiterlijk* van elkander onderscheiden zijn, om dat de *vierquartmaat* uit *twee goede* of *zware maattijden* bestaat, zoo kan eene noot, welke op den *eersten* maattijd gehoord is, even zoo wel op den *derden* maattijd herhaald worden, als men eene noot, welke men op den *tweeden* maattijd gehoord heeft, op den *vierden* maattijd kan herhalen. De *intrede* van den *Verzeller* geschiedt hier overal bij het *afbreken* van den *Rhijthmus*.

## §. 27.

In het voorbeeld bij *fig. 10*. doet de *Octaaf* der *Hoofdnoot* een *sprong* in de *Quint nederwaarts*. Dit was eertijds verboden, om dat deze sprong den *Hoofdtoon* onzeker maakt, en niet duidelijk te kennen geeft. De *Aanvoerder* schijnt hier ook in der daad meer den *Toon* van *G* groote *terts*, dan *D* groote *terts* aan te kondigen

gen, en men ontdekt eerst bij de Intrede van den *Verzeller*, in welken toon men is. Men doet derhalve wel, zulke gevallen te vermijden.

## §. 28.

Bij *fig. 11.* wordt de *Terts d—b*, waarmede de *Aanvoerder* begint, in den *Verzeller* tot [de *Secunde g—f*kruis gemaakt. Dit ontstaat hieruit, om dat de voornaamste Regel vereischt, dat de *Dominante altijd*, en zonder eenige uitzondering, met de *Hoofdroonoot* moet beantwoord worden. Om deze reden wordt de *Terts—progresfie* van den *Aanvoerder* tot eene *Secund—progresfie* in den *Verzeller*.

## §. 29.

In het voorbeeld bij *fig. 12.* ziet men, dat de *melodij* van het *Fuge—thema* in de Toonsoort der *Dominante* afwijkt. Daar de *melodij* zoodanig gesteld is, dat dezelve, zonder de geringste verandering, in den *Verzeller* kan nagebootst worden, zoo is dit hier ook op zulke wijze geschiedt. Dat men echter den *Verzeller* ook op de volgende wijze zoude kunnen maken:

— *ccc b e | a. a a b | c*

insgelijks

II. DEEL.

P



— c c c b d | g. g a b | c

blijkt hieruit, om dat, wanneer men deze noten, welke hier in letters staan uitgedrukt, tot den *Aanvoerder* gebruikt had, de *Verzeller* op geene andere wijze, als de *Aanvoerder* bij fig. 12. is, had kunnen gemaakt worden, namelijk:

— g g g e a | d. d e f kruit | g.

§. 30.

De *Aanvoerder* bij fig. 13. begint in de *Terts* van den *Hoofdtoon*, en gaat bij de sluiting naar de *Dominante*. De *Verzeller* beantwoordt het begin met de *Terts* der *Dominante*, en leidt, bij de sluiting, de *Modulatie* in den *Hoofdtoon* terug. Indien men, om c — e — f kruit te beantwoorden, g — b — c kruit in den *Verzeller* had genomen; dan zoude de *Melodij* volkomen nagebootst zijn geworden. Daar echter de *Afwijking* in D groote terts aan den toon C groote terts vreemd is, en daar, wanneer de *Aanvoerder* in den toon der *Dominante* sluit, de *Verzeller* denzelfden in den *Hoofdtoon* te rug moet brengen; zoo zoude deze *Modulatie* verkeerd en niet goed geweest zijn. Derhalve moet de *progresfie*, welke den *Aanvoerder* naar G groote terts leidt, door *verandering* der *progresfie* in den *Verzeller* zoodanig geschikt worden, dat de *melodij* weder  
in

in den *Hoofdtoon* komt. Dit geschiedt, wanneer de *melodij* ingekort, en de *Terts*  $c-e$  in de *Secunde*  $g-a$  veranderd, en vervolgens het *f* *kruis* met *b* beantwoord wordt.

## §. 31.

Op Plaat XLVI. bij *fig. 1.* begint de *Verzeller* met de *Terts* der *Dominante*. De *Melodij* ondergaat hier op drie plaatzen eene kleine verandering. De *Quint*  $e-g$  wordt niet met de *Quint*  $g-d$ , maar met de *Quart*  $g-c$  beantwoord; de *Secunde*  $b-c$  wordt in de *Terts*  $e-g$ , en de *Quart*  $d-a$  in de *Quint*  $a-d$  veranderd. De beide laatste veranderingen vloejen uit de eerste, volgens welke de *Quint*  $c-g$  in de *Quart*  $g-c$ , veranderd wordt, en de oorzaak dezer verandering is de *Regel* van de *overeenstemming* der *Hoofdtoonnoot* en der *Dominante* bij een' sprong. Echter zoude men, als eene uitzondering van den *Regel*, den *Verzeller* ook op de volgende wijze kunnen inrigten:

$$b-a-g-d-fkruis-g$$

doch alsdan zoude het noodzakelijk zijn, de *progressie* af te breken, om niet in D groote terts te geraken, welke afwijking aan den toon C groot te terts vreemd is. Het overige zoude men dan op de volgende wijze moeten plaatzen

$$g-d e-f-e-d e-e$$

P 2

52

## §. 32.

In het voorbeeld bij *fig. 2.* wordt de *Terts* van den *Hoofdtoon* met de *Secunde* der *Dominante* beantwoord. Wanneer men de onevenredigheid wil vermijden, welke tusfchen de vierde noot *f* in den *Aanvoerder*, en *b* in den *Verzeller* plaats heeft, dan moet men den *Verzeller* op de volgende wijze plaatzen:

$$b | a - b - c - c - fg - a | d - e - f - e |$$

Het zoude een fout en tegen den *Regel* der *Modulatie* zijn, wanneer men den *Verzeller* op de volgende wijze wilde inrigten:

$$b | a - b - c - d - g a - b | e - f \text{ kruis} - g - f \text{ kruis}.$$

## §. 33.

Om den *Verzeller* tot een *chromatisch Thema* te vinden, moet men hetzelfde eerst, door uitlating der kleine halve toonen, in een *diatonische melodij* veranderen. Hierop vervaardigt men, volgens de bekende *Regelen*, den *Verzeller* in even dezelfde *diatonische progresfie*: vervolgens voegt men in den *Aanvoerder* de kleine halve toonen, welke men te voren uitgelaten had, weder daarbij, en bootst deze kleine halve toonen in de *Toonladder* van den *Verzeller* op eene gelijkvormige wijze na. Als een voorbeeld beschouwe men

men het volgend *chromatisch Thema* in A kleine tertts.

$$a \mid c - ckruis - d - dkruis \mid e.$$

Hier bevinden zich twee halve toonen, welke in de Toonladder van A kleine tertts vreemd zijn, namelijk *c kruis* en *d kruis*. Wanneer men deze beide halve toonen weg laat; dan blijft de volgende *diatonische Grondmelodij* overig:

$a \mid c - d - \mid e$ , deze wordt nu of met

$e \mid fkruis - g kruis \mid a$ , ofnog beter, volgens de *Aeolische Toonsoort*, met  $e \mid f - g - \mid a$  beantwoord.

Wanneer men nu beide *Melodijen* boven mal-kander plaatst, dan ziet men dezelve in de volgende gedaante:

$$\begin{array}{l} \text{Aanvoerder.} \quad a \mid c \text{ — } d \text{ — } \mid e \\ \text{Verzeller.} \quad e \mid f \text{ — } g \text{ — } \mid a \end{array}$$

Daar nu de eerste *chromatische* halve toon op de Klanktrap *c*, en de tweede op de Klanktrap *d* in den *Aanvoerder* valt; zoo bootst men deze beide kleine halve toonen in den *Verzeller* op de zoodanige Klanktrappen na, welke in denzelven het *c* en *d* verbeelden. Deze Klanktrappen zijn het *f* en *g* in den *Verzeller*, en alsdan komen de beide *Melodijen* op de volgende wijze tegen elkander te slaan:

$$\begin{array}{l} \text{Aanvoerder.} \quad a \mid c - ckruis \quad d \quad dkruis \mid e \\ \text{Verzeller.} \quad e \mid f - fkruis \quad g \quad g kruis \mid a \end{array}$$

Op deze manier kan men met alle *chromatische Melodijen* te werk gaan, in welken toon dezelve ook zijn mogen, en of de *Intervallen* in dezelve *opwaarts* of *nederwaarts* gaan.

## S. 34.

De Melodij, bij *fig. 3.* heeft in den *Verzeller* verscheidene veranderingen moeten ondergaan. De *Secunde c—d* in het begin van den *Aanvoerder* is in den *Verzeller* met den *Unison g—g* verwisfeld.

Wanneer men hier de *progressie* niet afgebroken had, dan zoude de *Modulatie* des *Verzellers* in D groote tert, en bij gevolg in een toon, welke aan de Toonsoort C groote tert vreemd is, gekomen zijn, zoo als men hier zien kan:

$c | g^{\flat} a b | c c \text{ kruis} | d e d c \text{ kruis} | d.$

Hierdoor zoude wel de volmaakte gelijkvormigheid der Melodij bewaard zijn geworden, maar ook te gelijk een fout tegen de *Modulatie* zijn begaan.

De *Aanvoerder*, welke in C groote tert begint, gaat in het midden door den *chromatischen* halven toon *f kruis* naar de *Dominanse*. Daar de *Dominante* en *Hoofdnoot* elkander moeten antwoorden, zoo moest noodzakelijk de *Verzeller* zoodanig ingerigt worden, dat de afwijking in de

de *Dominante*, welke in het midden van den *Aanvoerder* voorkomt, door den teruggang des *Verzellers* in den *Hoofdtoon* beantwoord werd, gelijk als, daar de *Aanvoerder* zich bij het einde weder naar den *Hoofdtoon* wendt, en in denzelfden fluit, de *Verzeller* noodzakelijk bij het einde in den toon der *Dominante* gaan, en daarin sluiten moet. Dit is de oorzaak, waarom de *Secunde g—f*, welke in den *Aanvoerder* kort voor het einde voorkomt, in den *Verzeller* in den *Unison c—c* is veranderd geworden.

## §. 35.

In het voorbeeld bij *fig. 4.* is de *Verzeller* zoodanig ingerigt, zoo als het zich in het midden, of bij het einde eener *Fuge*, voor de naauwe *canonische Imitatie* het best schikt. Daarentegen is 'er geene reden voorhanden, welke zoude kunnen beletten, in het begin der *Fuge*, den *Verzeller*, met eene *volmaakt gelijkvormige Melodij* op de volgende wijze te vervaardigen:

*a b-c-b a | b-e-d | d-c-b-e | a-d-c kruis | d*

In dezen *Verzeller*, zoo als dezelve hier staat, wordt de *Hoofdnoot a* in de tweede maat van den *Aanvoerder* met de *Secunde e* uit den *Hoofdtoon* beantwoord. Deze uitzondering tegen den bekenden *Regel*, dat ook in het midden de *Hoofd-*

toonnoot en de noot bij een' sprong elkander antwoorden moeten, vindt hier daarom plaats, om dat in dezen laatste *Verzeller* in geen' toon afgeweken wordt, welke aan den toon D kleine terts vreemd is, en dus de omvang der Hoofdtoonsoort niet overschreden wordt; de Regel echter slechts daarom gegeven is, om deze overschrijding te verhoeden.

Wanneer dus eene zoodanige overschrijding niet plaats heeft, dan kan de Regel altijd, voor een oogenblik, ter zijde gesteld worden, om de gelijkvormigheid der nabootzing te bewaren.

Men ziet, dat in den *canonischen Verzeller* bij *fig. 4.* de Melodij op twee plaatzen eene kleine verandering ondergaan heeft, namelijk 1.) bij het begin, waar de *Secunde d—e* in den *Unison a—a* veranderd wordt, en 2.) kort voor het einde, waar de Aanvoerder in de *Quart moduleert*, en de *Verzeller* den *Quart-sprong d—g* met den *Quint-sprong g—d* beantwoordt.

### §. 36.

In het voorbeeld bij *fig. 5.* ziet men weder eene *naauwe canonische Imitatie*. In het begin der *Fuge* moest de *Verzeller* eigenlijk op de volgende wijze ingerigt zijn.

*ffff | b mol a b mol | d c d a | b mol a b mol | c*

echter nog beter op deze wijze:

*ffff*

*ffff | c b mol c | d c d a | b mol a b mol | c*

Het is waar, dat het begin van den *Verzeller* met *f—c* tegen den Regel aanloopt. Doch, daar hierdoor de Regelen der *Modulatie niet* overtreden worden, en daar de gelijkvormigheid der nabootzing zoo veel te volmaakter is, zoude het zeer ongerijmd zijn, wanneer men de gelijkvormigheid der melodij aan den dwang van een' Regel wilde opofferen. Alle Regelen hebben hunne verstandige uitzonderingen.

### §. 37.

Wanneer men niet veel moeite met den *Verzeller* begeert te hebben, dan moet men zoodanige *Fuge themaas* uitvinden en kiezen, bij welke men in den *Verzeller* geene, of ten minste niet vele veranderingen noodig heeft.

### §. 38.

De eerste Hoofdregel van den *Wederflag* is; dat de *Aanvoerder* en de *Verzeller beurtelings* te voorschijn komen moeten. Echter is men slechts bij de *eerste doorleiding* van het *Thema* door de onderscheidene stemmen aan dezen Regel gebonden, en moet in dezelve noch de *Aanvoerder* noch de *Verzeller* tweemaal achter elkander voorkomen. Deze *doorleiding* moet beurtelings



lings in den *Omvang* der *Octaaf* en der *Dominante* geschieden.

§. 39.

De tweede Regel van den *Wederflag* is, dat geen *Fuge-thema*, het zij de *Aanvoerder* of de *Verzeller*, in even dezelfde stem twee- of meer-malen achter elkander onmiddelijk voorkomen moet. Men mag hetzelfde niet eerder in even dezelfde stem weder gebruiken, vóór dat hetzelfde eerst in eene andere stem is gehoord geworden.

§. 40.

De derde Regel van den *Wederflag* is, dat, wanneer men de *eerste doorleiding* van het *Thema* volbragt heeft, men hetzelfde vervolgens, door middel eener geschikte *Modulatie*, in andere toonen allengskens leiden moet.

§. 41.

Het is onverschillig, of men de *Fuge* in de *Bovenstem*, in eene der *Middenstemmen* of in den *Bas* begint. Doch in de *Zang-Fugen* is het begin met de lage stemmen beter, dan met de hooge stemmen.

§. 42.

## §. 42.

In *tweestemmige Fugen* moeten de beide stemmen de geheele *Fuge* door, op eene behoorlijke wijze het *Fuge-thema beurtelings* laten hooren. Echter kan deze orde, na de *eerste doorleiding*, bij gelegenheid eener *Tusfchen-harmonij*, hier en daar afgebroken worden, waar alsdan het *Fuge-thema* wel in even dezelfde stem, in welke hetzelfde kort te voren geweest is, doch in een *ander Interval*, dat is, in een ander Octaaf, weder te voorschijn komen kan. Dit wil zeggen, wanneer eene zoodanige stem van te voren den *Aanvoerder* gehad heeft, dan moet dezelfde thans den *Verzeller* nemen; en omgekeerd, wanneer deze stem van te voren den *Verzeller* gehad heeft, dan moet zij thans den *Aanvoerder* laten hooren.

## §. 43.

In *driestemmige Fugen* is het wel onverschillig, wanneer de tweede stem het *Fuge-thema* in den verplaatsten Toon herhaald heeft, of de derde stem met de Octaaf der *eerste* of *tweede* stem navolgt, dat is, of zij den *Aanvoerder* of den *Verzeller* neemt. Intusfchen moet men zich hierin naar de gesteldheid van het *Fuge-thema* rigten, en volgens hetzelfde de intrede der derde stem maken. Deze derde stem kan dan, of terstond,

na dat de tweede het *Thema* voleind heeft, intreden; of 'er kan eene korte *Tusfchenharmonij* gemaakt worden; of men laat dezelve reeds, vóór dat de tweede stem het *Thema* geheel en al voleind heeft, te voorschijn komen, volgens de omftandigheden en gefeldheid van het *Thema*.

#### S. 44.

In eene *vierftemmige Fuge* ftaan altijd twee en twee ftemmen in betrekking op malkander, namelijk bij Strijk-Instrumenten: de *eerfte Viool* en *Altviool*; de *tweede Viool* en *Bas*. Bij *Vocaalmuzijk* ftaan in dezelfde betrekking op malkander: de *Soprano* of *Descant* en *Tenor*; de *Altstem* en *Bas*. Zulke twee ftemmen, welke met elkander in betrekking ftaan, herhalen het *Fuge-thema* altijd in een *gelijkvormig Intèrval*, of met andere woorden, twee zoodanige ftemmen nemen den *Aanvoerder*, en twee den *Verzeller*. Wanneer dus een *Thema* door de vier ftemmen doorgevoerd wordt, dan komt in de *beginnende* en in de *derde stem* de *Aanvoerder*; maar in de *tweede* en in de *vierde stem* de *Verzeller* te ftaan; namelijk:

- 1.) Wanneer in eene *Zang-Fuge* de *Aanvoerder* in den *Descant* of *Soprano* begint; dan bekomt de *Altstem* den *Verzeller*; de *Tenor* neemt weder den *Aanvoerder*, en de *Bas* den *Verzeller*.

2.)

- 2.) Wanneer de Aanvoerder in den *Bas* begint; dan bekomt de *Tenor* den Verzeller; de *Alt* weder den Aanvoerder, en de *Discant* den Verzeller.
- 3.) Wanneer de Aanvoerder in den *Tenor* begint, dan bekomt de *Alt* den Verzeller; de *Discant* weder den Aanvoerder, en de *Bas* den Verzeller.
- 4.) Wanneer de Aanvoerder in den *Alt* begint, dan bekomt de *Tenor* den Verzeller; de *Bas* weder den Aanvoerder, en de *Discant* den Verzeller.

## §. 45.

Op de eene of andere voorgemelde wijze geschieden de intreden der stemmen het best en natuurlijkst, om dat de stemmen gedurig en allengskens of opwaarts, of nederwaaats, aangroejen. Men kan ook nog de volgende vier soorten van *intrede*, hoewel dezelve niet zoo natuurlijk als de vier voorgaande zijn, daar bij voegen.

- 5.) Wanneer de Aanvoerder in den *Discant* begint, dan bekomt de *Bas* den Verzeller; de *Tenor* weder den Aanvoerder, en de *Alt* den Verzeller.
- 6.) Wanneer de Aanvoerder in den *Bas* begint, dan bekomt de *Discant* den Verzeller;

ler; de *Alt* den Aanvoerder, en de *Tenor* den Verzeller.

7.) Wanneer de Aanvoerder in den *Tenor* begint, dan neemt de *Bas* den Verzeller; de *Discant* den Aanvoerder, en de *Alt* den Verzeller.

8.) Wanneer de Aanvoerder in den *Alt* begint, dan neemt de *Discant* den Verzeller; de *Bas* weder den Aanvoerder, en de *Tenor* den Verzeller.

### §. 46.

Op voorgemelde wijzen, volgens welke de vier stemmen, met de afwisseling van den Aanvoerder en den Verzeller, allengskens te voorschijn komen, moeten behoorlijk, ten minste in den *eersten Wederslag* der *Fuge*, alle *intreden* geschieden. Op eene buitangewone wijze, echter slechts in het midden eener *Fuge*, kunnen de *intreden* ook in diervoege gemaakt worden, dat de Aanvoerder of de Verzeller, echter in *onderscheidene stemmen*, tweemaal achter elkander te voorschijn komen. Door verplaatsing bekomt men de volgende zestien foorten:

a.) Wanneer de *Fuge* met den *Discant* begint.

1.) Discant, Alt, Bas, Tenor.

2.) Discant, Bas, Alt, Tenor.

3.) Discant, Tenor, Alt, Bas.

4.) Discant, Tenor, Bas, Alt.

Bij

Bij N°. 1. komt de *Verzeller* in het midden tweemalen achter elkander, namelijk eens in de Alt, en eens in den Bas.

Bij N°. 2. is het even zoo gelegen als met N°. 1. behalve dat de Bas eerst den *Verzeller* heeft, welken dan terstond en onmiddelijk de Alt neemt.

Bij N°. 3. volgt tweemalen de *Aanvoerder*, en tweemalen de *Verzeller* achter elkander.

Bij N°. 4. is het even hetzelfde als bij N°. 3.

b.) Wanneer de *Fuge* met de Alt begint.

1.) Alt, Tenor, Discant, Bas.

2.) Alt, Discant, Tenor, Bas.

3.) Alt, Bas, Tenor, Discant.

4.) Alt, Bas, Discant, Tenor.

c.) Wanneer de *Fuge* met de *Tenor* begint.

1.) Tenor, Alt, Bas, Discant.

2.) Tenor, Bas, Alt, Discant.

3.) Tenor, Discant, Alt, Bas.

4.) Tenor, Discant, Bas, Alt.

d.) Wanneer de *Fuge* met den *Bas* begint.

1.) Bas, Tenor, Discant, Alt.

2.) Bas, Discant, Tenor, Alt.

3.) Bas, Alt, Tenor, Discant.

4.) Bas, Alt, Discant, Tenor.

De keuze onder deze verplaatsingen hangt af van de omstandigheden en van den goeden smaak van den *Componist*. Over het algemeen moet men daarop letten, dat het *Fuge-thema* niet alle oogenblikken in de buitenste stemmen alleen,

maar

maar ook zoo wel, wanneer eenige stemmen *pauzeren*, als wanneer dezelve alle tegen elkander werken, in de *Middenstemmen* gehoord worden.

#### §. 47.

Bij alle deze mogelijke verplaatsingen zoude nog weinige verscheidenheid ontstaan, wanneer dezelve slechts tusfchen den *Hoofdtoon* en *Dominantē* alleen zouden uitgeoefend worden. Hier komt nu de derde Regel van den *Wederflag*, waarvan in §. 40. gesproken is, in aanmerking.

#### §. 48.

Men heeft (zoo als bekend is) twee Toonsoorten: eene met de groote en eene met de kleine terts; en elke Toonsoort heeft vijf Afwijkingen.

De Afwijkingen in de Toonsoort der groote terts geschieden in de *Secunde*, *Terts*, *Quart*, *Quint* en *Sexte*.

De Afwijkingen in de Toonsoort der kleine terts geschieden in de *Terts*, *Quart*, *Quint*, *kleine Sexte* en *kleine Septime*.

#### §. 49.

De gesteldheid der Toonsoort wordt door de *Terts* van ieder toon, in wiens Toonladder men afwijkt, beflist en bepaald.

Wanneer men b. v. in den Toon C groote terts in de *Secunde* D afwijkt; dan vindt men daarbij de kleine terts, en dus wijkt men in D kleine terts af. Wanneer men in de Tert *E* gaat, dan gaat men in E kleine terts. Wanneer men in de *Quart* F afwijkt, dan geschiedt dit in F groote terts. Wanneer men in de *Quint* G gaat, dan geschiedt zulks in G groote Tert; en wijkt men af in de *Sexte* A; dan geschiedt dit in A kleine terts.

Wanneer men b. v. in den Toon A kleine terts in de *Terts* C afwijkt, dan heeft men C groote terts. Gaat men in de *Quart* D, dan komt D kleine terts te voorschijn. *Moduleert* men in de *Quint* E; dan geschiedt dit in E kleine terts. Gaat men in de *Sexte* F; dan heeft men F groote terts; en gaat men in de *Septime* G; dan geschiedt dit in G groote terts.

## §. 50.

In den *eersten Wederslag* der *Fuge* hangt de *Fuge*, beurtelings, tusfchen de *Hoofdtoonnoot*, en *Quint*.

## §. 51.

Na den *eersten Wederslag* kan de *Verzeller* tot *Aanvoerder*, en de *Aanvoerder* tot *Verzeller* worden.



## §. 52.

Wanneer een *Fuge-thema* zoodanig gesteld is, dat hetzelfde, zoo wel in de Toonsoort der groote als kleine terts, kan gebruikt worden, dan is het met de *Modulatiën* in de *volgende Wederslagen* op de volgende wijze gelegen:

1.) In de Toonsoort der groote terts, b. v. in C groote terts.

a.) Wanneer de *Modulatie* naar A kleine terts gaat, en het *Fuge-thema* zich in dien toon laat hooren; dan geschiedt het antwoord of in E kleine terts, of in D kleine terts.

b.) Wanneer de *Modulatie* naar E kleine terts gaat, en het *Fuge-thema* zich in dien toon laat hooren; dan geschiedt het antwoord in A kleine terts.

c.) Wanneer de *Modulatie* naar D kleine terts gaat, en het *Fuge-thema* zich in dien toon laat hooren, dan geschiedt het antwoord in A kleine terts.

d.) Wanneer de *Modulatie* naar F groote terts gaat; dan geschiedt het antwoord in C groote terts, zijnde hier de *Hoofdtoon*.

2.) In de Toonsoort der kleine terts, b. v. in A kleine terts:

a.) Wanneer men in C groote terts afwijkt, en het *Fuge-thema* zich in dien toon laat hooren; dan geschiedt het antwoord, of in G groote terts, of in F groote terts.

b.)

b.) Wanneer men in F groote tert's afwijkt, en het *Fuge-thema* zich in dien toon laat hooren; dan geschiedt het antwoord in C groote tert's.

c.) Wanneer men in den toon G groote tert's afwijkt, en het *Fuge-thema* zich in dien toon laat hooren, dan geschiedt het antwoord in C groote tert's.

d.) Wanneer men in den toon D kleine tert's afwijkt, en het *Fuge-thema* zich in dien toon laat hooren, dan geschiedt het antwoord in den *Hoofdtoon* A kleine tert's.

### §. 53.

Het is echter niet noodzakelijk, dat men in elke *Fuge*, zonder onderscheid, in alle Bij toonsoorten van den Hoofdtoon zoude moeten afwijken. Dit hangt van de langte der *Fuge* af. Sommige Toonsoorten kunnen ook slechts in het voorbijgaan, in de Tuschbarmonij der *Fuge*, door middel der ontleding van het *Thema* aangeroerd worden. Het is dus niet noodzakelijk in alle *Fugen* een' *geregelden Wederslag* te gebruiken.

### §. 54.

De *eerste Wederslag* of de *eerste doorleiding* van een *Fuge-thema* door de verscheidene stem-

Q 2

mett

men is niet moeilijk. De zwaarigheid betreft eigenlijk het vervolg derzelve. Doch deze zwaarigheid zal zeer verminderen, wanneer men op zekere Regelen en aanmerkingen zijn oog vestigt. Hierbij is het noodzakelijk eerst voor vast te stellen.

1.) Dat men een *Thema* uitgevonden hebbe, hetwelk niet alleen vatbaar is voor de herhaling, maar tot hetwelk ook een goed *Contrapunt* kan gemaakt worden, volgens de gefeldheid van den Toon en Toonsoort, waaruit de *Fuge* gaan zal.

2.) Daar de *Themaas* in de verscheidene *Wederlagen* niet altijd in eenerlei afstand achter elkander moeten volgen, zoo moet het *Thema* terstond bij den aanvang zoodanig ingerigt worden, dat de Verzeller den Aanvoerder op meer dan ééne aard, dan beneden, dan boven, in onderscheidene soorten der *Imitatie*, en in het bijzonder in de *naauwe canonische Imitatie*, navolgen kan. Daar echter niet alle *Themaas* van die natuur zijn, dat men dezelve altijd geheel in een' verscheiden afstand tegen elkander brengen kan, zoo is het niet alleen geoorloofd, dezelve te *verkorten*, en te *ontleden*, maar zulks behoort zelfs onder de schoonheden der *Fuge*.

## §. 55.

De *Verkorting* bestaat daarin, dat men slechts een *gedeelte* van het *Thema*, en wel hoofdzakelijk het *eerste gedeelte* van hetzelfde neemt, en hetzelfde hier en daar in de *naauwe Imitatie* door de onderscheidene stemmen *fugeert*. Men heeft echter bij deze verkorting de vrijheid, dat men de noten vergrooten, verkleinen, in den opslag en nederslag, in alle *Intervallen*, en zoo wel in de gelijke als in de Tegenbeweging nabootzen kan.

## §. 56.

De *ontleding* van een *Thema* bestaat daarin, dat men hetzelfde in zekere leden, en wel dezelve onder de verscheidene stemmen verdeelt, in welke men dezelve door middel der *Imitatie* en verplaatsing of *onder deze stemmen alleen* doorwerkt, of men laat in eene andere stem eene kleine paslagie, welke uit een *Contra-thema* ontleend is, door middel der verplaatsing en nabootzing te gelijk daarbij hooren.

## §. 57.

Het *Thema* bij *fig. 6.* bij (*a*) kan in alle *Intervallen*, in de *Secunde*, *Terts*, *Quart*, *Quint*, *Sexte*, *Septime* en *Octaaf*, in een verscheiden afstand nagebootst worden; zoo als men aan de

weinige voorbeelden bij (a) (b) (c) en (d) duidelijk zien kan.

§. 58.

In het voorbeeld bij fig. 7. kan de volgende stem, met eene zeer geringe verkorting of verandering van het *Thema*, in alle maten intreden, zoo als blijkt bij (a) (b) en (c).

§. 59.

Op Plaat XLVII. bij fig. 1. ziet men een voorbeeld, waarin twee *Themaas* te gelijk in aanmerking komen, welke door de letters (a) en (b) zijn aangeduid. Uit dit *Hoofd- en Contra-thema* is het voorbeeld bij fig. 2., door middel der *verkorting* en *ontleding*, ontstaan. Naauwelijks heeft de Bas het *eerste Thema* begonnen, of de bovenste stem volgt het zelve door middel der *Imitatie* terstond na. Doch, noch de eene noch de andere stem volvoeren hetzelfde, terwijl zij slechts het begin daarvan doorwerken. Gedurende dien tijd, in welken de Bas de vier Quarten uit de tweede maat van het eerste *Fuge-thema*, door middel der verplaatsing, vervolgt; zoo neemt de Bovenstem slechts de vijf eerste noten van het *Thema*, en werkt dezelve, door middel der verplaatsing, door. Hier is dus  
de

de eerste en tweede maat van het *Hoofd-thema* ontleed en doorgewerkt.

Tegen deze beide stemmen laat de *Alt* eenige weinige noten uit het *Contra-thema*, door middel der verplaatsing, hooren. Het geheele *Hoofd-thema* komt eindelijk eerst weder in de zesde maat onverwacht in de *eerste Viool* te voorschijn, en wel in eene *naauwe Imitatie*, na dat hetzelfde door de *tweede Viool*, in het begin van deze maat, kort van te voren is aangevangen.

Uit de vierde maat van het *Hoofd-thema* bij *fig. 1.* is ook het voorbeeld bij *fig. 3.*, hetwelk eigenlijk tot de *Tuschenharmonij* behoort, ontstaan. De Bovenstem ontleent deze noten, werkt dezelve, door middel der verplaatsing, door, en *moduleert* daarbij in onderscheidene toonen en toonsoorten. De Basstem werkt inmiddels met eenige weinige noten uit het *Contra-thema*, en beide stemmen vervolgen dezen wedstrijd vier maten lang. In de vijfde maat neemt de Bovenstem gemelde weinige noten, welke de Basstem gehad heeft, en werkt dezelve in de Tegenbeweging door. De Bas daarentegen bootst eene passagie na, welke uit het *Hoofd-thema* ontleend is. Deze nabootzing geschiedt op eene vrije manier, door middel der verplaatsing, bij eene gedurige verandering der Modulatie.

## §. 60.

In het voorbeeld bij *fig. 4.* is een *Thema* zoo wel *verkort* als *ontleed*, en daarbij in verscheidene Modulationen achter elkander doorgeleid. De beide Bovenstemmen nemen de twee eerste maten van het *Thema*, en de Bas werkt in evenredigheid tegen dezelve in.

Dit *Fuge-Thema* is bij *fig. 5.* op eene andere en vrijere wijze ontleed. Doch dit laatste voorbeeld behoort tot de *Tusfchenharmonij*.

## §. 61.

Om eene *twee- drie- of vierstemmige enkele Fuge* te vervaardigen, moet men de volgende algemeene Regelen in acht nemen.

1.) Wanneer het *Thema* door de verscheidene stemmen éénmaal is doorgeleid geworden, dan kan men of nog eenige maten lang met eene *Tusfchenharmonij* voortgaan, en alsdan eene *Cadens* maken, of men maakt deze *Cadens*, na de eerste doorleiding, terstond, wanneer de melodij van het *Fuge-thema* daarvoor geschikt is. Deze *Cadens* kan of in den *Hoofdtoon*, of in de *Dominante* geschieden, zoo als het met de voorgaande *Harmonij* het best overeenkomt.

2.) Bij deze *Cadens* laat men of den *Aanvoerder* of den *Verzeller* van het *Fuge-thema* in zulk eene stem intreden, in welke hij niet

kort

kort van te voren geweest is; of men laat, wanneer geene Tusschenharmonij voor de *Cadens* heeft plaats gehad, bij deze *Cadens* thans eene *Tusschenharmonij* hooren, om een zoo veel te grooter verlangen te verwekken naar de wederkomst van het *Hoofd-thema*, hetwelk dan ook bij eene bekwame Harmonij, of met den *Aanvoerder* of met den *Verzeller* kan intreden.

3.) Wanneer het *Thema* zich nu weder op het nieuw in eene stem laat hooren, dan tracht men het *Antwoord* daarop iets spoediger in de volgende stem te laten beginnen, als men het verkiest, en als 'er vele foorten der *naauwe Imitatie* bij dit *Thema* mogelijk zijn. Men behoeft zich dus nu niet aan dien afstand te binden, welken men, bij de *eerste doorleiding*, heeft in acht genomen.

4.) Deze tweede doorleiding vervolgt men volgens het aantal der stemmen, met vermengde Tusschenharmonijen, of door alle stemmen, of slechts door eenige, waar men alsdan die stem, welke in de derde doorleiding het *Thema* het eerst nemen zal, eenigen tijd lang, van te voren, kan laten zwijgen. Deze Tusschenharmonijen moeten echter zoodanig ingerigt zijn, dat men nu, volgens de Regelen der *Modulatie*, in eenen toon kan sluiten, welke met den Hoofdtoon in verband staat.

5.) Het *Fuge-thema* komt dus nu in een' anderen Toon, en mischien ook te gelijk in



een ander Toonfoort te voorschijn, dan hetzelve in den aanvang is gehoord geworden. Wanneer hetzelve uit een Toonfoort der groote terts in een Toonfoort der kleine terts is geraakt, dan moet het *Antwoord* ook in een Toonfoort der kleine terts geschieden. Even zoodanig is het ook gelegen, wanneer het *Fuge-thema* uit eene Toonfoort der kleine terts in een Toonfoort der groote terts is geraakt, dan moet het *Antwoord* ook in een Toonfoort der groote terts gemaakt worden.

6.) Men gaat vervolgens gedurig voort, het *Fuge-thema* zoo veel mogelijk is, in alle Toonen, welke met den Hoofdtoon in verband staan, door te werken, en wel dan eens *geheel*, en dan eens weder *verkort* en *ontleed*. Men vlecht tusfchen de Themaas goede *Tusfchenharmonijen*, en nadert eindelijk op eene goede manier den Hoofdtoon, waar men het *Thema* nog op verscheidene wijze, dan *geheel*, dan *verkort*, met allerhande foorten der nabootzing, in het bijzonder in de *naauwe canonische Imitatie* doorwerkt, en eindelijk nadrukkelijk, en, als men het verkiest, met een *Point d'Orgue* kan sluiten.

### §. 62.

De algemeene Regelen tot de vervaardiging eener *Dubbele-Fuge* van *twee- drie- of vier stemmen*, zijn de volgende:

1.)

1.) De *Themaas* moeten in het *Metrum* van elkander verschillen.

2.) Het is goed, wanneer de *Dubbele-Fuge* uit eene stem meer bestaat, dan het aantal der *Themaas* is, welke zich in dezelve bevinden. Men kan dan niet alleen meerdere soorten van nabootzingen aanbrengeu, en de *Themaas* afzonderlijk beter doorwerken; maar, men kan dan ook eene stem somtijds eenigen tijd laten rusten, welke vervolgens het *Thema* zoo veel te krachtiger laat hooren; daar in tegendeel in zulke *Dubbele-Fugen*, in welke niet meerdere stemmen, dan *Themaas*, zijn, elke stem meestendeels in eene gedurige werkzaamheid zijn moet.

3.) De verscheidene *Themaas* behoeven niet te gelijken tijd aan te vangen, of te eindigen.

4.) Het is niet noodzakelijk, dat het *Hoofd-thema* en het *Contra thema* altijd elkander verzellen, of dat het een zonder het andere niet zoude mogen verschijnen. Men kan eens dan dit, en dan weder het andere afzonderlijk doorwerken, voor dat men dezelve weder vereenigt.

5.) Wanneer de *Themaas* ééne reize doorgeleid zijn, dan is het onverschillig, of men het *Hoofd thema* of het *Contra-thema* het eerst weder laat hooren.

6.) Alle de verscheidene *Themaas*, welke in de *Fuge* met elkander verbonden zullen worden, moeten vooreerst volgens de Regelen van het *Dubbel Contrapunt* tezamen gesteld zijn, opdat de

dezelve, dan op deze, dan op een andere wijze onder malkander kunnen worden omgekeerd, Ten tweeden moet men onderzoeken, of elk *Thema*, in het bijzonder, geschikt is, dan op dezen dan op genen aard nagebootst te kunnen worden.

7.) Eindelijk kan de intrede der *Contra-themaas* nog op tweederleien aard geschieden; namelijk: men bewerkt of elk *Thema* in het bijzonder, en vereenigd dezelve daarna; of men leidt het eene *Thema* te gelijk met het andere door.

### S. 63.

De *Tegenharmonij* neemt haren aanvang, zoodra de *Verzeller* intreedt. Dezelve behoeft bij de intrede even zoo min altijd *consonerende* als *dissonerende* te zijn. Zoodra een bekwaam *Interval* tot de intrede derzelve voor handen is, behoeft men op geen ander te wachten.

Het doet eene goede uitwerking, wanneer de *Verzeller* bij eene liggende *Dissonant* kan intreden; echter kan dit ook met eene *consonerende Harmonij* geschieden.

### S. 64.

Men doet wel, bij de vervvaardiging der *Tegenharmonij*, zich bij de eene of andere foort van het *enkel Contrapunt* te bepalen. Men loopt  
min.

minder gevaar, buiten het spoor te geraken, dan wanneer men de Tegenharmonij, zonder verbinding, volgens het *vrije* of *vermengd* *Contrapunt* vervaardigt. Bij dit laatste kan het ligtelijk geschieden, dat men op zoodanige gedachten komt, welke met de natuur van het *Hoofdsthema* in geen behoorlijk verband staan. Daar echter in alle soorten van muziekstukken het eene gedeelte met het andere goed overeenstemmen moet, indien een schoon geheel daaruit ontstaan zal; zoo moet dit ook hoofdzakelijk bij de *Fuge* in acht genomen worden. Het spreekt van zelve, dat die soort van het *enkel* *Contrapunt*, of dat *Metrum*, hetwelk men gekozen heeft, van het begin tot aan het einde voort moet duren.

## §. 65.

Hoe grooter het getal der stemmen van eene *Fuge* is, zoo veel minder bonte figuren moet men in de *Tegenharmonij* gebruiken. In de *Fuge* strijden alle stemmen tegen elkander, en geene heeft een voorregt boven de andere, zoo als dikwijls in andere soorten van muziekstukken plaats heeft. Alle stemmen moeten hier eene goede Melodij hebben, en geene moet boven de andere heerschen.

Eenige Toonleeraren geven den Regel, dat men in de *Fuge* geene gangen in den *Unison* of in de *Octaaf* zoude mogen bezigen, zoo als in

mu.

muziekstukken van een' *vrijen Schrijffwijl* gebruikelijk is, en dikwijls plaats heeft; echter doen zulke gangen bij het einde eener *Fuge*, wanneer het *Hoofdthema* door alle stemmen tegelijk in den *Unison* en in de *Octaaf* met volle kracht wordt aangeheven, somtijds eene zeer grootfche uitwerking, en worden in dit geval zelfs van de grootfte Componisten gebruikt.

§. 66.

In de *Tegenharmonij* moeten *nooit* alle stemmen zich *te gelijk* en aanhoudend bewegen, maar het is noodzakelijk, dat de eene of andere stem zich tegen de overige bewege, het zij door *rukkingen*, *doorgaande-* of *wisfelnoten*.

§. 67.

Men moet bij deze *Tegenharmonij* ook in acht nemen, dat de stemmen niet te dicht aan elkander komen, of niet te verre uit elkander gaan. Men kan, om deze reden, somtijds eene of meerdere stemmen eenige maten laten *pauzeren*, en vooräl die stem, welke kort daarop het *Hoofdthema* zal laten hooren.

§. 68.

Wanneer in eene *Fuge* verscheide *Themaas* zijn,  
wel-

welke terstond in het begin onder elkander vereenigd worden, dan is 'er geene moeilijkheid wegens de *Tegenharmonij*. Het eene *Thema* vormt de *Harmonij* tot het andere. Het is ook zeer goed, wanneer de *Themaas* zoodanig ingerigt zijn, dat men *Bij-stemmen* daarbij plaatzen kan, welke met *Tertsen* of *Decimen* medegaan.

## §. 69.

De *Tusfchenharmonij* begint, waar de *Tegenharmonij* ophoudt, of zij is veel eer een *vervolg* van dezelve, en duurt zoo lang, tot dat het *Fuge-thema* weder intreedt. Dezelve moet dus insgelijks, even als de *Tegenharmonij*, uit de natuur van het *Hoofdthema* vloeijen, en met de *Harmonij* overeenkomen, welke aan hetzelfde reeds tegengefteld is. Hieruit volgt, dat alle *pasfagiën*; welke in de verscheidene stemmen niet, door middel der *Imitatie* en *verplaatsing*, kunnen worden doorgeleid, allè *Harpeggios*, en allerhande *bonte figuren*, welke in den *vrijen Schrijfftiyl* behooren, in de *Fuge niet* gebruikt moeten worden.

## §. 70.

De *Pasfagiën* tot de *Tusfchenharmonijen* worden ontleend of uit het *Hoofdthema*, of uit deszelfs *Tegenharmonij*; en wanneer het *Thema* niet zoodanig gesteld is, dat men iets bijzonders daar-

daaruit ontleenen kan, dan moet men goede *harmonische pasfagien* uitvinden, welke met de natuur en de beweging van het *Fuge Thema* overeenstemmen.

### §. 71.

Men moet de *Tusfchenharmonij* niet te lang maken, vooräl, wanneer het *Thema* zelf reeds lang is. De *Tusfchenharmonij* moet ook niet al te dikwijls voorkomen, om dat anders het *Hoofdthema* daardoor zoude verhinderd worden, zigt genoegzaam te laten hooren. Dezelve moet verder zoodanig ingerigt worden, dat het *Hoofdschema* onverwacht daartusfchen intreden kan, wanneer dezelve niet misfchien met eene *Cadens* eindigt, bij welke hetzelfde zoude kunnen worden ingevoerd. Doch dit hangt af van de *Modulatie* en van een bekwaam *Interval*, bij hetwelk het *Fuge-thema* kan intreden.

### §. 72.

De *Tusfchenharmonijen* behoeven niet altijd volstemmig te zijn. Men kan fomtijds eene of twee stemmen *allengskens* laten verdwijnen, of ook dezelve *te gelijk* laten *pauzeren*, om daarna het *Fuge thema* zoo veel te nadrukkelijker en duidelijker weder te laten hooren, vooräl, wanneer hetzelfde in eene *Middenstem* zal geplaatst worden.

### §. 73.

## §. 73.

Alle *Fugen* eindigen, of met het *Thema* zelf, of met eene bijgevoegde *korte Harmonij*. Het eerste is wel het best; doch in *Fugen*, welke voor den Zang gecomponeerd worden, is dikwijls het laatste noodzakelijk. In beide gevallen moet echter het einde *volstemmig* zijn, zoo als het begin der *Fuge éénstemmig* was.

## §. 74.

Een beginnend *Componist* moet vooral de werken van groote Meesters, vlijtig, beoefenen, en zich naar derzelver voorbeelden trachten te vormen.

Bij alle zijne toekomstige werken moet hij gedurig in het oog houden, dat het *begin* van een stuk wel *goed*, het *midden* echter nog *beter*, en het *einde voortreffelijk* zijn moet.



---

## XI. HOOFDSTUK.

### *Van den aard en het Karakter der verscheidene Muzijkstukken.*

#### §. 1.

De Muzijk is tweederlei, namelijk: *Instrumentaal-* en *Vocaal-muzijk*. In beide soorten heeft men of kleine of groote stukken, waarvan sommige b. v. de *Dansstukken*, *Balletten* en *Marschen* een bepaald en vastgesteld Karakter hebben.

#### §. 2.

De *Menuet* is een klein muzijkstuk in  $\frac{3}{4}$  maat, en eigentlijk voor den Dans geschikt. Dit stuk heeft twee deelen of *Reprisen*, waarvan elk deel in 8 maten bestaat. Hetzelve begint in den *nederslag*, of ook in den *opslag* van de maat, en de *Césuren* zijn van twee tot twee maten. De beweging is gematigd vrolijk, en de uitdrukking edel en eenvoudig.

Wegens de korthed van het stuk, kan men niet wel in andere Toonen gaan, dan in de

*De-*

*Dominante* van den Hoofdtoon: men eindigt dus gewoonlijk het eerste deel in de *Dominante*, en het tweede in den *Hoofdtoon*. Doch, wanneer men, na het tweede deel, het eerste deel wil herhalen, dan eindigt men het eerste deel in den *Hoofdtoon* of *Tonica*, en het tweede deel in de *Dominante*.

Als men eene *Menuet* iets langer wil maken, dan kan men de vijfde en de zesde maat herhalen; en wanneer eene *Menuet* niet voor den Dans, maar alleen om te spelen gecomponeerd wordt, dan kan dezelve 32 of 64 maten lang zijn.

De gezwindste noten in de *Menuet* zijn *Achtfen*, of somtijds eenige *Zestiendens*; doch het doet eene goede uitwerking, wanneer men, of in de *melodij*, of in den *Bas* met enkele *Quartnoten* voortgaat, om dat hierdoor de beweging voor den Danser zoo veel te voelbaarder wordt gemaakt, hetgeen bij alle *Dansstukken* moet in acht genomen worden.

Op de *Menuetten*, welke, zoowel om te dansen, als om te spelen gecomponeerd worden, laat men op de *Menuet*, gewoonlijk, een *Trio* volgen, welk *Trio* in beweging en Rhythmus volkomen *gelijkvormig* met de *Menuet* zijn moet.

Het *Trio* kan zijn of in de *Toonsoort* der *Menuet*, of in de *Quint* of *Quart* van den Hoofdtoon der *Menuet*, of ook dikwijls in de *Toonsoort* der *kleine tert*s, wanneer de *Menuet* in de *groote tert*s is.

Na het *Trio* wordt de *Menuet* weder herhaald. — Het *Trio* behoorde eigenlijk doorgaans driestemmig te zijn, doch dit wordt niet altijd in acht genomen, en men beschouwt hetzelfde slechts als eene *tweede Menuet*.

### §. 3.

De *Polonoise* is een klein muzikstuk, volgens hetwelk in *Poolen* een Dans wordt gedanst. De maat van dit stuk is  $\frac{3}{4}$ . Hetzelve bestaat uit twee deelen of Reprisen, welke, wegens de willekeurige figuur van den Dans, aan geen bepaald aantal van maten gebonden zijn. Gewoonlijk is het eerste deel acht maten, en het tweede deel twaalf tot zestien maten lang. De *Polonoise* wordt altijd in eene Toonsoort der groote terts gecomponeerd, en beide deelen fluiten, gewoonlijk, in den *Hoofdtoon*. De *Césuren* zijn van twee maten, somtijds ook van ééne maat.

De beweging is niet zoo gezwind, dan die van eene *Menuet*. — De *Polonoise* begint altijd met den *nederslag* van de maat; en het slot van ieder deel geschiedt op het tweede quart, hetwelk door het *subsemitonium* opgehouden wordt.

In de *Polonoise* kan men velerhande soorten van notenfiguren gebruiken, doch niet vele Twaëndertigsten achter elkander, wegens de tamelijk schielijke beweging.

Men laat ook somtijds een *Trio* op eene

*Pol.*

*Polonoise* volgen, zoo als bij de *Menuet* gebruikelijk is; doch dit is geene uitvinding der *Polakken*, maar der buitenlandsche Componisten.

Men componeert ook *Polonoisen*, welke niet voor den Dans, maar slechts om te spelen geschikt zijn. Deze kan men zoo lang maken, als men verkiest.

#### §. 4.

De *Angloise* of *Contredans* is van onderscheidene bewegingen, en wordt zoo wel in de maat van twee tijden, als ook van drie tijden gecomponeerd.

Het woord *Contredans* is afkomstig van het Engelsche woord *Countrij-dances*, hetwelk zoodanige Dansen beteekent, welke onder het Landvolk in de verscheidene Provinciën gebruikelijk zijn.

De *Muziek* tot deze Dansen is gewoonlijk bij eene groote eenvoudigheid zeer levendig, met ongemeen duidelijke en voelbare *Césuren*, en heeft meestendeels dit bijzondere, dat de *Cadenzen* of *sluitingen* in den *opslag* van de maat vallen. Onder deze soort van Dansstukken behooren ook:

1.) De *Ecosaise*. Dit stuk wordt in de maat van  $\frac{3}{4}$  gesteld, heeft twee Reprisen, ieder van acht maten lang, kan zoowel met den *nederslag*

R 3

als

als met den *opslag* van de maat beginnen, en de beweging is zeer vlug en levendig.

2.) De *Sauteuse*. Dit stuk wordt ook in de maat van  $\frac{2}{4}$  gecomponeerd, heeft twee Reprisen, ieder van acht maten: de beweging is insgelijks zeer vlug.

3.) De *Quadrille*. Dit Dansstuk wordt of in de maat van  $\frac{3}{4}$  of van  $\frac{6}{8}$  gesteld; heeft twee, drie of vier Reprisen, elke van acht maten: de beweging is gematigd.

#### §. 5.

De *Walzer* (*Valse*) is een bekend Dansstuk, wiens Karakter eene huppelende vreugde is. De *Melodij* hiervan wordt in de  $\frac{3}{4}$ , of in de  $\frac{3}{8}$  maat gesteld, en heeft gewoonlijk twee Reprisen, ieder van 8 maten. Het getal der Reprisen kan in dit stuk ook vermenigvuldigd worden. De beweging is tamelijk vlug en levendig.

#### §. 6.

De *Allemande* is van tweederlei soort. Door de eene soort verstaat men een' *Duitschen dans*, in de maat van  $\frac{3}{4}$ , in wiens Karakter niets dan vrolijkheid heerscht. Door de andere soort verstaat men een muziekstuk, hetwelk in de maat van  $\frac{4}{4}$  gesteld, en niet voor den Dans bestemd is.

is. Deze laatste soort heeft eene tamelijk ernstige beweging, en eene volle en goed afwisselende Harmonij, doch is thans niet meer gebruikelijk.

### §. 7.

De *Gavotte* is een dansstuk van een vlug en aangenaam Karakter. Dezelve wordt wel niet in gezellige en gewone dansen gebruikt, maar zeer dikwijls op het Tooneel. De *Gavotte* wordt gewoonlijk in de maat van twee Halve noten gesteld. De beweging is *niet al te gezwind*. Elk *melodisch* gedeelte moet met twee quarten in den opslag van de maat beginnen. De *Rhijthmen* moeten ieder van twee maten zijn, en bij de tweede maat eene voelbare *Césuur* in zich bevatten. Dit stuk bestaat uit twee deelen, waarvan elk deel acht maten lang is. De gezwindste noten in dit stuk zijn *Achtfens*.

Wanneer men eene *Gavotte* niet voor den Dans, maar enkel en alleen om te spelen componeert, dan kan men het tweede deel zoo lang maken, als men wil.

### §. 8.

De *Bourrée* is een Fransch Dansstuk van een vlug en vrolijk Karakter. De maat is van twee Halve noten. De *Rhijthmen* zijn ieder van twee maten, en bevatten bij de tweede maat eene

R 4

voel-

voelbare *Césuur* in zich. De *Bourrée* begint met een quart in den *opslag* van de maat. Dezelve bestaat uit twee deelen, waarvan ieder deel vier of acht maten lang is. Wanneer dit stuk slechts om te spelen gecomponeerd wordt, dan is men aan geen bepaald aantal van maten gebonden.

Bij de *Bourrée* geschiedt het dikwijls, dat de tweede quart van de maat met de derde quart te zamen getrokken en deze twee quarten dus tot *éene Halve* noot gemaakt worden.

## §. 9.

De *Chaconne*, een thans verouderd Dansstuk, was eertijds in *Italiën* en *Spanje* zeer bemind. De maat is van  $\frac{3}{4}$ , vereischt een' zeer voelbaren *Rhijthmus*, en wordt in eene matig langzame beweging uitgevoerd. Dit stuk bestaat eigenlijk uit eene menigte van veranderingen, die over eene korte Melodij gemaakt worden, en waarbij de *Bas* altijd even hetzelfde *Accompagnement* behoudt.

## §. 10.

De *Pasfacille* is een klein Dansstuk van eene iets langzame beweging, en van een statig aangenaam Karakter. Dit stuk wordt in de maat van  $\frac{3}{4}$  gecomponeerd, en kan zoo wel in den *nederlag*, als ook met een quart in den *opslag* van de maat begonnen worden. Hetzelve bestaat,  
even

even als de *Chaconne*, niet uit deelen of *Reprisen*, maar heeft slechts eene *Melodij*, welke acht maten lang is, en die bij hare gedurige herhaling, over even dezelfde onveranderde Grondstem, met melodische veranderingen voorgedragen wordt, en weke dus eene aanmerkelijke verscheidenheid van notenfiguren vereischt.

Het eigentlijk onderscheid tusschen de *Chaconne* en *Pasfaccille* is dit, dat de laatste in eene iets langzamere beweging uitgevoerd worden, en de *Melodij* aanminniger en bevalliger zijn moet, dan de eerste.

## §. II.

De *Passepied* is een thans verouderd Dansstuk, hetwelk, wat deszelfs Karakter betreft, met de *Menuet* overeenstemt, doch eene vluggere beweging heeft. De *Melodij* van dit stuk wordt in de  $\frac{3}{4}$ , of gewoonliker in de  $\frac{3}{8}$  maat gecomponeerd, en moet even als de *Menuet*, welke voor den dans gemaakt is, uit twee deelen bestaan, waarin de *Rhijthmen* van een even getal maten zijn. Dikwijls wordt ook aan de *Hoofdmelodij*, welke gewoonlijk in de *Toonsoort* der groote tert gecomponeerd wordt, een *Mineur* van even dezelfde *Rhijthmische* inrigting bijgevoegd, na welken telkens de *Hoofdmelodij* herhaald wordt. Het Karakter van dit stuk is eene edele vrolijkheid.



## §. 12.

De *Rigaudon* is eene Dansmelodij van een vlug en vrolijk Karakter. Dezelve wordt in de *Allabrevemaat* gesteld, en met een quart in den opslag van de maat begonnen. De *Rigaudon* bestaat eigenlijk uit twee deelen, waarvan ieder acht maten in zich bevat. Men vindt ook voortgelijke Dansmelodijen, welke vier Reprisen hebben.

De *Rigaudon* wordt thans slechts in *Balletten* gebruikt, waar dezelve dan eens in een ernstig, en dan eens weder in een boertig Karakter kan verschijnen.

De gezwindste noten in dit stuk zijn Achtfen, en de Rhijthmen zijn van vier maten.

## §. 13.

De *Sarabande* is een Dansmelodij van eene langzame beweging, en van een ernstig Karakter, welke in een *ongelijke* of *Tripel* maat gesteld, en met den *nederslag* van de maat begonnen wordt. Men kan, in dit stuk, allerlei nootsoorten gebruiken. Deze Dans, welke uit *Spanje* afkomstig is, en certijds met *Castagnetten* (klaphoutjes) gedanst werd, bestaat uit twee deelen, ieder van acht maten, en wordt thans nog, doch slechts in *Balletten*, gebruikt.

## §. 14.

## §. 14.

De *Courante* is eene Dansmelodij, welke in de  $\frac{3}{2}$  of in de  $\frac{3}{4}$  maat gecomponeerd wordt. Dezelve bestaat uit twee deelen, en begint met eene korte noot in den *opslag* van de maat. De uitvoering is ernstig, en de noten moeten meer *afgestoten*, dan gesleept worden.

De Dans zelve is reeds, sedert langen tijd, niet meer gebruikelijk, doch van de *Melodij* heeft men zich noch bedient in de *Suiten*, welke eertijds gebruikelijk waren, en waar dezelve altijd op de *Allemande* volgde.

## §. 15.

De *Forlane* is een Dans, welke in *Venetië* onder de gondelroeijers, en in het *Venetiëansch* gebied onder het gemeene volk en boeren gebruikelijk is. Dit stuk wordt in de maat van  $\frac{6}{8}$  gecomponeerd, en de beweging is zeer levendig.

## §. 16.

De *Folie d'Espagne* is een Dansstuk van een' ernstigen aard voor één persoon, hetwelk echter op het Tooneel thans niet meer in het gebruik is. De Muzijk is in de maat van  $\frac{3}{8}$  gecomponeerd, en is wegens hare eenvoudigheid en Harmonij zelfs voor ieder ongeoeffend oor be-  
vat-

vattelijk en aangenaam. Het stuk begint in den *nederslag* van de maat, en de *Rhijthmen* zijn van twee maten, zoo dat telkens op de tweede maat eene *halve*, en bij het einde van een deel, eene *heele Cadens* komt. In de eerste maat van den *Rhijthmus* heeft de eerste quartnoot den grootsten nadruk of accent, de tweede heeft een punt, waarop dan een Achtste volgt; doch in de tweede maat worden de tweede en derde quartnoten ligt uitgevoerd. — De Harmonij in dit stuk is zeer eenvoudig, *zonder Dissonanten*, en men vermijdt zelfs de verwiselingen van den Drieklank. Om dezelve nog eenvoudiger te maken, laat men zelfs dikwijls in de Bovenstem de *Octaaf* van den Bas hooren, hetwelk anders in andere stukken zorgvuldig vermijdt wordt.

Het stuk bestaat uit twee deelen, ieder deel uit acht maten. Het eerste deel sluit in de achtste maat in de *Dominante*, en het tweede deel in de *Tonica*. Na deze zestien maten wordt het stuk, zoo dikwijls als men wil, met melodische veranderingen herhaald. Doorgaans echter wordt op ieder maat slechts eene enkele Harmonij of *Accoord* genomen.

### §. 17.

De *Bolero* is een Spaansche Dans, welke met *Zang* vergezeld is, en of met verscheidene Instrumenten tegelijk, of met de *Guitarre* alleen, en door  
de

de Dansers met *Castagnetten*, geaccompagneerd wordt. Dit stuk is van een edel en teeder Karakter, hetzelfde wordt in de maat van  $\frac{3}{4}$  gesteld, en heeft de beweging van een *Menuet*.

## §. 18.

Het *Ballet* is een Dans; welke op het *Tooneel* gedanst wordt, en eigenlijk een gewichtig bedrijf door den Dans en de *Pantomime* moet voorstellen. Hetzelve wordt dus ook het *Pantomimische Ballet* genoemd, en in het ernstige en boertende onderscheiden. De Muzijk bij het *Ballet* bestaat in eene onafgebrokene opvolging van verscheidene aarden en soorten van muzijkstukken, bij welke de uitdrukking der gewaarwordingen en hartstogten door den inhoud van het bedrijf bepaald en vastgesteld wordt.

## §. 19.

De *Gigue* is een klein muzijkstuk, eigenlijk voor den Dans geschikt: hetzelve wordt of in de maat van  $\frac{6}{8}$  of van  $\frac{12}{8}$  gesteld, en heeft een vlug en vrolijk Karakter. Wanneer de Melodij voor den Dans gecomponeerd wordt, dan bestaat dezelve uit twee deelen, ieder van acht maten, en in dit geval gebruikt men geene gezwindere noten, dan Achtsten, somtijds hier en daar een Achtste met een punt, waarop dan één Zestiende volgt. Doch wanneer de *Gigue* alleen tot oefening in het

spe.

fpelen gecomponeerd wordt, dan kan men ook hier en daar Zestiendens gebruiken.

## §. 20.

De *Mufette* is een klein Dansstuk, hetwelk van het Instrument, hetgeen dien naam voert, (de *Doedelzak*) zijne benaming bekomen heeft. Hetzelve wordt gewoonlijk in de maat van  $\frac{6}{8}$  gesteld, en kan zoo wel in den *nederflag*, als ook in den *opflag* van de maat beginnen. Het Karakter van dit stuk is *eenvoudigheid* met een *zachten vleijenden Zang*. De beweging is iets langzamer, dan in de *Gigue*. De Achtften worden in de *Mufette* gesleept, daarentegen in de *Gigue* een weinig afgefooten. Gewoonlijk wordt dit stuk over eenen aanhoudenden Bas-toon gecomponeerd, weshalve de Componist de kunst verstaan moet, de Harmonij op gemelden aanhoudenden Bas-toon genoegzaam te laten afwisselen.

## §. 21.

Door *Siciliano* of *alla Siciliana* verstaat men een klein muzikstuk van een eenvoudig, doch teeder Karakter, hetwelk eene nabootzing zulker Melodijen in zich bevat, volgens welke de landlieden in *Siciliën* pleegen te dansen. Het stuk wordt in de maat van  $\frac{6}{8}$  gesteld, en de beweging

is

is langzaam. In dit stuk wordt, gewoonlijk, van de drie eerste Achtsten der eerste helft van de maat, de eerste Achtstenoot door een punt langer gemaakt, en de Zestiende aan de volgende Achtste noot gelleept. In de tweede helft van de maat gebruikt men meestendeels een quart, waarop twee Zestiendens volgen. Door deze inrigting bekomt de Melodij van een *Siciliano* een' bijzonderen stempel en *Metrum*, waardoor dit stuk zich van alle overige muzikstukken zeer voelbaar onderscheidt.

## §. 22.

*Pastorale* beteekent: 1.) een muzikstuk van een eenvoudig, doch teeder Karakter, waardoor de Zang van het denkbeeldig Herders-leven zal uitgedrukt worden. Dit stuk wordt, gewoonlijk, in de maat van  $\frac{6}{8}$ , somtijds ook in  $\frac{2}{4}$  gecomponeerd. De beweging is gematigd langzaam, en de noten worden meestendeels gelleept. Dit stuk heeft veel gelijkvormigheid met de *Musette* en *Siciliano*, behalve dat hetzelfde langzamer uitgevoerd wordt, dan het eerste, en minder Achtsten met punten heeft, dan het laatste. Door *Pastorale* wordt 2.) ook eene kleine *Opera* beteekend, welker inhoud uit het denkbeeldig Herders-leven genomen is, en waarin alle uitgedrukte hartstogten den stempel der eenvoudigheid en onbezieldheid dragen moeten.

## §. 23.

## §. 23.

*Bicinium* beteekent een klein muziekstuk voor twee *Horens* of twee *Trompetten*, hetwelk zeer onderscheiden is van de meer uitgewerkte en aan Harmonij rijkere *Duëtten*.

## §. 24.

*Fanfare* beteekent oorspronkelijk een klein muziekstuk van een glinsterend Karakter voor *Trompetten* en *Keteltrommen*, voor het Krijgsvolk geschikt, hetwelk echter ook op andere Instrumenten wordt nagebootst. Men verstaat onder dit woord ook sommige, bij de Jagt ingevoerde, korte muziekstukken, en daar van daan is het, dat men vele *Biciniën* voor *Horens*, welke in de maat van  $\frac{2}{4}$  gecomponeerd zijn, en eene vlugge beweging hebben, met deze benaming bestempelt.

## §. 25.

De *Marsch* is een klein muziekstuk, hetwelk hoofdzakelijk voor krijgs- of militaire-optogten geschikt is, en bij deze gelegenheid door Blaas-Instrumenten uitgevoerd wordt. Het doelwit van dit stuk is, de volmaakte gelijkheid der pasfen te besturen en te verligten, en ook om den optogt zelven door de Muziek plegtiger te maken. In dit stuk moeten niet alleen de *Rhythmen* zeer voelbaar

en de *Césuren* duidelijk zijn; maar ook het Karakter von het plegtige moet overal doorstralen.

Men componeert de *Marschen* gewoonlijk in de maat van  $\frac{4}{4}$ , en dezelve kunnen, zoowel in den *nederslag*, als in den *opslag* van de maat beginnen.

Men kiest hiervoor altijd de Toonfoort der groote terts, en gewoonlijk de toonen B *mol*, C, D of E *mol* wegens de Trompetten. Achtsten met punten; op welke eene Zestiende volgt, zijn hiervoor zeer geschikt, om dat deze notenfiguur iets heeft, hetwelk tot aanmoediging strekt. De beweging is altijd statig, gezwinder of langzamer, al na dat de optogt gezwind of langzaam geschieden zal. Het geheele stuk bestaat gewoonlijk uit twee deelen, waarvan het eerste acht maten, en het tweede deel twaalf maten heeft. Doch, wanneer in het tweede deel eene afwijking in de *Sexte* van den *Hoofdtoon* zal gemaakt worden, dan kan het tweede deel nog meer maten hebben. De lengte der deelen is eigenlijk willekeurig, wanneer slechts de *Rhythmische* gedeelten in een gelijk getal blijven.

Somtjds worden ook *Marschen* gebruikt bij plegtige optogten in de *Opera*. Bij deze soort moet de Muzijk, in den hoogsten graad, prachtig en verheven zijn.

§. 26.

De *Serenade* is eigenlijk een lied van een ver-  
 II. DEEL. S lief-



liefdens inhoud, hetwelk des avonds, ter eer van een meisje of vrouw, onder haar venster, gezongen wordt. In *Spanje* en *Italië* is dit zeer gebruikelijk.

Door *Serenaden* wordt ook dikwijls eene zoodanige Muziek verstaan, welke (al is dezelve ook alleen *Instrumentaal*) 's avonds voor de huizen van sommige personen uitgevoerd wordt, of uit achting, of als eene gelukwensching met eene verkregene waardigheid. — Zulk avondmuziek is zoo veel te aangenaamer, om dat de stilte van den nacht haren indruk, natuurlijker wijze, vermeerderd.

De *Componist*, welke eene goede *Serenade* maken wil, het zij over *woorden*, of slechts voor *Instrumenten*, moet zich vooräl bevljtigen, eene eenvoudige en zeer vloeiende Melodij te componeren, welke meer *Consonerende* dan *dissonerende* is, en in het bijzonder moet hij zoodanige *Instrumenten* ter verzelling kiezen, welke in de open lugt de beste uitwerking doen.

#### §. 27.

Door het woord *Solo* verstaat men een muziekstuk, hetwelk door *één* Instrument alleen, in vergezelling eener Grondstem, uitgevoerd wordt, en waar slechts *één concerterend* Instrument plaats vindt. Men onderscheidt dit stuk door deze benaming van een ander soort van tweestemmige

Is.

*Instrumentaalfstukken*, in welke beide stemmen te gelijk *concenterende* zijn, en welke men *Duë-ten* noemt.

Het *Solo*, voor welk *Instrument* hetzelfde ook moge gecomponeerd zijn, behoort tot de foorten der *Sonate*, en bestaat gewoonlijk uit drie onderscheidene stukken, waarvan eigenlijk ieder stuk, in het bijzonder, een bepaald en vastgesteld Karakter hebben, of de uitdrukking eener gewaardwording of hartstogt in zich bevatten moet.

Men vindt echter vele *Solo's*, welker verdienste alleen bestaat in onverwachte *Modulatiën*, vreemde en moeilijke *Pasfagiën*, bovennatuurlijk hooge toonen, sprongen, *Rouladen*, dubbele *Tritlers*, en foortgelijke moeilijke zaken meer, welke, wanneer dezelve, juist en net, uitgevoerd worden, wel verwondering verwekken, doch het hart niet bewegen of aandoen.

In *Concerten* verstaat men ook onder het woord *Solo* zoodanige gedeelten der Hoofdstem, waar de overige Instrumenten slechts *accompagneeren* of *pauzeren*.

In veelstemmige stukken, waar ieder stem meer dan enkel bezet is, bedient men zich, vooräl in de Zangstemmen, van het woord *Solo*, wanneer slechts één persoon in die stem zal zingen, en de overige zoo lang stil zwijgen, tot dat het woord *Tutti* (allen) te kennen geeft, dat zij allen weder intreden moeten.

## §. 28.

De *Sonate* is een *Instrumentaal-muziekstuk*, hetwelk of slechts ééne of meerdere hoofdstemmen heeft, doch welke slechts *enkel* bezet moeten zijn. Volgens het aantal der *concerterende* stemmen noemt men een zoodanig stuk *Sonata a Solo, a due, a tre* enz:

De *Sonate* bestaat uit eenige uitgewerkte deelen van verscheidene Karakters, en in welke de ge-  
waarwordingen van een enkel mensch, of van verscheidene enkele personen uitgedrukt worden.

De *Componist* heeft in de *Sonate* een ruim veld, om alle hartstogten, b. v. treurigheid, jammer, smart, teederheid, vrolijkheid enz: in eene alleenpraak uitedrukken, of eene aandoenelijke zamenpraak in hartstogtelijke toonen te onderhouden tusschen gelijke of van elkander verschillende Karakters.

Gewoonlijk bestaat eene groote *Sonate* uit drie deelen, namelijk uit een *Allegro, Adagio* of *Andante*, en een *Rondo* of *Presto* of een *Thema* met *Variatiën*. Wanneer eene *Sonate* uit minder deelen bestaat, of zeer klein is, dan noemt men dezelve *Sonatine*.

## §. 29.

Het. *Duët* (*Duetto* of *Duo*) is een muziekstuk voor twee *concerterende* stemmen, van welke

eigentlich ieder in het bijzonder, en wel doorgaans, het Karakter eener Hoofdstem moet staande houden. Men heeft tweederlei soorten van *Duetten*. Het eerste bestaat uit twee *concerterende* stemmen of Instrumenten zonder verder *Accompagnement*; bij het tweede foort daar en tegen worden de beide Hoofdstemmen met eene Grondstem, en met verscheidene andere Bijstemmen vergezeld. Van deze laatste foort zal in het vervolg gesproken worden.

Het *Duët*, hetwelk slechts uit twee *concenterende* stemmen zonder ander *Accompagnement* bestaat, behoort tot de instrumentaal-muziek, en onder de soorten der *Sonate*. Men componeert dit *Duët* zoo wel voor twee *gelijke*, als voor twee *onderscheidene Instrumenten*, en hetzelfde bestaat gewoonlijk uit drie bijzondere stukken, waarvan elk zijn eigen Karakter in zich bevatten moet.

Het eigentliche *Duët* bestaat dus uit twee Hoofdstemmen, welke, het geheele stuk door, de eene zoo wel als de andere *concenteren*, en zoodanig bewerkt zijn, dat zij twee even gelijk uitblinkende Melodijen vormen, van welke geene aan de andere ondergeschikt is, en welke in derzelver verband reeds zelve zoo rijk aan afwisselende Harmonij zijn, dat zij geene Grondstem tot ondersteuning noodig hebben, ja zelfs niet eens eene zoodanige Grondstem zonder dwang kunnen verdragen.

Men kan dus gemakkelijk begrijpen, dat het zeer moeilijk is, een zoodanig *Duët* te componeren, om dat men hierbij de kennis en behandeling van het *dubbel Contrapunt* volstrekt noodig heeft.

Men heeft thans ook nog een ander soort van *Duëtten*, welke zich van het *Solo* door niets anders onderscheiden, dan alleen, dat beide stemmen beurtelings de *Melodij* nemen, en zich beurtelings met eene iets meer dan gewoonlijk *gefigureerde Grondstem accompagneren*.

### §. 30.

Het *Trio* is een Instrumentaal-muziektuk, van drie concorderende stemmen, b. v. eene *Fluit*, *Viool* en *Violoncel*. Hetzelve bestaat gewoonlijk, even als de *Sonate*, uit drie stukken van een verscheiden Karakter, en wordt ook dikwijls *Sonata a tre* genoemd. Men heeft echter ook driestemmige *Sonaten*, welke uit twee *Hoofdstemmen* en één verzellende *Bas* bestaan, en dikwijls *Trio's* genoemd worden. Beide soorten zijn ten opzichte der *Compositie* zeer verschillende van elkander.

Het eigenlijk *Trio* heeft drie *Hoofdstemmen*, die tegen elkander *concerteren*, en, als het ware, eene zamenpraak in toonen onderhouden. Een goed *Trio* van deze soort te *componeren* is zeer moeilijk, om dat men niet alleen alles moet

we-

weten, wat de *Fuge* en het *dubbel Contrapunt* betreft, maar ook in staat moet zijn een' *vloeienden Zang* of *Melodij* voor elke stem in het bijzonder te vervaardigen. Deze *Trio's*, welke in den gebonden Schrijfstijl werden gecomponeerd, waren certijds bekend onder den naam van *Kerk-Trio's*, doch zijn, sedert een' geruimen tijd, niet meer gebruikelijk.

De hedendaagsche *Trio's* zijn eigenlijk drie-stemmige *Sonaten*, en bestaan uit *twee concerterende* Hoofdstemmen, welke van een' verzellenden Bas ondersteund worden. De bewerking van zulk een *Trio* heeft veel overeenkomst met die van een *Zang-Duët*, en voorondersteld even dezelfde kunde in de *Compositie*. Voor het overige geldt van deze soort van *Trio* alles, wat van de *Sonate* gezegd is.

Sedert eenigen tijd is de *driestemmige Sonate*, echter die voor het *Forte-Piano* met *Accompagnement* van een ander Instrument uitgezonderd, door het thans meer beminde *Quadro* of *Quartet* bijkans geheel en al verdrongen geworden.

Men heeft ook nog een soort van *Trio*, in hetwelk eigenlijk slechts ééne Hoofdstem aanwezig is, welke van de tweede stem, dan eens met *Tertsen*, dan met *Sexten*, of ook dikwijls als enkele *Middensstem* vergezeld wordt. Indien deze soort eenigermate behagen zal, dan moet de *Melodij* der Hoofdstem zeer *schitterend* en vol *uitdrukking* zijn.

Van het *Trio*, hetwelk op eene *Menuet* volgt, is reeds te voren gesproken.

### §. 31.

Het *Quadro* of *Quatuor*, een muzikstuk voor vier instrumenten, is eene bijzondere soort der *Sonate*, en bestaat, in den eigentlichen zin van het woord, uit vier *Conceterende* Hoofdstemmen, waarvan elke den rang als Hoofdstem moet staande houden. In dezen zin moet het *Quadro* volgens de manier eener *Fuge* behandeld, of doorgaans in den *gebonden Schrijfstijl* gecomponeerd worden.

In het hedendaagsch *Quadro* bedient men zich echter liever meestendeels van den *vrijen Schrijfstijl*, en vergenoegt zich met vier Hoofdstemmen, welke beurtelings heerschende zijn, en van welke dan eens deze, dan gene de plaats der Grondstem bekleedt. Gedurende dat eene dezer stemmen de Hoofdmelodij uitvoert, moeten de beide andere in eene teezamenhangende Melodij, welke de uitdrukking begunstigt, voortgaan, zonder de Hoofdmelodij te verduisteren. De bewerking van een zoodanig muzikstuk vereischt dus eenen Componist, welke zoo wel *Genie*, als eene uitgebreide kennis van de Harmonij moet bezitten. — De meesterstukken van HAIJDN en MOZART in deze soort van vierstemmige *Sonaten* zijn overal bekend en beroemd.

Dik:

Dikwijls wordt het *Quatuor*, even als het muziekstuk voor vier *concerterende Zangstemmen*, ook *Quartet* genoemd.

## §. 32.

Het *Quintet* (*Quintetto* of *Quinque*) is een muziekstuk voor vijf *concerterende Instrumenten*, of voor vijf *concerterende Zangstemmen*. Al hetgeen bij het *Quatuor* of *Quartet*, ten opzichte der vier *concerterende stemmen* of *Instrumenten*, in acht genomen moet worden, geldt ook bij het *Quintet* met toepassing op vijf stemmen.

## §. 33.

Het *Sextet* (*Sextuor*) is een muziekstuk voor zes *concerterende Instrumenten*, of gewoonlijker voor vijf *concerterende Instrumenten* met een vergezellende Grondstem. Soms betekend dit woord ook een muziekstuk voor zes *concerterende Zangstemmen* met *Accompagnement* van *Instrumenten*. Hetgeen van het *Quartet* en *Quintet* geldt, is ook toepasfelijk op het *Sextet*.

## §. 34.

De *Symfonie* is een veelstemmig *Instrumentaal-muziekstuk*, hetwelk, gewoonlijk, uit vier deelen bestaat, namelijk uit een *Allegro*, *Andante* of



*Adagio*, *Menuet* en *Trio*, en op het laatst een *Presto* of *Rondo*. In de hedendaagsche *Sijmfonien* plaatst men dikwijls vóór het eerste *Allegro* eerst een klein *Largo* of *Grave* van een statig Karakter. Dit stuk kan zijn of in de Toonsoort van het *Allegro*, of ook in de Toonsoort der kleine terts, wanneer het eerste *Allegro* in de Toonsoort der groote terts is. Het gemeld *Largo* of *Grave* blijft (eenige kleine afwijkingen uitgezonderd) in de Hoofdtoonsoort, in welke hetzelfde of met de *Cadens* fluit, of in de *Quint* of *Dominante* blijft staan, waarop dan het eerste *Allegro* in de Hoofdtoonsoort begint, het zij terstond, of na eene *Fermate* of Rust-teeken. —

Het eerste *Allegro* in eene *Sijmfonie* moet schitterende zijn, en de ziel der Toehoorders sterk aandoen. Het *Andante* of *Adagio* kan een verheven, of een teeder of ook een treurig Karakter hebben, en het laatste *Allegro* of *Rondo* moet eene aangename, bevallige en vrolijke Melodij in zich bevatten.

De *Instrumenten*, welke tot eene *Sijmfonie* behooren, zijn: de *Violen*, *Alt-Violen*, *Violoncellen*, *Contrabassen*, *Fluiten*, *Clarinetten*, *Hoboën*, *Fagotten*, *Horens*, somtijds ook nog *Trompetten* en *Keteltrommen*. Hoe grooter het aantal der Blaas Instrumenten bij eene *Sijmfonie* is, zoo veel te sterker moeten ook de Strijk-Instrumenten in evenredigheid, bezet zijn.

De

De *Componist* moet in eene *Sijmfonie* alles naauwkeurig in noten uitdrukken, wat hij begeert, dat gespeeld zal worden; en, om dat elke stem, vooräl bij de Strijk-Instrumenten, door meer dan één persoon uitgevoerd wordt, moet niemand hoegenaamd eenige veranderingen bij de voorgeschreven noten maken. Alle stemmen in eene *Sijmfonie* moeten zoodanig met elkander verbonden zijn, dat hare tezamenstemming, als het ware, slechts eene eenige Melodij laat hooren, waartoe elke stem haar best doen moet, op dat daaruit een schoon geheel ontsta.

Het doet ook eene zeer goede uitwerking in eene *Sijmfonie*, wanneer de Blaas-Instrumenten somtijds alleen gehoord worden, waarop dan vervolgens het volle *Orchest*, met alle kracht en nadruk, weder invalt en begint. Het is ook aangenaam, wanneer de Blaas-Instrumenten in het *Trio* van de *Menuet* zich alleen laten hooren, en dan de *Menuet* door het volle *Orchest* herhaald wordt.

De *Sijmfonie* is, hoofdzakelijk, geschikt tot het openen eener plegtige Vergadering, en is ook het best in staat, alle pracht en luister der Instrumentaal-muziek aan den dag te leggen. Om zich hiervan te overtuigen, behoeft men slechts ééne *Sijmfonie* in het zoogenaamde *Zon-dags-Concert* te *Amsterdam*, of in de loffelijke Maatschappij; onder de spreuk: *Felix Meritis*, te hooren, waar de uitvoering derzelve door zeer  
ver-

verdienstelijke *Toonkunstenaars*, voortreffelijk en onverbeterlijk, geschiedt.

## §. 35.

De *Ouverture* is een muzikstuk, hetwelk gemeenlijk voor eene *Opera* (Zangspel) gemaakt en gespeeld wordt. Dezelve is zoo veel als eene inleiding voor het stuk, en het Hoofd karakter, hetwelk in eene *Opera* heerschende is, behoort vooräl in de *Ouverture* door te stralen. Voor het overige komt de *hedendaagsche Ouverture* met de *Sijmfonie* overeen.

## §. 36.

Door het woord *Concert* verstaat men, of, in het algemeen, eene vergadering van Toonkunstenaars, welke gezamenlijk muzikstukken uitvoeren, of men verstaat ook, in het bijzonder, door hetzelfde eene zeker soort van een muzikstuk, het geen door één Toonkunstenaar alleen op zijn geliefkoosd *Instrument*, onder vergezelling van andere *Instrumenten*, kan worden uitgevoerd: zoo als b. v. een *Concert* voor de *Fluit*, voor [de *Viol*, voor het *Forte-Piano* enz:

Men heeft tweederlei soorten van *Concerten*, welke door de namen *Concerto grosso* en *Concerto di Camera* onderscheiden worden.

Het *Concerto grosso* is een volstemmig muzikstuk,

stuk, en heeft verscheidene Hoofdstemmen, welke, om zoo te spreken, met en tegen elkander sijnrijden, zoo als het woord *concertare* te kennen geeft. In een zoodanig stuk heeft eene gedurige afwisseling der Instrumenten plaats, waar dan eens het eene Instrument, en dan weder het andere de Hoofdmelodij of Hoofdstem heeft, en vervolgens weder alle te gelijk invallen of intreden. De Hoofdstemmen wisselen zoodanig met elkander af, dat de *Pasfagie*, welke door een *Instrument* gespeeld is, door een ander of naauwkeurig, of op een' vrijen aard nagebootst wordt.

Daar tot deze soort van *Concerten* zeer veel kunde in de *Compositie* vereischt wordt, vindt men thans zeer weinige van hetzelfde.

Het gewoon *Kamer-Concert* (*Concerto di Camera*) is overal bekend en gebruikelijk, en wordt ook voor alle Instrumenten *gecomponeerd*. In zulk een *Concert* heeft, gewoonlijk, één Instrument *alleen* de Hoofdstem, en de andere dienen haar slechts tot verzelling.

Een zoodanig *Concert* bestaat gewoonlijk uit drie deelen, waarvan het eerste deel een *Allegro*, het tweede een *Adagio* of *Andante*, en het derde weder een *Allegro*, *Rondo* of ook eene *Polonoise* is. Het eerste *Allegro* is gewoonlijk het langste. Ieder stuk moet zich door het Karakter van het andere onderscheiden.

De vervaardiging van een *Concert* geschiedt gewoonlijk op deze wijze: Men laat, voor dat  
de

de *Solo*stem begint, eerst een *Ritornel*, als eene inleiding, vooraf gaan, hetwelk door het geheele *Orchest* nitgevoerd wordt, welk *Ritornel* de voornaamste *Ideën* (denkbeelden of hoofdgedachten) van het stuk in zich bevat, en de oplettendheid der Toehoorders op de aannaderende *Solo*stem vestigt. Het *Ritornel* eindigt in den Hoofdtoon, en de *Concert*-stem begint het *Solo* insgelijks in de Hoofdtoonsoort, doch blijft niet lang in dezelve, maar gaat in de Toonsoort der *Quint*, of wanneer het Concert in eene Toonsoort der kleine terts gecomponeerd is, in de Toonsoort der *Terts*, in welke dezelve dan sluit. Met de sluitnoot van dit eerste *Solo* begint het *tweede Ritornel*, hetwelk in dezelfde Toonsoort geeindigd wordt. Het tweede *Solo* begint met de sluitnoot van dit *Ritornel*, en wijkt in zulke toonen af, welke met den Hoofdtoon in verband staan; vervolgens komt weder een klein *Ritornel*, waarop dan het derde of laatste *Solo* volgt, hetwelk, gewoonlijk, in de Hoofdtoonsoort is, en in hetwelk de melodische hoofddeelens van het geheele stuk, kortelijk, herhaald worden. Na de *Finaal-Cadens* maken de vergezellende Instrumenten nog een kort *Ritornel* in de Hoofdtoonsoort, waarmede het *Allegro* eindigt.

Het *Adagio* begint gewoonlijk ook met een *Ritornel*, waarop dan het *Solo* volgt. Doch wanneer het stuk eene *Romance* is, begint dikwijls

wijls de *Soloftem* het eerst, en het *Orchest* laat zich dan vervolgens hooren.

In het laatste stuk of *Rondo* wordt het *Thema* of hoofdvoorstel gewoonlijk eerst door de *Concertstem* aangeheven, hetwelk dan door het volle *Orchest* wordt herhaald en beantwoord.

Het *Thema* van een *Rondo* bestaat gewoonlijk in twee gelederen, waarvan het eerste gelid eene *Halve Cadens* op den Drieklank der *Dominante* maakt; het tweede gelid bevat slechts eene herhaling van het eerste, waarbij echter de *Cadens* in de *Tonica* gemaakt wordt.

Na het hoofdvoorstel wordt de *Modulatie* naar de Toonsoort der *Dominante*, of wanneer het *Rondo* in de Toonsoort der *kleine tert*s is, naar de Toonsoort der *Terts* geleid, in welke dezelve eenigen tijd blijft, en dan daarin sluit, waarop vervolgens het *Rondo-Thema* in de Hoofdtoonsoort weder herhaald wordt. De derde Hoofdperiode begint alsdan in de Toonsoort der *Sexte* met de *kleine tert*s, of in den Hoofdtoon met de *kleine tert*s; gaat daarna gemeenlijk in de Toonsoort der *Terts* van dien toon, en sluit vervolgens in die Toonsoort, in welke zij begonnen heeft. Na het slot dezer *Periode* laat zich het *Rondo-Thema* weder in de Hoofdtoonsoort hooren, en eindigt of het geheele stuk, of men voegt nog eene vierde *Periode* daarbij, welke of de melodische gedeeltens der tweede *Periode*, deels in de *Hoofdtoonsoort*, deels in de Toonsoort

foort der *Quint* herhaalt, of men wijkt in eene Toonfoort af, welke met den Hoofdtoon in verband staat, en in welke men nog niet afgeweken is. Gewoonlijk is dit de Toonfoort der *Quart*. Vervolgens laat het *Rondo-Thema* zich weder in de Hoofdtoonfoort hooren, waarmede dan het geheele stuk wordt geëindigd.

De maatfoort en beweging is bij het *Rondo* willekeurig, en hangt alleen af van het gevoel en de gewaarwaarding van den *Componist*, welke echter de beweging of *Tempo*, naauwkeurig, dient aan te duiden.

### §. 37.

Door *Variatiën (Variazioni)* verstaat men een klein muziekstuk, waarvan de Melodij dikwijls en onmiddellijk achter elkander herhaald wordt, echter, ieder reize, met verandering en ontleding van derzelver *Hoofd-* en *Bij-noten*, doch op zoodanige wijze, dat de Hoofdmelodij niet uitgebluscht worde, of verloren ga.

De oudste *Componisten* plagten gemeenlijk hunne *Melodijen* in eenvoudige en lange noten te *componeren*, en dus slechts het hoofdzakelijke uit te drukken. Dit gaf dan, vooral in langzame stukken, aan bekwame Zangers en Spelers gelegenheid, deze eenvoudige toonen, met smaak en gevoel, iets op te sieren en te veranderen. Daar echter vele Zangers en Spelers dit niet naar be-

hooft

hooren konden uitvoeren, maar dikwijls door hunne veranderingen de Harmonij en uitdrukking kwetsten, werd het van tijd tot tijd, bij de Componisten de gewoonte, de noodzakelijkste sieraden of veranderingen, als wezenlijk tot de Melodij behoorende fraaiheden, zelve daarbij te schrijven. Dit heeft aanleiding tot de *Variatiën* gegeven, welke thans overal bemind zijn, en aangenomen worden.

Wanneer de *Variatiën* eene goede uitwerking zullen doen, dan moet men vooreerst een *Thema* kiezen, hetwelk eene zangbare melodij in zich bevat, en aan en voor zich zelve reeds belangrijk is; ook moet hetzelfde gemakkelijk in het geheugen kunnen geprent worden. Ten tweede moeten de *Variatiën*, ten opzichte der Karakteren, *afwisselende* zijn; dat wil zeggen; wanneer de eerste *Variatie* *brillant* en *schitterende* is, dan moet de tweede *zangbaar* zijn en een zacht Karakter hebben; en wanneer men *Variatiën* voor het *Forte - Piano* vervaardigt, dan kan de eene hand met de andere afwisselen; b. v. wanneer de eerste *Variatie* voor de *Regherhand* geweest is, dan kan men de tweede *Variatie* aan de *Linkerhand* geven, en zoo ook omgekeerd. Ook kan men eene *Variatie* in de Toonsoort der *kleine tert* vervaardigen, en dan met eene *brillante Variatie* in de *grootte tert* eindigen. Ten derde, moet de *gelijkvormigheid* met de *Hoofdmelodij* in elke *Variatie* zoodanig bewaard blijven, dat de op-



lettenheid en aandacht der Toehoorders daardoor geboeid worde; want zoodra deze gelijkvormigheid verloren gaat, zoodra houdt ook het belang op, hetwelk men in de *Variatiën* stelde.

## §, 38.

De *Fantafie* is een muzijkftuk, hetwelk door een Toonkunstenaar op staande voet (*ex tempore*) uitgevonden, en ook te gelijk gespeeld wordt. Het is dus een ftuk, hetwelk van te voren niet aanwezig of voorhanden was, maar hetwelk de Toonkunstenaar, al spelende, uitvindt. Hiertoe wordt eene groote hebbelijkheid en kunde in de *Compositie* vereischt, vooral, wanneer men op een *Orgel* of *Forte-Piano*, veelstemmig, *fantafeert*.

De ftukken, welke op zoodanige wijze gespeeld worden, noemt men *Fantafien*, welk Karakter dezelve ook mogen hebben. Dikwijls *fantafeert* men met ontleede *Accoorden*, en denkt meer om de *Harmonij* en *Modulatiën*, dan om eene goede *Melodij*. Dikwijls echter is eene *Fantafie* ook van dien aard, dat het ftuk het Karakter van eene *Aria*, of van een *Duët*, of van een ander *Zangftuk* met een verzellenden *Bas* heeft.

Sommige *Fantafien* zwerven van de eene foort op de andere, dan eens in een regelmatige maat, en dan weder zonder maat.

De *Fantafien* van groote Meesters, vooral zoodanige, welke uit eene zekere hartstogt en

in het vuur der geestvervoering gespeeld worden, zijn dikwijls, even als de eerste schetsen van groote Teekenaars of Schilders, van eene groote kracht en uitmuntende schoonheid. Men noemt ook *Fantasiën* zoodanige muzikstukken, welke in der daad gecomponeerd en opgeschreven zijn, doch waarin de Componist zich noch aan een' bepaalden vorm, noch aan een' naauwkeurigen zamenhang der *Ideën* bindt. Dikwijls wordt in zoodanige *Fantasiën* het een of ander *Air* gevarieerd.

## §. 39.

Door *Fughetta* verstaat men eene kleine *Fuge*, in welke het *Hoofd-thema* niet zoo dikwijls doorgeleid wordt; als in eene gewone en uitgewerkte *Fuge*.

## §. 40.

De *Choraal* is een zeer eenvoudige Zang, welke slechts uit hoofdnoten zonder eenige sieraden bestaat, en eene langzame en statige beweging heeft. Dezelve is geschikt, om in de Kerken door de geheele Gemeente gezongen te worden, en heeft het vermogen, groote aandoeeningen en gemoedsbewegingen te verwekken. Tot bewijs hiervan strekken de Melodijen van vele *Psalmen*, die bij de Hervormden in gebruik zijn, en van zeer vele treffende *Luthersche Gezangen*.

De beste *Choraal-Melodij* is zonder twijfel

de zoodanige, welke het eenvoudigste is, en welker *progressie* niet alleen in *kleine diatonische Intervallen* bestaat, maar ook weinige *Dissonanten* heeft.

De *Choraal* onderscheidt zich dus kennelijk van de *Figuraal-Muzijk*, welke laatste dien naam, waarschijnlijk, daarom bekomen heeft, omdat in dezelve onderscheidene *notenfiguren* voorkomen.

#### §. 41.

Door het woord *Lied* verstaat men een klein Dichtstuk, hetwelk in *Coupletten* bestaat, en waarvan ieder *Couplet* even zoo lang is, als het andere.

De Muzijk hiervoor wordt slechts op één *Couplet* vervaardigd, en alle overige *Coupletten* worden volgens dezelfde *Melodij* gezongen.

Eene goede *Melodij* voor een *Lied* te componeren is zoo gemakkelijk niet, als men zich, in den eersten opslag, dikwijls voorstelt. Het *Lied* vereischt wel geene groote wetenschap in de *Modulatie*, maar nogtans eene zoodanige eenvoudige *Melodij*, welke in staat is, het hart te bewegen en te roeren. Bijkans ieder enkele toon moet zijnen bijzonderen nadruk hebben.

De Toonsoorten, welke de reinste *Intervallen* hebben, en vooral die der groote *tertsen*, zijn het best geschikt voor vergenoegde en vrolijke Liederen: daarentegen doen de Toonsoorten der kleine tertsen, en de zoodanige, welker Intervallen minder rein zijn, bij teedere en treurige gezangen eene goede uitwerking.

Het

Het *Lied* moet ook zonder Bas of Grondstem kunnen behagen. De voetmaat van het Vers moet naauwkeurig in acht genomen worden. Moeielijke progresfien en fprongen moet men vermijden. De omvang der toonen moet zich ook niet verder, dan omtrent ééne Octaaf, uitftrekken, om dat het *Lied* van ieder een moet kunnen gezongen worden.

Vele noten moet men niet op ééne lettergreep bezigen, vooral op geen korte lettergreep. De Melodij moet ook zoodanig ingerigt zijn, dat men de woorden, welke gezongen worden, duideljk kan verftaan.

Men moet ook, boven alles, eene goede verkiezing doen wegens de *maatfoort* en *beweging* van het *Lied*. Dit maakt den zang ernstig of vrolijk, zwaarmoedig of ligtvloejende.

Het fpreekt van zelve, dat de *Melodij* volkomen moet overeenftemmen met het Karakter van het *Lied*, en met den inhoud der woorden.

Men heeft velerhande foorten van Liederen, als: godsdienstige, zedekundige, fchertfende, minneliederen en andere. Doch wanneer een Lied ingerigt is, om den moed der krijgslieden aan te wakkeren, dan wordt hetzelfde een *Krijgslied* genoemd.

Een Lied, hetwelk gefchikt is, om in een gezelfchap te worden gezongen, noemt men een *Gezelfchapslied*; en een Lied, hetwelk door eene groote menigte gezongen wordt, een *Volklied*.

Daar bijkans ieder mensch deel aan een Lied kan nemen, daar ook de woorden, welke men zingt, veel meer indruk maken, dan die, welke men leest, zoo volgt hieruit, dat het *Lied* van het grootst belang zijn kan, wanneer *Dicht-* en *Toonkunst* zich te zamen behoorlijk vereenigen.

## §. 42.

De *Romance* is eigenlijk een lied, waarin eene geschiedenis verhaald wordt. De Melodij, welke men hiervoor *componeert*, moet zeer natuurlijk, eenigermate in een' ouden stijl, doch teeder en gevoelig zijn.

Alles, wat men bij het *componeren* van een *Lied* in acht moet nemen, moet hier ook, in den hoogsten graad, plaats vinden.

## §. 43.

Een *Aria* is een doorwrogt Zangstuk, hetwelk door ééne perfoon alleen, onder vergezelling van verscheidene Instrumenten, gezongen wordt. De *Aria* is voor den Zanger, hetgeen voor den Instrumentist de uitvoering der *Solo-stem* in een *Concert* is. De juiste uitdrukking der gewaardwordingen, welke in eene *Aria* vervat zijn, hangt dus bijkans alleen van den Zanger af.

De inrigting der *Aria* is gewoonlijk op de volgende wijze: Vooreerst maken de Instrumenten

ten

ten een Vooraffpel, het *Ritornel* genaamd, waarin de voornaamste gewaarwording der *Aria*, kortelijk, voorgedragen wordt; hierop begint de *Zangstem*, en zingt het eerste deel der *Aria*, zonder groote uitbreiding; herhaalt vervolgens eenige voorstellen, en ontleedt dezelve. De *Modulatie* gaat daarbij te gelijk naar de Toonsoort der *Quint*, of wanneer de *Aria* in eene Toonsoort der kleine terts gecomponeerd is, naar de Toonsoort der *Terts*, in welke deze eerste Periode sluit. Hierop *pauzeert* de *Zangstem* eenige maten. Gedurende dien tijd maken de Instrumenten een kort *Tusfchenspel*, in hetwelk het voornaamste der uitdrukking herhaald wordt. Vervolgens begint de Zanger weder de woorden van het eerste deel nog eens te ontleden, en houdt zich voornamelijk op bij het wezenlijke der gewaarwording; alsdan eindigt hij den zang van het eerste deel, en wel in de Hoofdtoonsoort; doch de Instrumenten vervolgen intusfchen de uitdrukking hoe langer hoe meer te bekrachtigen, en fluiten eindelijk het eerste deel der *Aria* in de Hoofdtoonsoort.

Het tweede deel wordt alsdan, zonder vele herhaling of ontleding, achter elkander gezongen, behalve dat de Instrumenten nu en dan, bij korte pauzeringen der *Zangstem*, de uitdrukking meer en meer bekrachtigen. Wanneer de Zanger het tweede deel geëindigd heeft, dan maken de Instrumenten weder een *Ritornel*, waarop het

eerfte deel der *Aria* nog éénmaal even als te voren herhaald wordt.

Dit was nog onlangs de algemeene en gewone inrigting der *Aria*. Doch, wanneer de inhoud der woorden van het tweede deel der *Aria* zoodanig gefeld is, dat het tweede deel niet wel herhaald kan worden, dan beftaat thans de *Aria* uit twee deelen, waarvan ieder deel voor zich zelf uitgebreid en ontleed wordt. Gemeenlijk wordt het eerfte deel in eene langzame of matige, doch het tweede deel in eene gezwindere beweging voorgedragen. Soms tijds componeert men de *Aria* ook in de manier van een *Rondo*, wanneer het de inrigting der woorden gedooft. Over het algemeen bindt men zich thans bij eene *Aria* aan geen' vastgeftelden vorm of manier, maar men rigt zich in alle gevallen naar de uiterlijke inrigting der woorden.

De bewerking van een Zangftuk vereischt niet alleen alle kennis en wetenfchap, welke tot de vervaardiging van een Instrumentaal-muzijkftuk noodig is, maar ook nog in het bijzonder eene volmaakte kennis der taal, in welke het Dichtftuk ontworpen is, daarbij eene genoegzame kennis van het *Metrum* of voetmaat. Vooral moet de *Componist*, welke Zangftukken wil vervaardigen, het *Declameren* der verfen wel verftaan; hij moet, wanneer hij ook niet zelve een Zanger, in den eigentlijken zin, is, echter alle kennis bezitten, welke tot de uitoefening van een goe-

den

den zang noodzakelijk is. Hij moet in staat zijn, ieder' *trek* van een gemoedsbeweging of hartstogt te ontdekken, welke in het Dichtstuk vervat is, en denzelve in zijne Compositie weten uit te drukken. Met een woord: hij moet van het Karakter doordrongen zijn, en zich kunnen verplaatzen in de hartstogt, welke in het stuk heerscht. Ook moet hij bedenken, dat één enkele eenvoudige toon, welke in de ziel dringt, meer waardig is, dan eene geheele reeks van kunstige *Rouladen*, welke geen ander verdienste hebben, dan dat dezelve moeilijk zijn uit te voeren.

De volgende Regelen moet men ook nog bij de *Zang-compositie* in acht nemen:

- 1.) De *Zangstem* moet altijd de hoofdmelodij hebben, en niet door de Instrumenten verduisterd worden: ook moeten de toevallige fraaiheden van het *Accompagnement* niet beletten, dat de Melodij van de *Zangstem* genoegzaam uitblinkt.
- 2.) De woorden van het Dichtstuk moeten, zonder gewigtige redenen, niet eerder herhaald of verplaatst worden, dan wanneer de geheele Periode eerst volledig is voorgedragen.
- 3.) De *Melodij* moet, ten opzichte van het klimmen en dalen der toonen, volkomen overeenstemmen met het *goed declameren* der woorden.



- 4.) Men moet geene *Heele* of *Halve Cadens* maken, waar de woorden geen rustpunt gedoogen.
- 5.) De *Toonfoort*, *maatfoort*, *beweging*, *Rhijthmus*, en de *Instrumenten* tot het *Accompagnement*, moeten zorgvuldig gekozen worden, volgens den aard der gewaarwording, welke men zal uitdrukken.
- 6.) Betreffende de langheid of korthed van een *Zangstuk*, moet men zich naar de *gesteldheid* der gewaarwording schikken, welke in het stuk ligt. Aan sommige gewaarwordingen is het eigen, dat zij zich gaarne bij een en hetzelfde onderwerp lang ophouden en vertoeven: andere daarentegen verwijderen zich spoediger van hun onderwerp.

Men ziet uit alle deze aanmerkingen, dat tot het *componeren* van een goed *Zangstuk* een *Componist* vereischt wordt, welke *Genie*, *Kunde* en *goeden Smaak* bezit.

#### S. 44.

Door *Ariette* verstaat men eene kleine *Aria*, welke slechts één deel heeft, en in welke de gewaarwordingen niet zoo breedvoerig uitgebreid en ontleed worden als in de *Aria*. Men bedient zich van de *Ariette* op zulke plaatsen, waar een bedrijf een' gematigden graad van eene *gemoeds-*

moedsbeweging veroorzaakt, welke echter niet lang duren, of een grooten indruk maken zal. Voor het overige moet de *Componist*, betreffende de uitdrukking der gewaarwordingen en hartstogten, even dezelfde zorgvuldigheid gebruiken, als bij de *Aria*.

## §. 45.

De *Cavatina* is insgelijks eene kleine *Aria*, in welke weinig of geene herhaling der woorden plaats vindt, en welke geen' tweeden deel heeft.

## §. 46.

Het *Recitatief* is een muzikstuk, hetwelk als *sprekende* gezongen wordt, of hetwelk het *mid-*  
*den* houdt tusschen het *zingen* en het gewoon *declameren* der woorden.

In een *Recitatief* kunnen allerhande hartstogten plaats vinden, als gramschap, wanhoop, smart, ook blijdschap, verwondering enz.; welke hartstogten ook somtijds eensklaps kunnen veranderen. Dit alles moet de *Componist*, naauwkeurig, trachten uit te drukken.

Dat het *Recitatief* geen bijzonderen Hoofdtoon, en geene geregelde *Modulatie* heeft, ook dikwijls eensklaps en onverwachts in een' vreemden en ver afgelegen toon gaat, is reeds in het *Eerste Deel* dezer *Theorie* aangemerkt.

De

De eigenschappen van een goed *Recitatief* zijn hoofdzakelijk deze volgende :

1.) Het *Recitatief* heeft geen' gelijkvormigen melodischen *Rhijmus*, maar neemt slechts de *Cesuren* en *Zinscheidingen* der woorden in acht, zonder zich over de *melodische* gelijkvormigheid te bekommeren.

2. Daar het *Recitatief* geen bijzonderen *Hoofdtoon*, ook geene geregelde *Modulatie* heeft, zoo behoeft hetzelfde ook niet in den *Hoofdtoon* te sluiten. De *Componist* geeft aan iedere volgende zinscheiding, welke een' anderen toon vereischt, haren toon, of dezelve met den voorgaanden toon in verband staat, of niet. Hij bekommert zich ook niet, hoe lang of kort deze toon duurt, en hij rigt zich daarin volstrekt naar den Dichter. Plotselinge afwijkingen in andere toonen moeten, hoofdzakelijk, dáár plaats vinden, waar iemand, welke in een' kalmen of zelfs vrolijken toon spreekt, door een ander mensch, welke in een hevige hartstogt is, gestoord wordt.

3.) Daar het *Recitatief* niet eigenlijk gezongen, maar slechts met muzikale toonen *gedeclemeerd* wordt, zoo moet ook ieder lettergreep slechts *éene* noot hebben; ten minste moet, wanneer ergens eene noot aan de andere tot betere nitdrukking gesleept wordt, dit op zoodanige wijze geschieden, dat de duidelijke uitspraak der lettergreep daardoor niet verhinderd worde.

4.) De lettergrepen, welke lang zijn of *Accen-*

ten hebben, moeten op de goede of zware maattijden komen: daar en tegen de lettergrepen, welke kort zijn of geene Accenten hebben, op de slechte of ligte maattijden.

5.) De beweging moet met de beste voorstelling overeenstemmen, zoodanig, dat de woorden, op welke men in het lezen gaarne iets vertoefte, met lange noten, doch zulke, welke men in het lezen schielijk overheen loopt, met gezwinde of korte noten uitgedrukt worden.

6.) Het klimmen en het dalen der stem moet zich naar de toenemende of afnemende gewaardwording rigten, zoo wel op enkele lettergrepen, als op eene reeks van meerdere lettergrepen.

7.) *Pauzeringen* moeten nergens anders geplaatst worden, dan waar in de woorden wezenlijke zinscheidingen of afdeelingen voorkomen.

8.) Bij de volmaakte sluiting eener Toonsoort, op welke eene andere en vreemde Toonsoort volgt, moet de Zangstem geene *Cadens* maken, wanneer de Periode der woorden het niet vereischt. Het *Recitatief* kan de *Cadens*, wanneer de Zangstem reeds zwijgt, aan den *Bas* overlaten.

9.) De bijzondere soorten der *Cadenzen*, door welke vragen, hevige uitroepingen, of strenge bevelen zich onderscheiden, moeten niet op de laatste lettergreep van het woord, maar juist op dat *Hoofdwoord* gemaakt worden, op welks zin deze figuren der Rede steunen.

10.) De *Harmonij* moet zich, naauwkeurig, naar de uitdrukking der woorden rigten; *consonerend* bij bedaarde en vrolijke woorden; klagend en teederlijk *dissonerend* bij treurige en teedere uitdrukkingen; scherp en zwaar *dissonerend* bij sombere, toornige en hevige hartstogten. Doch het spreekt van zelve, dat ook zelfs de hardste en wanluidentste *Dissonanten* niet strijdig met de Regelen der *Harmonij* moeten zijn.

11.) De *Componist* moet ook het *Piano* en *Forte* met hunne *Schakeringen*, volgens den inhoud der woorden, wel in acht nemen.

12.) Teedere, klagende en treurige woorden, welke in een' gelijkvormigen toon van *declameren* voortgaan, kan men in een *Arioso*, of in eene naauwkeurige waarneming van de maat (*a Tempo*) plaatzen.

13.) Eindelijk kan men op plaatzen, waar de rede zeer hartstogtelijk, doch te gelijk zeer afgebroken en met enkele woorden voortgaat, het zoogenaamde *Accompagnement* aanbrengen, waar de *Instrumenten*, gedurende het *pauzeren* der *Zangstem*, de *gewaarwording* schilderen.

#### §. 47.

Het *Duët* (*Duetto* of *Duo*), in hetwelk de beide *Hoofdstemmen* door andere *geaccompagneerd* worden, is slechts in groote *Zangstukken* gebrui-

bruikbaar, bij welken de *Zang* door *Instrumentaal* muziek ondersteund wordt.

Zoo uiten b. v., in de *Opera*, twee personen van een onderscheiden Karakter, welke van eene zekere gewaarwording doordrongen zijn, deze gewaarwording onder verzelling der Instrumenten, door middel van verscheidene woorden, nu eens beurtelings, dan gezamenlijk, en wel ieder persoon volgens zijne eigene gewaarwording.

Daar de grootste schoonheid van een zoodanig *Duët* daarin bestaat. dat, zoodra beide *Zangstemmen* zich te zamen vereenigen, zekere *melodische* gedeeltens nu eens van die, dan weder van den anderen persoon voëgedragen worden, waarbij de andere stem gedurig in eene haar eigen en onderscheiden Melodij voortgaat, zoo is tot vervaardiging van een zoodanig muziekstuk niet alleen *Genie*, maar ook eene groote kennis der *Harmonij* en der Regelen van het *dubbel Contrapunt* volstrekt noodzakelijk.

Betreffende de *Ritornellen*, de *Modulatie* der Hoofdperioden, en de *Hoofddeelen* van het geheele stuk, zoo is het *Duët* niet zeer onderscheiden van de *Aria*, en het geldt hierbij alles, wat, ten opzichte dezer onderwerpen, van de *Aria* gezegd is.

In *Kerk-muzijk* komt somtijds een bijzondere soort van *Duët* voor, hetwelk zich, ten opzichte der innerlijke gesteldheid der Compositie, van de *Aria* door niets anders onderscheidt, dan dat het  
eene

eene tweede stem bijgevoegd is. De *Componist* laat somtijds de woorden eener *Aria*, (wanneer de woorden dit gebruik gedogen) van twee Zangers te gelijk zingen, zonder het doelwit te hebben, dat elke stem in het bijzonder doorgaans het Karakter eener Hoofdstem zal staande houden. In een zoodanig *Duët* gaan de beide stemmen meestendeels in *Tertsen*- en *Sexten*-gangen voort, en hebben slechts hier en daar somtijds eene *Imitatie*, of twee onderscheidene *melodijen*, waarvan de eene even sterk uitblinkt, als de andere.

### §. 48.

Het *Terzet* (*Terzetto*) is een muzikstuk van drie concorderende Zangstemmen, welke door Instrumentaal-muziek *geaccompagneerd* worden. Hetzelve komt, zoowel in de *Cantate* als in de *Opera*, voor, vereischt echter een' *Componist*, welke niet alleen een voortreffelijk *Genie* bezit, maar ook in de *Harmonij* en in het *dubbel Contrapunt* wel geoefend is, om dat elke van de drie concorderende stemmen eigentlijk doorgaans het Karakter eener Hoofdstem moet staande houden.

Alle zwarigheden, welke in de bewerking van een *Duët* voorkomen, worden in het *Terzet*, door de bijvoeging der derde Hoofdstem, nog veel vermeerderd.

Doch

Doch sommige hedendaagfche *Componisten* maken zich dezen last veel ligter, en laten, gemeenlijk, de *laagfte* der drie ftemmen, in plaats van dezelve als eene *concerterende Hoofdftem* te behandelen, in de manier en vorm eener *Grondflem* mede *flenderen*.

## §. 49.

Het *Quartet* (*Quartetto*) is een muzikftuk van vier *concerterende Zangftemmen*, welke zich, dan eens beurtelings, dan weder te zamen vereenigt, hooren laten. Het *Quartet* is zoowel in de *Cantate*, als in de *Opera*, gebruikelijk.

De zwarigheden, welke in het *Duët* voorkomen, ten opzigte der vereeniging van twee onderscheidene ftemmen van een verschillend Karakter, worden door de vereeniging van vier onderscheidene ftemmen nog veel vermeerderd.

## §. 50.

De *Motette* is een *vierftemmig Zangftuk*, hetwelk bij de oefening van den Godsdienst gebruikt wordt. Hetzelve wordt gemeenlijk zonder *Instrumenten* door vele ftemmen uitgevoerd, en volgens de manier eener *Fuge* behandeld.

In *Duitschland* geeft men dien naam in het bijzonder aan zoodanige ftukken, welke over sommige plaatzen uit den Bijbel (*Tekften*)



gecomponëerd zijn, en waarin velerhande *Imitatiën* gebezigd worden.

In *Frankrijk* wordt elk Kerk-muziekstuk, hetwelk over *Latijnsche* woorden gecomponëerd is, een *Motette* genoemd.

### §. 51.

Door het woord *Koor* (*Coro*) verstaat men in de hedendaagsche Muziek een *vier- of meerstemmig gefigureerd Zangstuk*, hetwelk zeer geschikt is, het gehoor door al de pracht der Harmonij, en te gelijk door de schoonheid der Melodij aan te doen, te meer, wanneer ieder partij met eene menigte van stemmen bezet is. Zoodanige volstemmige stukken vindt men tot afwisseling in groote *Oratoriën* en in de *Opera*.

Het *Koor* vereischt een *Componist*, welke de *Harmonij* volkomen in zijne magt moet hebben, om dat bij de zeer sterke bezetting der stemmen, en bij den tamelijk eenvoudigen Zang, de feilen tegen de *Harmonij* zeer merkbaar worden. De *Componist* moet de grootste vlijt aanwenden op de beiden buitenste stemmen, (*Discant* en *Bas*) welke tegen elkander, wanneer men de middenstemmen wilde weg laten, even zoodanig als een tweestemmig Zangstuk moeten gesteld zijn. Alle moeilijke en kunstige gangen en progressiën moet men vermijden, om dat men nooit verwachten kan, dat eene groote schaare van Zangers

gers dezelve, naauwkeurig, zal uitvoeren. De *Harmonijen* moeten ook niet te dicht bij elkander, of niet te verre van elkander gesteld worden. De stemmen moeten niet te hoog, of niet te laag gesteld worden, om dat anders eenige stemmen, op zekere plaatzen, mischien zouden wegvallen, alzoo niet alle menschen even hoog of even laag kunnen zingen, waardoor dan de Zang zeer gebrekkig zoude worden.

Zoodanige *Kooren*, in welken de stemmen afwisselen, en dan weder te gelijk invallen, doen eene zeer goede uitwerking.

De *buitenste stemmen* moeten vooral goed bezet zijn, om dat het zeer veel op deze aankomt. Het zoude onverdragelijk zijn, wanneer eene van deze door de middenstemmen zoude verduisterd worden, om dat men dan noodzakelijk *Dissonanten* zoude hooren, welker *Resolutie* men niet zoude merken.

Hoe sterker voor het overige de stemmen bezet zijn, mits deze bezetting in eene behoortlijke evenredigheid geschiede, hoe grooter de uitwerking van het *Koor* zijn zal. Honderd stemmen maken niet alleen op het oor, maar ook op het hart tienmaal meer indruk, dan tien stemmen.

De manier, om een Koor te vervaardigen, is verschillende. In de *Opera* en in zoodanige *Cantaten*, welke niet opzettelijk tot slichting gecomponeerd worden, gebruikt men den vrijen of ongebonden schrijfstijl; in de godsdienstige *Cantate*

*tate* daar en tegen bedient men zich dikwijls van den gebonden schrijfstijl. Soms tijds vervaardigt men het *Koor* ook in de manier eener ge-regelde *Fuge*, wanneer de woorden daarvoor geschikt zijn.

Bij de *Kooren*, welke met Instrumenten geac-compagneerd worden, en in den vrijen of on-gebonden schrijfstijl gecomponeerd zijn, vinden tweederlei foorten van behandeling der Compositie plaats, welke of van elkander afgezonderd, of ver-mengd gebruikt worden. De eerste bestaat daarin, dat de Zangstemmen, hoofdzakelijk, slechts de melo-dische Hoofdnoten, zonder merkelijke sieraden of Bij-noten, voordragen, waarbij echter de Instru-menten, door middel van zoodanige melodische figuren, voortgaan, welke de uitdrukking der voorhanden zijnde gewaarwording begunstigen en opluisteren.

Deze manier gebruikt men slechts in de gods-dienstige *Cantaten*.

De tweede soort van behandeling van het *Koor* in den vrijen of ongebonden Schrijfstijl is deze, dat de uitdrukking der gewaarwording hoofd-zakelijk en voornamelijk in de *Melodij* der *Zang-stemmen* gelegd wordt, welke, in dit geval, meer melodische beschaving bekomen, dan in de voor-gaande manier, en waarbij, gewoonlijk, de *Discant* en *Altstem* van de eerste en tweede Viool, doch de *Tenor* en *Bas* van de Alt-Viool en Grond-stem, slechts in den *Unison* vergezeld worden.

Deze

De foort van behandeling van het *Koor* gebruikt men in het bijzonder in de *Opera*, en in *Cantaten*, welke niet, onmiddelijk, de sifting ten doel hebben. Zeer dikwijls echter worden ook (vooral in de *Cantate*) deze beide foorten van behandeling vermengd gebruikt. Zelfs in de *Opera* vindt somtijds deze vermenging plaats.

### §. 52.

De *Cantate* is een Gedicht, hetwelk uit verscheidene afwisselende deelen bestaat, en onder verzelling van Instrumentaal-muziek gezongen wordt. De afwisselende deelen, waaruit het geheel bestaat, zijn de *Aria*, het *Duët*, *Terzet* en *Recitatief*, nevens het *Arioso*, tusfchen welke in de groote foort der *Cantate* ook dikwijls *Kooren* ingevlogten worden.

Men heeft tweederlei foorten van *Cantaten*, als: *kleine*, voor de Kamer-muziek, in welke noch een veelstemmige Zang, noch eene veelstemmige verzelling van verscheidene Instrumenten voorkomt; en *groot* tot plechtig Kerk-muziek, in welken *Kooren* en andere veelstemmige Zangstukken en eene sterke bezetting van verscheidene Instrumenten plaats vindt. Deze worden dikwijls *Oratoriën* genoemd, waarvan terfcond zal gesproken worden. De kleine *Cantaten* vereifchen eene zeer reine en, in alle flukken, volkomene *Compositie*, om dat anders de geringfte fout, bij

die weinige stemmen en Instrumenten, merkbaar zoude worden en het oor beledigen.

§. 53.

Het *Oratorium* (*Oratorio*) is een Gedicht, hetwelk onder verzelling van Instrumentaal- muziek gezongen wordt. Hetzelve is van een godsdienstigen inhoud, en bestaat, even als de *Cantate*, uit verscheidene afwisselende deelen.

De Muzijk moet hier in haar geheele pracht, doch zonder pronk en zonder alle gezochte sieraden verschijnen. Hier is de hoofdzaak niet, om aangenaam, maar wel om *doordringend* en *verheven* te zijn.

Daar het Karakter van elke Kerk- muziek, van welken aard of foort dezelve ook zijn moge, noodzakelijk plegtig en aandachtig zijn moet, zoo dient de *Componist* zich te onthouden van alle Kunstenarijen, figuren, en Rouladen, welke slechts de kunst der Zangers ten toon spreiden; verder moet hij alle gezwinde Pasfagiën vermijden; met één woord: alles, wat de uitdrukking der gewaarwording zoude kunnen verhinderen. Vooräl moet in de lage stemmen de al te groote gezwindheid vermijd worden, om dat de lage toonen in de Kerk zeer nagalmen, en bij gevolg door eene gezwinde opvolging van lage toonen alle Harmonij onduidelijk en verward wordt. Derhalve zijn hier alle *Ariën*, welke in  
de

de manier eener *Opera* gecomponeerd worden, en waarin *Rouladen* en bij het einde zoogenaamde *Cadenzen* voorkomen, verwerpelijk.

De Kerk-muzijk vereischt dus een' *Componist*, die niet alleen in de *Harmonij* zeer ervaren is, maar ook veel *overleg* en een *juist gevoel* heeft, op dat niet de ijdelheid de plaats eener ernstige gewaarwording en slichting vervange.

### §. 54.

De *Opera* (*Opera seria* of ook *Drama per musica* genaamd) is een ernstig *Zangspel*, of een Tooneelstuk, hetwelk doorgaans en van het begin tot het einde onder verzelling van het *Instrumentaal-muzijk* gezongen wordt. De afwisselende deelen, waaruit de *Opera* bestaat, zijn de *Ouverture*, *Recitatief*, *Arioso*, *Aria*, *Cavatina*, *Duët*, *Terzet*, *Quartet* en *Koor* of *Finale*.

De *Opera* kan van een ongemeen groot gewigt en belang zijn, om dat schier alle schoone kunsten daarin hare krachten vereenigen.

Hier heeft de *Componist* een ruim veld, zijn *Genie* in den hoogsten graad te kunnen toonen.

Treffend en roerend moet al vast de *Ouverture* zijn, welke tot eene inleiding voor het *Zangspel* dient. Zij moet al dadelijk de aandacht opwekken, de verbeelding verlevendigen, en eene gepaste uitwerking op den geest hebben. De *Componist* moet, het gansche *Zangspel*

door, de denkbeelden en uitdrukkingen van den Dichter, naauwkeurig, treffen.

Wij weten, welk een toeloop zelfs een slechte *Opera* heeft om het heerlijk Muzijk, wat moet dan eene goede *Opera* hebben, waar Toon- en Dichtkunst als om strijd schilderen en treffen?

Bij de *Italianen* wordt alles in eene *Opera* gezongen, met dit onderscheid, dat het geen in onze Zangspellen gesproken wordt, bij hun alleen *Recitatief* is, en slechts door eenige instrumenten vergezeld wordt.

De *Opera buffa* is een boertig Zangspel, waarin alles op gelijke wijze als van de *ernstige Opera* gezegd is, gezongen wordt.

Men heeft ook nog de *Operette*, welke eigenlijk een klein Zangspel, en ook veelal boertig (*komiek*) is. In dezelve wordt veel gesproken, maar ook dikwijls gezongen. Weleer had men in dezelve alleen *Liederen* en *Arietten*, doch thans is het onderscheid tusschen de *Opera buffa* en de *Operette* niet meer zoo groot, dewijl men zoo wel in deze als in gene, ook uitgewerkte *Ariaas*, *Duëtten*, *Terzetten*, *Quartetten*, *Kooren* of zogenaaamde *Finalen* aantrest.

---

## XII. HOOFDSTUK.

*Van den omvang der toonen in de menschelijke stemmen en Instrumenten.*

### §. 1.

Door het woord *omvang* (*ambitus*) verstaat men hier den afstand van den laagsten tot den hoogsten toon, welke de menschelijke stemmen of Instrumenten kunnen bereiken.

### §. 2.

Het is voor een *Compoeist* van veel belang, deze afstanden, naauwkeurig, te kennen, op dat hij in zijne *Compositie* geene andere toonen plaatze, dan zulke, welke door de Zangstemmen of Instrumententen, gemakkelijk, uitgevoerd kunnen worden.

### §. 3.

Men verdeelt de menschelijke stemmen in vier  
V 5 Hoofd.



Hoofdstemmen, namelijk in de *Soprano*, *Alt*, *Tenor* en *Bas*.

## §. 4.

De *Soprano-stem*, welke ook *Canto* of de *Discant* ook *le Desfus* genoemd wordt, is de hoogste stem, en in volstemmige muziekstukken de *Hoofdstem*, even als de *Eerste Viool* in de Instrumentaal-muzijk. Men heeft tweederlei voorten van *Discant-stemmen*, als de *hooge Discant*, en de *lage Discant*.

De *hooge Discant* strekt zich uit van het éénmaalgestreept *c* tot het tweemaalgestreept *g* of *a*; doch de *lage Discant* van klein of ongeestreept *a* tot tweemaalgestreept *e* of *f*.

In *Kooren* en ander *veelfstemmig Muzijk* wordt de *Discant-stem*, hoofdzakelijk, door de *Eerste Viool* ondersteund.

Daar alle *Discant-stemmen* niet even hoog kunnen zingen, zoo doet een *Componist* wel, wanneer hij in *Kooren* niet hooger dan tot *g* gaat, omdat anders somtijds eenige stemmen zouden uitvallen, hetwelk eene slechte uitwerking zoude doen.

*Solo-Zangeressen* kunnen dikwijls nog veele toonen hooger en lager bereiken. In dit geval kan de *Componist* ook zoodanige toonen gebruiken, wanneer hij slechts voor zulk eene Zangeresse, in het bijzonder, *Componeert*.

## §. 5.

De *Alt-stem*, *Alto* of *Haute contre* genaamd, gaat gewoonlijk van *klein* of *ongestreept g* tot *tweemaalgestreept d*.

De *Tenor-stem*, *Tenore* of *Taille* genaamd, frekt zich uit van *klein* of *ongestreept c* tot *éénmaalgestreept g*.

De *Bas-stem* (*Basso*) gaat, gewoonlijk, van groot *G* tot *éénmaalgestreept d* of *e mol*.

## §. 6.

Men moet de hoogste en laagste toonen der Zangstemmen niet dikwijls gebruiken, en slechts in het voorbijgaan. De middelste toonen zijn altijd de fraaiste, en het gemakkelijkste te zingen.

## §. 7.

De *omvang* der toonen bij de *Strijk-Instrumenten* is op de volgende wijze:

Voor de *Violen* componcrt men gewoonlijk van *klein* of *ongestreept g*, als zijnde de laagste toon, tot *driemaalgestreept f*.

Voor de *Alt-Viool* (*Viola*) van *klein* of *ongestreept c* tot *tweemaalgestreept g*.

Voor den *Strijk-Bas* (*Violoncello*) van groot *C* tot *éénmaalgestreept f*.

*Con.*

*Concertisten* of *Solo-Spelers*, zoo wel op dit als op de voorgemelde Strijk-Instrumenten, gaan echter nog veel hooger, dan de *omvang* der toonen hier aangeduid is.

Wanneer in het *Violoncel* de toonen niet hooger dan tot *éénmaalgestreept f* of *g* gaan, dan bedient men zich van den gewonen *Bas-Sleutel*; doch als dezelve hooger gaan, dan gebruikt men den *Tenor-Sleutel*, somtijds ook den *Viool-Sleutel*; echter moet men bij dezen laatsten Sleutel de toonen niet zoo hoog spelen, als dezelve in den *Viool-Sleutel* staan uitgedrukt, maar alle *één Octaaf lager*.

Men moet in de *laagste Octaaf* van dit *Instrument* geene gezwinde *Pasfagiën* bezigen, om dat bij kleine Intervallen een onduidelijk en *bulderend geraas* daaruit ontstaat; ook moet men *gezwinde Octaven-sprongen* vermijden, om dat dezelve, wegens de wijde grepen, ongemakkelijk te spannen of te bereiken zijn. B. V. C *Kruis c Kruis* of *A mol a mol*, enz:

De *Contrabas* (*Contrabasfo* of *Violono*) is bij volstemmige en sterk bezette muziekstukken een onmisbaar *Instrument*, om dat anders de *Muzijk* veel te jong en krachteloos zoude klinken.

Sommige *Contrabassen* hebben slechts drie snaren en worden gestemd in de toonen *Contra G* of *A*, *groot D* en *groot G*; andere daarentegen hebben vier snaren, en worden gestemd in de toonen *Contra D* of *E*, *Contra A*, *groot D* en *groot G*.

Daar

Daar de grepen op dit *Instrument* wijd van elkander liggen, speelt men dikwijls, vooral in gezwinde Pasfagiën, slechts de hoofdnoten.

### §. 8.

De *omvang* der toonen der *Blaas-Instrumenten* is op de volgende wijze:

De *Clarinet* bevat van *klein* of *ongestreept e* alle toonen in zich tot *driemaalgestreept d*; in *Concerten* of *Solo's* gebruikt men ook nog wel *driemaalgestreept e mol*,  $\overset{=}{f}$ ,  $\overset{=}{f}$  *kruis* en  $\overset{=}{g}$ .

Men heeft drieërlei foorten van *Clarinetten*, als: C- B en A *Clarinetten*, waarvan de B *Clarinet* het meest in de zoogenaamde *Harmonij-muziek* gebruikt wordt. De toonen van een B *Clarinet* zijn een heele toon lager, en die van een A *Clarinet* een kleine terts lager, dan dezelve in noten staan uitgedrukt.

De B *Clarinet* gebruikt men niet alleen voor den toon B *mol* groote terts, maar ook voor de toonen F en E *mol* groote terts, en C en D kleine terts.

De *Hobo* (*Hautbois* of *Oboe*) bevat van *éénmaalgestreept c*, en *d* alle toonen in zich tot *driemaalgestreept d*. *Concertisten* blazen somtijds tot *driemaalgestreept f*. Het *éénmaalgestreept c kruis* of *d mol* moet men, in de *Compositie*, niet gebruiken, om dat slechts weinige *Hoboïsten* aan hun instrument die klep hebben, welke tot de-  
zen

zen toon vereischt wordt. Ook moet men geen *Triller* plaatzen op *éénmaalgestreept g*, wanneer dezelve met den toon *a mol* gemaakt moet worden, om dat men dezen *Triller* niet goed kan uitvoeren.

De *Fluit* (*Flauto*) bevat van *éénmaalgestreept d* alle toonen in zich tot *driemaalgestreept g*, fomtijds ook nog tot *dwiemaalgestreept a* en *b mol*. De *Fluit* doet in de *hooge* toonen de beste uitwerking in een *Orchest*.

Men heeft ook nog kleinere soorten van Fluiten, als onder anderen het *Octaaf-Fluitje* (*Flauto piccolo*) hetwelk eene *Octaaf* hooger is, dan de gewone *Fluit*.

Het *Horen*, (*Corno di Caccia* of *Cor de chasfe*) bevat de volgende toonen in zich, als: *Contra C*, groot *C*, groot *G*, klein of *ongestreept c*, *e*, *g*, *b mol*, *éénmaalgestreept c*, *d*, *e*, *f*, *fkruis*, *g*, *a*, *b mol*, *b natuurlijk*, *tweemaalgestreept c* en *d*; doch men schrijft deze toonen in noten een *Octaaf* hooger, namelijk:  $\overset{\bar{\bar{C}}}{C}$ ,  $\overset{\bar{\bar{c}}}{c}$ ,  $\overset{\bar{\bar{g}}}{g}$ ,  $\overset{\bar{\bar{e}}}{e}$ ,  $\overset{\bar{\bar{g}}}{g}$ ,  $\overset{\bar{\bar{b}}}{b}$  *mol*,  $\overset{\bar{\bar{c}}}{c}$ ,  $\overset{\bar{\bar{d}}}{d}$ ,  $\overset{\bar{\bar{e}}}{e}$ ,  $\overset{\bar{\bar{f}}}{f}$ ,  $\overset{\bar{\bar{f}}}{f}$  *kruis*,  $\overset{\bar{\bar{g}}}{g}$ ,  $\overset{\bar{\bar{a}}}{a}$ ,  $\overset{\bar{\bar{b}}}{b}$  *mol*,  $\overset{\bar{\bar{b}}}{b}$  *natuurlijk*,  $\overset{\bar{\bar{c}}}{c}$  en  $\overset{\bar{\bar{d}}}{d}$ .

Alle deze toonen kunnen zonder stoppen op het *Horen* gemaakt worden; doch men vermijdt de toonen *b mol*, *f* en *a*, zoo veel als mogelijk is, om dat dezelve, volgens onze stemming, niet volmaakt rein zijn en gedwongen moeten worden.

Men schrijft de partij voor het *Horen* altijd in den

den toon C, doch men schrijft daarbij, in welken toon het stuk gecomponeerd is, op dat de *Horennisten* hun *Instrument* daarna kunnen inrigten en op dien toon stemmen.

Die toonen, welke door het *stoppen* voortgebracht worden, gebruikt men niet anders, als in stukken, welke *obligaat* voor dit *Instrument* zijn, en waar het *Horen* de *Hoofdstem* heeft.

Men heeft drie soorten van *Trompetten*, als de C, D en E *mol Trompet*, waarvan de toonen de volgende zijn, als: C, c, g,  $\bar{c}$ ,  $\bar{e}$ ,  $\bar{g}$ ,  $\bar{b}$  *mol*,  $\bar{c}$ ,  $\bar{d}$ ,  $\bar{e}$ ,  $\bar{f}$ ,  $\bar{f}$  *kruis*,  $\bar{g}$ ,  $\bar{a}$ ,  $\bar{b}$  *mol*,  $\bar{b}$  *natuurlijk* en c.

Sommige *Trompetters* kunnen nog wel eenige toonen hooger blazen, doch die toonen worden dan dikwijls onzuiver en valsch.

De partij voor de *Trompet* wordt, even als bij het *Horen*, in den toon C geschreven, doch ook te gelijk daarbij aangeduid, in welken toon het stuk gecomponeerd is. —

De *Keteltrommen* (*Timpani* of *Pauken*) hebben slechts twee toonen, als C en G, waarvan de eerste de *Hoofdtoon*, en de tweede de *Dominante* of *Quint* is.

De *Keteltrommen* worden in vergezelling der *Trompetten* gebruikt, en in dien toon gestemd, in welken het stuk gecomponeerd is.

Bij de *Clarinet*, *Hobo*, *Fluit*, *Horen* en *Trompet* bedient men zich van den *Viool-staaf*, behalve dat men bij het *Horen* en *Trompet*, wan-

neer

neer *groot C* en *klein c* voorkomen, den *Sax-  
floutel* gebruikt.

§. 9.

De *Fagot* (*Basfon* of *Fagotto*) bevat van *Contra B mol* alle toonen in zich tot éénmaalgestreept *a* of *b mol*.

Men gebruikt voor dit *Instrument* den *Bas-  
floutel*, doch zoodra de toonen in de hoogte klim-  
men, dan bedient men zich van den *Tenor-floutel*,  
om de vele linien boven den noten-balk te ver-  
mijden.

In muzikstukken, welke slechts en alleen voor  
*Blaas-Instrumenten* geschikt zijn, gebruikt men  
ook nog twee andere *lagere* soorten van *Fagot*,  
namelijk: een *Quartifagot*, welke eene *Quart*, of  
een *Contrafagot*, welke een geheele *Octaaf lager*  
is, dan de gewone *Fagot*. Deze beide *lagere*  
*Fagotten* bekleeden bij de Muzikstukken voor en-  
kele *Blaas-Instrumenten*, de plaats van een *Con-  
trabas* in een *Orchest*.

§. 10.

Het *Forte-Piano* bevat thans van *Contra F*  
alle toonen in zich tot viermaalgestreept *c*; som-  
mige gaan zelfs tot viermaalgestreept *f*. Doch  
men *componeert* zelden zoo hoog, om dat, ge-  
woonlijk, de viermaalgestreepte toonen *d*, *e* en *f*  
meer

meer piepen, dan klinken, en ook, om dat weinige menschen *Forte-Piano's* van zulk een' grooten omvang bezitten.

De *nieuwe Orgels* gaan thans gewoonlijk van groot C tot *driemaalgestreept f*; doch de *oude Orgels* niet hooger dan tot *driemaalgestreept c*: daarentegen hebben sommige nog eenige *Contratonen*, welke men echter, wegens het Pedaal, zeer wel kan ontberen.

De *Harp* (*Arpa* of *Harpe*) gaat van groot C tot *driemaalgestreept c* of *d*, doch slechts in de *Diatonische Toonladder*. Men was dus weleer genoodzaakt, wanneer men uit eenen anderen toon wilde spelen, de *Harp* eerst anders te stemmen; doch, sedert de uitvinding van het *Pedaal*, hetwelk daarbij aangebragt is, en uit verscheidene kleine treden bestaat, kan men thans niet alleen uit ieder Toonsoort spelen, zonder het Instrument anders te stemmen, maar men kan ook uit de Toonsoort, in welke het stuk gecomponeerd is, in alle overige Toonsoorten afwijken. Naderhand zijn 'er nog *twee Pedalen* uitgevonden, waarvan het eene dient, om den toon te laten *aangroeijen* tot het *fortissimo*, en het andere om den toon te *verminderen* van het *forte* tot het *smorzando*.



---

### XIII. HOOFDSTUK.

#### *Van den muzikalen Schrijfstijl.*

##### §. 1.

**D**e muzikale stijl is even zoo verschillende, als de dichtkundige stijl. Dezelve kan verheven of gemeen, eenvoudig of opgeschikt, prachtig of laag, ernstig of boertig, treurig of blijmoedig, diepzinnig of ligtvloeiende zijn. enz :

In de verscheidenheid en vermenging dezer stijlen moet de *Componist* even dezelfde grondstellingen gebruiken, welke de *Dichter* en *Redenaar* in acht moeten nemen.

##### §. 2.

Ten opzichte der onderscheidene behandeling der *Compositie* verdeelt men den stijl in twee  
Hoofd-

*Hoofdsoorten*, welke of ieder op zich zelve alleen, of ook met elkander vermengd, gebruikt worden. Deze twee Hoofdsoorten zijn: de *strenge* of *gebonden*, en de *vrije* of *ongebonden Schrijfstijl*.

§. 3.

Ten opzichte der gewaarwordingen, welke uitgedrukt moeten worden, verdeelt men den *stijl* in den *Kerkstijl*, *Kamerstijl*, en *Theater- of Tooneelstijl*.

§. 4.

De *strenge* of *gebonden stijl* onderscheidt zich van den *vrijen* of *ongebonden stijl* hoofdzakelijk:

- 1.) Door een' ernstiger gang der Melodij, en door minder sieraden in dezelve. De Melodij verkrijgt dit ernstig Karakter, deels door de dikwijls voorkomende bindingen of *Ligaturen*, waarbij de hoofdnoten der Melodij minder sieraden en ontledingden gedogen, dan bij de ongebondene opvolging der toonen; deels door de strengere bewaring van het *Hoofdtrema*, en der *notenfiguren*, welke in hetzelfde voorkomen. Daar in den *gebonden stijl* eigenlijk slechts

het *Hoofdtiema* doorgewerkt en ontleed wordt, zoo kunnen zulke melodische gedeeltes geen plaats vinden, welke in geen betrekking met hetzelfde staan, en welke gemeenlijk uit onderscheiden soorten van *notenfiguren* zijn tezamen gesteld.

- 2.) Door een menigvuldiger gebruik der *Dissonanten*, welke gebonden voorkomen, waardoor de enkele deelen der *Harmonij* vaster in malkander gevlochten worden.
- 3.) Daardoor, dat het *Hoofdtiema* van het stuk, als het ware, niet uit het oog verloren, en gedurig uit de eene stem in de andere overgedragen wordt, waardoor dan ieder stem het Karakter eener Hoofdstem bekomt, en, onmiddelijk, aan de uitdrukking der gewaarwording deel neemt. Een zoodanig muziekstuk bevat dan de vereenigde uitdrukking der gewaarwording van verscheidene personen.

Door deeze en soortgelijke bijzonderheden be-  
komt de *streng* of *gebonden stijl* een eigen en ernstig Karakter, waardoor dezelve in het bijzonder voor de *Kerkmuziek* voegt.

### § 5.

Men noemt dezen *stijl* den *strengen Schrijfstijl*

*stijl*, om dat, bij dezen aard der Compositie, strengere Regelen in acht genomen moeten worden, waarvan in dit werk op zijn tijd gesproken is; en ook, om dat de *Fuge*, als het voornaamste voortbrengsel van dezen schrijfstijl, een' strengeren vorm onderworpen is, dan de overige kunstwerken.

De gewoonlijke muziekstukken in dezen stijl zijn 1.) De beide Hoofdsoorten der *Fuge*; namelijk: de *Canon* en de gewone *Fuge*: en 2.) alle de zoodanige stukken, in welken een *Hoofd-thema*, op de voorgemelde wijze, doorgewerkt, of in verscheidene stemmen verplaatst en nabootst wordt, zonder dat men zich, bij deze doorwerking of nabootzing, aan een' bepaalden vorm bindt. Tot dezen aard behoren de *gesu-geerde Kooren* der *Motetten*, en foortgelijke stukken meer.

### §. 6.

De *vrije* of *ongebonden Schrijfstijl* onderscheidt zich van den voorgaanden:

- 1.) Door menigvuldigere sieraden der Melodij, en ontleding en der melodische Hoofduoten, door meer voelbare *Césuren* en afdeelingen, en door eene grootere afwisseling der *Rhythmen*, en, in het bijzonder, door eene tezamenvoeging van zulke *melodische* ge-

deeltens , welke niet altijd in de naaste betrekking op elkander staan , enz.

- 2.) Door eene *Harmonij* , welke minder in malkander gevlochten is , en
- 3.) daardoor , dat de overige stemmen aan de *Hoofdstem* slechts tot verzelling dienen. , en als verzellende stemmen meestendeels geen onmiddelijk deel aan de uitdrukking der gewaarwording hebben , enz :

Alle foorten der afwisselende deelen van groote Zangstukken , als de *Ariaas* , *Arietten* , *Recitatieven* , *Duëtten* , *Terzetten* , *Quartetten* , *Quintetten* , *Kooren* of *Finalen* enz : alle foorten van *Balletten* en *Dans-muzijk* , als ook alle *Sijmfoeniën* , *Concerten* , en alle foorten van *Sonaten* , welke niet in de manier eener *Fuge* bewerkt zijn , behooren tot de muzijkstukken in den *vrijen Schrijfsijl*.

### §. 7.

De slijl , van welken men zich bedient , om verhevene , waardige , en , in het bijzonder , godsdienstige gewaarwordingen uit te drukken , wordt de *Kerksijl* genoemd. Deszelfs Karakter moet dus plegtigheid , aandacht en waarde zijn.

Men verdeelt de Kerkmuzijk in *Choraal* en *Figuraal-muzijk*.

De *Choraal* heeft zoo veel waarde , zoo vele  
ver-

verhevenheid, zulk eene aanhoudende kracht, dat hij met zijne edele eenvoudigheid altijd stand zal houden, wanneer alle andere muziekstukken de luimen der *Mode* moeten ondervinden.

De stukken, welke tot den Kerkstijl behooren, zijn: de *Antifonen*, de *Misfen*, de *Motetten*, de *Psalmen*, de *Hijmnen*, de *Benedictie*, het *Te Deum laudamus*, de *godsdienstige Cantaten*, *Oratoriën* en andere meer.

### §. 8.

Wanneer de *Muzijk* het doelwit heeft, enkele personen, of een gansch gezelschap door de uitdrukking van willekeurige, op elkander volgende, teedere, vrolijke, treurige, of verhevene gevoelens te vermaken, dan bedient men zich, tot dit oogmerk, van den Kamerstijl, welke, om dat muziekstukken van dezen aard, hoofdzakelijk, voor Kenners of bijzondere Liefhebbers der Kunst bestemd zijn, zich in het bijzonder daardoor onderscheidt, dat alle deelen van het geheel naauwkeuriger en fraaijer zijn uitgewerkt, dan bij zoodanige stukken, welke eene andere bestemming hebben. Om deze reden gebruikt men, bij muziekstukken voor de *Kamer*, eenen aard van Compositie, waarvan de uitvoering meer bekwaamheid van den uitvoerder vereischt,

eischt, dan bij stukken, welke voor de *Kerk* of voor het *Tooneel gecomponeerd* worden.

### §. 9.

De *stijl*, welke het doelwit heeft, zedelijke gevoelens uit te drukken, waartoe door een voorgesteld bedrijf gelegenheid wordt gegeven, wordt de *Tooneel- of Theater-stijl* genoemd.

Daar het *Drama* niet alleen voor  *Kenners* en *Liefhebbers* der *Muzijk* in het bijzonder, maar ook voor een grooter en vermengd *Publiek* bestemd is, zoo moest eigenlijk de *Tooneel- of Theater-stijl* door eenvoudigheid der uitdrukking en door minder *Kunst* zich van den *Kamer-stijl* onderscheiden. Het is echter thans moeilijk, een onderscheid tusschen den *Tooneel- en Kamer-stijl* te bemerken.

Tot den *Tooneel-stijl* kan men ook nog rekenen den *Pantomime-stijl*, waar de *Muzijk* tot *tolk* of *uitlegger* der gebaarden en tot gids voor de onderscheidene bedrijven der vertooners moet verstrekken.

### §. 10.

Sommige verdeelen den *muzikalen stijl* in den *verheven, midden- en lagen stijl*. Doch eene betere verdeling is de volgende:

(1.

- 1.) Stijl der treurige hartstogten.
- 2.) Stijl der vrolijke hartstogten, welke in lustigheid uitbersten.
- 3.) Stijl van een hoog, stil Zelfsgenoegen: en
- 4.) Stijl van norsche, gemelijke, hevige hartstogten.

Daar de stijl zijne grootste verscheidenheid uit de hartstogten neemt, zoo kan men ook deszelfs verscheidenheden, natuurlijker wijze, door dezelve het best en duidelijkst bemerken.

## §. II.

Wanneer men alle de voorgestelde Regelen, met aandacht, beoefent, zal men zich eene genoegzame kennis van de *mechanische Compositie* kunnen eigen maken. De beoefening nogtans, op zich zelve, is niet genoegzaam, om zich reeds op volkomenheid te beroemen. De *Toonkunst* is onuitputtelijk en verhoogt zich telkens door nieuwe bijdragen en verrukkende uitvindingen. Hij, die haar bemint, en in deze Kunst begeert uit te munten, moet een goed Genie, een juist oordeel, een gepast overleg, en vooral een gevoelig hart bezitten. Ook behoort men dikwijls goed Muzijk te hooren, de werken der beste Meesters, oplettend en vlijtig, te beoefenen, en zich nooit te verwaand te gedragen, om van anderen te leeren.

Door



Door alles wat de Toonkunst kan volmaken, verheft zij zich tot eenen hoogen rang in den rij der schoone Kunsten, en verhoogt ons bestaan door hare heerlijke toonen.

EINDE VAN HET TWEEDE EN LAATSTE DEEL.