

Abbed Vogler's

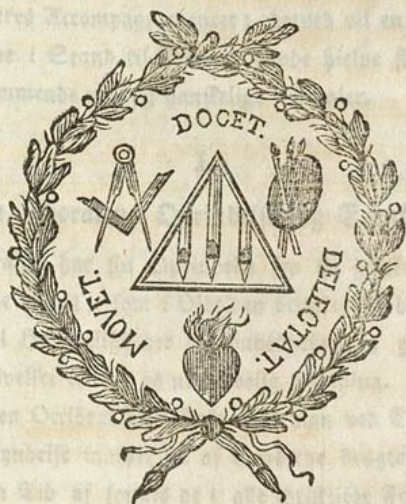
# Musik = Skole.

---

Tredie og sidste Deel.

---

## Organist = Skole.



---

Kjøbenhavn, 1800.

Trykt hos Niels Christensen.



## Organist = Skole.

Organistens Hovedsag er at accompagnere Choralen. I General = Basskolen har jeg ved at rette de urigtige Accompanjementer og at fremstille de rigtige, banet ham Veien dertil; der staaer endnu ikkun tilbage, at handle om Choralen selv, nemlig, 1) at forklare dens Oprindelse og Egenkab, og 2) derefter at rette de urigtige Choralmelodier tilligemed deres Accompanjementer; derved vil en flittig Organist blive i Stand til siden at kunde hielpe sig selv ved alle forekommende nye og vanskelige Choraler.

### I.

#### Om Choralens Oprindelse og Egenkab.

Choralen har sin Oprindelse fra de græske Tonarter. Den simple Sang, som i Oldtiden brugtes af de østerlandske Folk til Høitideligheder og Gudsdyrkelsen, gjorde efter alle Beskrivelser en for os ubegribelig Virkning.

I den Occidentalske Kirke har man ved Christendommens Begyndelse indført de af Grækerne brugte Melodier, og fra den Tid af synges de i alle christelige Forsamlinger, under Navn af Choraler eller Psalmer.

I de gamle Tider havde Kirkemusiken og Theatermusikken den samme Stil, men da man ved flere Instrumenters Opfindelse tillige opdagede Trias Harmonica, som ei kunde forenes med de græske Tonarter, blev Musikken reduceret til

to Tonarter, af hvilke der iblant de syv Scalans Hovedlyd altid forekomme tre Dur-Tonarter, hvilke ere imellem sig selv i det nærmeste Slægtskab, og hvilkets Tonefølger have sine harmoniske Udvigninger og Sluttesald m. m. Da blev Choralen en særskilt Videnskab.

Efterdi Fortegningerne af  $\mathbb{X}$  og  $b$  ikke finde Sted i Choralen, bestemmes Hovedlyden efter Scalans Egenskab og Omfang, og hele Stykkets sidste Tone eller Final-Tonen. Melodiens Egenskab er at være uafhængig af Harmonien, og Accompanementet bliver uafhængigt af Hovedtonen og Scalans. Formedelt denne dobbelte Frihed fremkommer der 6 særskilte Tonarter.

C dur og A moll, som slet ingen Fortegn have, ere ikke de samme, saasnart de betragtes i Choralstil. Det musicalske C dur udviger i G dur, A moll ic. I Choralens C forkommer intet Sluttesald inden Versets \*) Slutning: det retter sig efter Melodiens Natur, og den sluttesaldmæssige store Terz tages hvor den findes, om den endog var udenfor Scalans. Det musicalske A moll indfører i selve Melodien  $\mathbb{G}$  og  $\mathbb{D}$ ; Choralens A moll derimod tillader ingen fremmed Tone, undtagen den til Sluttesaldet uundværlige store Terz.

De 6 Choraltoner } C dur, A  $\mathbb{H}$   
 eller græske Tonarter } G dur, E  $\mathbb{H}$  uden  $\mathbb{X}$   
 } F dur, D  $\mathbb{H}$  uden  $b$

adskilles fremdeles i 12, og kaldes enten Plagaliske, naar Melodien holder sig inden Quintens Omfang, eller Authentiske, naar Melodien ikke overskrider Octavens Omfang, men holder sig f. Ex. imellem  $\underline{d}$  og  $d$ , og slutter med  $d$ .

Saar  
 \*) Med det Ord Vers forstaaer jeg her og i det følgende ikke et heelt Psalmevers, men blot en enkelt Verslinie i Psalmeversene.

Saaledes kan man udi de faae Moder af Tab. 1 ved at sætte snart denne, snart hiin forskjellige Clavis foran Moderspremet, finde alle de 12 græske Tonarter. Sætter man f. Ex.

Violinclavis for det øverste System;

Vasclavis for det underste: saa faae vi

Den Doriske og Hypodoriske \*) Tonart D $\sharp$

D e f g a h c : a h c D e f g:

23

67

Altclavis; Halvdiscantclavis;

Den Phrygiske og Hypophrygiske Tonart E $\flat$

E f g a h c d : h c d E f g a:

12

56

Vasclavis; Baritonoclavis;

Den Lydiske og Hypolydiske Tonart F dur

F g a h c d e f : c d e F g a h;

45

78

Halv Discantclavis; den sædvanlige Discantclavis;

Den Myxolydiske og Hypomyxolydiske T. G dur

G a h c d e f : d e f G a h c:

34

67

Baritonoclavis; Tenorclavis;

Den Æoliske og Hypoæoliske Tonart A $\sharp$

A h c d e f g : e f g A h c d:

23

56

Tenorclavis; Altclavis;

Den Ioniske og Hypoioniske Tonart C dur

C d e f g a h c : g a h C d e f:

34

78

X 2

Legs

\*) Naar det græske Børd *ὑπο* (Hypo) lægges til Navnet af en Tonart, betyder det, at Omfanget gaaer uden for Tonarternes naturlige Grændse, d. e. Octaven.

Zegnet  $\curvearrowright$  som betyder Semitonernes Beliggenhed, viser Forskiellen imellem de foregaaende fire ukiendte Scalar:

D  $\sharp$  F dur uden b

E  $\sharp$  G dur uden  $\sharp$

og de begge sidste bekiendte.

Ligesaa inddeles Sluttesaldet i det Authentiske og Plagaliske. Sluttesald fra V til I, som tilkommer C og F dur, D og A moll, kaldes Authentisk; Sluttesald fra IV til I som tilkommer C og G dur; fra I til V som tilmer E  $\sharp$ ; fra VII til I som tilkommer C dur og A moll, kaldes Plagalisk. Altsaa er alseneste Sluttesaldet fra V til I Authentisk. Da den femte Tone H fordrer til Sluttesald fis og dis to fremmede Toner: kan E ikke mere blive

3 $\sharp$

Hovedtonen, men den femte fra A f. Ex. E. Det samme

V

indtrækker med A  $\sharp$ , om Melodien ei tillader Sluttesald fra V til I, at Cadenzen hviler paa a i Melodien og i Bassen,

3 $\sharp$  3 $\sharp$

og Mellemstemmer gjøre Sluttesald, f. Ex. D A.

I V

Da enhver Choralmelodie er inden for Omfanget af Octaven eller Qvinten, kan den sidste eller Finaltonen ved Cadenzen aldrig blive Terzen. Derved kiendes strax de moderne Choraler, at der ved dem udfordres Terzen. See Tab. III i Slutningen af den 7de og 8de Linie: g e.

Naar man efter disse Grunde undersøger vore Choralmelodier og Choralaccompagneenter, befindes at de røbe en fuldkommen Ukyndighed om Choralens Oprindelse og Egenskab. Naar dertil kommer, at Organisterne har behandlet dem efter eget Behag, kan man dømme, hvor meget

meget den sande Chorals høie og ædle Genfoldighed har lidt derved.

- 1) Ved Indførelsen af fremmede Toner i Melodien ved Fortegningen af *Z* og *b*, da man troede ej anderledes end paa denne Maade at kunde faae Sluttesald.
- 2) Ved et aldeles upassende Accompaniment, som strider imod Chorals Natur, saa at Tonarten forbyttes; jeg har f. Ex. fundet een og den samme græske Choral paa forskjellige Steder, af forskjellige Organister accompaneret i tre forskjellige musikalske Toner, nemlig *F* dur, *D* moll og *A* moll.
- 3) Ved tilføiede melodiske Prydelser, Forslag, smaae Noder og Punkter ved Noderne, som give en dandsende Bevægelse og vanhellige Choralen.

Desuden herske endnu Fordomme, som forbyde:

- x) Mellemklang
- y) Dissonancer
- z) Sertquartaccorden.

x) Mellemklang rette sig efter Scalarnes og Tonarternes Omfang. I de græske Tonarter besidde Scalarnes mere Character end i den musicalske Stil; følgelig ere Mellemklange mere betydende i Choralen. Desforuden ere Mellemklange i Choralen ei hindrede ved fremmede Toner eller musicalske Regler, thi Følgen af Hovedlyden *F* dur efter *G* dur, af *E* moll efter *D* moll i Harmonien; og Følgen *h a g f* (den af de gamle Forfattere saakaldte Triton) i Melodien ere ei forbudne, men Mellemklang i Melodien fordærve Sangen af Choralen, og Mellemklang i Vassen forstyrrer Harmonien. Naar de derimod bruges med Overlæg i Mellemstemmerne, characterisere de endnu mere de græske Scalars Omfang. Og jeg

ovfor-

opfordrer enhver at forandre Tab. VIII (Phryg. Ton.) første Cadenze, og at gjøre den bedre uden Mellemklang. y) Dissonanzer ved Choralen kunde ikke gjøre en anden Effect, end at sammenlænke Mellemstemmerne; forfaster man disse, maatte man spille Choralen staccato, ligesom man accompagnerer paa Clavecin. Men da man ei vover at bruge de egentlige Midler, tillader man sig ofte saadanne, som ere urigtige. Det er Dur-Tonarter og den fornøiende Septime ic., som bør undviges; hvilket beviser Forskiellen imellem den musicalske Stil og Choralstilen ved den phrygiske Scala e til e, hvortil man finder et Choralaccompagnement ved Siden af et musicalsk. (See Tab. VIII de fire sidste Linier.)

Den Phrygiske Scala.	<u>e</u>	<u>d</u>	<u>c</u>	<u>h</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>f</u>	<u>e</u>
De musicalske	5	5	5	5	3X	5	5	7H
Hovedlyd.	C	G	C	G	D	G	C	G
	I	V	I	I	V	I	I	V
						7	9	
Choralens	5H				9	5H	9	7
Hovedlyd.	3H	3H	3H	3H	5	3H	3H	3H
	E	H	A	E	F	H	E	A
								D
								H
								E

I det musicalske Accompagnement findes blot Dur-Tonarter; i Choralstilen iblant elleve Hovedlyd blot een, som er F dur, og den Sluttesaldmæssige Tone E med den store Terz.

I det musicalske Accompagnement findes en eneste Septime, som er den fornøiende; f til G. I fald Dur-Tonarter skulle undviges i Choralen, fordi de ere for stærke, giennemtrængende, upassende til Choralens Egenskab og de græske Tonarters Scalar samt deres Omfang; saa kan vist den



den fornøiende Septime her ei finde Sted; thi dens Hovedlyd har den store Terz og den store Qvint, og Septimen er i Harmonisk Progression nærmest i Forhold til Trias harmonica, nemlig  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{2}{3}$ ,  $\frac{3}{4}$ , hvilken og tilhører Choralen. Alle Hovedlyd i det musicalske Accompagnement ere Sluttesaldmæssige, her findes blot den I og V Tone. I Choralens Accompagnement findes Septimer og Noner til Sluttesaldstridige Moll-Tonarter, hvorudi den anden Tone H forekommer tre Gange med den lille Terz og den lille Qvint; i den første Tact med Besiffringen af 2, som tilhører dens i Bassen liggende Qvint; i den anden Tact som Hovedlyd med den lille Septime, i den tredie Tact blot med 3 og 5.

I det musicalske Accompagnement findes ved Slutningen af den anden Tact en Mellemklang, som er den fornøiende Septime c til d; i Choralens Accompagnement findes ved Slutningen af den tredie Tact en Mellemklang, som er den lille Septime a til H. Mellemklangen g i Bassen ved den første Tact synes at være (om den fulde betragtes for sig selv) den femte sluttesaldmæssige Tone G med den fornøiende Septime, men den foregaaende Hovedlyd H og den efterfølgende Hovedlyd A tvinge ligesom Dret til at antage g i Bassen som Mellemklang og ei G som den femte sluttesaldmæssige Tone af Hovedtonen C.

2) Inden 2 omtales, er det første Spørgsmaal dette: taales Omvendinger i Choralen? Saa meget mueligt er, sætter man ved Choralen Hovedlyd i Bassen. arfagen er følgende. I alle musicalske Piecer høres alle fire Partier tydelig, saa at Hovedlyden endog i Tenor- eller Altstemmen trænger frem igiennem de andre Stemmer, og ligesom beholder sin Wyndighed, men ved Choralen er de yderste Stemmer, nemlig

Discanten og Orgelpedalet saa stærke, at Mellemstemmerne dæmpes, og derfor staaer Hovedlyden bedst i Bassen. Men for at afgjøre Spørgsmaalet om Omvendningen med  $\frac{4}{4}$ , maae man erindre sig, at Dissonancer med deres Omvendning (da Hovedlyden ei altid kan staae i Bassen) ikke ere forbudne ved Choral-Accompagnementet, hvilket i det foregaaende er beviist; og da Omvendning med Consonanzer er nærmere til Grundharmonien, end Omvendning med Dissonanzer, følger klarligen, at den første mindre bør forbydes med den sidste. Dog bør Bassen som Hovedstemme (efter Melodien) gøres saa selvstændig som mueligt, hvilket bedst opnaaes, naar den er Hovedlyd.

Da jeg i mine 10 forbedrede Choraler, aldrig har tilladt i Mellemstemmerne et større Spring end til den store Qvint, aldrig til den lille Qvint eller den store Qvart, ingen uharmonisk Tværstand (end ikke imellem tvende særskilte Verslinier) f. Ex. fra f til gis eller f til cis, hvilket findes i Syngestemmer hos adskillige Componister, sees deraf, at jeg ei bifalder  $\frac{4}{4}$  Accordens dristige Indførelse uden Hensyn paa rigtige Tonefølger og syngende Bassen. Hvo skulde vel f. Ex. bifalde følgende?

5	4	34
C	F	A.

Men hvem skulde for Misbrugens Skyld for altid forkaste en saadan Accord, som

l) enten kan gjøre god Virkning

m) eller være nødvendig

n) eller og aldeles uundværlig.

Her følger Exempler paa disse trende Tilfælde:

6  $\frac{6}{4}$  3 $\frac{4}{4}$

C H A

6 5 4 5

5 6 5

l)

3 $\frac{4}{4}$   $\frac{6}{4}$  = 3 $\frac{4}{4}$

m) 6 4 3 2 3

n) 3 $\frac{4}{4}$  4 3 $\frac{4}{4}$

E F G A

A G G

A A A.

$\frac{6}{4}$

3 $\frac{4}{4}$

l) I Stedet for H kunde jeg sætte Hovedlyden E, men

Bassen vilde derved tabe sin Sang; i Stedet for F kunde jeg ei sætte Hovedlyden H uden at indføre to forbudne Octaver og fordærve Bassen.

m) Om jeg i Stedet for G vilde sætte Hovedlyden C og G, blev Bassen saavel som hele Zonesølgen tvungen og ubehagelig.

n) I Stedet for A kan her umuligen sættes en anden Zone efter Finaltonen, som af Melodien og Pedalen udholdes, imedens Mellemstemmerne gjøre Sluttesald.

Vanskeligt er det at omskabe det af Organisterne antagne System i Henseende til Choralen, men endnu langt vanskeligere er det, at bringe Menigheden, som er vant til de urigtige Choralmelodier, tilbage til Kirkesangenes oprindelige Reenhed og Simplicitet. I dette Diemed har jeg opsøgt sex Choraler i sex forskellige græske Tonarter, for at vise deres væsentlige Forskiæl; dernæst har jeg for Contrasternes Skyld indført en Choral i modern Tonart og udvalgt endnu tvende i den Phrygiske og een i den Eoliske Tonart, forbedret alle, og i Haab om at forene Oplysning med den muelig practiske Nytte, har jeg viist ligesaa megen Stræng-  
hed i Rettelsen af Accompanementet, som Skænsomhed med den antagne Melodie, saa at man af de 10 Choraler

kan

kan bruge alle ved Gudstienesten, No. I undtagen hvilken Melodie i den svenske Choralbog er en Samling af Feil.

## II.

### Adskillige Choralers og Choralaccompagnementers Rettelese.

Nro 46 i den Svenske Choralbog (See Tab. II) er i den Doriske Tonart, som kendes igien ved *h* i den tredje Tact. Tonerne *gis* og *cis* i Discanten, *cis* og *fis* i Bassen, ere unødvendige; endnu mere unødvendige er det aldeles uchoralske Forslag *b*, som er blevet indført i 5 Tact for at pryde Serzen *a*. Den puncterede Dandsbevægelse, som forekommer i den 1ste, 4de og 5te Verslinie, er ligesom upassende til Kirkens Hellighed. Den uharmoniske Tværstand, som forekommer (i den første Tact) i Bassen, nemlig Springet fra *G* til *cis*, vover jeg ei at bestyffe. Dur-Tonarter træffes her i Mængde, den fornøiende Septime ofte, og i Gærdeleshed ved Cadenzen, hvor den aldeles borttager Kirkesangens Character.

Bed Forbedringen bliver Harmonien væsentlig firestemmig (a quatro parti reali). Hovedlyden, som staaer under Bassen for Oplysnings Skyld, men spilles aldrig hverken med den venstre Haand eller med Pedalet, tilkiendegiver Harmonions Bestaenhed og Tonefølgen. Da intet Sluttesfald gøres i *A* moll, og *gis* ei indføres, forbliver Accompanimentet uforandret ved denne Doriske Tonart. Men skulde Menigheden være vant til *gis* (i den anden Cadenze) til *cis* (i den 5te Cadenze) saa er det nok for Organisten at vide, hvorledes det skal synges og accompagneres, da begge Sluttesfald baade med *gis* og *cis* findes her med en Forandring, som gjør dem brugbarere.

Nro 38. Hypophrygisk Tonart. Den forrige Choralmelodie var i Octavens Omfang og authentisk, derfor kaldes den blot dorisk; men denne er i Qvintens Omfang plagalisk, og kaldes derfor Hypophrygisk. I Discanten findes ved den 4de og 6te Cad. gis; i Bassen cis; i Mellemstemmerne fis, som alle ere unødvendige. Ved den 1ste og 3die Cadenze forekomme Sluttesald til C og G dur, som ere platte og i musicalsk Stil; ved den 4de og 6te Cadenze ere Melodie og Harmonie falske; men om Menigheden ei kan afvænes fra denne Feil, bruges Sluttesaldet, som er tilføjet efter Forbedringen.

I det firestemmige Accompagnement (Tab. III) har jeg ved Cad. ledt det første e som Qvinten af den femte Tone A $\bar{X}$  til Hovedtonen D; det andet e som Octav af den femte Tone E $\bar{X}$  til Hovedtonen A. Årsagen dertil er, at Følgen af C dur efter A $\bar{X}$  (ved den første Cadenze) og Følgen af E $\bar{H}$

## V

efter E $\bar{X}$  (ved den 2den Cad.) mere behager Øret, end om

## V

E $\bar{X}$  (ved den 2den Cad.) skulde følge efter A $\bar{X}$ , hvorved i Melodien ei kunde undgaaes to forbudne Qvinter e h

A $\bar{E}$ .

Hvad min Besiffring angaaer, forstaaer jeg derved Accorder, hvørs Bestanddele ere Consonanzer. Consonanzer have Fortrinet for Dissonanzer, og de bør vises i Besiffringen: saaledes bestemmer

6, at Terzen er Grundnoden:	} Sec Indledning
3	
9	
4, at Qvinten er Grundnoden:	} til Harmoniken,
4	
6	
	} Tab. I.
9	

Har

Har jeg nu en tilsyneladende Terz, som dog egentlig er en Septime, forenet med Quarten og Sexten, saa bliver den tydeligste Beskrifning, naar Quarten sættes nærmest ved Bassen til Tegn, at 4 er 5, 6 er 3, og 3 Dissonanzen til Hovedlyden;

3 6  
følgelig beskrives 6 og aldrig 4  
4 3

T. S. d. e. Takto Solo under den første Tone i Bassen betyder, at alle fire Stemmer ere i Unifono, hvilket accompanied med een Tangent allene. Takto Solo finder man ogsaa ved Point d'orgue, hvor Tonen ligesom i en Sækkepibe udholdes, og de andre Stemmer ei mere harmonere dertil.

Nro 107 i den Svenske Choralbog, **Hypolydiske Tonart.** Melodien (blot b i den 2den Tact undtagen) er reen; Accompanementet i den 1ste og 7 Tact har og b. Den tredie Cadenze paa Terzen som Finalnode er urigtig. Dette sees bedst i Forbedringen, men de barnagtige smaa Dandsenoders Upasselighed, vil formodentlig enhver selv let føle.

Nro 1 i den Svenske Choralbog (Tab. IV). Jeg havde neppe behøvet noget videre Exempel paa urigtig Choralaccompanement end dette, for at vise alle de Feil som kunne begaaes; og alle de Maader paa hvilke man kan bortkunste eller bortskæmme Melodien. Havde jeg ikke besluttet at følge de Græske Tonarters Orden, saa havde jeg ganske vist begyndt med at undersøge denne. Hvo skulde vel drømme om, at Melodien i sin Oprindelse har været i G dur og hører til den Mixolydiske Tonart. Da Organisten ei vidste, hvorledes man kunde gjøre Sluttesald paa f g som Finaltoner, fandt han det uundgaaeligt at indføre fis. Da han ved den 3die Cadenze opdagede et Sluttesald i F dur,

saar besluttede han strax at fornødre h ved den 4de Cadenze, og at gjøre et Sluttesfald i B dur, og følgelig at forvandle hele Choralens Tonart til G moll. Men uagtet dette blev der endnu tilbage 1) begge de frappante Sluttesfald i C dur (ved den 1ste og 2den Cad.) 2) Tonfølgen af Es dur, C moll, F dur, og atter C moll (ved den første Tact) hvori der slet ingen Mening er. 3) Den uanstændige Prydelse a, som, ihvorvel den er Mellemklang, hædres med sin egen Wasnode (ved den 2den Tact) 4) De usle Beliggenheder

$$\begin{array}{cc} c & d \\ \hline fis & g \\ \hline 6x & 3b \end{array}$$

A G

ved Slutningen af den fjerde og Begyndelsen af den femte Tact, og 5) de formedelst Springet ufordragelige Qvinter, som ligge i de yderste Stemmer g b (See den 5te Tact) C E med mere.

Derksom Tonerne tælles, forekommer i denne Slags chromatiske Scala foruden de 7 Toner endnu tre fremmede, es og e, b og h, f og fis.

Nu opkastes det første Spørgsmaal. Kan denne Melodie, naar den synges saaledes, at man beholder alle Tonerne i Modesystemet, og borttager alle Fortegninger, komme tilbage til den Myrolydiske Tonart? Svar: Ja.

Det andet Spørgsmaal: Hvor mange fremmede Toner behøves til Accompanementet? Svar: En eneste.

Ved Forbedringen faaer den første Cadenze Sluttesfaldet fra VII til I; den anden Cadenze, Sluttesfaldet fra V til I, uden den fornsiende Septime, som i den Svenske

Choralbog ved begge Cadenzerne er tilkiendegivet ved 3-  
4  
Slut:

Sluttefaldet ved den 3die Cadenze gøres uden b, ved den 4de Cad. ledes til A  $\frac{6}{4}$ , ved den 5te Cad. til G dur formedelt et Sluttesfald som er plagalisk. Den eneste fremmede

3 $\frac{8}{8}$ 

Tone i Accompagnementet ved den 4de Cad. er gis til E.

V

Forstiellen viser sig ogsaa her i begge Accompagnementer, derved, at næsten alle Scalan tilhørende Hovedlyd forekomme i Choralen, da derimod ikkun faa Hovedlyd findes i den musicalske Stil.

Det med  $\frac{6}{4}$  besiffrede f i Vassen ved den første Tact, betragtes som Mellemklang imellem g og e; derfor skader dette f, som synes at være den fornøiende Septime, ei Choralens Character.

I Henseende til Besiffringen maae jeg her erindre, at  $\frac{2}{2}$  ei kan betragtes som Visiffrer af Secunden, ligesom Secunden ikke kunde forekomme anderledes, end med  $\frac{2}{2}$ : thi

til Nonen i Vassen bliver Besiffringen  $\left. \begin{array}{l} 7 \\ 4 \end{array} \right\}$

$\left. \begin{array}{l} 2; \end{array} \right\}$

til 11 — — — —  $\left. \begin{array}{l} 7 \\ 5 \end{array} \right\}$

$\left. \begin{array}{l} 2; \end{array} \right\}$

til 13 — — — —  $\left. \begin{array}{l} 7 \\ 5 \end{array} \right\}$

$\left. \begin{array}{l} 3. \end{array} \right\}$

Nro 42 i den Svenske Choralbog er af Aeolisk Tonart. Denne Choralmelodie er aldeles reen; men Sluttesfaldet ved den første og 3die Cad. urigtig. Besiffringerne

$\frac{6\frac{8}{8}}{4}$   $\frac{6\frac{8}{8}}{4}$   
ved den 5te og 9de Tact, nemlig A og H ere aldeles unød-



vendige, og alt for kunstige til Choralens høie Simplicitet. Det var for at vinde Plads, at jeg i Stedet for  $\frac{3}{2}$  Tact har indført  $\frac{6}{4}$ . Af samme Aarsag har jeg i hele Bøket sat Fierdedeels Noder i Stedet for halve Noder. Men her troer jeg alligevel, at  $\frac{6}{4}$  Tacten er mere passende end  $\frac{2}{3}$  og  $\frac{3}{4}$ , som tilhører Menuetten.

Med den anden Cadenze forekommer for Tydeligheds

II IO —

Skyl 9 8 7 som nærmer sig mere til den gamle Tabel-latur, end til det nu værende Reductions-System. Den haltende ulige Tact er Aarsag dertil, og forvolder ligeledes, at den fornøiende Septime, som for første Gang her forekommer i mine Forbedringer, ei kan undgaaes. I den 5te Cadenze læses 4 i Stedet for II, og Qvinten staaer under Qvarten; da ingen Omvendning af Qvarten kan taales i en Accord hvor Qvinten findes, er a i den femte Cadenze ligesaa vel Undecimen af E, som i den anden Cad. c af G. Be-

3

siffringen af 6 og af 5 i den femte Tact, ere allerede forhen

4

6

forflaret. Terzdecimen (i den 7de Tact) kiendes af min Indledning til Harmoniken.

Nro 17 i den Svenske Choralbog (Tab. V) er af Hypojonisk Tonart. Melodien er reen, men iblant fem Sluttefald findes tre falske, nemlig 1, 3, 4. Man sammenligne dermed Forbedringen.

Da H i Choralstilen foruden den lille Terz har den lille Qvint, saa synges der ei i denne Tonart; thi 5 og 8, f og h vilde støde Dret. Saaledes udelukkes den syvende Hovedlyd i C Scalas af Choralens væsentlige Tonarters

Antal,

Antal, og der regnes blot sex græske Scalar, hvis forskjellige Omfang bringer de Græske Tonarters Antal til : 2.

Efter de sex Månstre, som jeg har fremsillet, har jeg udvalgt en aldeles modern og profan Melodie, (See Tab. VI) som er Nro 131 i den Svenske Choralbog. Endskjønt denne Melodie er uden alle fremmede Toner, kan denne Melodie ei betragtes som græksk; thi man mærker en Slags Frygt for at slippe de eengang anslagne Tænger, og at afvige fra Harmonien, hvoraf opkommer en ubehagelig Svang, som allermindst passer sig til Choralen, hvilket især falder i Øinene i det 5te Vers \*).

Da Melodien er modern, saa havde man Ret til at fordrø Rhythmiss Rigtighed, men her findes Hovedtonen paa Opflaget, og den femte Tone paa Nedslaget.

At begge de første Cadenzer have authentiske Sluttesfald, forarsager en trættende Monotonie. Om et af Sluttesfaldene var plagalisk, vilde det bidrage ligesaa meget til Choralens Character, som til Omverling.

Da den femte Cad. nze gior, saavel i Melodien som Harmonien, den meest bestemte Slutning, saa venter Dret sig ingen Ting mere, og den siette Strophe forekommer det som et unødvendigt Anhang.

I Forbedringen har jeg ved den første Cadenze indført et plagalisk Sluttesfald, men i Stedet for at udholde en halv Tact med IV Zonen tilføiet den VII. Det sidste Sluttesfald er mindre bekendt, men behagelig formodelsk Stemmernes Veligheden, da den fjerde Tone, omendskjønt den just ikke er Hovedlyd, ligger i Bassen, og Mellemstemmerne have en syngende Bevægelse. (See ved Slutningen af den første og i den anden Tact fire efter hinanden følgende Sexter.)

Web

\*) I Tydskland synges b a g a.

Ved den anden Cadenze Tab. IV Fig. I forekommer Dissonanzen Septimen c til D; og jo plattere og profanere

Melodien er, desto mere udsøgt måtte Harmonien være, for ved giennemtrængende Dissonanzer at sammenlænke den sønderflidte Melodie. Derfor forekommer:

i den 7de Tact F med 9

I  
— 8de — C — 11

V  
— 9de — B — 7 (store) C med 11

IV V — — V —  
— 10de — A — 7 (lille dissoner.) E — 7 (den næste til forenelende.)

III VII — —  
— 11te — F — 9 — — A — 7 og 13.

I VII

For at indføre i den 7de og 8de Tact endnu mere harmonisk Pragt, foruden den, som erholdes ved Dissonanzer, blev Harmonien femstemmig. For at vise Begyndere en nye Harmonie, bestaaende af tre tæt ved hinanden liggende Tangenter, har jeg med Flid lagt (i den 11te Tact) Nonen g tæt ved Hovedlyden f. Dette beviser det nye Reductionssystem's Kundværlighed, og tillige det gamle System's Utilstrækkelighed, da dog de gamle Auctorer, saasom Bach i Hamburg ic., har skrevet hele store Afhandlinger over 6 6 6

4 4 5

2 = 3 = 3:

Accorder, i Følge hvilke Nonen ei kunde adskilles fra Secunden, uden ved Høiden og Dybden; men disse Egenskaber bestemme ingen Ting i Harmonien, undtagen blot Hovedlyden, hvilket bevises i Indledningen til Harmoniken. Den tredie Takte er Terzen a, som for snart at befrie Dret fra

saa usædvanligt sammentrængte Toner, gaaer over allerede i den anden Ottendedeel til Qvinten  $c$ , og videre til Octaven  $f$  (Sextspring  $f$ . Ex. fra  $f$  til  $a$  eller fra  $a$  til  $f$ , forekommer i flere Kurores Syngestemmer, men jeg har ei tilladt mig den ved Mellemstemmerne i alle 10 Forbedringer). Da den 5te Cadenze faaer et Sluttesald i  $B$  dur, er Sluttesald i  $F$  ved den 6te Cadenze saa meget mere velkomment.

Følgende Tab. viser her formedelst Følgen af Sluttesald, hvorledes Harmoniens Rigdom kan forenes med Sangens Simplicitet.

Den 1ste Cad. plag.	Sluttesald fra VII	til I	: E til F;
2den — auth.	— —	V — I	: G — C;
3die — auth.	— —	V — I	: C — F;
4de — auth.	— —	V — I	: C — F;
5de — plag.	— —	VII — I	: A — B;
6te — auth.	— —	V — I	: C — F.

Ved den femte Cadenze er Qvinten fordoblet i Stedet for at Tenor- og Alt-Stemmen skulde blive Unison, og efterlade en Tomhed imellem  $d$  og Bassens  $B$  ved selve Fermatet.

I Mellemstemmerne \*) forekommer en dobbelt Contrapunct.

Contrapunct $a$ $b$ $c$   $d$ $e$ $f$	Thema $d$ $e$ $f$   $d$ $e$ $f$
Thema $f$ $g$ $a$   $f$ $g$ $a$	Contrapunct $f$ $g$ $a$   $b$ $c$ $d$

Terzer blive Sexter.                      Sexter blive Terzer.

Nro 99 i den Svenske Choralbog er af den phrygiske Tonart.

Melodien er reen (undtagen  $gis$  i den anden Tact).  $cis$  i Bassen ved den 2den og 5te Cadenze er unødvendig; det authentiske Sluttesald til  $G$  ved den 4de Cad. er falsk,

da

\*) Tact 12 og 13.

Da et plagalisk Sluttesald F C eller G uden fis her vilde  
 IV I  
 være paa sit rette Sted.

I Forbedringen har jeg ved Slutningen \*) af den første  
 Deprise, som synges to Gange, indført to særskilte Sluttesald:

3X 3X  
 første Gang E, anden Gang A,  
 V V

3X 3X 34  
 Den første Cad. E; 2den Cad. A; 3die Cad. A;  
 V V I

3 3X  
 4de Cad. G; 5te Cad. E.  
 V V

Nro 141 i den Svenske Choralbog er af den Hypo-  
 coliske Tonart.

Da adskillige Menigheder i Steden for tvende gis ved  
 den 2den Tact synge g, og ved den 9de Tact e, saa kan  
 denne Choral bruges i sin fulde Reenhed.

I Forbedringen har jeg sluttet:

Bed 1	Cadenz med A	} og til Finaltonen an- viist to Sluttesald.
2	— — E	
3	— — E	
4	— — C	
5	— — E	
6	— — A	

I den musicalske Stil udfordrer ethvert Sluttesald i  
 det mindste een foregaaende Harmonie, f. Ex. I til V

IVx til V 1c.

B. 2 Men

\*) See Tab. VII 1 og 2den Node-System sidste Bierdedeel.

Men i Choralen udgjør den enkelte femte Tone, som accom-

pagner. r Finalnoten, Sluttesaldet, f. G. A, thi G ved den

første Cadenze, er ei i Slægtskab hverken med D eller A.

Denne Anmærkning bidrager endnu mere til at indsee For-

skiellen imellem Choralstilen og den musicalske Stil.

Nro 393 i den Svenske Choralbog (Tab. VIII) er af

den Phrygiske Tonart.

At fremmede Toner indføres, er desværre ei usædvan-

ligt; men at begynde med den Phrygiske og slutte med den

Coliske Tonart, er alt hvad Uvidenheden har fundet op-

finde. Jeg maae næsten beklage, at jeg nogensinde har

fundet det ægte Accompagnement til denne herlige Choral-

melodie; thi den Berlinske Capelmester Graun, som be-

gyndte sin Passions Musik med samme Choral og Kirnber-

ger \*), som lod sine Skolarer i tre Aar skrive notam contra

notam, d. e. contrapunctere med Choralmelodier, have begge

i den hele første Strophe accompaneret en Phrygisk Me-

lodie med Ionisk Harmonie, i Stedet for et Dyalisk

Sluttesald indført et Authentisk; og vanhelliget en gam-

mel Græsk Tonart ved en uchoralsk Slutning, saa at

e bliver den store Terz til C dur og

d bliver den store Qvint til G dur.

Johan Sebastian Bach, hvis Choral-Accompagne-

menter hans Søn Carl Philip Emanuel Bach i Ham-

burg har udgivet og ledsaget med en Fortale for at forsikre

os, at denne Mester ikke kunde gjøre andet end Mesterstykker,

har sat fire forskellige Accompagnementer til samme Choral,

som

\*) Hvis Accompagnement til denne Choral er trykt i Kinaus

Samling.

som ei ere Variationer, men Afvigelser fra Naturen og Sandheden. Jeg anseer det derfor for min Pligt, at advare alle Organister for en saa forførende Autoritet, og at erklære, at der især i Seb. Bachs Choral-Accompagnementer (som dog skulde være de allerlærdeste, siden man har kaldt ham den første Harmonist i sin Tid og i alle Tider) ikke findes den mindste Bedømmelse og Valg af Harmonie, passende til Choralen; men vel haarde Tonfølger, ligesaa kunstige og fierne, som for Dret stødende Omvendinger, uharmoniske Tverstand, og endogsaa Dissonanzer uden den mindste foregaaende Forberedning. m. m.

Da jeg vover at yttre mig saa dristigt om fire berømte Harmonisters korte Indsigt i Choralsystemet, saa vil jeg, endskiønt jeg ved den phrygiske Scalas tvende særskilte Accompanementer tilstrækkelig har beviist den hidtil ubekjendte Forskiel imellem Choralstilen og den musicalske Stil, dog endnu opkaste tvende Spørgsmaal til dem, som ei endnu ville overttyde sig om mine Grundsetninger.

- 1) Er Choralen af græsk Herkomst eller ikke?
- 2) Kan det musicalske Accompanement, som supponerer blot to Tonarter, understøtte saadanne Melodier, som fremkomme fra de 6 særskilte Tonarter?

Skald Organisterne vil, som man pleier i Tydskland, ved Begyndelsen af Gudstienesten prælodere med contrapunctiske Udarbeidninger \*), kunde jeg foreslaae dem den Tab. VIII

i beg-

\*) B. Ex. et Contrasubject i Basso continuo eller en udvalgt Contrapunkt med Dissonanzer m. m., hvori Choralens Melodie efter smaae Pauser opdages ligesom endnu paa lang Afstand, da Contrapuncten imidlertid vedbliver uden Pause

i begge de sidste Note-Systemer staaende firedobbelte Contrapunctsimellem Discant og Bas i Decimen, og imellem Mellemstemmerne med Mellemklang, som kunde indføres ligesom en fra Choralstilen afvigende Modulation.

Jeg foreslaaer tillige ved Orgelspillet at bruge saadanne Caser, hvorudi Mellemklang giøre god Virkning, ligesom Tenorstemmen (Tab. IV den fjerde Tact) synes at svare paa contrapunctiff Maade til Altstemmen, ligesaa naar en lavere Stemme springer over en høiere Stemme, f. Ex. Tenorstemmen Tab. IV ved den sidste Tact af Hypomyrolydiske Tonart, som bliver høiere end Altstemmen for at udholde den foregaaende Tone og endnu mere at relevere Bindingen; thi Orgelværket forestiller herved en fuldstændig Harmonie af fire Stemmer.



## Anhang.

### Ungersogelse af selve Forbedringerne og deres Reenhed i Melodie og Harmonie.

Da Choralmelodien i sin Oprindelse ei har anden Omfangning end Octavens og Qvintens, kan der ikke hviles paa nogen anden Tone end Octaven og Qvinten, og Cadenzernes Finalnode kan aldrig blive Terzer.

Da Hovedlyden i Bassen, og dens Octav eller Qvint i Discanten, gjør den bedste Virkning, har jeg forsøgt, endog ved Begyndelsen af enhver Verslinie, at undvige Omvendinger i Bassen og Terzer i Discanten. Hvorvidt jeg har fundet efterkomme denne strænge Lov, vil man see af følgende Undersøgelse.

I Tab. III ved den hypophrygiske Tonart forekommer en Terz, nemlig e til C ved den anden og femte Verslines Begyndelse, men rettes formedelt Hovedlyden A, som findes ved Slutningen af det 4de og 5te System.

Paa samme Side ved den hypolydiske Tonart i den 7de Tact's og 4de Verslines Begyndelse, forekommer en

Om-

Omvending, som endda strax forsvinder, da Accompannementet omverles til følgende Harmonier:

				5 $\sharp$		
	5	5	3 $\sharp$	3 $\sharp$	}	
	F	C	D	H		See Begyndelsen af det
	I	V	VI	IV $\sharp$		10de Mode=System Tab. IV.

Men ved den Hypoioniske Tonart i den anden Tact Tab. V, møder der en større Vanskelighed, da Estersfølgelsen af denne Lov skal forenes med det behageligste Accompannement.

1) Begge Hovedlydene E og C kan ei følges ad i Bassen, uden at indføre to forbudne Qvinter  $\frac{h}{g}$   
 $\frac{e}{c}$

2) Skald e i Bassen udholdes, og Hovedlyden C sættes i Tenoren, nemlig c, saa faae vi Terzen i Discanten  
 6

og Omvendingen i Bassen.

3) Vil man ei tillade sig denne dobbelte Frihed, men beholde Hovedlyden E i Bassen, hvortil g bliver den lille Terz: saa maae Tenoren til det følgende f i Bassen faae Terzen a, for at undgaae to forbudne Qvinter med Bassen h c, og endda skamferes Tenorens ligesaa naturlige, som behagelige Sertgang med Discanten.

Nu staer G dur tilbage, som kan tiene til Diemedet: men jeg maae tilstaae at de yderste Stemmer  $\frac{h}{g}$   
 $\frac{e}{g}$

den syngende Bevægelse, som jeg pleier at fordre; at det foregaaende Sluttesalds store Terz gis contrasterer meget med det efterfølgende g, og at en uharmonisk Tvarstand havde været uundgaaelig, isald jeg ikke i samme Alfstemme havde beholdt begge Halotonerne gis og g; i Følge heraf giver jeg

Wassen og Hovedlyden	}	Fortrinnet.
-------------------------	---	-------------

Bed Slutningen af den 6te Tact findes saadan en Vanskelighed, at disse Fordringer aldeles ikke kunde tilfredsfilles, da der forekommer:

- 1) Bed Wassen c to forbudne Qvinter.
- 2) Til Hovedlyden E Terzen g, og ganske haard.
- 3) Følgen af fire i Scalan tæt ved hinanden gradviis liggende Durtoner G A G F.

Da nu Følgen af Dur-Tonarten G efter AX er for stærk; og Følgen af Molltonarten E efter AX er for svag og derimod Indtrædelsen af den hele fjerde Verslinies Hovedtone C, i Overeensstemmelse med Harmoniens Love \*), meget behagelig; saa foreslaaes disse Omvendinger: enten  $\overset{6}{G}$  eller  $\overset{6}{e}$ .  
 See Tab. V, det 7de, 8de, 9de Syst., den 6te, 7de Tact.

J For-

\*) Harmoniens Love have det Fortrin, at cis ligesom udstættes ved c, som i samme Alfstemme strax følger efter; Dret liden ved saadan Contrast af Toner, som ligge adspredte i Harmonien.

I Forbedringen af den moderne Tonart Tab. VI ved Begyndelsen af den anden Verslinie, forekommer e i Bassen; denne Omvendning forsvinder, saasnart de tre Hovedlyd indføres i Bassen, hvortil Tenoren forandres paa følgende Maade: e d c. Tillige findes i Begyndelsen af den fjerde Verslinie en Omvendning, som letteligen undgaaes ved at tilføie Hovedlyden C i Bassen; men jeg kan endda forsikre, at Omvendningen her gjør bedre Virkning end Hovedlyden, efterdi begge Tacterne ellers blive hinanden aldeles lige.

Begyndelsen af den 3die og 4de Verslinie, har et modernt Accompagnement, hvor Melodien udgør Terzen. Vil man og her være streng, saa sættes paa begge Stæder d i Tenoren og d i Bassen. For tillige at undgaae den ved den 7de Cadenzes Begyndelse forekommende Omvendning, hvor Terzen f til Hovedlyden d forefindes, kan Bassen i Stedet for d, a gives f, c.

I Tab. VII i de to underste Systemers første Tact, møder der samme Banfelighed i Tab. V i den anden Tact og jeg foretrækker endogsaa der Omvendinger frem for nogen indført Hovedlyd.

Tab. VIII Begyndelsen af den 2den og 5te Cadenze sfeer ved Omvendning. Mine hidtil giorte Anmærkninger give Oplysning om Harsagen dertil.

Da Accompagnementet ved den doriske Tonarts første og fjerde Cadenze (Tab. II) synes at være monotont, foreslaaer jeg et mere mangfoldigt, nemlig:

6 5 3 $\frac{1}{2}$  5

i Bassen f a c;

3 $\frac{1}{2}$

til Hovedlydene D F A C.

Om man vil i den fiette Tact i Stedet for H i Bassen indføre dens Hovedlyd G, kunde Bassen blive mere syngende, da Fordoblingen af den store Terz og tillige Tritonen f til H kunde undviges.

I Stedet for Harmonien D $\sharp$  som udholdes (Tab. III ved den anden Halvdeel af den anden Tact) kunde H med 3 $\sharp$  og 5 $\sharp$  indblandes; dette characteriserer meget Choralen,  $3\sharp$  6;

f. Cr. i Bassen d til Hovedlyd: D H; og den hele Forandring bestaaer deri, at Tenorstemmen faaer en Fierdedeel a og en Fierdedeel h.

Ved den hypolydiske Tonarts første Tact, kunde i Tenorstemmen indføres Septimen c til d; ved den anden Tact i Altstemmen Nonen g til f; og ved den tredie Tact i Tenorstemmen Undecimen c til G; hvilken Forandring overlades til Læserens Bedømmelse og Udførelse.

Ved de Udveie, som denne Undersøgelse har opdaget, bevises endnu mere, hvor dierty og usødvendigt det er at forandre Choral-Melodier, da saadan Rigdom af Harmonie tilbydes til Accompanement af hvilke som helst forekommende Melodier.

Seg

Hvo som ønsker at besidde flere Choral-Accompanementer, kan i den halvske Musikkhandling her i Kiøbenhavn, faae en Samling af 90 Choraler tilkiøbs, som baade kan spilles paa Orgelet og bruges som Chor af 4 Syngestemmer.

Jeg kan ikke slutte denne Afhandling uden at sige et Par Ord om Organisternes Bestemmelse, og at meddele dem nogle venlige Raad.

Organistens Virkefæds er Guds-Huus; hans Værktøi er det alt omfattende, majestætiske og værende Orgelværk; hans Skald at omflamme Menneskenes Hjertes til Bøn og Taksigelser, og under hellige Lovsange med den simple og sublime Choral at nærme sig til Englenes Harmonie. Hvo betænker dette og studser ei ved et eneste Diekast paa de sædvanlige Organisters Kundskab, Vilkaar, o. a. m?

Lige fra Lifsigheden af Hyrdernes Sang ved Frelserens Fødsel, til Forskrækkelsen af den yderste Doms Torden og Basuner, vilde alle Grader af Følelser og Midlerne til at opvække dem, være i Orgelers Omfatning, ifald blot det menneskelige Genie var tilstrækkelig til at opnaae den Kunst, fuldkommen at benytte sig af dets Magt. Hvilken usædvanlig Afstand er der ikke fra denne Hvide til Orgelernes Virkning ved vor sædvanlige Gudstjenste.

De Grundsætninger til Choraler, som jeg har samlet i Grækenland, hvilket med Rette kan kaldes Choralens Fædreland, ere her aldeles ubekjendte. At de snart ere tabte i det øvrige af Europa, kan erfares af Sammenlignen imellem mit og andre Capelmesteres Accompanement til Choralen No 393.

Man kan ei vente af en Organist fuldkommen Kundskab om disse Grundsætninger, eller den Evne at føre

Wenig-

Menigheden i en Hast tilbage til Choralens Simplicitet. De Feil, som Tid efter anden i flere Aarhundrede har indsneget sig, kan ikke forandres paa eengang; imidlertid har man dog Exempel paa, at en nidkier og kyndig Organist har med Understøttelse af nogle Stemmer efterhaanden for endeel rettet Menighedens Sang.

De 10 firestemmige Accompanementer, som her ere opgivne, kan bidrage dertil, og en nogenledes grundig Organist kan selv rette andre Accompanementer efter de samme Grundsætninger og vænne sig til den sande Methode, paa hvilken Orgelet bør spilles.

Choralen bør spilles langsomt, og Menighedens Sang Skridt for Skridt følges. Om det behøves, bør den lidt efter lidt tilbageholdes, som lader sig gjøre, ved at man til enhver Note i Discanten lader høre en stimpel og eftertryffeligt Vas, for det meste bestaaende af Hovedlyd. Ved en saa tydelig Udmærkelse af Overgangen fra een Tone til den anden, nødes endelig Menigheden til at følge Orgelet.

En Organist bør ei spille staccato, men tvertimod udholde Zonerne og sammenbinde dem, hvorved hele Harmonien bliver mere giennemtrængende og Lyden stærkere.

Mellemklang tillades aldrig i Discanten, og kun sjældent i Bassen; deres Plads er i Mellemstemmerne, hvor de indtræde i en syngende Bevægelse.

Bassen er Hovedstemmen, og behandles desværre alts for ofte for skiddesløst. Organister, som ei have Leilighed til, uden for Orgelet at øve sig paa Pedalet, vove med usikre Fodder, og ofte uden Kundskab om Tasternes Beliggenhed at frembringe Orgelets stærkeste Tonet, hvilke som oftest forstyrrer Harmonien paa en utilgivelig Maade. Det er Skade, at Claverer med Pedaler ere saa meget sjeldne.

Organisten bør nogenledes forstaae Orgelværkets mekaniske Sammensætning, kiende Omstrueningen &c., saa at han kan hielpe sig selv. Han bør holde Rørværkerne bestandigt reent stemte, og passe paa, at de ikke ruste inden i, hvilket snart kan gjøre dem aldeles ubrugbare. Forsømmelighed i disse Ting kan fordærve Orgelværket til stor Skade for Menigheden, som med blind Tillid overlader det i Organistens Magt.

Til Slutning vil jeg bede alle Organister, aldrig i Choralen at indblande Interludier, d. e. upassende Mellemspil, Løb, chromatiske Scalar, Triller, ja end ikke Terz- og Sert-Triller ved Cadenzen, Forslag, smaae Moder og alle øvrige Slags Firater, og endnu mindre musicalske Malerier.

Skulde nogen herved beraabe sig paa mit Exempel, maae jeg bede ham gjøre Forstiel inellem en Concert og en Gudstjeneste, og tillige erindrer sig, hvorledes jeg ved Concertenre har spilt Choralen, inden jeg begyndte at contrapunctere dens Thema.

J, som har helliget Eders Tid til den ædle Tonkunst, og den høie Bestemmelse ved dens Kraft at opflamme Menneskenes Andagt til den Høiestes Priis! Ifald dette Arbeide skulde gjøre mig berettiget til at kaldes Eders Ven, saa følger mine Raad, og da J til Guds Dyrkelse har indtaget eders Plads ved Orgelværket, saa glemmer ei Storheden af Eders Formaal og Høiheden af Eders Kald.



# Alphabetisk Fortegnelse

paa

alle de musicalske Kunstord,  
som forekomme i den hele Musikskole.

(Det første Tal betyder Desen, det andet Siden)

A.

- Accent. II. 64.  
Accentuerede. II. 39.  
Accompagnement. II. 68.  
Accorder. II. 68.  
Aeolisk Tonart. III. 3.  
Aesthetisk. II. 62.  
Afdelinger (Octav-) II. 6.  
Afhængige (af Harmonien)  
Melodier. I. 7.  
Afstand (Intervallernes) I. 2.  
II. 67.  
Allabreve. II. 13.  
Altclavis. II. 8. 9. III. 3.  
Anholde (udholde) Toner. II.  
25.  
Anslag (Trillens) II. 37.  
Anslaget. II. 31.

A.

- Applicatur. II. 24.  
Arithmetisk Regning. I. 46.  
Attouchement. II. 28.  
Authentisk Sluttesald. III.  
2. 4.

B.

- B cancellatum  
B rotundum } II. 5.  
B quadratum }  
Baand II. 38.  
Baderende Character. II.  
63.  
Baritonoclavís. II. 8. 9. III.  
3.  
Bascclavis. II. 8. 9. III. 3.  
Bas-

- Bastrille. II. 36.  
 Bedæft Centonighed. I. 34.  
 Bedækte eller skjulte Qvinter.  
 I. 33.  
 Bedækte eller skjulte Octaver.  
 I. 33.  
 Beliggenhed, fordelagtig. II.  
 68.  
 Beliggenhed, stiv, tvungen  
 og urigtig. II. 71.  
 Beliggenheder, forskellige.  
 I. 32.  
 Besiffred Bas. II. 66.  
 Besiffring. I. 1. III. 14.  
 Beslægtede Toner. I. 8.  
 Bevægelse (Tactens) II. 19.  
 Bilinier. II. 7.  
 Bindinger. II. 38.  
 Biord (til at bestemme Be-  
 vægelsen. II. 21.  
 Bitoner. I. 46.  
 Blød Touche. II. 62.  
 Bondagtig Character. II.  
 60.  
 Bortslag, Trillens. II. 37.  
 Brillante Passager. II. 61.  
 Vue. II. 54.  
 Buelinie. II. 38.  
 Bundne Noder. II. 38.  
 Cadenze. II. 48. III. 10.  
 Cæsurr. II. 12.  
 Canon } II. 63.  
 Canonisk }  
 Caracterer, Harmoniens. I.  
 41. II. 71.  
 — — æsthetiske. II. 43.  
 53. 56. 57.  
 Choralaccompaniment. III.  
 6.  
 Choralmusik er forskiellig fra  
 figuralmusik. II. 10.  
 Chromatisk. I. 6. II. 31.  
 Chromatisk Scala i Bassen.  
 I. 36.  
 Chromat. Diaton. II. 31.  
 Chronometer. II. 13.  
 Claverets Ufuldstændighed. I.  
 39.  
 Claviatur. II. 6.  
 Claves, nogle er gaaet af  
 Brug. II. 8.  
 — — for mange foraarsa-  
 gellydelighed. II. 9.  
 — — Nyttens af at kiende  
 de otte. II. 9.  
 Comma. II. 5.  
 Comma  $\frac{1}{8}$  til  $\frac{1}{16}$ . I. 51.  
 Consonanzer. I. 16. v. fl.  
 Consonanzer i Bassen. I. 18.  
 Con-

## C.

- Contrapunct, dobbelte. II. 62.  
 III. 18.  
 — — firedobbelte. II.  
 63. III. 22.  
 Contrapunctiff. II. 63.  
 Contrasubject. III. 21.

## D.

- Dandsenod. † Choral. III. 10.  
 Dandsende Character. II. 61.  
 Decime. I. 16 og fl.  
 Delicatesse. II. 60.  
 Diatonisk. I. 6. II. 31.  
 Discantclavis. II. 8. 9. III. 3.  
 Diffonanzer. I. 16 og fl.  
 Diffonanzer, væsentlige og  
 uvæsentlige. I. 19.  
 Diffonanzer i Bassen. I. 18.  
 Dobbelt Contrapunct. II. 62.  
 III. 18.  
 Dobbeltkryds. I. 10.  
 Dobbeltnode. II. 12.  
 Dobbelttrisser. II. 64.  
 Dorisk Tonart. III. 3.  
 Doublerede Cifferer. II. 71.  
 Doublering. II. 71.  
 Dur. I. 8.  
 Dur - Scala. I. 8.  
 Dur - Scala i Bassen. I. 35.  
 Dur - Scalarne. I. 10.  
 Dur - Tonart. I. 6.

## E.

- Enhed. I. 6.  
 Entonighed. I. 6.  
 Efterslag. I. 28. 29.  
 Egalitet i Touchen. II. 31. 42.  
 Endelsen af is og es. I. 3.  
 Enharmonisk. II. 5.

## F.

- Færdighed. II. 28.  
 Femfjerdedeels Tact. II. 14.  
 Fermat. II. 47.  
 Figuralmusik er forskiellig fra  
 Choralmusik. II. 10.  
 Fiiinhed. II. 60.  
 Finalnode. III. 23.  
 Fingerbøining }  
 — sætning } II. 25. o. fl.  
 — skiftning }  
 — spænding }  
 Fingrenes Krumning. II. 25.  
 o. fl.  
 Firedobbelte Contrap. II. 63.  
 III. 22.  
 Fleertydighed. I. 6. 24.  
 Fleertydigheder, syv Slags.  
 I. 24. 41.  
 Forberedning. I. 19.  
 Forbudne Qvinter og Octa-  
 ver. I. 32. II. 70. Terc-  
 jet. I. 33. For.

## F.

- Forhold. I. 6.  
 Forholdning. I. 6.  
 Forhøielsestegn. (X) II. 2.  
 Forkorte Toner. II. 25.  
 Forminsket Intervall. II. 67.  
 Formindsket Octav, (adskilli-  
 ge Forfatteres urigtige  
 Begreber derom.) I. 29.  
 Formindskning. II. 62.  
 Fornedrelsestegn (b) II. 2.  
 Fornedrede. II. 3.  
 Fornoiende Septime. I. 5.  
 Forfrister. (Tempo) II. 20.  
 21. 22.  
 Forslag. I. 28. II. 33.  
 Forspring. I. 29.  
 Fortegn, naturlige. II. 3.  
 — tilfældige. II. 4.  
 Forvirring. I. 6.  
 Følger af Harmonie, forskiel-  
 lige, urigtige. I. 34.

## G.

- Gaffel. II. 32.  
 Generalbass. II. 66.  
 Glide. II. 52. 61.  
 Grader af Tempo, Bevægel-  
 sen. II. 20 og ff.  
 Grundtone. I. 1.  
 Græske Tonarter. III. 2:3.

## H.

- Haandbøining } II. 24 og ff.  
 Haandstilling }  
 Halvbasselavis eller Bariton-  
 clavis. II. 8. 9. III. 3.  
 Halvtrille. II. 37.  
 Harmonia simultanea II. 66.  
 — — successiva. II. 66.  
 Harmonie. I. 1. II. 66 og ff.  
 Harmonisk Deling. I. 46.  
 — — Progression. II. 2.  
 Heeltact. II. 17.  
 Hendragning (Fingrenes) II.  
 44.  
 Hovedlyd. I. 1.  
 Hovedmanerer. II. 33.  
 Hovedmelodie. II. 49.  
 Hovednode. II. 33.  
 Hovedstemme. II. 36. III.  
 38.  
 Hovedthema. II. 64.  
 Hovedtone. I. 1.  
 Hypo (ὑπό) III. 3.  
 Hypoxoliff Tonart. III. 3.  
 Hypodoriff Tonart. III. 3.  
 Hypojoniff Tonart. III. 3.  
 Hypolydiff Tonart. III. 3.  
 Hypomixolydissk Tonart. III. 3.  
 Hypophrygiff Tonart. III. 3.

## S.

- Imitation. II. 63.  
 Intervallernes Oprindelse. I.  
 14.  
 Intervallernes Størrelse. II.  
 67.  
 — — Forskiellighed  
 I. 15.  
 — — Antal. I. 15.  
 Jonisk Tonart. III. 3.

## R.

- Reithaandet. II. 29.  
 Ristenode. II. 12.  
 Korspring. II. 37.  
 Kort, langt Forslag. II. 33.  
 Kryds (X) II. 2.  
 Krydstegn. I. 9.  
 Kunstige Scala. I. 45. 49.

## L.

- Ligaturer (consonerende) I.  
 30.  
 Lige Tactart. II. 13.  
 Liighed i Anslaget. II. 29.  
 Lille Intervall. II. 67.  
 Lydiske Tonart. III. 3.  
 Lobende Passager. II. 30.  
 Løste Hænderne. II. 62.

## M.

- Manerer. II. 33.  
 Mangel af Forberedelse. II.  
 70.  
 — — Opløsning. II. 71.  
 Mangfoldighed. I. 6.  
 Materialer i Musikken. I. 7.  
 42.  
 Mathematisk Afmaalning. I.  
 43.  
 Mellemklang. I. 28. III. 5.  
 Mellemrum. II. 3.  
 Mellemtone. I. 20.  
 Melodie. I. 7.  
 Middestrisser. II. 48.  
 Mi fa. I. 9.  
 Mixolydiske Tonart. III. 3.  
 Moll-Scala } I. 8. II. 1.  
 — Tonart }  
 — Scala i Bassen. I. 36.  
 — Scala'rne. I. 10.  
 Monochord. I. 43.  
 Mordent. II. 33.  
 Musicalsk Accompagnement.  
 III. 6.

## N.

- Naiv Character. II. 61.  
 Naturlige Toner. II. 4.  
 Naturlige Scala. I. 49.  
 Nedslag. II. 16.

## N.

- Nedstigen. I. 34 II. 69.  
 Nervernespil. II. 25.  
 Nodeplan, det gamle med  
 fire Linier. II. 10.  
 Nodeplanet. II. 7.  
 Noder, deres Egenstaber. II.  
 II.  
 Modernes forskjelligte Figurer.  
 II. 12.  
 Modernes forskjelligte Vægt.  
 II. 15. 16.  
 Nodesystem. II. 3.  
 Nonan. I. 16 og fl.  
 Nota contra notam. III. 20.

## O.

- Octav. I. 16 og fl.  
 Octaver, forbudne. I. 32.  
 II. 70.  
 Octavinen behøves ikke. II.  
 62.  
 Omfang. II. 7. III. 2.  
 Omvendning. I. 3.  
 Omværling. I. 4.

## O.

- Ophøiede fjerde, syvende Ton.  
 I. 5.  
 Ophøiet Octav (adskillige For-  
 fatteres urigtige Begreb  
 derom). I. 29.  
 Oplosning, Dissonanzernes.  
 I. 19.  
 Oplosningsmaader, forskjell-  
 lige. I. 20.  
 Oplosning, urigtig. I. 21.  
 Oprindelsen af x og b. I. 9.  
 Opflag. II. 16.  
 Opstigende. I. 34. II. 69.  
 Overgang. I. 37.  
 Overkastninger } II. 37.  
 Overspring }  
 Overstemmerne. I. 34.  
 Overstigende. I. 4.  
 Overstigende Intervall. II.  
 67.  
 Overtaster. II. 32.

## P.

- Passager, brillante. II. 61.

## P.

- Passager løbende. II. 30.  
 — — tostemmige. II. 32.  
 Pauser, deres Egenfabers  
 Børdie. II. 11.  
 Pausernes Figur. II. 12.  
 Pentechordium. II. 46.  
 Phrygisk Tonart. III. 3.  
 Plagalisk Sluttesald. III. 2.  
 Plump (Character) II. 60.  
 Point d'orgue. III. 12.  
 Portamento (con) II. 39.  
 Prydelses. II. 33.  
 Puncter efter Noder }  
 — — Pauser } II. 17.

## Q.

- Quantitet i Musikken. I. 43.  
 Quart. I. 16 og ff.  
 Quint I. 16 og ff. (den over-  
 stigende); Brugen af den.  
 I. 27.  
 Qvinter, forbudne. I. 32.  
 II. 70.

## R.

- Reductions-System. III. 15.

## R.

- Repetitionstegn. II. 49.  
 Reprise. II. 49. III. 19.  
 Romerske Siffer. I. 2.  
 Roulade. II. 30.  
 Roulement. II. 32.  
 Roulerende Noder. II. 45.  
 Rythmus. II. 19.

## S.

- Sækkpipbeagtig Composition.  
 I. 21.  
 Sammendragning, Fingres-  
 nes. II. 42.  
 Sammenlænke Tonerne. II.  
 25.  
 Scala. I. 6. II. 1.  
 Scala, den naturliges Fors-  
 skiellighed fra den kunstige.  
 I. 45. 49.  
 Scalans Trin. I. 9.  
 Schnelzer. II. 34.  
 Secund }  
 Septime } I. 16 og ff.  
 Sext }  
 Semitonernes Del. I. 9. 10.

- Septime (den forniøende) I. 5.  
 Sertgang. III. 24.  
 Siffer. I. 2.  
 — — Danske }  
 — — Romerske } I. 2.  
 see Besiffning.  
 Slæbende Character. II. 43.  
 Slægtskab C dur's I. 7. og  
 A moll's. I. 8.  
 Sluttefald. I. 5. 10 og ff.  
 Sluttefald i Dur Scala,  
 — — i Moll Scala. I.  
 10 og ff.  
 Sluttefald med Omvendin-  
 ger. I. 13.  
 Sluttefaldmæssig. I. 5.  
 Sluttefaldstridig. I. 5.  
 Sluttefaldstridige Toner. I.  
 38.  
 Solfeggio. II. 49.  
 Spanding, Fingrenes. II. 61.  
 Spændt Streng. I. 7.  
 Spiccato. II. 39.  
 Spring. I. 34.  
 Staccato. II. 39.

- Stærke eller tunge Noder.  
 II. 15.  
 Stemning, Claverets. I. 39.  
 Stemningens Vanskelighed.  
 I. 39.  
 Stilling, tvungen. II. 32.  
 Stiv Beliggenhed. II. 71.  
 Store Intervall. II. 67.  
 Store Terzer. I. 33.  
 Svage eller lette Noder. II.  
 15.

## T.

- Tabellatur. III. 15.  
 Tacthvile. II. 12. 13.  
 Tacter  
 Tactstreg } II. 10 og ff.  
 Tactarter, lige. II. 13.  
 — — ulige. II. 14.  
 Tacternes Forskiellighed. II.  
 17 og ff.  
 Tactbevægelsens Forandring  
 længere hen i Stykket. II.  
 23.  
 Tasto solo. III. 12.



- Tauschedstegn. II. 11.  
 Tegne o for Tømmelfingeren.  
   II. 28.  
 Temperatur. I. 39.  
 Tempo. II. 19.  
 Tempo's eller For skrifter. II.  
   20. 21. 22.  
 Tenorclavis. II. 8. 9. III. 3.  
 Terz. I. 16 og ff.  
 Terzdecimen. I. 16. III. 15.  
 Thema. II. 45. 47. 57.  
   60. 63. 64.  
 Tilbagekaldelsestegn eller  
   Kvadrat. II. 4.  
 Tømmelfingerens Egenskab.  
   II. 26. Tegne o. II. 28.  
 Tonart. I. 6.  
 Tonefølge, rigtig, urigtig.  
   I. 23.  
 Tonefølgen bestemmes af  
   Sluttesaldet. I. 22.  
 Tonekunst. II. 1.  
 Tonemaalestof. I. 44.  
 Tonernes Forholdelse }  
   — — Fornedrelse } II. 2.
- Tonetrin. II. 1.  
 Tongange. II. 47.  
 Tonseenhed. I. 6.  
 Tonernes Forening. }  
   — — Følge. } II. 66.  
 Tonkunst. I. 1.  
 Tonudkastninger. II. 55.  
 Tostemmige Passager. II. 32.  
 Touche. II. 62.  
 Transpositioner. I. 8. II. 2.  
 Tredecimen. I. 16. III. 15.  
 Treklang. I. 7. 8.  
 Tremulant. II. 35.  
 Trias harmonica. III. 1.  
 Trille, enkelt. II. 35.  
   — — dobbelt. II. 36. 64.  
 Trin. I. 9.  
 Trioler. II. 48.  
 Triton. III. 5. 27.  
 Tverstand, uharmonisk. I. 6.  
   34. II. 71.  
 Tvungne Deligheden. II.

- Uafhængige (af Harmonien) Uvæsentlige Toner. I. 23.  
 Melodier. I. 7.  
 Ubesiffred. II. 66.  
 Udholde (anholde Toner) II.  
 25.  
 Udvigning. I. 36.  
 Udvigningernes Antal. I. 37.  
 Uharmonisk Eversand. I. 6.  
 34. II. 71.  
 Ulige Tactarter. II. 14.  
 Undecime. I. 16 og ff. III.  
 15.  
 Undertaster. II. 29.  
 Unison. I. 32.  
 Uvunget, ei affecteret. II. 37. V.   
 Vers. Verslinie. III. 2.   
 Vershvilen. II. 12.   
 Vibrato. II. 39.   
 Violinclavis. II. 8.   
 Vægt, Modernes forskiellige.   
 II. 15.   
 Væsentlige Toner. I. 29.   
   
 W.   
 Wdmyg Character. II. 61.
-

# Trykfeil.

## I den første Deel.

Side	Linie	I Steden for	ter læs	estor
— 6	— 8	1 Marg.	—	ha rm l. Uharm.
— 11	— 3	1 Marg.	—	iblo l. iblor
— 14	— 20	—	—	Eone l. Zone
— 20	— 12	}	—	oplofer l. opløf
— 1	— 17			
— 21	— 5	1 Marg.	—	Sækketbeartig l. Sækketbeagtig
— 24	— 10	—	—	hinandenden l. hinanden
— 26	— 17	—	—	VI fra C l. VII fra C
— 27	— 19	—	—	Ce <sup>is</sup> l. Ce <sup>is</sup> )
— 31	— 1	—	—	§ 9 l. § 8
— 1	— 6	—	—	Scalar'ne l. Escal'rne
— 33	— 10	—	—	c l. c
— 34	— 20	—	—	følger este l. følger estor
— 36	— 20	—	—	maae ) udførtes
— 37	— 15	}	—	finere l. fiernere
— 1	— 19			
— 40	— 26	—	—	gis til cis, lav l. <u>gis til cis lav</u> ,
— 41	— 11	—	—	Scalan l. Escalan

## I den anden Deel.

Side	Linie	I Steden for	h *) læs	h. *)
— 6	— 2	—	—	abb l. abb
— 13	— sidste	—	—	A la breve l. Allabreve
— 22	— 4	—	—	muntretere l. muntre
38	— 3	—	—	brugte brugte l. brugte
— 1	— 10	—	—	Binduger l. Bindinger.
— 43	— 4	—	—	Finve l. Fingre.
— 47	— 12	—	—	Tact l. Tact
— 1	— 19	—	—	brillande l. brillante
— 49	— 14	—	—	Tact l. Tact
— 55	— 4	—	—	mete l. mere
— 57	— 5	—	—	Grad l. Grad.
— 65	— 24	—	—	Tact, l. Tact)

## I den tredje Deel.

Side	Linie	I Stedet for	Semmer	l. Stenmer
— 17	— 3	—	→	matte l. maatte
— 18	— 6	—	—	Sluttesalds l. Sluttesaldes
— 23	— 2	—	—	Ungersøgelse l. Undersøgelse
— 26	— 18	—	—	Wanckelighed i Tab. V l. Wanckelighed som i Tab. V
— 28	— 6	—	—	opkamme l. opkamme
— 29	— 4	neden fra	—	Tonet l. Toner
— 30	— 9	neden fra	—	Concertenre l. Concerterne

NB. Instrumenter Tone m a a l e s t o k k e n med 8 Strænger, som ties ner til Tonernes mathematiske Undersøgelse, kan sees og faaes hos Kongl. privil. Orgelbygger Hr. S e h s e r i Kjøbenhavn.

