



La 520

U n t e r r i c h t
im
G e n e r a l b a s s e
zum Gebrauche
für
Lehrer und Lernende,
von
Joh. Christian Bertram Kessel.



Fol.

II B 9

Leipzig,
gedruckt auf Kosten des Verfassers
in der Täubelschen Buchdruckerei,
und in Kommission bei C. G. Hertel. 1790.

Unser

in

1771

1771

1771

1771



1771

1771



Sr. Magnificenz

dem

Wohlgebohrnen, Best- und Rechts=
Hochgelahrten Herrn,

H e r r n

Carl Wilhelm Müller,
beider Rechte Doktor, Sr. Churfl. Durchl.
zu Sachsen hochbestallten Geheimen Kriegsrathe,
der Stadt Leipzig ältesten Bürgermeister, des
dasigen Schoppenstuhls Beisizer, der Kirche und
Schule zu St. Nicolai, auch der Bibliothek
des Rathes Vorsteher,

ehrfurchtsvoll gewidmet

Dr. Johann Friedrich

Professur der Naturgeschichte
an der Universität zu Halle

1771

Carl Wilhelm Müller

Lehrer der Naturgeschichte
an der Universität zu Halle
in dessen bester Bekanntschaft
und unter dessen Aufsicht
er sich in der Naturgeschichte
ausgebildet hat

Halle den 17ten Decembris 1771

Magnifice,
Wohlgebohrner,
Best, und Rechtshochgelahrter,
Höchstzuverehrender Herr und Gönner,

Ew. Magnificenz haben sich bereits so viel all-
gemein anerkannte Verdienste als Kenner und
Unterstützer aller schönen Wissenschaften und Kün-
ste erworben, daß jeder kleine Versuch den irgend
ein warmer Verehrer derselben zur Erleichterung
ihrer Erlernung zu machen wagte, Denenselben
vielleicht nicht ganz unwichtig scheinen dürfte. Mit
desto

V o r r e d e .

„Wozu ein neues Lehrbuch über den Generalbaß, giebt es derselben noch nicht genug?“ — So möchte vielleicht mancher achtungswürdige Kunsttrichter und mancher Leser beim Anblicke dieses Buches fragen, und ich bitte mir demnach die Erlaubniß aus, im voraus diese Frage zu beantworten, und mein Unternehmen rechtfertigen zu dürfen. Zuvörderst thue ich eine andere Frage: Ist es überhaupt unnöthig und ohne Nutzen, neue Lehrbücher über Musik, über Setzkunst, Harmonie und Generalbaß zu schreiben? — Gewißlich nicht. Denn erstlich verändert sich die Sprache, die Manier des Vortrages und der Geschmack der Leser in einigen Jahrzehenden gar sehr. Wer wird wohl jetzt gern die Schriften Matthesons, Sorgens, Heinichens, Schröters und anderer älterer musikalischer Schriftsteller lesen, in deren Werken man zwei, drei und wohl gar noch mehrere Sprachen findet, die oft von witzigen Floskeln sprossen welche nicht selten den guten Geschmack, die Billigkeit und das Wohlwollen beleidigen. Zum andern ändert sich auch noch vielmehr die Sache oder der Gegenstand, über welchen geschrieben worden ist, selbst. Wer kennt nicht die großen Veränderungen, welche mit der Musik seit nicht gar vielen Jahren vorgegangen sind, was für einen Schwung der zuletzt verstorbene C. P. J. Bach, Hayden, Mozart, Clementi, Kozeluch, Rosetti, Martini, Hofmeister, Plenel u. a. m. der Melodie und Harmonie

Vorrede.

nie gegeben haben, und wie verschieden der jetzige musikalische Geschmack von dem der vorigen Zeiten ist? — Man erlaube mir hier eine kleine Abschweifung: Sind wohl die lauten Klagen mancher Tonsetzer und Tonlehrer in unsern Tagen gerecht, welche sie bisweilen über das Verderben des neuen musikalischen Geschmacks und über die moderne Musik führen? Ich glaube nicht ganz. Die Musik ist und soll doch allemal ihrem Wesen nach die Sprache der Empfindungen sein; so wie nun diese in einem Volke oder in einzelnen Mitgliedern desselben, durch Körperbau, durch Einfluß des Klima, der Erziehung, Religion, Politik, mancherlei Verbindungen und Verhältnisse, durch Lebensart, durch den Vervollkommnungsgeist u. immer verändert werden; so kann auch die Musik nicht immer dieselbige bleiben; sie ist wahr und gut, wenn sie die Empfindungen mehrerer Menschen, die in einerlei Zeitalter leben, ausdrückt und erweckt, und dieserwegen verdienen gewiß die neuern so beliebten Tonsetzer eben den Beifall, welchen ihre Werke erhalten, als einst die Kompositionen älterer verdienter Komponisten. — Freilich muß es einem Vater schmerzen, wenn er die Bewunderung und sonst so feurige Liebe des Publikums gegen seine schon etwas bejahrten Kinder und Lieblinge erkalten sieht. — Da sich also die Musik selbst immer verändert und verändern muß, so müssen auch von Zeit zu Zeit neue Theorien der Tonkunst ans Licht treten, welche die neuen Wendungen derselben erklären und begründen, sie in Lehrgebäude bringen, den Anfänger und den Liebhaber davon belehren und ihn leiten, und dem

Vorrede.

dem Kenner nicht unangenehm sein können: Da sich ferner auch der musikalische Vortrag immer ändert, so müssen wir also nun überhaupt immer neue Lehrbücher erhalten, welche die Sazkunst, die Harmonie, den Generalbass, den Vortrag &c. abhandeln. — Auch dem Weisen, der in den Geist einer ganzen Nation und eines Zeitalters oder in die Geschichte der Menschheit tief einschauen will, könnten vielleicht musikalische Kunstwerke und Theorieen Winke geben zur tiefern Eindringung und Enträthselung mancher psychologischen Erscheinung, weil sie uns den Gang der menschlichen Empfindungen darstellen. —

Nun noch einige Worte über die Entstehung, den Zweck und Gebrauch dieses Werkchens. — Ein auswärtiger Freund, der eine andere Bestimmung hat als ich, bat mich vor einiger Zeit ihm ein Buch zu schicken, nach welchem er den Generalbass lernen könnte. Mir fielen Bachs, Kirnbergers, Marpurgs, Löhleins u. a. m. Lehrbücher ein; aber keines derselben wollte mir ganz zu dieser Absicht gefallen. Bachs zweiter Theil des Versuches über die wahre Art das Klavier zu spielen, ist für Anfänger zu ausführlich, wo nicht ermüdend; Marpurgs Handbuch beim Generalbasse und der Komposition ist auch zu weitläuftig. Am besten schienen mir Kirnbergers Grundsätze des Generalbasses zu sein; nur ist auch dieses vortrefliche Werk manchmal gedehnt, befaßt nicht alles, was doch eigentlich zum Generalbassspielen gehört, erstreckt sich so wenig, als die vorhin genannten Bücher auf die ganz neue Musik, und ist eben so, wie jene, oft

): (3

für

Vorrede.

für bloße Liebhaber zu theuer. Auch Pöhleins 2ter Theil seiner Klavierschule enthält manches, was einem Anfänger im Generalbassspielen zu wissen nicht nöthig ist, und manches, was er jetzt wissen muß, fehlt; auch ist der Preis desselben für einen unbeeittelten Liebhaber nicht unansehnlich. — Die Verlegenheit, in der ich mich also befand, hatte ich schon oft bei meinem eignen Unterrichten empfunden; dieserwegen hatte ich mir auch schon lange ein kleines System gebildet, nach welchem ich lehrte. Kirnbergers Grundsätze der Harmonie und seine Lehre von Entstehung der Akkorde, die wegen ihrer Deutlichkeit, Ordnung und Gründlichkeit immer überaus viel anziehendes für mich hatten, legte ich dabei zum Grunde, und wo es nöthig war, wagte ich neue Erklärungen, Folgerungen und Zusätze. Ich arbeitete nun mein Werkchen weiter aus, und verschiedene einsichtsvolle Freunde ermunterten mich, dasselbe jetzt im Drucke erscheinen zu lassen. — Ich glaube alles, was zum eigentlichen Generalbassspielen gehört, gesagt zu haben; gern hätte ich noch den Wunsch manches Freundes erfüllt, und eine kurze Abhandlung von den Ausweichungen beigefügt, wenn es die Kürze und der Plan des Buches erlaubt hätten, und überdieses gehört die Lehre von der Modulation eigentlich nicht unmittelbar in eine Anweisung zum Generalbasse. Jedoch sollte dieses Werkchen eine zweite Auflage erleben, dann werde ich dasjenige, was man noch vermischen möchte, möglichst beizubringen suchen. — Ich habe freilich dieses kleine Buch unmittelbar bestimmt zum Leitfaden beim Unterrichten, damit der Lernende sich auf die

die

Vorrede.

die Lehrstunden vorbereiten und daß, was ihm gelehrt wurde, leichter wiederholen könnte; aber auch der Liebhaber wird es nicht ohne Nutzen gebrauchen, wenn er die Kompositionen guter Meister, ihre Fortschreitungen und Behandlungen der Harmonie mit den darinnen vorgetragenen Grundsätzen vergleicht, — wenn er die Eingebungen seiner eigenen Phantasie darnach prüft, und sich durch die Beobachtung der wenigen aus einleuchtenden Gründen abgeleiteten Regeln in den Stand setzt, die bezifferten Stellen einer Sonate mit Begleitung, oder eines Konzerts u. d. gl. richtig zu begleiten, — er wird selbst die Schönheiten einer Musik tiefer empfinden, gründlicher beurtheilen, und also eines doppelten und weit größern Vergnügens an Tonstücken fähig sein; — und mancher angehende Spieler möchte vielleicht nicht unbedeutende Winke zum richtigen Vortrage darinnen finden. — Die Lehre von den Akkorden und deren Gebrauche habe ich zwar, um der Ordnung eines Lehrbuches willen, getrennt; aber beim mündlichen Unterrichte wünschte ich sie gleich mit einander zu verbinden. Diejenigen, welche ausführlichere gründliche Belehrungen und die vorgetragenen Grundsätze weitläufig angewendet zu sehen wünschen, können nachlesen alle die in diesem Buche abgehandelten Artikel in Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste; 3. B. Generalbaß, Ton, System, Konsonanz, Dissonanz, Akkord, Durchgang, Vortrag &c. Steinbarts Grundbegriffe zur Philosophie über den Geschmack, 2ten Haupttheils 1sten Abschnitt von der Tonkunst: Kirnbergers wahre Grund-

):(3

sätze

Vorrede.

sätze zum Gebrauch der Harmonie: Ferner dessen Kunst des reinen Satzes, 1sten Theil bis zum 10ten Abschnitte: vorzüglich aber von eben diesem Schriftsteller: Grundsätze des Generalbasses 2c: Bachs Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, 2ten Theil; besonders ist dieses Buch lesenswerth vom 22. Kap. an bis zum Ende: Bosslers Elementarbuch der Tonkunst für Lehrende und Lernende, 2ten Theil; auch der erste Theil dieses Werkes verdient gelesen zu werden: Türk von den wichtigsten Pflichten eines Organisten, S. 141 2c.; dieses Buch ist der vorzüglichsten Aufmerksamkeit eines jeden Orgelspielers würdig. — Tonstücke, in welchen man die im gegenwärtigen Lehrbuche angezeigten Fortschreitungen der Harmonie findet, und durch welche man sein Gehör zur harmonischen Reinigkeit bilden kann, sind die von den oben genannten Tonsetzern, nebst noch sehr vielen andern, deren Kompositionen in jedermanns Händen sind und allgemein geschätzt werden. Liebhaber, welche vierstimmige Choräle, nach den wahren Grundsätzen der Harmonie ausgearbeitet wünschen, in welchen sie dieses Lehrbuch angewendet sehen, und welche sie theils zur Uebung im richtigen Generalbassspielen studiren, theils auch zu ihrer eigenen Erbauung anwenden können, werden die Choralbücher von Sebastian Bach, Doles, Kühnau u. a. m. mit Nutzen gebrauchen.

Ich hätte gern noch mehrere und größere praktische Beispiele, mit welchen man sich gleich im Gebrauche der vorgetragenen Lehrsätze üben könnte, andrucken lassen, aber ich wollte nicht die Bogenzahl

Vorrede.

zahl vermehren, und den Preis dieses Werkchens erhöhen. Sollte das geneigte Publikum mein Vorhaben genehmigen und unterstützen wollen, so würde ich mich, um dieses Buch für jedermann möglichst brauchbar zu machen vielleicht entschließen, künftig eine kleine Sammlung leichter Klavierstücke und Lieder herauszugeben, in welchen die Melodie theils auf der Geige gespielt, theils gesungen und der darunter stehende bezifferte Baß mit den dazu gehörigen Akkorden als Generalbaß auf dem Klaviere zc. abgespielt werden könnte. Ich würde mich vorzüglich in denselben eines gefälligen und lieblichen Gesanges, in den Singestücken einer richtigen Deklamation und überhaupt einer kräftigen Harmonie, so weit es mir möglich ist, befeißigen, und sie so einzurichten suchen, daß auch diejenigen Spieler und Spielerinnen, welche nicht im Generalbaßspielen sich mit denselbigen üben wollten, diese Stücke dennoch vielleicht zu ihrem Vergnügen gebrauchen könnten. —

Gründliche Prüfungen und Belehrungen von würdigen, verständigen und wohldenkenden Männern über das, was ich gesagt habe, werde ich mit herzlichem Danke annehmen, und künftig gern nach meinen Kräften Gebrauch von denselben machen.

Es giebt freilich noch dunkle Gegenden so wie in dem theoretischen Theile der Musik überhaupt, eben so auch in der Lehre von der Harmonie. Möchte sich doch unser verehrungswürdige Herr Doktor Platner entschließen, seine Aesthetik herauszugeben, in derselben, wenn es anders der Plan seines

Vorrede.


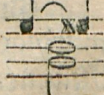
seines Werkes erlaube, der Musik eine etwas ausführliche Betrachtung widmen, und über manchen dunkeln Gegenstand der Harmonie durch seine scharfsinnigen philosophischen Untersuchungen Licht verbreiten! —

Ich wünsche übrigens nichts mehr, als Anfängern die Erlernung des Generalbasses und das Studium der Harmonie leichter gemacht, Liebhabern eine günstige und nicht furchterregende Meinung von dieser Wissenschaft beigebracht, und nicht das Mißfallen einsichtsvoller und gutgesinnter Männer gegen mich, durch mein Unternehmen erweckt zu haben.

Der Verfasser.



Druckfehler.

S. 1. Zeile 16, S. 9. Z. 4, S. 10. Z. 1, S. 17.
Zeile 10, lese man statt 57 — 58.

S. 14. System 5 bei f) statt  l. 

S. 32. Zeile 11. statt 45 — 43.

S. 39. muß am Ende der 7ten Zeile c) stehen.

S. 47. Syst. 3, bei f) statt  l. 

Pränumeranten = Verzeichniß.

Bauzen. 2 Exemplare.

Herr Vicelandsteuersekretär Taube 2 Exempl.

Bernburg. 2 Exempl.

Herr Kühneke, Org. an der Schloßkirche. Herr Döring, d. sch. W. B.

Dresden. 11 Exempl.

Herr Bernhardt. Herr Buschmann. Herr Ckersberg, Organist. Herr Engelbrecht. Herr Endler. Herr Göthe. Hr. Jordan, Amanuensis. Hr. Krieger. Hr. Meynhardt. Herr Reichel. Herr Schirmeister.

Eisleben. 9 Exempl.

Herr Fessel, Gymnast. Herr M. Jstreich, Subkonrektor am Gymn. Herr Kühnau, Gymn. Hr. Keineske, Gymn. Herr Schmiedchen, Adjunkt. Herr Thierme, Gymn. Herr Trinius, Gymn. Herr Warmholz, Gymn. Herr Ziervogel, Gymn.

Frankenhausen. 19 Exempl.

Herr Bischoff, Org. in Kelbra. Herr Breitung, d. sch. W. B. Herr Büchner, d. sch. W. B. Herr Cunis, Musikdirektor. Herr Erfurt, Kant. in Haackpiffel. Herr Fister, d. sch. W. B. Herr Großmann, Orgelbauer. Herr Heiligstädt, Kant. in Girsbach. Herr Hillig, d. sch. W. B. Herr Hund, Präsekt. Herr Köhler, Kant. in Rottleben. Herr Löschner, Stadtmusikus. Herr Meyer, d. sch.

Pränumerantenverzeichnis.

d. sch. W. B. Herr Reuter, d. sch. W. B. Herr Seebert, d. sch. W. B. Herr Schilling, Jäger in Seehausen. Herr Schönberg, Kant. in Seehausen. Herr Wolf, d. sch. W. B. Herr Ziegler, Adjunkt.

Freiberg. 24 Exempl.

Herr Ackermann, Gymnasiast. Dem. Dietscher. Herr Helbig, Gymn. Herr Helster, Gymn. Herr Jzmer, Gymn. Herr Kessel, Kant. und Musikdirektor. Herr Köhler, Gymn. Herr Liebscher, Adjunkt. Herr Richter, Präsekt. Herr Richter, Gymn. Herr Stahl, Adjunkt. Dem. Thiele. Herr Uhlisch, Praef. 10 Ungenannte. Herr Zimmermann, Organist.

Gera. 6 Exempl.

Herr D. Fürbringer. Herr Kleeburg, Organist, 4 Exempl. Herr Wagner, Kant. in Weida.

Gotha. 3 Exempl.

Herr Kammermusikus Schade 2 Exempl. Herr Baron von Seckendorf.

Hettstädt. 4 Exempl.

Herr Gebhardt, vierter Schulkollege. Herr Günther, dritter Sulkollege und Org. Dem. Günther, Souvernante. Herr Kräutner.

Leipzig. 119 Exempl.

Herr Ahner, d. G. B. Herr Andree. Herr Arnoldt, in Grimma. Frau Ordinar. Bauer. Herr D. Bauer, Professor d. Jur. Fac. Herr Bauer, Musikus. Herr Berlin, Musikus in Pegau. Herr Borthe, d. sch. W. B. Herr Brandis, d. K. B. aus Tennstädt. Herr Brauer, d. K. B. Herr Busch, Kinderlehrer in Queisau bei Pegau. Herr Camenz, d. G. B. aus Cöln. Herr Eichorius, Küster an der Nikolaikirche. 2 Exempl. Herr Goldig, Org. in Kirchberg. Herr M. Dinter, aus Aufsch. Herr Döhner, d. G. B. Herr Döring, Kant. in Gatterstädt. Herr Döring, d. sch. W. B. Herr Doleš, Kant. und Musikdirektor. Herr D. Doleš, Professor d. Jur. Fac. Herr D. Eizert,

Pränumerantenverzeichnis.

nert, Assessor d. Jur. Fac. Herr Professor Ernesti. Herr
 M. Fulda in Otterwisch. Herr Geißler, d. R. B. Herr
 Geißler, Musikus. Herr Geißler, d. G. B. aus Bau-
 gen. Herr Görner, Organist an der Thomaskirche. Herr
 Göthe, d. R. B. Herr Gräff, d. R. B. Herr Gröbel,
 d. G. B. Dem. Grassi. Herr Hänel aus Ohrdruf. Herr
 Häser, Musikdirektor. Herr Hartmann, d. sch. B. B.
 Herr Hebenstreit, d. sch. B. B. Herr Hennig, Kand. d.
 R. Herr Hennike, d. R. B. Herr D. Herrmann, As-
 sessor d. Jur. Fac. Dem. Herrmann. Herr Hermes, d.
 G. B. aus Görlitz. Herr Hirschfeld, Präcept. in Stetteritz.
 Herr M. Hoffmann, dritter Kollege an der Thomasschule.
 Herr Hofmann, d. G. B. aus Otterwisch. Herr Hof-
 mann aus Ritscher. Herr Homuth in Guben. Herr Hü-
 bler, Stadtmusikus. Herr Jänisch aus Zennstädt. Herr
 Jllinger, Schullehrer in Belgershain. Herr Jotte, Schuls-
 lehrer in Gröbern. Herr Kästner, Schullehrer in Pomßen-
 dorf. Herr Kayser aus Dresden. Herr Kirchner, Land-
 schulze in Grimma. Herr Hofrath Köhler in Wechselburg.
 Herr Kraft, Schullehrer in Köhra. Herr Kretschel, d. G.
 B. Herr Kühn, d. G. B. aus Sondershausen. Herr Küh-
 nett, d. G. B. aus Bayreuth. Herr Lampert. Herr Lan-
 ge, d. G. B. aus Baugen. Herr Lau, d. Kamerawissenschaft-
 l. aus Hohenstein. Herr Laurentius. Herr Leibniz,
 d. G. B. Herr Leser, d. G. B. Herr Leser, d. sch. B.
 B. Herr Lingke, d. R. B. aus Görlitz. Herr List, d. G.
 B. Herr Mehlhorn, d. G. B. aus Wildenfels. Herr M.
 Michaelis. Herr Sekretär Mosbach in Otterwisch. Herr
 Müller, Musikus. Herr Müller, d. G. B. Herr Müs-
 ler, d. sch. B. B. Herr Nöbel, d. G. B. Herr Raben-
 stein, d. R. B. aus Meissen. Herr Richter, Küster, Jamus-
 lus an der Nikolaikirche. Herr Römer, Schullehrer in Thra-
 na. Herr Satlow, d. sch. B. B. Herr Schaufus, d.
 G. B. Herr Schicht, Musikdirektor. Herr M. Schmidt.
 Herr Schneider, d. R. B. aus Dresden. Herr Schröder,
 Kand. d. R. Herr Schulze, d. sch. B. B. Herr Schu-
 mann, d. sch. B. B. Herr Schwarz, Musikus aus An-
 spach. Herr Seyffarth, Kant. in Pegau. Herr Siebeck,
 Kant. in Frohburg. Herr Siebdrat, d. G. B. Herr
 Stäber, d. G. B. Herr Stock, d. G. B. Herr Stock-
 mar, d. G. Kand. in Leisnig, 3 Exempl. Herr Sünder, d.
 sch. B. B. Herr Teumer, Hofmeister in Pöhlen. Herr

Pränumerantenverzeichnis.

Thieme, Kant. in Zeitz. Herr Thomas, Rektor in Bause,
3 Exempl. Herr Trepte, Schullehrer in Saupsdorf. Herr
Tzscheyle, Schullehrer in Otterwisch. 5 Ungenannte. Herr
Volkmann, d. G. B. aus Brandis. Herr M. Weber.
Herr Weber, d. sch. W. B. Herr Weller, d. K. B. 2 Ex-
empl. Herr Wiese, d. G. B. Herr M. Wille, Pastor in
Bahnsdorf. Herr Witschel, d. G. B. aus Sangerhausen.
Herr Worch, d. sch. W. B. Herr Wüntsch, Musikus,
2 Exempl. Herr Zschöche, d. G. B.

Magdeburg. 7 Exempl.

Herr Appel, Subkonrekt. Herr Böttger, d. sch. W.
B. Herr Herrmann, d. sch. W. B. Herr Heyroth.
Herr Könnemann aus Hornburg. Herr Reinhardt,
Konrektor und Organist. Mad. Wieler.

Meißen. 10 Exempl.

Herr D. Bucher, Dem. Donner. Herr Hofmann,
Steuerprokurator. Herr Delzner, Organist. Herr Paul,
Choralist. Herr Scheunert, Choralist. Herr Schuster,
Schullehrer in Leuben. Herr Stiehler, Schullehrer in Coz-
ben. Herr Wackewitz, Schullehrer in Nüßimo. Herr
Weiske, Kantor und Musikdirektor.

Querfurth. 4 Exempl.

Herr Günther, Stadt- und Schloßorganist, 2 Exempl.
Herr Hofmann. Herr Reiche, Präsekt.

Sangerhausen. 18 Exempl.

Herr Brandis, Kantor in Hohlstädt. Herr Hartkäs,
d. sch. W. B. Herr Heyroth d. jüng. d. K. B. Herr Kais-
fer d. jüng. d. K. B. 2 Exempl. Herr Kessel, d. L. W. B.
in Misserlengfeld. Herr Leisring, d. sch. W. B. Herr Lin-
dau, Gerichtsdirektor. Herr Mai, Kant. in Gonna. Fräul.
Käny v. Montbeé. Herr Nolle, Organist, 2 Exemplare.
Herr Schnelle, Schullehrer in Grillenberg. Herr Sieben-
hüner d. jüng. d. K. B. Herr Tennstädt, Organist in
Brücken. Herr Bernickel, Adjunct. Herr Wichweg, d.
sch. W. B. Herr Lieut. v. Wille.

Weis

Pränumerantenverzeichnis.

Weißenfels. 20 Exempl.

Herr Gläser, Kant. u. Musikh. Herr Große, Kinderlehr. in
Löbzig. Herr Brunke, Kinderlehrer in Kriegau. Fräul.
Karoline v. Hartenberg. Fräul. Brand v. Lindau in
Stortleben, 2 Exempl. Herr Edwe, Schullehrer in Lichtitz.
Herr Marschner, Kantor. Herr Rolle, Gymnasiast.
Herr Patschke, Gymn. Herr Pösch, Stadtmusik. Herr
Preiser, Gymn. Herr Rath, Gymn. Herr Reichmann,
Gymn. Herr Schmidt, Kinderlehrer in Nellschütz. Dem.
Seidelmann. Herr Länzer. Herr Voigt, Schulleh-
rer in Leisnig. Dem. Winkel aus Saalfeld. Herr Wohlfarth, Gymn.

Weißensee. 6 Exempl.

Herr Bischoff, d. sch. W. B. Herr Fiedler, Stadtsyndikus in Kindelbrück, 3 Exempl. Herr Schrecke, Präsekt, 2 Exempl.

N. S. Die übrigen Herrn Pränumeranten, welche ihre Namen zu spät eingeschickt haben, werden gütigst verzeihen wenn sie dieselben hier vermissen.

Regierungsanweisung

Bestimmungen

Der Herr ...
...
...

Bestimmungen

Der Herr ...
...
...

Der Herr ...
...
...



I n n h a l t.

Einleitung	—	—	—	Seite	1
Erster Abschnitt, von den Tönen	—	—	—		2
Zweiter Abschnitt, von den Intervallen	—	—	—		4
Dritter Abschnitt, von den Akkorden	—	—	—		7
Vierter Abschnitt, vom Gebrauche und von der Behandlung der Akkorde im Generalbasse	—	—	—		19
Fünfter Abschnitt, vom Generalbassspielen ins- besondere	—	—	—		56
Anhang, über die Ausdrücke wesentliche und zufälli- ge dissonirende Akkorde	—	—	—		63

Inhalts

1	Einleitung	—
2	Erster Abschnitt von den Dingen	—
3	Zweiter Abschnitt von den Personen	—
4	Dritter Abschnitt von den Handlungen	—
5	Vierter Abschnitt von den Verträgen	—
6	Fünfter Abschnitt von den Verbrechen	—
7	Sechster Abschnitt von den Strafen	—
8	Siebter Abschnitt von den öffentlichen Angelegenheiten	—
9	Achter Abschnitt von den auswärtigen Angelegenheiten	—
10	Nebst dem Vorwort	—

Einleitung.

§. 1.

Der Generalbass ist die Wissenschaft einen gegebenen Bass; er sei beziffert, oder nicht, harmonisch richtig auf einem schicklichen Instrumente zu begleiten.

Anmerkung. 1. Man nennt auch den geschriebenen bezifferten oder nicht bezifferten Bass, welcher dem Organisten oder Flügelspieler, bei Aufführung einer Musik vorgelegt wird, den Generalbass. Er heißt so, weil er nicht nur wie die andern Bässe, die Grundtöne des aufzuführenden Stücks, sondern auch die Töne aller andern Stimmen, in einem kurzen Auszuge hören läßt.

Anmerk. 2. Die Instrumente auf welchen der Generalbass gespielt wird, sind: Die Orgel, der Flügel, das Fortepiano, Klavier &c.

§. 2.

Die harmonisch richtige Begleitung ist das Wesen des Generalbasses. (§. 1, 57.) Die Harmonie ist eine Tonfolge in verschiedenen Stimmen zugleich. Das Zusammenklingen mehrerer verschiedener Klänge in einerlei Zeitpunkte, heißt Akkord: Also kann man auch sagen: Die Harmonie ist eine Akkordfolge.

§. 3.

Zwei in Absicht der Höhe verschiedene Töne, oder vielmehr ihr Unterschied, heißen Intervall (Zwischenraum); ein Intervall besteht also aus 2 verschiedenen Tönen.

§. 4.

Wer nun den Generalbass lernen und ausüben oder spielen will, muß kennen die Töne unsrer Musik (§. 3.),

A

die

2 Unterr. im Generalbass. Erster Abschnitt.

die Intervallen, (§. 3, 2.) die Akkorde, deren Folge und Gebrauch, oder die Harmonie. (§. 1, 2, 3.).

Anmerk. Diese Punkte werde ich nach einander abhandeln. Eine besondere Anweisung zur Begleitung eines unbezifferten Basses habe ich nicht gegeben, theils weil derjenige, welcher einen bezifferten Bass richtig zu begleiten weiß, das nöthigste schon davon kennt und ausüben kann, wenn er nur ein gutes musikalisches Gefühl dabei besitzt; theils weil eine ganz genaue richtige Begleitung eines solchen Basses, wo nicht unmöglich ist, doch die innigste Bekanntschaft mit der Sezkunst voraussetzt.

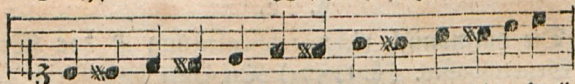
Erster Abschnitt.

Von den Tönen.

§. 5.

Unsere Musik hat 12 Töne, als: c cis d dis e fis g gis a b hc, die man halbe Töne nennt. Man geht auf dreierlei Art vom ersten bis zum letzten fort:

- a) man läßt die Töne hören wie sie als halbe Töne auf einander folgen, und dieses heißt das chromatische Tonssystem oder Klanggeschlecht, z. B.



- b) oder man nimmt auf dem Klaviere zc. die nämlichen Töne, giebt ihnen aber doppelte Namen, und das heißt das enharmonische Tonssystem oder Klanggeschlecht; als:



c) folz

e) folgen die Töne so auf einander, daß man vom ersten Tone bis zum achten (der Oktave) durch 5 ganze und 2 halbe fortgeht, so heißt dieses das diatonische Tonssystem oder Klanggeschlecht. Z. B.



Anmerk. Um einen ganzen Ton fortschreiten heißt nach dem 1sten sogleich den 2ten mit Uebergehung des 2ten hñren lassen, als c, d, (cis übergangen); ich habe die halben Tonstufen mit \smile \smile bezeichnet.

§. 6.

In unsrer Tonkunst brauchen und finden wir diese 3 Tonssysteme (§. 5.) mit einander verbunden; jedoch verdient das diatonische wegen seines allzuhäufigen Gebrauchs, und wegen seines natürlichen Vorrugs vor den beiden erstern, unsre Aufmerksamkeit ganz besonders.

§. 7.

Die verschiedene Lage der beiden halben Töne in dem diatonischen Tonssystem, giebt uns den Begriff der Tonart. Folgen die Töne so nach einander, daß im Aufsteigen 2 ganze, 1 halbe, 3 ganze und 1 halbe Tonstufe vom Grundtone zur Oktave mit einander abwechseln, als (a):

(a)

(b)



und eben so abwärts b), so heißt die Tonart dur (die harte von den mehr lebhaft thätigen und frölichen Gemüthsbewegungen, die sie ausdrückt und erweckt). Wenn aber die Töne so folgen, daß 1 ganze, 1 halbe, 4 ganze und 1 halbe Tonstufe aufwärts als c):

A 2

(c)

4 Unterr. im Generalbass. Zweiter Abschnitt.



weniger gut.



und rückwärts, 2 ganze, 1 halbe, 2 ganze, 1 halbe und 1 ganze Tonstufe mit einander abwechseln, (d) so heißt die Tonart moll (weich ebenfalls von den mehr zärtlichen und leidenden Empfindungen). Wir haben also 2 Tonarten: 1) Dur, die harte, und 2) Moll, die weiche.

§. 8.

Die Folge der Töne, welche in einer Tonart (§. 7.) vom ersten bis zum achten nach einander gehört werden, heißt die Tonleiter. Auf jeden unserer 12 Töne kann das diatonische Klanggeschlecht (§. 5.) angewendet werden; jeder hat die beiden Tonarten Dur und Moll (§. 7.), also jeder von den 12 Tönen seine Dur- und Molltonleiter; folglich haben wir 24 Tonleitern, 12 Dur und 12 Moll.

Anmerk. Da die Kenntniß dieser Tonleitern so unentbehrlich ist, so ist es sehr gut, wenn dieselben der Lehrer den Generalbassschüler selbst auf dem Klaviere u. auffuchen, mit der richtigen Fingersezung von beiden Händen auf und abwärts abspielen, und niederschreiben läßt.

Zweiter Abschnitt. Von den Intervallen.

§. 9.

Ein Intervall ist der Unterschied zweier in Absicht der Höhe verschiedener Töne (§. 3.). Man kann sie einteilen in ganze und zergliederte. Die Anzahl der ganzen wird

wird durch das diatonische Tongeschlecht, und die der zergliederten durch die 3 mit einander verbundenen Tonssysteme, bestimmt. (§. 5.) Die Namen der Intervallen sind lateinisch. Die ganzen Intervallen sind: die Prime, die 1ste (nämlich Tonstufe); Sekunde, die 2te; Terz, die 3te; Quarte, die 4te; Quinte, die 5te; Sexte, die 6te; Septime, die 7te; Oktave, die 8te; None, die 9te; Dezime, die 10te. Z. B.



§. 10.

Die zergliederten Intervallen sind nähere Bestimmungen der ganzen: sie sind in Ansehung ihres Abstandes a) reine, b) große und kleine, c) übermäßige und verminderte. Z. B.

Primen. Sekunden. Terzen.
reine. verm. überm. große kleine überm. gr. kl. verm.



Quarten. Quinten. Sexten.
reine überm. verm. reine überm. verm. gr. kl. überm.



U 3

Sept

die reine und große Quarte, die verminderte und reine Quinte. Man theilt die Konsonanzen wieder ein in a) vollkommene, b) unvollkommene.

a) Vollkommene sind, die reine Prime, reine Oktave, reine Quinte und reine Quarte.

b) Unvollkommene sind die verminderte Quinte und große Quarte (man nennt die letztere lieber groß als übermäßig, wenn sie konsonirt), die große und kleine Terz, kleine und große Sexte.

Dissonanzen sind alle Sekunden und Septimen und alle übrigen verminderten und übermäßigen Intervalle.

Anmerk. Eigentlich ist die Prime kein Intervall (§. 9.3.), was sollte man aber dem cis und ces 2c, aus welchen in der Umkehrung brauchbare Oktaven entstehen, für einen Namen geben?

§. 13.

Die Durtonart hat auch zum Kennzeichen im Aufsteigen die große Terz, und die Molltonart die kleine; auch hat diese noch aufwärts die große Sexte und große Septime, welche beide im Herabsteigen wegfallen (§. 7.) Man nennt die erstere deswegen auch die große (modus major, majeur, maggiore); und die andere die kleine (modus minor, mineur, minore).

Dritter Abschnitt.

Von den Akkorden.

§. 14.

Die Vereinigung mehrerer Intervalle zu einem Klange heißt ein Akkord. (§. 10, 9, 2.) So wie es zweierlei Intervalle giebt (§. 11.), eben so haben wir auch zweierlei Akkorde, nämlich: konsonirende und dissonirende.

§. 15.

Ein konsonirender Akkord (§. 14.) ist ein Zusammenklang, der das Ohr beruhiget, nicht die Ruhe desselben

A 4

stört;

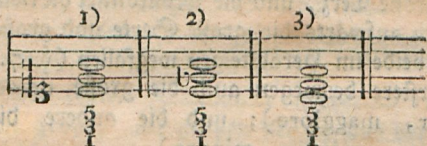
8 Unterr. im Generalbass. Dritter Abschnitt.

stört; ein dissonirender Akkord ist, der die Ruhe des Gehörs stört, und ein Verlangen nach derselben erweckt.

I. Von den konsonirenden Akkorden.

§. 16.

Wir haben einen konsonirenden Akkord, der in zerlei Gestalt erscheint, und deren jede sich wieder 3mal abändern oder verwechseln läßt. Er besteht aus Prime, Terz und Quinte, und heißt Dreiklang, konsonirender Grund- oder Stammakkord, oder auch nur schlechtweg der Akkord. Er heißt der große Dreiklang, wenn die Terz die große, und die Quinte die reine ist (s. 1.); auch nennt man diesen vorzugsweise den harmonischen Dreiklang, den Durakkord. Er heißt der kleine, wenn die Terz klein und die Quinte rein ist (s. 2.), oder auch der Mollakkord. — Er ist der verminderte, wenn die Terz klein und die Quinte vermindert ist. (s. 3.).



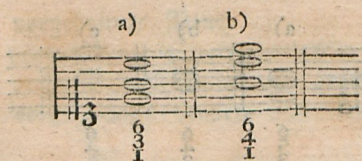
§. 17.

Einen Akkord verwechseln oder umkehren heißt den Bass hinauf- und einen von den obern ihm zugehörigen Tönen in den Bass setzen. Durch die Verwechslung entstehen noch 2 konsonirende Akkorde aus dem Dreiklange:

a) wenn die Terz des Dreiklanks in den Bass kommt, (d. h. der tiefste oder der erste von den 3 Tönen wird), der Sextenakkord; er besteht aus Prime, Terz und Sexte. s. (a)

b) wenn die Quinte des Dreiklanks zum Bass wird, der Quartsextenakkord; er bestehet aus Prime, Quarte und Sexte. s. (b).

a)



II. Von den dissonirenden Akkorden.

§. 18.

Der dissonirenden Akkorde (§. 14, 15.) giebt es dreierlei: A) wesentliche, B) zufällige, C) durchgehende.

§. 19.

A) Die wesentlich dissonirenden Akkorde (§. 57.) sind: der wesentliche Septimenakkord mit seinen Verwechslungen. Dieser Septimenakkord entsteht, wenn dem Dreiklange die Septime beigelegt wird. Seine Zusammensetzung ist 4fach: 1) die kleine Septime mit dem großen Dreiklange, 2) mit dem kleinen, 3) mit dem verminderten, 4) die große Septime mit dem großen Dreiklange:



§. 20.

Durch die Umkehrung des Septimenakkords entsteht:

- a) wenn die Terz in den Bass kömmt, der Quintsextakkord; er besteht aus Terz, Quinte und Serte.
- b) wenn die Quinte in den Bass kömmt, der Terzquartsextakkord; er besteht aus Terz, Quarte und Serte.
- c) wenn die Septime selbst zum Bass kömmt, der Sekundquartsextakkord; er besteht aus Sekunde, Quarte und Serte.

§. 21.

B) Zufällig dissonirende Akkorde (§. 57.) sind die Vorhölte des Dreiklanges und Septimenakkords und deren Verwechslungen (§. 16—20). Vorhölte oder zufällige Dissonanzen entstehen, wenn im Dreiklange oder Septimenakkorde anstatt der Konsonanzen die zunächst über oder unter ihnen liegenden Töne angeschlagen oder vorge schlagen, oder ihnen vorgehalten werden. Z. B.

beim Dreiklange;

oder bei dem

Septimenakkorde

Die merkwürdigsten sind:

a) Der Dreiklang

1) mit vorgehaltener Quarte

2) mit

- 2) mit vorgehaltener None,
- 3) mit vorgehaltener Quarte und Sexte,
- 4) mit vorgehaltener Quarte und großen Septime,
- 5) mit vorgehaltener Quarte und None,

a)

b)

4)

b) Der Sextenakkord:

- 1) mit vorgehaltener Quinte,
- 2) mit vorgehaltener Septime,

3) wenn

12 Unterr. im Generalbass. Dritter Abschnitt.

- 3) wenn die im Dreiklänge zufällig dissonirende Quarte in den Bass kömmt,
- 4) mit vorgehaltener Quinte und None,
- c) Der wesentliche Septimenakkord:
 - 1) mit vorgehaltener Quarte,
 - 2) mit vorgehaltener None,
- d) Der Quintsertakkord:
 - 3) mit vorgehaltener Septime,

The musical notation consists of two systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef) and is divided into four measures labeled c) 1), c) 2), d) 3), and d) 4). Each measure shows a chord with a treble clef line and a bass clef line. Below the bass clef line is the figured bass notation. The second system also has two staves and is divided into two measures labeled 3) and 4). Each measure shows a chord with a treble clef line and a bass clef line, with figured bass notation below the bass clef line.

Anmerk. 4) Der verminderte Septimenakkord besteht aus dem verminderten Dreiklänge und der verminderten Septime. Dieser Akkord und der nächst vorhergehende bei 3), wenn die Septime die kleine ist, liegen zwischen den zufälligen und wesentlich dissonirenden Akkorden gleichsam mitten inne, d. h. sie haben mit beiden verschiedenes gemein. Auch ihre Verwechslungen, besonders die des verminderten Septimenakkords, kommen oft vor.

Verwechslungen des uneigentlichen Septimenakkords a),
des verminderten Septimenakkords b):

a)

b)

§. 22.

c) Durchgehende dissonirende Akkorde sind, deren Vorbereitung und Fortschreitung nicht genau bestimmt ist, und die nur um des leichtern Ueberganges willen eines konsonirenden oder weniger dissonirenden Akkordes zu einem andern da sind. Dahin gehören:

- 1) Der Sekundquartakkord (s. a)
- 2) dessen Verwechslung, der durchgehende Septimenakkord b).

Auch kann man hierher rechnen

- 3) im großen Dreiklänge (§. 16.) die übermäßige Quinte c) und die, in dem darausstehenden Sextakkorde, große Terz d).
- 4) die übermäßige Sexte e).
- 5) die übermäßige Oktave, der reinen nachgeschlagen f) und
- 6) die

14. Unterr. im Generalbass. Dritter Abschnitt.

6) die aus der Verwechslung dieses Akkords entstandene große Sexte, der kleinen nachgeschlagen g),
 7) die verminderte Oktave mit der kleinen Sexte h).

The musical score consists of three systems, each with two staves (treble and bass clef) and a 3/4 time signature. The exercises are labeled a) through h).

- System 1:**
 - a)** Treble: 3 4 3 | 3 4 4 3 | 3 3 3 3 | 3 3 3 3. Bass: whole notes.
 - b)** Treble: 3 4 3 | 3 4 4 3 | 3 3 3 3 | 3 3 3 3. Bass: whole notes.
- System 2:**
 - c)** Treble: chords with accidentals. Bass: whole notes.
 - d)** Treble: chords with accidentals. Bass: whole notes.
 - e)** Treble: chords with accidentals. Bass: whole notes.
- System 3:**
 - f)** Treble: chords with accidentals. Bass: whole notes.
 - g)** Treble: chords with accidentals. Bass: whole notes.
 - h)** Treble: chords with accidentals. Bass: whole notes.

III. Noch einige Anmerkungen über die Dissonanzen.

§. 23.

Dissonirende Akkorde beunruhigen das Gehör (§. 15.);
 folglich muß es vorher bei einem konsonirenden Akkorde in
 Ruhe

Ruhe gewesen sein. Dissonanzen erwecken ein Sehnen nach Ruhe (S. 15, 11.); folglich muß um dieselbe zu bewirken wieder ein konsonirender Akkord gehört werden. Also muß vor dem dissonirenden Akkorde ein konsonirender vorhergehen und ihm einer nachfolgen, die beide mit demselben in Verbindung stehen, d. h. die Dissonanz muß im vorhergehenden Akkorde als Konsonanz da gewesen sein, oder doch zum wenigsten einer von den Tönen des Akkords, in welchem sie ist; und in dem folgenden Akkorde muß sie wieder in eine Konsonanz übergehen. Das erstere nennt man die Vorbereitung, (Präparation, präpariren), und das letztere die Auflösung, (Resolution, resolviren) der Dissonanz. Die Dissonanz tritt allemal in der Auflösung einen halben oder ganzen Ton unter oder über sich. Z. B.



§. 24.

Wenn man die Tonleiter $\overset{*}{e} d e f g a h c$ hinauf singt, so empfindet das geübtere Ohr, $\overset{1}{e} \overset{2}{d} \overset{3}{e} \overset{4}{f} \overset{5}{g} \overset{6}{a} \overset{7}{b} \overset{8}{c}$ * bezeichnete h kommt, eine Unruhe und ein Verlangen nach dem folgenden c , aber wenn dieses eintritt, ist es gesfüllt. Das nämliche Sehnen empfindet es, wenn man die Tonleiter abwärts singt, und kommt auf f z. B.

$\overset{*}{c} h a g f e d c$. Man nennt dieser Eigenschaft wegen das $\overset{8}{c} \overset{7}{b} \overset{6}{a} \overset{5}{g} \overset{4}{f} \overset{3}{e} \overset{2}{d} \overset{1}{c}$ h und f leitetöne, vorzugsweise aber das h . Eben so verhält

16 Unterr. im Generalbass. Dritter Abschnitt.

hält es sich mit der großen Septime und Quarte in allen Tonleitern. Wenn also die große Septime als Leiteton in einem dissonirenden Akkorde erscheint a), oder wäre es auch ein konsonirender Akkord und sie sogar selbst Konsonanz b), so muß sie in der Folge über sich treten. Daß die große Septime der Leiteton sei, erkennt man, wenn bei dem folgenden Akkorde der Bass um eine Quarte auf, oder um eine Quinte abwärts tritt, und den Dreiklang über sich hat a, b), oder wenn es auch nur eine Verwechslung dieses Dreiklanges ist c):

Anmerk. Es ist nöthig folgende Kunstbenennungen zu merken: Die Prime der Tonleiter woraus das Stück geht, oder in welche es ausgewichen ist, heißt Tonika; die Terz, Mediant; die Quinte, Dominante; und die große Septime, (der Leiteton) Subsemitonium oder auch Semitonium.

§. 25.

Alle Töne, die ein zufälliges Kreuz ♯, oder in den mit Been bezeichneten Tönen ein ♮ haben, sind mit der großen Septime als Leitertöne von einerlei Natur und müssen über sich gehen; daher müssen alle übermäßige Intervalle, welche dissoniren (§. 12.), in der Auflösung über sich treten.

§. 26.

Weil die Quarte (§. 24.) im Herabstigen der Tonleiter unter sich zu treten verlangt, so muß die kleine Septi-

Septime als wesentliche Dissonanz (§. 19.) jederzeit; auch in allen ihren Verwechslungen, bei der Auflösung um eine Tonstufe herabgehen. Z. B.

Eben so muß auch bei den übrigen 3 wesentlichen Septimenakkorden (§. 19.) die Dissonanz, die Septime, allemal in der Auflösung um einen Ton abwärts gehen. Z. B.

Auf gleiche Weise bei deren Verwechslungen.

§. 27.

Die zufälligen Dissonanzen gehen in die nächsten Konsonanzen über, deren Stelle sie einnahmen (§. 21, 57). Sie müssen vorher Konsonanzen gewesen sein. So gehet z. B. die Quarte in die Terz a), die Sekunde in die Prime b), oder in die Terz c), die Quinte in die Sexte d), die Sexte in die Quinte e), die Septime in die Sexte f) oder Oktave g), die None in die Oktave h), wenn sie aber übermäßig

18 Unterr. im Generalbass. Dritter Abschnitt. 2c.

mäßig ist, in die Decime über i); jedoch führt sie dann mehr den Namen der übermäßigen Sekunde (§. 10.).

a) b) c) d)

e) f) g) h)

i)

§. 28.

Von der Auflösung und Behandlung des zufällig dissonirenden Septimenakkords, (den man auch den unrichtigen Septimenakkord nennt) und des verminderten Septimenakkords (§. 21, 34.) wird das nöthige weiter hin gesagt werden.

Vierter

Vierter Abschnitt.

Von dem Gebrauche und der Behandlung der Akkorde im Generalbasse.

Vorerinnerung.

§. 29.

Eine einzelne Folge von Tönen heißt eine Melodie, und wenn dieselbe in Noten ausgedrückt ist, eine Stimme. Die Harmonie besteht aus einer Vereinigung mehrerer Melodien oder Stimmen in gleicher Zeit (§. 2.).

§. 30.

Zwei oder mehrere Stimmen, zusammen verbunden, können:

- a) in gleichen Noten (nämlich in Ansehung der Dauer) mit einander auf- und abwärts gehen, und dieses heißt: die gerade Bewegung, richtiger könnte man sie die gleiche nennen. Z. B.



- b) oder die eine Stimme kann in gleichen Noten steigen, in dem die andere in eben denselbigen fällt, und dieses ist die ungleiche oder Gegenbewegung. Z. B.



B 2

c) oder

- c) oder die eine Stimme bleibt stehen, da sich indessen die andere in ungleichen Noten fort bewegt, und dieses ist die unähnliche oder Seitenbewegung; man kann sie füglich mit zur ungleichen oder Gegenbewegung rechnen, als:



§. 31.

Zwei reine Oktaven und 2 reine Quinten (§. 10.), dürfen nicht in gerader Bewegung (§. 30. a) in denselben Stimmen auf einander folgen, weil sie (besonders die Quinten) das Gehör beleidigen. Es ist etwas leeres, etwas unbestimmtes, unzusammenhängendes für die feine Empfindung darinnen. Am unleidlichsten klingen sie, wenn man sie in den äußersten Stimmen hören muß.
Z. B.



Anmerk. Äußerste Stimmen nennt man im Generalbasse den Diskant und Bass, oder überhaupt die höchsten und tiefsten Töne unter mehrern, welche man hört. Man rechnet gewöhnlich zu einem Akkorde 4 Stimmen; die höchste, heißt der Diskant, die ihr nächste der Alt, die 3te der Tenor

Vom Gebrauche und der Behandl. der Akkorde. 21

Tenor und die 4te oder tiefste der Bass. Diese Namen sind aus der Singekunst entlehnt.

§. 32.

Mit der ungleichen Bewegung (§. 30.) geht man am sichersten beim Generalbassspielen, weil die Quinten a) und Oktaven b), welche dann vorkommen könnten, nicht fehlerhaft sind. Z. B.

§. 33.

Der Komponist zeigt oft durch das Wort *unifono* oder *all'ottava an*, daß man den Bass in der rechten Hand mit der Oktave allein begleiten soll, und dieses gilt so lange bis wieder Ziffern (§. 34.) dastehn, oder die Worte: *avec l'accompagnement*, (abgekürzt: *avec l'accomp.* oder *accomp.*) d. h. mit Begleitung, mit den dazu gehörigen Akkorden.

B 3

oder :

22 Unterr. im Generalbaß. Vierter Abschnitt.

oder:

avec l'acc.

Anmerk. *L'accompagnement* heißt Begleitung und oft so viel als Generalbaß, daher heißt auch oft *accompagner* den Generalbaß spielen.

§. 34.

Die Intervallen der Akkorde (§. 14.) werden mit Ziffern über oder unter den Baßnoten angezeigt. Wenn ein Intervall oder vielmehr ein Ton desselben erhöht werden soll, so steht ein Strich in der Ziffer, welche denselben anzeigt; als: $\acute{3}$ $\acute{7}$; soll der Ton erniedrigt werden, ein \flat als: $\flat 3$ $\flat 7$; soll der erhöhte oder erniedrigte Ton wieder hergestellt werden, ein \natural , z. B. $\natural 3$ $\natural 7$. Wenn ein \times oder \flat oder \sharp allein, in gar keiner Ziffer steht, so bedeutet es allemal die Terz vom Baßtone, und sie muß nach diesen Zeichen verändert werden. Will der Komponist haben, daß die Baßnoten ganz allein sollen gegriffen werden, so daß die rechte Hand gar keine Taste berühre, dann setzt er t. f. über den Baß, d. h. *tasto solo*, die Baßtöne einfach, allein; und dieses Alleintönen währet so lange, bis wieder Ziffern oder die Worte *avec l'accomp.* (§. 33, 48. 6) Anm.) stehen.



Nicht alle Intervalle eines Akkords werden durch Ziffern bezeichnet; oft steht gar keine da. — Am gehörigen Orte mehr hiervon.

I. Von der Behandlung und dem Gebrauche des Dreiklanges und seiner Verwechslungen.

§. 36.

Der Dreiklang besteht aus Prime, Terz und Quinte (§. 19), und so ist er 3stimmig. Will man ihn 4stimmig haben, so verdoppelt man entweder die Prime durch die Oktave a), oder die Terz b), oder die Quinte c). Am gewöhnlichsten nimmt man ihn mit der Oktave a). Besonders muß man diesen Akkord am Anfange und Ende eines Satzes, oder auch nur beim Schlusse in einem andern Tone, in welchen der Komponist ausgewichen war, so nehmen, daß die Oktave im Diskant, die Quinte im Alt, und die Terz im Tenor ist (f. d). Die Quinte kann wegbleiben, die Terz nicht e).

a) b) c) d) e)



§. 37.

Die große Terz im großen Dreiflange (§. 19.) muß man nicht verdoppeln, wenn beim folgenden Akkorde der Bass um eine reine Quarte steigt, oder um eine reine Quinte fällt. Z. B.

Erläuterung. Das Ohr erwartet, daß der Leiteton (Subsemitonium), h oder e über sich in die Oktave gehe; und geschieht dieses 1), so entstehen zwischen dem Diskant und Tenor fehlerhafte Oktaven, geschieht es aber auch wirklich nicht 2), so empfindet das Ohr gleichwohl die fehlerhaften Oktaven c und f. Diese unsichtbaren, aber doch hörbaren Oktaven, nennt man verdeckte Oktaven.

§. 38.

In dem kleinen und verminderten Dreiflange (§. 16.) kann man die Intervalle nach Belieben verdoppeln; nur dürfen keine fehlerhaften Quinten und Oktaven entstehen.

§. 39.

Der Dreiflang wird gegriffen, wo gar keine Ziffer steht; wo ein x, b, 4, allein (§. 34) steht; wo 3 oder 5 allein, oder $\frac{3}{2}$ oder 8 oder $\frac{8}{3}$ steht.

7 3 b7 5 4 3

9 8 4 3 4^b 3

Anmerk. 1. Der Schüler suche die Dreiklänge wie sie die Dur und Molltonleiter geben. 3. B.

1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

Anmerk. 2. Er suche und merke sich von allen 12 Tönen, den großen, kleinen und verminderten Dreiklang.

Anmerk. 3. Man kan im Dreiklange bald die Oktave, bald die Terz, bald die Quinte in den Diskant nehmen. 3. B.

Eben dieses kan mit allen Akkor- den geschehen.

Anmerk. 4) In zerstreuter Harmonie klingt der Dreiklang, wie alle Akkorde, auf der Orgel sehr gut, man vertauscht hier nur den Alt mit dem Tenor.



(Enge Harmonie, d. h. enge Zusammensetzung der Akkorde ist, wenn die Töne so nahe als sie können an einander liegen; zerstreute Harmonie ist, wenn die Töne einander sich nicht so nahen als es möglich ist. Man vergleiche die vorigen Beispiele mit dem letztern.)

§. 40.

Zur Uebung kan der Schüler folgende Beispiele abspielen, in andere Töne versetzen, die Akkorde in enger und zerstreuter Harmonie und in jeder der 3 Lagen, so weit es die Reinigkeit der Harmonie erlaubt, (d. h. es dürfen keine fehlerhafte Quinten und Oktaven entstehen), nehmen. Er darf keine großen Sprünge mit der rechten Hand machen und Diskant und Bass, müssen sich wo möglich selten über 2 Oktaven von einander entfernen.

Dur:





Moll:



§. 41.

Der Sextenakkord die erste Verwechslung des Dreiklages (§. 17.) besteht aus Terz, Sexte und Oktave a); man kann auch die Sexte b) oder Terz c) verdoppeln mit Weglassung der Oktave; nur muß die Sexte kein Leiteton sein c); dann verdoppelt man lieber die Terz c), oder nimmt die Oktave d). Eben so muß man sich in acht nehmen die Oktave b), wenn sie ein Leiteton ist, zu nehmen. Im Generalbasse wird der Sextenakkord mit 6, manchmal auch mit ♯ bezeichnet:



Un-

28 Unterr. im Generalbass. Vierter Abschnitt.

Anmerk. 1. Die hierunter aufeinander folgenden Sertengänge bei a) und b) muß man 4stimmig nehmen, nicht 3stimmig, weil der Abstand zwischen dem Basse und den übrigen Stimmen außerdem zu groß sein würde. Um fehlerhaften Oktaven zu entgehen, nimmt man, wie sich es ohnedies versteht, bald die Serte gedoppelt, bald die Oktave zc. Der Sertengang bei c) muß 3stimmig sein, nämlich bloß mit Terz und Serte.

The image shows three staves of musical notation in bass clef. Each staff contains a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1-6. Staff 1 (a) has notes with fingerings 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6. Staff 2 (b) has notes with fingerings 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6. Staff 3 (c) has notes with fingerings 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6. There are also some numbers like 1), 2), 3) above the notes.

Anmerk. 2. Bei 1) darf die Oktave nicht genommen, und bei 2) die Serte nicht verdoppelt werden, weil sie beide Subsemitonia (Leitetöne) sind. (§. 40.)

§. 42.

Der Quartseptenakkord, die 2te Verwechslung des Dreiklanges (§. 17), besteht aus Quarte, Serte und Oktave, oder man kann auch bei Weglassung der letztern die Quarte oder Serte verdoppeln; nur muß man sich versehen, daß weder Quarte a) noch Serte b) als Leitetöne verdoppelt werden, und daß die Oktave nicht selbst eigentlich die Septime in der wahren Grundharmonie ist c) (§. 19.). Hier ist freilich nicht der konsonirende verminderte Dreiklang von cis der Grundakkord, sondern der Septimenakkord von A.

a)

a) b) c)

nicht gut. nicht gut. nicht gut.

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

a) b) c)

besser. besser. besser.

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

Anmerk. 1. Man muß den Konsonirenden Quartsextenakkord wohl von dem dissonirenden unterscheiden, (S. 21, 26). In dem letztern darf ich weder Quarte noch Sexte verdoppeln, er ist allemal vorbereitet, kömmt nur im guten Takttheile vor, und löst sich jederzeit in den Dreiklang über den nämlichen Baßton auf.

Anmerk. 2. Der Konsonirende Quartsextenakkord kömmt nicht oft vor; mehr wird er gebraucht, als $\frac{3}{2}$ Akkord, wenn sein Dreiklang, aus dem er entstand, mit der Septime zusammen gesetzt ist (S. 20).

Anmerk. 3. Noch erscheint im Generalbasse der Quartsextenakkord ohne Quarte, und man nimmt zur Sexte die Oktave gedoppelt; 3stimmig läßt man die Oktave einmal weg. Er wird mit $\frac{3}{2}$ bezeichnet. 3. B.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It contains six measures of music, each with a chord of two notes (a triad with the third omitted) and a fermata. The lower staff is in bass clef and contains six measures of music, each with a single note and a fermata. Between the staves, the figured bass notation is: 8 7 3 8 7 3.

II. Von der Behandlung und dem Gebrauche des wesentlich dissonirenden Septimenakkords und seiner Verwechslungen.

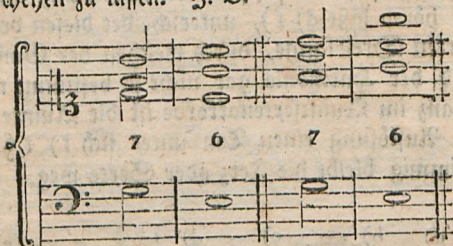
§. 43.

Der wesentlich dissonirende Septimenakkord besteht aus Terz, Quinte und Septime. (§. 19.) Man kann auch die Quinte oder Terz weglassen, und dafür die Oktave nehmen. Der Baß tritt in der Auflösung um eine Quinte herunter, oder um eine Quarte hinauf, und die Septime geht allemal einen Ton unter sich (§. 26.). Der Septimenakkord wird mit 7, oder 7 bezeichnet. Dreistimmig bleibt die Terz oder Quinte weg.

The second system of music consists of three staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It contains six measures of music, each with a chord of three notes (a triad) and a fermata. The middle staff is in bass clef and contains six measures of music, each with a single note and a fermata. The lower staff is in bass clef and contains six measures of music, each with a single note and a fermata. Between the staves, the figured bass notation is: 7 7 7 7 3 7 3. Below the lower staff, the figured bass notation is: 87 87 87 87 87 87 3.

Anmerk. 1. Man darf nie eine Dissonanz, und also auch nicht die Septime, im Generalbasse verdoppeln, weil bei der Ausübung fehlerhafte Oktaven entstehen würden. (§. 36.)

Anmerk. 2. Gute Komponisten erlauben sich oft die Freiheit, die Resolution der Dissonanzen in einer andern Stimme geschehen zu lassen. Z. B.



Hier ist die Dissonanz f im Alt oder Tenor, und da hätte denn nun auch die Ausübung geschehen sollen; allein das aufsteigende e ist im Basse, und der Alt oder Tenor tritt um eine Stufe über sich. In der freien Setzart, d. h. in Tonstücken, die keine Fugen oder Choräle sind, kommt diese Verwechslung oft vor.

§. 44.

Der Quintseptenakkord, die erste Verwechslung des wesentlichen Septimenakkords (§. 19.), besteht aus Terz, Quinte und Serte a). Man kann auch die Terz weglassen und die Serte gedoppelt nehmen; in diesen beiden Fällen ist er jederzeit mit $\frac{7}{5}$ bezeichnet b). Aber er kommt auch noch mit der Terz und Quinte ohne Serte vor c), und alsdenn ist er nur mit 5 oder $\frac{7}{3}$ bezeichnet. Wenn er auf die letzte Art vorkommt, und durch Verwechslung des ersten Septimenakkords mit der kleinen Septime und dem großen Dreiklänge (§. 19.) entstanden ist, so halte man ihn nicht mit dem verminderten Dreiklänge für einerlei (§. 16, 38.). Ist es der Quintseptenakkord, so darf ich weder Grundton, weil er das Subsemitonium ist (§. 36.), noch Quinte, weil sie die Dissonanz (die Septime des Stamms

Stammakkords) ist, verdoppeln (§. 43.); nur die Terz bleibt mir zur Verdoppelung übrig d). Nicht so bei dem verminderten Dreiklange; da kan ich die Quinte, Terz oder Grundton verdoppeln e) (§. 38.). Die Fortschreibung des Basses, der beim Quintseptenakkorde allezeit eine Stufe über sich tritt, und den Dreiklang des folgenden Tones hören läßt d) f), unterscheidet diesen von dem verminderten Dreiklange, durch welchen der Gang des Basses und der Harmonie gar nicht so bestimmt wird. Die Dissonanz im Quintseptenakkorde ist die Quinte, und tritt in der Auflösung einen Ton unter sich f) (§. 45. 26.). Dreistimmig bleibt die Terz oder Sexte weg.

The image shows two systems of musical notation for exercises a) through f). Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system (a-e) is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). Exercises a) and b) are in G major (5), c) is in F major (5), d) is in E major (3), and e) is in D major (3, 5, #). The second system (f) is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). Exercise f) is in G major (5, 6, 9, 3, 6, 3). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Anmerk. 1. Die hierunter folgenden Gänge mit 9 Akkorden, kann der Lernende zur Uebung in den 3 verschiedenen Lagen (§. 39. N. 3.), in zerstreuter Harmonie (§. 39. N. 4.) und in andern Tönen spielen.

Anmerk. 2. Bei * ist, wo 3 steht, der wahre verminderte Dreiklang (§. 44), und wo 6/5 steht, tritt der dissonirende Akkord erst ein; man kann also auch bei 3 jedes Intervall verdoppeln.

Anmerk. 3. Bedächtige Tonsetzer pflegen immer bei dem folgenden Akkorde durch eine Ziffer, wenn sie auch eben nicht nothwendig wäre, den auflösenden Ton, in welchen die vorhergegangene Dissonanz übergeht, anzuzeigen. So zeigt bei den vorhergegangenen Beispielen die 3 immer die Auflösung der dissonirenden Quinte an.

§. 45.

Der Terzquartseptenakkord, die zweite Verwechslung des wesentlichen Septimenakkords (§. 19.) besteht aus Terz, Quarte und Sexte s. 1.). Man kann auch die Quarte weglassen, und die Oktave 2), doppelte Terz 3), ober. Doppelsexte 4) nehmen; nur muß im letztern Falle die Sexte nicht das Subsemitonium sein 5) (§. 42.). Bleibt die Sexte weg, so kan die Quarte verdoppelt werden 6).

C

Der

34 Unterr. im Generalbasse. Vierter Abschnitt.

Der Terzquartsextenakkord wird mit $\frac{6}{3}$, mit $\frac{4}{3}$, oder auch nur mit 6, wenn die Quarte wegbleibt, angezeigt. Die Terz ist in diesem Akkorde die Dissonanz (§. 19.) und tritt in der Auflösung einen Ton unter sich, da der Bass um eine Stufe herab in den Dreiklang, oder einen Ton über sich in den Sextenakkord geht. Dreistimmig bleibt die Quarte oder Sexte weg.

Anmerk. 1. Obgleich in diesem Akkorde die Terz dissonirt, so kan sie doch in dem Falle, wenn die Quarte wegbleibt, verdoppelt werden 3), sie muß eigentlich um eine Tonstufe herabtreten: gleichwohl lassen sie gute Tonkünstler oft in der ungebundenen Tonsetzung, wenn der $\frac{6}{3}$ Akkord aus dem Septimenakkorde mit der kleinen Septime und dem großen Dreiklange entstanden ist, durch die Resolutionsverwechslung über sich treten. 3. B.



Das Beispiel bei a) klingt nicht so gut, als das bei b).

Anmerk. Die hier folgenden Terzquartseptenakkorde können eben so wie jene (§. 44. Anm. 1.) benutzt werden.



§. 46.

Der Sekundquartseptenakkord, die dritte Verwechslung des wesentlichen Septimenakkords (§. 19.), besteht aus Sekunde, Quarte und Sexte. Jedoch kann auch die Sekunde oder Sexte wegbleiben, und dafür Sexte oder Sekunde verdoppelt werden, auch die Quarte, aber nur nicht, wenn sie Leiteton ist, und dieser ist sie allemal, wenn dieser Akkord aus dem ersten wesentlichen Septimenakkorde herkommt (§. 19.). Die Dissonanz ist im Bass und tritt in der Auflösung einen Ton unter sich, über welchem der Septenakkord muß gehört werden. Der Sekundquartseptenakkord wird mit $\frac{6}{2}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{2}{2}$ bezeichnet. Dreistimmig bleibt die Sekunde oder Sexte weg.

Figured bass notation for the first system: $\frac{6}{2}$ 4 6 4 6 4 6

nicht gut.

Figured bass notation for the second system: 4 6 2 6

Anmerk. Eine Folge von $\frac{6}{2}$ Akkorden mag diese sein:

Figured bass notation for the third system: $\frac{6}{2}$ $\frac{6}{2}$ $\frac{6}{2}$ $\frac{6}{2}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{6}{3}$

III. Von der Behandlung und dem Gebrauche der zufällig dissonirenden Akkorde oder der Vorhölte.

§. 47.

Zufällige Dissonanzen finden statt (§. 21.)

- a) bei dem Dreiklange und
- b) bei dem wesentlichen Septimenakkorde.

a) Der Dreiklang,

- 1) mit der zufälligen Quarte, wird mit $\frac{4}{2}$ oder $4\ 3$ bezeichnet; er besteht alsdenn aus Quarte, Quinte und Oktave;

Vom Gebrauche und der Behandl. der Akkorde. 37

Oktave; die erstere ist die Dissonanz, und wird über demselben Baßton in die 3 aufgelöst; dreistimmig bleibt die Oktave weg.

The musical notation consists of three systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The first system has a 3/4 time signature. The notes in the treble staff are grouped into chords, with fingerings indicated below: 4-3, 6/3-5, 7/3, 3, and 4-3. The second system also has a 3/4 time signature and shows fingerings: 4-3, 4-3, 4-3, and 4-3. The third system has a 3/4 time signature and shows fingerings: 4-3, 5, and 3.

2) mit vorgehaltener None; er besteht aus Terz, Quinte und None. Die letztere ist die Dissonanz, und tritt bei der Resolution einen Ton unter sich in die Oktave, wenn der Baßton der nämliche bleibt; wird dieser aber verändert, so wird der Ton, in welchem die None herabgeht, auch ein anderes Intervall. Dieser Nonenakkord wird mit 9 bezeichnet.

© 3

3) der zufällig dissonirende Quartseptenakkord besteht aus Quarte, Sexte und Oktave. Die Quarte und Sexte sind Dissonanzen; und können also beide nicht verdoppelt werden; er löst sich über demselben Baßton in den Dreiklang auf, und wird mit $\frac{7}{3}$ bezeichnet:

4) der

Vom Gebrauche und der Behandl. der Afforde. 39

4) der zufällige Quartseptimenakkord besteht aus 4, 5 und 7. Quarte und Septime sind Dissonanzen, und gehen über den nämlichen Baßton in den Dreiklang über. Er wird mit $\text{7}\frac{4}{3}$ bezeichnet a). Auch ist zuweilen die Sekunde noch dabei, welche in die Terz oder Prime geht b). Manchmal auch noch die kleine Sexte, welche in die Quinte herab tritt.

Anmerk. Anstatt des Ganges bei 1) lassen Martini, Mozart ic. auch die Afforde, wie bei 2) auf einander folgen, und es klingt sehr angenehm.

5) der Quartnonenakkord besteht aus 4, 5 und 9. Die None und Quarte dissoniren, und lösen sich, wie die vorigen, in den Dreiklang auf; er wird mit $\text{7}\frac{4}{3}$ angedeutet:

b) Der Sextenakkord:

- 1) mit vorgehaltener Quinte besteht aus 3, 5 und 8, die letztere bleibt, wenn er 3stimmig genommen wird, weg. Die Quinte ist die Dissonanz, und resolvirt über demselben Bassnote in die Sexte. Er wird mit 3 6 bezeichnet. Man hüte sich in dem beigefügten Quint-Sextengange vor beleidigenden Oktaven.

4stimmig kan man bei der Auflösung die 6 verdoppeln.

- 2) mit der zufälligen Septime besteht aus 3, 7, 8. Die Septime ist die Dissonanz, und geht bei der Auflösung herab in die Sexte; 3stimmig bleibe die 8 weg; 4stimmig kan man allenfalls in einer Reihe von

Vom Gebrauche und der Behandl. der Akkorde. 41

von zufälligen Septimenakkorden bei der Resolution die Sexte verdoppeln. Er wird mit 7 6 bezeichnet.

3) wenn der Vorhalt, der im Dreiklange die zufällige Quarte war, bei dem Sextenakkord in den Bass kömmt (§. 47, a) 1). Er besteht aus 2 und 5, und man verdoppelt eins dieser beiden Intervallen. Die Dissonanz ist im Basse, und geht in der Resolution bei liegenbleibenden Oberstimmen eine Tonstufe unter sich. Dieser Akkord wird mit 7 6 angezeigt. 3. B.

4) mit vorgehaltener None und Quinte, besteht aus 3, 5 und 9. Die beiden letztern dissoniren, und gehen über denselben Basse, die Quinte in die Sexte und

42 Unterr. im Generalbaß. Vierter Abschnitt.

und die None in die Oktave. Man zeigt ihn mit $\frac{2}{5}$ an.

c) Der wesentliche Septimenakkord.

1) mit vorgehaltener Quarte, besteht aus 4, 5 und 7. Man kan anstatt der 5 die 8 nehmen. Die Quarte ist die zufällige Dissonanz, und tritt in der Auflösung über den nämlichen Baßton eine Stufe unter sich a). Jedoch wird auch die Resolution der Quarte bis auf den folgenden Baßton verschoben b). Er wird mit $\frac{7}{4}$ bezeichnet.

a)

2) mit vorgehaltener None, besteht aus 3, 7 und 9. Die letztere ist der Vorhalt, und geht in der Resolution einen Ton unter sich. 5stimmig kömmt die Quinte

Quinte darzu. Die Auflösung der None geschieht über dieselbe Bassnote a); oft aber wird sie auch bis auf die folgende verschoben b). Er wird mit $\frac{7}{2}$ bezeichnet.

a)

b)

d) Der Quintseptenakkord:

- 1) mit vorgehaltener kleinen oder großen Septime, besteht aus 3, 5 und 7. Die Septime ist die zufällige Dissonanz, und tritt bei der Resolution einen Ton herunter in die Sexte über den nämlichen Basson a). Aber noch weit gewöhnlicher wird die Resolution der Septime verschoben bis auf den folgenden Basson, der allemal um einen Ton höher ist, und gehet in den Dreiklang oder zufälligen Quartseptenakkord über b). Man nennt ihn den uneigentlichen Septimenakkord. Er hat 3 Verwechslungen, wie der wesentliche Septimenakkord, nämlich den $\frac{9}{4}$, $\frac{6}{4}$, und $\frac{7}{4}$ Akkord; durch die Art, wie er resolviert, unterscheidet er sich von jenem c), und die Septime ist, sie mag in den Verwechslungen als 5, 3, oder Basson erscheinen, eigentlich doch immer nur ein Wort.

44 Unterr. im Generalbaß. Vierter Abschnitt.

Vorhalt. Dieser Akkord wird mit $\frac{7}{5}$ oder nur mit 7 beziffert, und seine Verwechslungen so, wie die des wesentlichen Septimenakkords.

a) b)

c) Verwechslungen.

2) mit vorgehaltener verminderten Septime; er besteht ebenfalls aus 3, 5 und $b7$. Der verminderte Septimenakkord wird ganz so behandelt, wie der vorhergehende uneigentliche Septimenakkord; eben so hat er auch seine Verwechslungen, die sehr oft vorkommen. Er wird mit $b7$ oder $b7$ oder $b\frac{7}{5}$ bezeichnet, und besteht aus 3 kleinen übereinander gesetzten Terzen, die eine angenehme Wirkung thun. Ich werde seiner noch einmal gedenken.

Ober: Verwechslungen.

The musical notation consists of two staves. The upper staff contains a series of chords in G major, with figured bass notation below each chord: $\sharp 7_3$, 5_2 , $6_{\sharp 7}$, 6 , 6_4 , 6 , 6_2 , and $6_{\sharp 7}$. The lower staff contains a single melodic line with notes corresponding to the chords above.

IV. Von der Behandlung und dem Gebrauche der durchgehenden dissonirenden Akkorde.

§. 48.

Durchgehende dissonirende Akkorde (§. 22.), waren leichte dissonirende Uebergänge von einem konsonirenden oder auch dissonirenden Akkorde zu einem andern, die aber von den Einschränkungen der bisher betrachteten Dissonanzen frei sind, d. h. ihre Vorbereitung und Auflösung ist nicht so genau bestimmt. Besonders wird durch ihre Dazwischenkunft das weniger zusammenhängende zwischen 2 Konsonanzen vermieden, sie geben der Melodie und Harmonie einen sanftern Fluß und angenehmern Fortgang. Hierzu gehören

- 1) der Sekundquartenakkord, er besteht aus 2 und 4, und wird mit \sharp angedeutet; 4stimmig kann man die 8 darzu nehmen; sie muß aber in den Diskant kommen. Die 2, und 4 sind Dissonanzen, und gehen entweder eine Stufe über oder unter sich. Z. B.

The musical notation shows two staves. The upper staff contains a sequence of chords in G major, with figured bass notation below: $\sharp 3_4$, $\sharp 4_3$, $\sharp 5_4$, $\sharp 6_5$, $\sharp 7_6$, $\sharp 8_7$, $\sharp 9_8$, $\sharp 10_9$, $\sharp 11_{10}$, $\sharp 12_{11}$, $\sharp 13_{12}$, $\sharp 14_{13}$, $\sharp 15_{14}$, $\sharp 16_{15}$, $\sharp 17_{16}$, $\sharp 18_{17}$, $\sharp 19_{18}$, $\sharp 20_{19}$, $\sharp 21_{20}$, $\sharp 22_{21}$, $\sharp 23_{22}$, $\sharp 24_{23}$, $\sharp 25_{24}$, $\sharp 26_{25}$, $\sharp 27_{26}$, $\sharp 28_{27}$, $\sharp 29_{28}$, $\sharp 30_{29}$, $\sharp 31_{30}$, $\sharp 32_{31}$. The lower staff contains a single melodic line with notes corresponding to the chords above.

- 2) der durchgehende Septimenakkord entstehet aus der Umkehrung des vorhergehenden 1), und wird mit 7 angezeigt, 3stimmig nimmt man die Terz zur 7 a); 4stimmig wird die 7 verdoppelt b). Man wundere sich nicht über diese Verdoppelung, denn die Septime c ist hier nicht die eigentliche Dissonanz, sondern das durchgehende f im Alte und d im Basse dissoniren, weil sie in dem Stammakkorde die Dissonanzen sind (s. I.), daher kann auch weder f noch d gut verdoppelt werden, und das Beispiel bei c), wo d gedoppelt ist, ist nicht so gut, als das mit der verdoppelten Septime.

c)

3) Der große Dreiklang mit der übermäßigen Quinte; sie wird entweder der reinen nachgeschlagen 1), oder mit der Terz und Oktave zugleich angegeben 2). Sie wird mit \sharp oder $\sharp\sharp$ bezeichnet. Am besten klingt es, wenn man dieselbe im Diskante nimmt. Sie tritt im folgenden Akkorde, wie alle übermäßigen Intervalle, weil sie die Natur der Leitertöne haben, um einen halben Ton über sich:

1)

2)

Der

48 Untere. im Generalbaß. Vierter Abschnitt.

Der durch die Umkehrung hieraus entstandene Sextenakkord mit der großen Terz und kleinen Sexte wird eben so behandelt. Man bezeichnet ihn mit $\overset{88\#}{3}$ oder $\overset{6}{3}$. Die große Terz klingt auch hier am besten im Diskante. Vierstimmig kann die Sexte gedoppelt oder die Oktave darzu genommen werden. Z. B.

4) Die übermäßige Oktave, der reinen nachgeschlagenen, im großen Dreiklange, wird mit $\overset{88\#}{3}$ bezeichnet a). Durch Umkehrung dieses Akkordes entsteht ein Sextenakkord, in welchem der kleinen Sexte die große nachgeschlagen wird. Er wird mit $\overset{6}{3}$ bezeichnet b).

5) Die

- 5) Die übermäßige Sexte der großen nachgeschlagenen a), oder in einem besondern Akkorde mit der doppelten Terz b), mit der 3 und 4 c), mit der 3 und 3 d). Dieser Akkord wird mit δ , $\delta^{\#}$ und δ^{\flat} bezeichnet.

- 6) Die verminderte Oktave mit der kleinen Sexte; diesen Gang nimmt man oft nur 3stimmig, wie ihn die Bezifferung verlangt 1); 4stimmig könnte man die Terz darzu nehmen 2). Z. B.

50 Unterr. im Generalbaß. Viertes Abschnitt.

2)

Figured bass notation for exercise 2:

8	7	6	5	3
---	---	---	---	---

Anmerk. Ich will nun hier noch des sogenannten Orgelpunkts Erwähnung thun, da nämlich der Basson fortzönt, indessen die andern Stimmen eine Reihe von verschiedenen Akkorden hören lassen. Oft setzt der Komponist t. f. (tasto solo.) (§. 34.) darüber, oft beziffert er ihn aber auch. Z. B.

1)

Figured bass notation for exercise 1:

8	7	6	5	3	8	9	8	7	8	7
2	-	1	1	3	4	-	1	4	3	3

Figured bass notation for exercise 2:

6	7	6	5	4	7	6	3
4	2	-	5	5	4	5	4

2)

2)

The musical score consists of four systems, each with a treble staff and a bass staff. The treble staff contains chords, and the bass staff contains bass notes with fingerings. The first system is marked with a '2)' above it. The fingerings are as follows:

- System 1: Treble: C, D, E, F, G, A, B, C; Bass: 2, 3, 3, 5, 4, 4
- System 2: Treble: C, D, E, F, G, A, B, C; Bass: 3, 3, 8, *8, 4, 4, 7, 4
- System 3: Treble: C, D, E, F, G, A, B, C; Bass: 3, 5, 4, 6, 2, 4, 5, x, 2, 8, 5
- System 4: Treble: C, D, E, F, G, A, B, C; Bass: 4, 4, 7, 4, 3, 5, 4, 7, 8

Eben so kan auch ein angegebener Akkord zu mehreren auf einander folgenden Basstönen forttrönen. Man setzt entweder Ziffern darüber, oder einen, oder mehrere Striche — —, welche anzeigen, daß der vorhergehende Akkord liegen bleiben soll. Z. B.

V. Noch etwas über die dissonirenden Akkorde überhaupt.

§. 49.

In der freien Tonsetzung wird oft die Resolution der Dissonanzen übergangen a), b), c). Den letzten Gang bei c) behandelt man auch enharmonisch d. h. die große Sexte ist vorher die kleine Septime, und indem man die letzte anschlägt, und den folgenden $\frac{6}{4}$ Akkord darauf hört, verwandelt sie das Gehör in die Sexte d). Eben so entsteht eine andere enharmonische Behandlungsart aus dem Resolutionsübergange des $\frac{6}{3}$ Akkords e) mit dem darauf folgenden übermäßigen $\frac{7}{4}$ Akkorde. Die Auflösung der Quinte

Quinte st wird übergangen, und die übermäßige 8 kan vorher die kleine b7 gewesen sein.

a)

7 7 3 statt: 7 3 7 3 7 4 3

b)

3 statt: 7 3 8 3 3 3 4 7

c)

3 statt: 3 3 4 oder: 3 4 3 3

d) e)

b7 4# 7 3 8 4 5 3

Two systems of musical notation for Generalbass. Each system consists of a treble clef staff with figured bass and a bass clef staff with notes. The first system has figures: 5b, 6, 7#, 5b, 4#, 7#, 3. The second system has figures: b7, 8, 7, 3, with sub-figures 5b, 4#, 5, and an asterisk under the 7.

§. 50.

Die enharmonischen Fortschreitungen der Harmonie oder Ausweichungen geschehen:

- a) mit dem kleinen Septimenakkorde, und dem großen Dreiklange, wenn die Septime zur übermäßigen Sexte wird, und dann kan man in verschiedenen neuen Tönen spielen, oder umgekehrt, wenn die übermäßige Sexte zur kleinen Septime wird:

Musical notation for Generalbass showing enharmonic progressions. Treble clef staff with figures: b7, 6/3, 4, 8, 5#, b7, 5b. Bass clef staff with notes.

r) durch

b) durch den verminderten Septimenakkord, wenn eine von seinen 3 kleinen Terzen, bald als kleine Terz bald als übermäßige Sekunde in der Behandlung der Harmonie erscheint. Wir haben in unsrer Musik nur 3 wirklich verschiedene verminderte Septimenakkorde a), und da man einen jeden derselben 4mal verändern und durch ihn in 4 neue Dur- und Molltöne kommen kan, so kan man durch diese 3 Akkorde plötzlich in jeden der 12 Dur- und Molltöne ausweichen. Z. B.

a) b)

oder:

Anmerk. Da ich hier von den Dissonanzen überhaupt gesprochen habe, so will ich für angehende Spieler noch eine Erinnerung machen. Die Dissonanzen beunruhigen das Gehör; sie erwecken ein Verlangen nach der konsonirenden Harmonie, und je stärker dieses ist, desto angenehmer sind die beruhigenden Konsonanzen; folglich ist zum richtigen Ausdrucke sehr gut und nöthig, die Unruhe der Dissonanzen dadurch zu vermehren, daß man sie im Vor-

trage beim Klavierspielen zc. schärfer als die Konsonanzen hören läßt, wenn es der Komponist nicht ausdrücklich untersagt hat.

Fünfter Abschnitt.

Vom Generalbassspielen insbesondere.

§. 51.

Die Akkorde und deren Gebrauch sind bisher gezeigt worden; nun noch einige Bemerkungen, die dieselben betreffen, und andere, welche den Generalbassspieler angehen.

§. 52.

Noten, denen eine oder mehrere von gleichem Werthe angehängt sind, heißen Hauptnoten die andern durchgehende; auf die Hauptnoten wird der angezeigte Akkord angeschlagen, die durchgehenden bekommen keine neue Begleitung 1). Ist die erste von 2 Noten durchgehend, oder vielmehr soll der Akkord, welcher der folgenden Note zugehört, zur ersten angeschlagen werden, so zeigt dieses der Komponist durch einen schiefen Strich an §. V. 2).

1) 2)

6 4 3 6 6 4 3 16 17 3

§. 53.

Im langsamen Zeitmaße, und wenn die Noten nicht geschwind auf einander folgen, kan auf jeder Bassnote der Akkord welcher mehrern gemeinschaftlich zugehört, angeschlagen werden a). Folgen aber die Noten geschwind auf einander, so kan man auf 2, 4 oder wohl gar 8 und mehrere Noten den Akkord nur einmal anschlagen b). Den dissonirenden Akkord kan man liegen lassen, bis der konsonirende eintritt — c).

Langsam. a)

Geschwind.

b)

c) Mäßig.

§. 54.

Stehen Ziffern über einer Pause, so gehören sie zur nächst folgenden Note a). Stehen mehrere 3 hinter einander, so greift man sie ganz allein zu den Bassnoten b); eben so muß man bei Begleitung einer Fuge, wenn eine Stimme nach der andern, besonders im Anfange, eintritt, nicht mehr Töne zu den vorgeschriebenen Noten greifen, als durch Ziffern angedeutet sind c):

a)

b)

b)

3 3 3 3 3 3 3 3 6 7 3

c)

I Io Io Io Io 6

9 IoIo

§. 55.

Man spielt den Generalbass entweder auf der Orgel, oder auf dem Flügel, oder auf dem Fortepiano *re.* und mit Begleitung eines starken oder schwachen Orchesters. Ist die Zahl der Spieler und Sänger stark, und singen und spielen sie alle zugleich oder doch viele, so muß man bei der Orgel mehrere Register ziehen, im Pedale 32, 16 und 8füßige, und im Manuale 8 und

8 und 4füßige; die letztern aber nur, wenn die Musik sehr stark ist. (Es versteht sich von selbst, daß es keine Rohrwerke sein dürfen). Die Orgel darf, außer ihren tiefen Bassönen, nie unter den andern Stimmen besonders hervorstechen. Bei einem vollstimmigen und stark besetzten Stücke kan man 4 und 5stimmig seinen Generalbaß spielen; wenn aber die Musik schwach ist, ein Instrument allein spielt, oder der Sänger allein (solo) singt, so zieht man wenig Register, und begleitet nur drei- oder auch wohl gar nur einstimmig. Besonders hüte man sich, die Töne seiner Akkorde höher zu nehmen, als gesungen oder gespielt wird; nichts klingt unangenehmer, denn dadurch wird die Melodie der übrigen Stimmen verunstaltet; man muß aber auch nicht zu tief, oder lieber schwach begleiten. Ueberhaupt ist der Generalbaßspieler nicht verbunden, immer 4stimmig zu spielen, er kan und muß auch 3, 2 oder auch 1stimmig (die Bassöne allein) begleiten. Die Umstände und ein gutes musikalisches Gefühl müssen ihm an die Hand geben, was er zu thun habe, um durch seine Begleitung dem Ausdrucke der Musik mehr Kraft, Reiz, Würde, Annehmlichkeit und Leben zu ertheilen.

Anmerk. Bei dieser Gelegenheit will ich noch erinnern, daß es nicht gut ist, wenn der Orgelspieler mit vollem Werke auf die Musik und zwar aus dem Tone, in welchem der erste Satz gesetzt ist, präludivt. Der Zweck dieses Vorspiels ist, die übrigen Instrumente in den Ton der Orgel zu stimmen; wie sind aber dieses die Violinisten im Stande, wenn der Organist z. B. aus As oder Des dur, und so stark spielt, daß man diese Instrumente nicht einmal hört? Am besten ist es, wenn er mit wenigen Registern in C dur anfängt, die Dreiklänge oder Septimenakkorde der Tonika und Dominante und deren Verwechslungen oft hören läßt, allenfals auch in die letztere ausweicht und nun so lange sich aufhält, bis die Geigen rein gestimmt sind; dann geht er in den Ton, aus welchem sein Stück geht über, hält sich in demselben noch etwas auf, damit

damit die Bläser hören, ob ihre Instrumente stimmen, und dann schließt er. (Diese oft gemachte Anmerkung achtete ich für nöthig, weil noch immer dagegen geklagt wird).

Vom Generalbassspielen auf dem Flügel oder Fortepiano gilt das nämliche; hier muß man sich aber noch besonders vorsehen, wenn das Orchester schwach und sehr fein begleitet, daß man der bezaubernden Musik durch ein zu starkes Accompagnement ihr Süßes und Liebliches nicht nehme; oft ist's nöthig, daß man gar nicht mitspielt. Hierzu wird nun besonders Einsicht in den Geist der Musik und ein feiner richtiger musikalischer Geschmack erfordert. Diesen bekommt man oder bildet ihn wenigstens, wenn man bei natürlichen Anlagen oft gute Musik und geschmackvolle Spieler hört, über das besondere Schöne und die Ursachen, warum es uns wohlgefällt, scharf nachdenkt und sich fleißig übt und recht oft und viel spielt.

§. 56.

Noch etwas von Begleitung des Recitativen.

Das Recitativ ist entweder mit Begleitung anderer Instrumente, oder der Sänger singt allein. Im letztern Falle bindet sich der Sänger nicht an den Takt. — Der Generalbassspieler bricht seine Akkorde, d. h. er schlägt die Töne nicht zusammen, sondern nach einander an. Hat der Sänger ein Komma, Semikolon, Kolon oder Punkt (, ; :.) im Texte und in der Musik Pausen, sie sein lang oder kurz, so thut der Generalbassspieler wohl, wenn er den Ton, in welchem der Sänger wieder anfängt, bei seiner Akkordbrechung zuletzt hören läßt, damit ihn jener gleich treffen kan. Ist das Recitativ mit Begleitung anderer Instrumente, so muß er, so lange diese mitspielen, sich genau an den Takt halten. — Der Sänger muß jederzeit schon zu einem Ein- oder Abschnitte gekommen sein; er muß aufgehört haben zu singen, wenn die Instrumente ein-

eintreten. Merkt der Generalbaßspieler, daß der Sänger anfängt im Tone zu wanken, dann muß er ihn durch einige Töne wieder auf den rechten Weg zu bringen suchen; — freilich müssen die Noten des Sängers über der Baßstimme stehen.

§. 57.

Von dem Choralspielen.

Die Choräle spiele man auf der Orgel bei öffentlichen Gottesverehrungen simpel (einfach), d. h. man überlade sie nicht mit fremden und schwer zu verstehenden Akkorden und Behandlungen der Harmonie; man lasse die Akkorde beim Mitsingen der Gemeinde leicht und natürlich auf einander folgen; hüte sich vor ungewöhnlichen Schlüssen am Ende eines kleinen Absatzes oder Verses; man spiele sie nach dem Takte, zur Veränderung in zerstreuter Harmonie; die Zwischenspiele müssen die Gemeinde von dem vorigen Tone, in welchem sie aufhörte, ab, und in den folgenden, in welchen sie wieder anfängt, leiten; je weniger Töne oder Akkorde es sind, durch welche dieses geschieht, desto besser ist es, besonders aber ist es nöthig, wenn in den Liedern hoher Ernst oder Traurigkeit herrscht; man hüte sich besonders, in den Zwischenspielen, durch 2 oder mehr Oktaven Gebrauch von chromatischen Tonfolgen in geschwinder Bewegung zu machen. Man spiele die Choräle aus Tönen, die in der Orgel am besten temporirt sind, d. h. die nicht zu hart und zu rauh, sondern angenehm und lieblich klingen, jedoch so, daß die Gemeinde höchstens nicht über f oder unter c singen darf.

A n h a n g.

§. 58.

Ueber die Ausdrücke, wesentliche und zufällige
differirende Afforde.

Um den Sinn und den Grund dieser Benennungen recht deutlich und anschaulich darzustellen, muß ich mich in eine etwas feinere philosophische Entwicklung und Bestimmung dieser Begriffe einlassen. Was heißt Wesen, oder wesentlich, was zufällig? Das Wesen einer Sache ist nichts anders, als die Sache selbst. Z. B. Das Wesen einer Kugel ist die Kugel selbst, oder eine gewisse Masse und die Rundung derselben; man denke sich die Masse oder die Rundung der Kugel weg, und alsdenn ist die Kugel selbst verschwunden. Masse und Rundung machen also die Kugel oder das Wesen der Kugel selbst aus, sie sind Eigenschaften ohne die keine Kugel sein kan, sie sind also in einer Kugel nothwendig oder wesentlich. Das gehört aber nicht nothwendig zu einer Kugel, ob ihre Masse aus Holz, Eisen, Kupfer, Erde u. bestehe, oder daß sie grün, blau, roth, schwarz sei u. Diese Eigenschaften machen die Kugel nicht selbst aus, sie sind nicht wesentlich und nothwendig, man nennt sie zufällig. Ein Dreieck ist ein Raum von 3 Linien und 3 Winkeln eingeschlossen, dieses sind die wesentlichen und nothwendigen Eigenschaften, ohne welche sich kein Dreieck gedanken läßt, daß es aber recht = spitz = oder stumpfwinklicht sei, daß es einen großen oder kleinen Raum einnehme, dieses sind keine nothwendigen sondern zufällige Eigenschaften. Ferner heißen zufällige Eigenschaften auch solche die durch Verbindungen und Vergleichen einer Sache mit andern in derselben entstehen, und im Gegensatz nothwendige, welche nicht durch

durch Vergleichen und Verbindungen mit andern Dingen entstehen, sondern so schon in der Sache sind. So ist z. B. ein Mensch von 15 Jahren jünger als ein anderer von 25 Jahren und dieser älter als jener; aber diese Eigenschaft des größern oder geringern Alters ist nicht eine nothwendige Eigenschaft, die ohne diese Vergleichung zur Natur des Menschen gehörte, sondern sie entsteht erst durch Vergleichung. Der Mensch hat Pflichten, und wenn er sie ausübt, Tugenden, in so fern er Lehrer oder Schüler, Herr oder Diener, Vater oder Kind ist; diese Tugenden oder Eigenschaften könnte der Mensch nicht haben, wenn er nicht in solche Verbindungen käme, und er würde doch immer noch Mensch, d. h. ein Geschöpf, welches aus einem Leibe und einer vernünftigen Seele bestehet, sein. Die Tugenden also, welche er in jenen Verbindungen übt, sind zufällige nicht zur Natur des Menschen nothwendige Eigenschaften; aber eine vernünftige Seele mit einem Körper verbunden, muß ich mir bei dem Begriffe Mensch denken, ich mag mir ihn mit andern Dingen verbunden denken oder nicht, es sind Eigenschaften, die dem Menschen an sich ohne Verbindung und Vergleichung zu kommen, sie sind wesentlich, nothwendig. Nun noch einmal kürzlich: Wesentlich ist was nothwendig ist, was zu einer Sache gehört, ohne Vergleichung und Verbindung mit andern Dingen; zufällig ist, was nicht nothwendig ist, was in eine Sache kömmt oder was sie wird, wenn sie mit andern verbunden oder verglichen wird. — Nun zu unsrer Sache:

Ein wesentlich dissonirender Akkord heißt 1) ein nothwendiger Akkord; 2) der an und für sich ohne Verbindung und Vergleichung mit andern dissonirt. — Ein zufällig dissonirender Akkord heißt 1) ein nicht nothwendiger, der

auch wegbleiben könnte, 2) der nicht sowohl an und für sich, sondern mehr in Verbindung und Vergleichung mit andern dissonirt. — Der wesentliche Septimenakkord ist notwendig; denn wenn ich z. B. folgende Akkorde nehme:

Musical notation showing three chords (a, b, c) in G major. Chord a is a triad (G-B-D), chord b is a triad (G-B-E), and chord c is a triad (G-B-F). The bass line shows the notes G, B, and D for each chord respectively. The time signature is 3/4.

so ist das Gehör ungewiß, ob der Akkord bei b) zu C dur oder G dur gehört: wenn ich aber dem Dreiklange bei b) die Septime hinzufüge c), alsdenn ist das Gehör gewiß, daß dieser Akkord dem C dur zugehöre, der Bass muß um 5 Töne fallen oder 4 Töne steigen; ich muß wieder den Dreiklang von C vernehmen. Durch diesen Akkord wurde eine unbestimmte Fortschreitung bestimmt, und dieserwegen war er notwendig. Wenn ich aber z. B. den zufällig dissonirenden $\frac{6}{4}$ Akkord nehme:

Musical notation showing a dissonant chord (6/4) and a triad (5/3) in G major. The 6/4 chord has notes G, B, D, F in the treble and G in the bass. The 5/3 chord has notes G, B, D in the treble and G in the bass. The time signature is 3/4.

Dieser Akkord konnte wegbleiben, die Dreiklänge konnten auch ohne ihn auf einander folgen, ohne daß Uns
E
bestimmt

U n h a n g.

bestimmtheit und Ungewißheit in der Fortschreitung entstanden wäre; auch dissoniren Quarte und Sexte nicht an sich selbst gegen den Bass, denn sie sind Konsonanzen, sondern gegen die Töne des folgenden Akkords deren Stelle sie einnehmen, und in Vergleichung mit ihnen, denn von diesen sind sie Sekunden. Nicht so ist es mit der wesentlichen Septime, diese dissonirt gegen den Bass an und für sich, ohne Vergleichung mit dem folgenden Tone oder Akkorde und sie stört die beruhigende Harmonie des Dreiklages, welchem sie beigefügt wird. — Also der wesentliche dissonirende Septimenakkord heist deswegen so, weil er nothwendig ist, und für sich allein betrachtet dissonirt. Die zufällig dissonirenden Akkorde heißen deswegen so, weil sie weg bleiben können, und mehr in Vergleichung und Verbindung mit denjenigen, an deren Stelle sie stehen, dissoniren.



zufällig dissonirende Akkorde, an deren Stelle sie stehen, dissoniren.

Ed 1031

ULB Halle

3

005 496 926

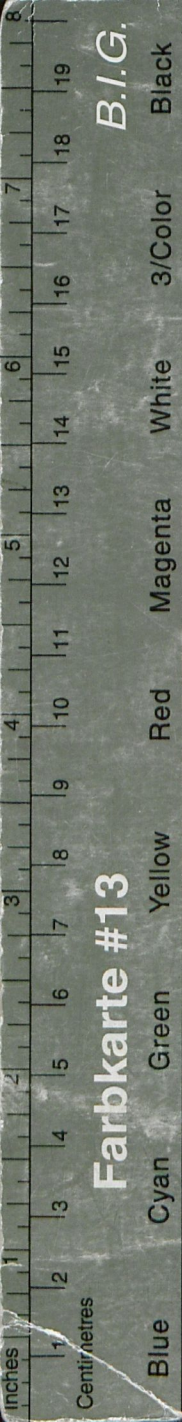


VD 18

MC







B.I.G.

Farbkarte #13

U n t e r r i c h t
 im
G e n e r a l b a s s e
 zum Gebrauche
 für
 Lehrer und Lernende,
 von
 Joh. Christian Bertram Kessel.



FvL.

11B 9

Leipzig,
 gedruckt auf Kosten des Verfassers
 in der Zauberschen Buchdruckerei,
 und in Kommission bei C. G. Hertel. 1790.

