

References to Mozart's music in a harmony treatise (1791)

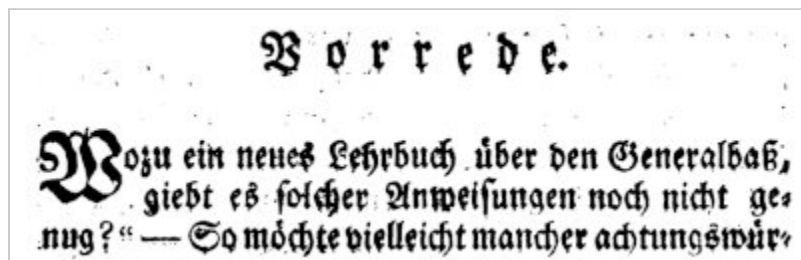
David Black

Johann Christian Bertram Kessel, *Unterricht im Generalbasse zum Gebrauche für Lehrer und Lernende*, Leipzig: Christian Gottlieb Hertel, 1791

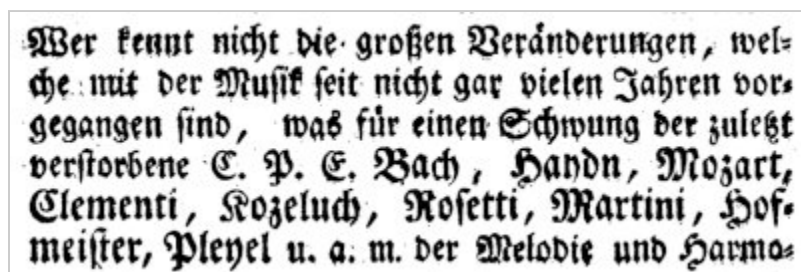
Vorrede.

[“]Wozu ein neues Lehrbuch über den Generalbaß,
giebt es solcher Anweisungen noch nicht ge=
nug?“

[...]



Wer kennt nicht die großen Veränderungen, wel=
che mit der Musik seit nicht gar vielen Jahren vor=
gegangen sind, was für einen Schwung der zuletzt
verstorbenen C. P. E. Bach, Haydn, Mozart,
Clementi, Kozeluch, Rosetti, Martini, Hof=
meister, Pleyel u. a. m. der Melodie und Harmoni=



[next page]

nie gegeben haben, und wie verschieden der jetzige
musikalische Geschmack von dem der vorigen Zeiten
ist? [...]

nie gegeben haben, und wie verschieden der jetzige
musikalische Geschmack von dem der vorigen Zeiten
ist? — Man erlaube mir hier eine kleine Abschwei-

[78]

[...]

Das Ganze

eines Tonstücks, oder vielmehr das Stück selbst, besteht aus
mehrern Haupttheilen; ein Haupttheil faßt mehre-
re Perioden oder Abschnitte in sich, ein Abschnitt
mehrere Einschnitte, und ein Einschnitt mehrere
Absätze; jedoch giebt es auch oft Einschnitte, in
welchen man keine Absätze findet. Z. B.

[The excerpt continues on pp. 79–80 with the rest of the
theme of Mozart's K. 331/i]

völlig beruhigt ist und nichts mehr erwartet. Das Ganze
eines Tonstücks, oder vielmehr das Stück selbst, besteht aus
mehrern Haupttheilen; ein Haupttheil faßt mehres-
re Perioden oder Abschnitte in sich, ein Abschnitt
mehrere Einschnitte, und ein Einschnitt mehrere
Absätze; jedoch giebt es auch oft Einschnitte, in
welchen man keine Absätze findet. Z. B.



[80]

Bei *a*) ist ein kleinerer, und bei *b*) ein größerer Absatz; bei *c*) ein Einschnitt; bei *d*) und *e*) sind wieder kleinere und größerer Absätze, und bei *f*) ist wieder ein Einschnitt, und zugleich ein Abschnitt und das Ende des ersten Theils. Bei *g*) und *h*) sind wieder Absätze, bei *i*) ist ein Einschnitt, bei *k*) und *l*) sind Absätze, bei *m*) ist ein Einschnitt; bei *n*) ein kleinerer Einschnitt und zugleich ein Abschnitt, das Ende des 2ten Theils und des ganzen Stückes. Alle diese Ruhepunkte werden durch die Kadenzen (§. 68.) und ihre Verwechslungen hervorgebracht; manchmal braucht man zu einer gewissen beruhigenden, aber zweideutigen Aushaltung den wesentlichen Septimenakkord und seine zwei ersten Verwechslungen (§. 20.)

Bei *a*) ist ein kleinerer, und bei *b*) ein größerer Absatz; bei *c*) ein Einschnitt; bei *d*) und *e*) sind wieder kleinere und größere Absätze, und bei *f*) ist wieder ein Einschnitt, und zugleich ein Abschnitt und das Ende des ersten Theils. Bei *g*) und *h*) sind wieder Absätze, bei *i*) ist ein Einschnitt, bei *k*) und *l*) sind Absätze, bei *m*) ist ein Einschnitt; bei *n*) ein kleinerer Einschnitt und zugleich ein Abschnitt, das Ende des 2ten Theils und des ganzen Stückes. Alle diese Ruhepunkte werden durch die Kadenzen (§. 68.) und ihre Verwechslungen hervorgebracht; manchmal braucht man zu einer gewissen beruhigenden, aber zweideutigen Aushaltung den wesentlichen Septimenakkord und seine zwei ersten Verwechslungen (§. 20.)

[101]

§. 99.

Man nennt diese Versetzungen der Melodie auch Nachahmungen. Die Nachahmungen können länger und kürzer sein, sie können in jedem Tone anfangen, einen oder mehrere Takte später eintreten, auch einige Intervalle, um dem guten Gesange nicht zu schaden, verändern. Z. B. in jener Mozartischen Variation:

[K. 179, Variation II, mm. 1-4]

Nur müssen die Nachahmungen dem fließenden und schönen Gesange nichts nehmen. Man sehe Z. B. diese vortrefflichen Nachahmungen in einer Mozartischen Variation, in welcher der Gesang immer fließend und angenehm ist, ohngeachtet die Stimmen einander auf das künstlichste nachahmen:

§. 99.

Man nennt diese Verfehlungen der Melodie auch Nachahmungen. Die Nachahmungen können länger und kürzer sein, sie können in jedem Tone anfangen, einen oder mehrere Takte später eintreten, auch einige Intervalle, um dem guten Gesange nicht zu schaden, verändern. Z. B. in jener Mozartischen Variation:



The musical score is for a Minuetto in 3/4 time, consisting of two staves. The notation is in a historical style, with notes and rests clearly visible. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is characterized by intricate imitative counterpoint, with various intervals and rhythms used to create a rich, layered texture. The score is presented in a clear, legible format, with the title 'Minuetto.' and the time signature '3/4' prominently displayed.

Nur müssen die Nachahmungen dem fließenden und schönen Gesange nichts nehmen. Man sehe Z. B. diese vortrefflichen Nachahmungen in einer Mozartischen Variation, in welcher der Gesang immer fließend und angenehm ist, ohngeachtet die Stimmen einander auf das künstlichste nachahmen:

[102-3]

[The example continues with the rest of Variation IX, K. 284/iii]



[104]

Anmerk. In den Mozartischen, Clementischen, Kozeluchischen, Pleylischen, u. a. Doppelsonaten sind sehr viele angenehme Sachen von dieser Art, durch die an seinen Geschmack bilden kann.

[...]

Anmerk. In den Mozartischen, Clementischen, Kozeluchischen, Pleylischen, u. a. Doppelsonaten sind sehr viele angenehme Sachen von dieser Art, durch die man seinen Geschmack bilden kann.

[106]

Beispiele von gebundenen Fantasien haben wir von Haydn, Clementi, Mozart &c. ; auch die so genannten Capriccios kann man hierher rechnen.

Beispiele von gebundenen Fantasien haben wir von Haydn, Clementi, Mozart &c. ; auch die so genannten Capriccios kann man hierher rechnen. Orgelfantasien haben Häßler,

Commentary

The little-known Johann Kessel (c. 1766-1823) worked as a cantor and school lecturer. He was born in [Lengsfeld](#) in Thuringia, studied theology in Leipzig, and spent most of his working career in Eisleben as Cantor of the [Andreaskirche](#) and teacher at its choir school ([GerberNL](#), vol. 3, col. 39). A guide to Eisleben describes him as a “great musician and excellent organist” ([Berger 1827](#), 217).

Kessel’s *Unterricht im Generalbasse* is a late example of a thoroughbass treatise, although like many such treatises it addresses more topics than the title would suggest. A product of the author’s time in Leipzig, the [first edition](#) of Kessel’s book appeared in 1790, and includes the first Mozart reference (in the “Vorrede”). The following year Kessel prepared an expanded edition that includes the other Mozart references. Among the extensive list of subscribers was the *Thomaskantor* Johann Friedrich Doles. The book was [unfavourably reviewed](#) in the *Allgemeine deutsche Bibliothek* by Johann Gottlieb Portmann (attribution from Schütz 2007, 323).

In the Preface, Kessel justifies the need for a new thoroughbass treatise by noting the great changes in musical style and taste that have occurred in recent times, citing the works of contemporary composers including Mozart (see Christensen 2006, 21). Kessler was evidently fond of Mozart’s keyboard variations, and discussed and extensively quoted three of them in the book. The first quotation occurs in a discussion of musical rhythm and the building of a movement from cadences, phrases, and larger sections. Kessler quotes the beginning of the Piano Sonata in A, K. 331 (not attributed to Mozart here), and rather laboriously labels various points in the passage with his four-level division of *Absatz*, *Einschnitt*, *Periode* or *Abschnitt*, and *Haupttheil*. This quotation shows a number of variants from the usual musical text, which perhaps suggests that Kessler was working from memory.

A discussion of contrapuntal imitation includes quotations from the second variation of the Twelve Variations on a Minuet by J. C. Fischer, K. 179, and the ninth variation of the third movement of the Piano Sonata in D, K. 284 (quoted in its entirety). Fischer praises Mozart’s ability to maintain a flowing and pleasant melody even as it’s combined with the most artful imitation. These are among the earliest quotations of Mozart’s music in a theoretical treatise; all three works had been in print for a number of years by 1791 (K. 179 was first published in 1778, and K. 284 and K. 331 in 1784), and K. 179 in particular also circulated in manuscript copies (selective list in von Fischer 1962, 33-35). Kessel also notes that *Doppelsonaten* (probably sonatas for piano four-hands) by Mozart, Clementi, Kozeluch, Pleyel and others contain a great many pleasing examples of imitation.

The final Mozart reference occurs in a passage on the *gebundene Fantasie* (“strict” fantasy, understood to be a fantasy with a regular beat). Kessler may have had in mind the Fantasia in C minor, K. 475, which was the only Mozart fantasy in print at that stage, and the Haydn Fantasia in C, Hob. XVII:4.

Bibliography ([↑](#))

[Berger, Christian Gottlieb](#). 1827. *Kurze Beschreibung der Merkwürdigkeiten die sich in Eisleben...beziehen*. Second edition. Merseburg: Franz Kobitzsch.

Christensen, Thomas. 2006. “Introduction”. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Ed. Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press. 1–24.

Schütz, Gudula. 2007. *Vor dem Richterstuhl der Kritik. Die Musik in Friedrich Nicolais “Allgemeiner deutscher Bibliothek” 1765-1806*. Wölfenbütteler Studien zur Aufklärung. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

von Fischer, Kurt. 1962. *Variationen für Klavier. Kritischer Bericht*. NMA IX/26.

Credit: DB

Author: [David Black](#)

Link(s): [Google Books](#); [BSB](#)

Search Term: mozart

Source Library: BSB, Mus.th. 1680

Categories: Mozart in Literature

First Published: Wed, 28 Sep 2016

Citation:

Black, David. 2016. “References to Mozart’s music in a harmony treatise (1791).” In: *Mozart: New Documents*, edited by Dexter Edge and David Black. First published 28 Sep 2016. [[direct link](#)]