

Mus. Fr.

11250

-1/2

Dubl
Voglers
Buss-Psaln.

1. Mai 1807

2^o Mus. pr. 11230 - 1/2

<36618688010010

<36618688010010

Bayer. Staatsbibliothek



2^o Mus. no. 11230 - 1/2#1

U T I L E

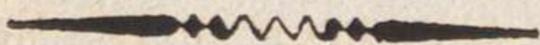
D U L C I.

Bogler's

belehrende

musikalische

Herausgaben.

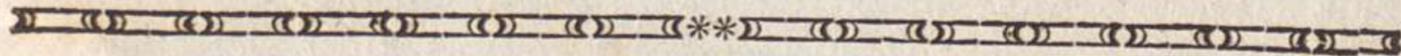


Zergliederung

der musikalischen Bearbeitung

des Bußpsalmen im Choral-Styl;

zu vier wesentlichen und selbstständigen Singstimmen,
doch willkürlichem Tenor.



München, im Verlag der Falter'schen Musikhandlung, 1807.

0039147

U T I L E S B U C H

Register

Verfasser

Verleger

Verlag

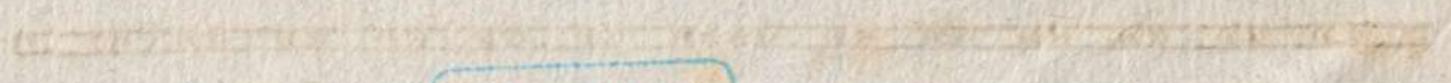


Verlag

Verlag

Das Buch ist Eigentum der Bayerischen Staatsbibliothek München

Das Buch ist Eigentum der Bayerischen Staatsbibliothek München



Bayerische
Staatsbibliothek
München

Das Buch ist Eigentum der Bayerischen Staatsbibliothek München

Vor einigen Jahren äußerte mir ein ausgezeichnete, musikkliebender Seelsorger den Wunsch, dieses poetische Gebet bei den Begräbnissen in deutscher Sprache dreistimmig vortragen zu lassen.

Das Bedürfnis einer solchen, harmonisch zu begleitenden, Choral-Melodie, dem bisher noch Niemand abhelfen wollte, fühlte ich sehr lebhaft, und glaubte meine, durch ein 50jähriges Studium erworbene, Geläufigkeit im Chorsatz, der lauter wesentliche und selbstständige Gesänge, d. i. soviel Gesänge als Stimmen liefert, nicht würdiger verwenden zu können, als zu einer mit der Zeit vielleicht noch allgemein einzuführenden Komposition, die eben sowohl bei dem frommwandelnden Leichenkondukt auf der Straße als beim rubrikmäßigen Gottesdienst selbst in der Kirche zur Fastenzeit und die Charwoche hindurch Erbauung stiften dürfte.

Ich zögerte deswegen nicht einen Augenblick; theilte meinen ersten Entwurf nebst dem Anhang sogleich dem unruhig wartenden Freund mit, und wählte dazu in Rücksicht des ersteren Gebrauchs zum Beschluß, statt der Dorologie, die Verdeutschung der Worte: Requiem aeternam dona eis Domine, et Lux perpetua luceat eis; requiescant in pace! Amen.

Seit mehreren Jahren wird diese Komposition benützt, um die entseelte Hüllen zur Grabstätte zu begleiten. Auch ist mir schon (als Jus talionis) dieser Choral, wann ich von dieser Welt abtrete, bestimmt, um zu meinem Andenken in der Kirche abgesungen zu werden.

Da ich aber vor einem Jahre in baier'schen Zeitungen öffentlich aufgefordert worden bin, auch Etwas für die Kirchenmusik zum allgemeinen Gebrauch der Landchöre zu liefern, so entschloß ich mich, den ersten Entwurf umzuarbeiten, diesen reiferen Satz durch die lithographische Anstalt zu ver-



vielfältigen, und nebst vorigem doppelten Zweck, vermittelst der Bezieserung des Singbasses auch noch folgende zwei Vortheile zu erringen:

- 1) daß jeder Musikdirektor hiedurch eine genaue Uebersicht des ganzen Harmoniegebäudes und der Tonfolge gewinne;
- 2) daß in der Kirche die Orgel beitreten und dem Gesang die kräftigste Unterstützung gewähren könne.

Alle vier Stimmen sind wesentlich und selbstständig.

Unter wesentlich (a quattro parti reali) verstanden die bisherigen Kontrapunktisten:

- 1) daß keine Stimme wegbleiben darf, ohne die Harmonie unvollständig zu lassen;
- 2) daß jede Stimme ihre eigene Kontrapunktische Eintritte behaupte, wenn gleichwohl in der Folge öfters die vierte, nicht selten schon die dritte Stimme sich nur Ausfüllungsweise verhält.

Unter selbstständig verstehe ich, daß eine jede Stimme ihr eigenes Gesang habe. Vom Sphären-System, wo jeder Planet sich um seine eigene Achse dreht, entlehne ich das Bild für jede Stimme, die sich von der andern durch ihre Gesangsschweifung auszeichnet, so zwar, daß ich so viele Gesänge als Stimmen fordre.

In diesem Psalm sind alle vier Singstimmen nicht nur wesentlich, sondern auch selbstständig, doch sind nur drei, nämlich Diskant, Alt und Baß unentbehrlich *), weil man beim dreistimmigen Vortrag eben so wenig den Tenor vermißt, als man ihn zufällig nennen darf, wenn seine freie, absolute und ungehinderte Gesangsschweifung beitrifft.

Mein erster Versuch in der Selbstständigkeit der Gesänge, dem höchsten Schwung der Gesangverbindungslehre, trat schon vor 30 Jahren an's Licht; ich gab nämlich in Mannheim ein Instrumental-Werk von 6 Sonaten für das Fortepiano heraus, die in sechserlei Gestalten auftreten,
d. i.

*) Wenn man diese Komposition um 5 Töne erniedrigen, d. i. ins weiche D transponiren will, so kann sie von drei Mannsstimmen vorgetragen werden.

1807

50

1797

1777

d. i. einmal ohne aller Begleitung konnten gespielt, dann willkürlich von einer Violine oder einer Flöte, von einer Violine oder Flöte und Violonzell, von einer Violine, Flöte, Bratsche und Violonzell begleitet werden, doch so, daß, wenn diese 4 akkompagnirende Stimmen zusammen spielten, das Fortepiano selbst nicht mehr nöthig war.

Vor 8 Jahren kleidete ich J. J. Rousseau's Romanze in 4 Singstimmen ein, und zeigte bei nachmaliger Herausgabe (in der musikalischen Leipziger Zeitung), wie die ganz entbehrliche fünfte Stimme, der zweite Tenor, auch noch wesentlich werden könnte.

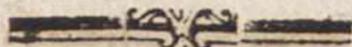
Ungleich schwerer war das jetzige Unternehmen, wo der wesentliche und selbstständige Tenor, ohne dem mindesten Nachtheil der Harmonie wegbleiben, also ganz entbehrlich werden, hingegen, wenn er mitsingt, manchmal mehr Ründung erhalten sollte, als der Canto fermo, d. i. das Choralgesang selbst, das im Diskant liegt.

Im ersten Entwurff bestand die ganze Musik aus nicht mehr als 17 (zwar Doppel-) Tälten*), so wie noch jetzt diese 17 Tälte im Diskant schon alle Mannichfaltigkeit der Melodie erschöpfen. Ich war auch lang unentschließig, ob ich nicht gleich den Improperia, die Luigi Prenestino im Jahr 1548 unter dem Pabst Marcellus II. schrieb, die noch jeden Charfreitag in Rom aufgeführt werden, auch durchaus die nämliche Harmonien und Wendungen, immer dieselbe Tonfolge und Begleitung beibehalten sollte; endlich aber entschied ich folgendermassen: da es jedem Musikdirektor, der keine andere, als nur die, den angezeigten 17 Tälten beigegebene, Harmonien angewandt haben will, wenn ich schon eine abwechselnde Begleitung einführe, doch immer noch frei steht, den einfachen Akkorden dieser 17 Tälte, meinem metrisch: deklamatorischen Zuschnitt gemäß, alle andere Worte unterzulegen; so gewinnen wir ja! dadurch den doppelten Vortheil, daß der Psalm

A 3

zwei

*) (Vom ersten zum siebenten,
— 14ten — 18ten,
— 24sten — 28sten Takt.)



zwei verschiedene Gestalten annimmt, und z. B. wenn er auf der Strasse gesungen wird, das einfache, immer wiederkehrende Akkompagnement beibehalte, wenn aber die Orgel beitrifft, sich unausgesetzt durch neue Tonwendungen auszeichne. Dessen ungeachtet darf ich jeden Harmoniker versichern, daß ich den während dieser Variation aufgesammelten Vorrath von harmonischen Wendungen lange nicht erschöpft habe, weil ich die vielen mir noch übrig gebliebenen Auswege jeden Augenblick anzugeben im Stande bin.

Für den lehrbegierigen Forscher, der den wechselseitigen Bezug des immer wiederkehrenden Melos auf die Mannichfaltigkeit der Tonfolge durchdringlich übersehen will, steht folgende sehr präzise Tabelle da.

Wie vom ersten zum siebenten Takt;

S	}	— 8ten — 13ten — ;
		— 29sten — 33sten — ;
		— 34sten — 39sten — ;
		— 56sten — 61sten — ;
		— 62sten — 66sten — ;
		— 85sten — 89sten — ;
		— 90sten — 94sten — ;
		— 117ten — 124sten — ;

Wie vom 14ten zum 18ten Takt ;

S	}	— 19ten — 23sten — ;
		— 40sten — 45sten — ;
		— 46sten — 50sten — ;
		— 67sten — 72sten — ;
		— 73sten — 78sten — ;
		— 95sten — 100ten — ;
		— 104ten — 109ten — ;

Wie

Wie vom 24sten zum 28sten Takt ;

S	}	- 51sten -- 55sten -- ;
		- 79sten -- 84sten -- ;
		- 101sten -- 103ten -- ;
		- 110ten -- 116ten -- .

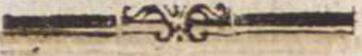
Das heißt :

Die Melodie vom 1sten zum 7ten Takt kömmt 9mal vor ;
 -- -- -- 14ten -- 18ten -- -- 8 -- -- ;
 -- -- -- 24sten -- 28sten -- -- 5 -- -- .

Hingegen ist das Akkompagnement jedesmal wesentlich verschieden, so wie es aus folgender detaillirten Tabelle erhellet, wo nichts als Hauptklänge vorkommen, deren römische Ziffer die Quotität enthüllen, d. i. deutlich bestimmen, der wievielte Ton in der Leiter jeder Hauptklang sei.

Hauptklänge.

1ster	2ter	3ter	4ter	5ter Takt.
3 ^h — A —	3 ^h 5 5 — E C F —	F — 3 ^h — D —	3 ^x — E —	3 ^h 3 ^h 5 5 5 — A D G C F —
I	V III VI	IV	V	I IV VII III VI
6ter	7ter	8ter	9ter	10ter Takt.
5 ^h 3 ^h 3 ^h — H A H —	7 3 ^h 3 ^x 3 ^h — A E A —	7 7 ^h 3 ^h 3 3 ^x — A — D Dis	3 ^h 5 7 5 — E C A F —	7 7 II IO ^x — D H E —
II I II	I V I	V VIII	I VI I VI III	IV II V
11ter	12ter	13ter	14ter	15ter Takt.
7 ^b 3 ^h 3 ^h — C D G —	7 5 7 ^b 5 — C F B —	7 3 ^h 3 ^x 3 ^h 3 ^h — A E A E —	3 ^h — E —	3 ^x 5 — D — G —
V VI V	I V I	I V I I I	IV II	V I
				16ter



16ter	17ter	18ter	19ter	20ter Taft.
7 3 ^x 7 ^h G E Gis v v VII ^x	3 ^h 3 ^h A - D - I IV II	7 5 G - C - v I	7 5 ^x 3 ^h 3 ^x 3 ^h E - H E I v I	7 5 ^h 5 A - Fis C IV II VI IV
21ster	22ster	23ster	24ster	25ster Taft.
3 ^x 5 2 ^h D - G - v I v	3 ^x 7 ^h 3 ^h E Gis A - v VII ^x I	7 5 7 H - G - II v	5 5 - - C F - - I I	5 7 ^h 3 ^x B - Dis - IV VII ^x
26ster	27ster	28ster	29ster	30ster Taft.
3 ^x 7 3 ^x 3 ^h E - Dis E v VII ^x I	5 ^h 3 ^h 7 5 ^h Dis E A Fis VII ^x I IV II	5 ^x 3 ^h 3 ^h 3 ^h 5 3 ^h 5 H - E A v I I	3 ^h 5 3 ^h 5 A F E C VI v III	5 3 ^h 3 ^x F D E VI IV v
31ster	32ster	33ster	34ster	35ster Taft.
3 ^h 3 ^h 5 A D G I IV VII ^h	5 5 5 7 ^b C F B Cis III VI I VII ^x v	3 ^h 7 3 ^x 5 D - E F I v VI	5 7 3 ^x F - Fis D VII v IV ^x	9 5 5 5 G C F C I IV IV I I
36ster	37ster	38ster	39ster	40ster Taft.
7 7 3 ^x D H E II VII v II	3 ^h 3 ^h 3 ^b A D G I IV II	7 ^b 5 3 ^h 5 C F D B v I VI IV	7 5 ^h 3 ^h 3 ^x 3 ^h A E A I v I	3 ^h E - - - I
				41ster

41ster

42ster

43ster

44ster

45ster Takt.

3# 5 5 3b	3# 5	7# 3# 7#	7b 5 5 5b	5 5 3#
A C F C	D - G	G E Gis	F - B D	G - C
IV V I IV	V I	V V VII#	VI V I II	V I I
I		7b H VII#		

x g m j 13

46ster

47ster

48ster

49ster

50ster Takt.

3# 3#	7 3# 5	5 5b	3# 3#	5 5 7b
E - A	D - G	G - H	A - D	G - C C
IV II	V I	VII I II	I IV II	V I V

51ster

52ster

53ster

54ster

55ster Takt.

5 7b 5	5 3b 3# 7 -	3#	3# 3# 5# 3#	7 5#
F F B	F C D Dis	E	Dis E Dis E	Fis - H
I V I	V IV V VII#	V	I VII# I VII# I	II V

56ster

57ster

58ster

59ster

60ster Takt.

3# 5 3# 5	7 5# 3#	3# 3# 5 3# 7	5 7	5 3# 7#
E C A F	H - -	E A F D H	C - G	C A Gis
I I VI IV	V	V I VI IV VII	I V	I I VII#
		II		

B

61ster

81ster	82ster	83ster	84ster	85ster Taft.
3 ^x 5 ^h E — — Dis	3 ^x 3 ^h 5 5 E A F C	7 ^h 5 ^x Dis E H C	7 5 ^x A Fis H E	7 A — D G
V VIII	V VI V VI V I	VIII I V VI	IV II V I	I V I

86ster	87ster	88ster	89ster	90ster Taft.
3 ^x 5 7 5 E F G C	3 ^x 3 ^h 7 E D G	7 7 3 ^h 5 ^h C F D H	3 ^x 3 ^h 5 E A — C	7 ^h — 3 ^h 3 ^x 9 5 Dis D G C
V III VI V I	V IV V	I IV II VII II	V I III I	IV V I I

91ster	92ster	93ster	94ster	95ster Taft.
7 5 7 7 A F D H	5 3 ^h 7 3 ^b C A D G	7 ^b 5 7 7 ^h C F H Gis	7 3 ^x 3 ^h E A — E	3 ^h 3 ^h E — — —
VI IV II VII	I VI II II	V I VII VIII II	V I I	

96ster	97ster	98ster	99ster	100ster Taft.
3 ^h A — — —	3 ^x D — — —	5 7 ^h G — — Gis	7 3 ^x 3 ^h 7 7 ^b E A D H	8 5 7 ^b 7 3 ^h 5 ^b H G C A
IV II	V	I VII V	I IV VII V	9 ^b 7 V I VII G V

B 2

101ster

Handwritten text in German script, likely a musical instruction or commentary. The text is partially obscured and difficult to read due to cursive handwriting and some fading. It appears to discuss musical notation or performance instructions.

126ster	127ster Takt.	1ster	2ter	3ter Takt.
3 ^h A — — —	A — — — v	3 ^h A — —	3 ^h 9 E F — H C	5 ^h 5 H C 5 3 ^h 7 G — A G
		I	v VI VII I	v VI v
4ter	5ter	6ter	7ter	8ter Takt.
5 C — — —	3 ^h 3 ^h 9 D A B — E F	5 5 7 ^b B — F C	5 F — — —	3 ^h 3 ^h 5 A — E F
I	I v VI VII I	IV I v	I	I v VI
9ter	10ter	11ter	12ter Takt.	
3 ^h 3 ^h 7 ^h D — A Gis	3 ^h 7 A — E —	7 ^h 3 ^h — 3 ^h —	3 ^h A — — —	
IV I VII ^h	I v	v I	v	

Diejenigen, die mein Harmonie-System kennen, sind von dem Nutzen schon überzeugt, den eine solche Zergliederung dem Forscher gewährt.

(Hätte ich vor 40 und etlichen Jahren dergleichen Normen vor mir gehabt, wo die Theorie mit der Praktik so innig verwebt ist; wie viele Umwege wären da vermieden worden, die ich einschlagen mußte, um in einer Schlangenlinie weiter fort zu rücken?)

Justus

Die ungewöhnlichsten Tonfolgen, wo die Quotität der Leitertöne sich nicht leicht erörtern läßt, kommen im 44sten, 77sten und 107ten Takt vor.

Wenn man den 9 Tönen der natürlichen Leiter einen akustisch-harmonischen Bass unterlegen will, der sich auf drei die Leiter konstituierenden Haupttöne beschränkt:

CGC

Harmonische Aliquottheile.	I	I	I	I	I	I	I	I	I
	8	9	10	11	12	13	14	15	16
	c	d	e	f	g	a	b	h	c
Wurzel des Stammakkords.	C	G	C	F	C	F	C	G	C;

Accord nicht voll, sondern zum Quartett wird.

Aufgeleitet in Hauptsatz N Gis nicht G | H | I | B | G | C

so erhält das b den Ton C zum Bass, hiedurch wird das b zur Siebente, dieses b steigt aber hinauf in das h; folglich wird hiedurch die Ausnahme von der Regel, (daß die Siebenten sich nie hinaufzu auflösen dürfen, sondern allzeit hinunterzu auflösen müssen,) sanktionirt, und dieses Privilegium, einen halben Ton hinauf steigen zu können, der Unterhaltungs-Siebente gesichert, und hievon datiren die, erst seit 40 Jahr in Aufnahme gekommenen, (jezt aber, wie das übermäßige, bis zum Eckel verschwendete, Gewürz beim

haut goût, mißbrauchten) Tonfolgen. Z. B. $\begin{matrix} 7b & 6h & 5 \\ 5 & 4 & 3 \\ \text{Fis} & G & \dots \end{matrix}$

Von dieser Gattung ist das erste Viertel des 44sten Takts.

Eigentlich sollte bei der letzten Harmonie des 43sten Takts der erhöhte *) siebente Ton der Leiter C, nämlich das H Hauptklang sein, um das Hins aufsteigen der verminderten Siebente, welcher Siebente man mit der Unterhaltungs-siebente gleiche Vorrechte eingesteht, gründlicher anzugeben. Um aber der Altstimme die zu sehr auffallende Fortschreitung vom gis as a zu ersparen und den Vortrag zu erleichtern, notirte ich statt as wieder gis.

Bei dem 106, 107, 108ten Takt konnte ich, um den Harmoniengang nicht zu beeinträchtigen, unmöglich die Notirung mehr vereinfachen, es mußten g gis a hinauf, und as g f heruntersteigen.

Bei dem 77sten Takt wechseln sogar die Töne gis as miteinander ab; allein da folgt auch kein gis mehr nach.

Daß die in obiger Entwicklung der Bassfolge zur Oberstimme der natürlichen Leiter gegründete Ausnahme, die in Rücksicht auf die Lehre der Schlußfallmäßigkeit so richtig als einfach ist, in der modernen Praktik, bis zur Verwirrung der Tonfolge und des Harmoniegesetzes verleite, kommt von

*) Das \sharp bei IV und VII bedeutet den erhöhten vierten, erhöhten siebenten Ton, so wie der \natural bei VII den unerhöhten siebenten Ton.

f. Jost von Dr.
Lichter
Carognat 251
8# 16 5
6 Ein G-2

comp. 251

der Inkonsequenz der kurzichtigen Theoretiker her, die eine Harmonie nur einseitig, wie sie da liegt, betrachten, sie aber nie mit dem, was vorausgeht, was nachfolgt, in Verbindung ziehen wollen: z. B. statt, nach

7b	6b	13b	6b
5	das 4.	als 11	zu behandeln, glauben sie, jetzt haben wir 4, also F moll
H	C	C	

zum Hauptklang, vergessen auf die 7b die zum H erschienen war, vernachlässigen die Lage, die öfters die bizarresten Zusammenstellungen humanisirt, moduliren alsdann und irren so lang fort, bis endlich der unbefangene Zuhörer selbst fühlen muß, er habe ein Gemengsel von Tönen vernommen, wisse aber nicht, was sie alle sagen wollen. Daß einige unter meinen Hauptklängen doppelte römische Zeichen haben, bestätigt diesen Satz; denn eine bezieht sich auf den Vorgang, die andere auf die Folge.

Da das bisherige zur Rechtfertigung der Harmonie und zum Begriff der Tonfolge geeignet war, so folgen hier auch Bemerkungen über die Lage, über die Wahl der bei einem dreistimmigen Satz einem Tricinium *) zur einseitigen Ergänzung der Harmonie unentbehrlichen Töne.

Die Altstimme ist hier in dem ganzen Psalm eine so vollständig begleitende und so wesentliche Mittelstimme, daß sie keiner anderen Mittelstimme bedarf, um die Harmonie zu kompletiren und um selbst bedeutend zu werden.

Die zwei fis, die im 70sten und 74sten Takt vorkommen, scheinen zwar eine gewisse Leere anzeigen zu wollen; da das Gesang aber hiebei so fließend ist; da sie in beiden Fällen wie Zwischenharmonien, oder wie stufenmäßig daher wandernden Zwischentöne (nicht Zwischenklänge) die Tonfolge verkettten, so ist das Leere blos als ein schattirender Uebergang anzusehen.

Wenn

*) Daß Fox in seinem Gradus ad Parnasum, den man wieder neu aufgelegt hat, mit dem Bicinium anfängt, und mit dem Quatricinium aufhört — diese Eintheilung der Operazion des Verstandes, die alle Uebersicht der Harmonie ausschließt, dürfte durch die einzige, hier vor Augen liegende Thatsache widerlegt werden; weil es viel leichter ist, 4stimmig als 3stimmig zu sehen, und wieder noch weit schwerer ist, dreistimmig zu sehen, wenn der 3stimmige Satz an und vor sich schon selbstständig sein, und doch die vierte, ebenfalls selbstständige Stimme noch zulassen soll.

Carl Haupt
Zur Zeit

158

Haupt
zur Zeit
müßte

Wenn man die Ründung des Tenorgesangs durchdringlich übersehen und Beweise für die oben hingeworfene Afferzion, daß seine Gesangsschweifung sehr oft das Choral-Melos übertreffe, sammeln will, darf man vorzüglich den 11ten und zwölften Takt betrachten und vom 26sten zum 30sten

— 37sten — 40sten

— 67sten — 69sten

— 82sten — 84sten

— 94sten — 97sten Takt dieser wesent-

lichen und selbstständigen Mittelstimme Schritt vor Schritt folgen.

Auch im Anhang sind die fünf letzten Takte des Tenor sehr melodisch gesetzt. Hier und im Psalm kommen für den Tenor solche herrschende Gesänge vor, die vergessen machen, daß er nur eine Mittelstimme, daß er die vierte, dabei noch die entbehrliche Stimme ist.

Wenn manchesmal in einer Stimme vor einer Note, die vorher z. B. kein Kreuz hatte, doch ein Auflöser und wechselseitig eine, unnöthig scheidende, Vorzeichnung vorkommt, so geschah es aus Vorsicht, damit der Sänger von einer andern Stimme, die vielleicht die Vorzeichnung wechselt, nicht verführt werde, zu glauben, er müßte auch da einen fremden Ton anstimmen.

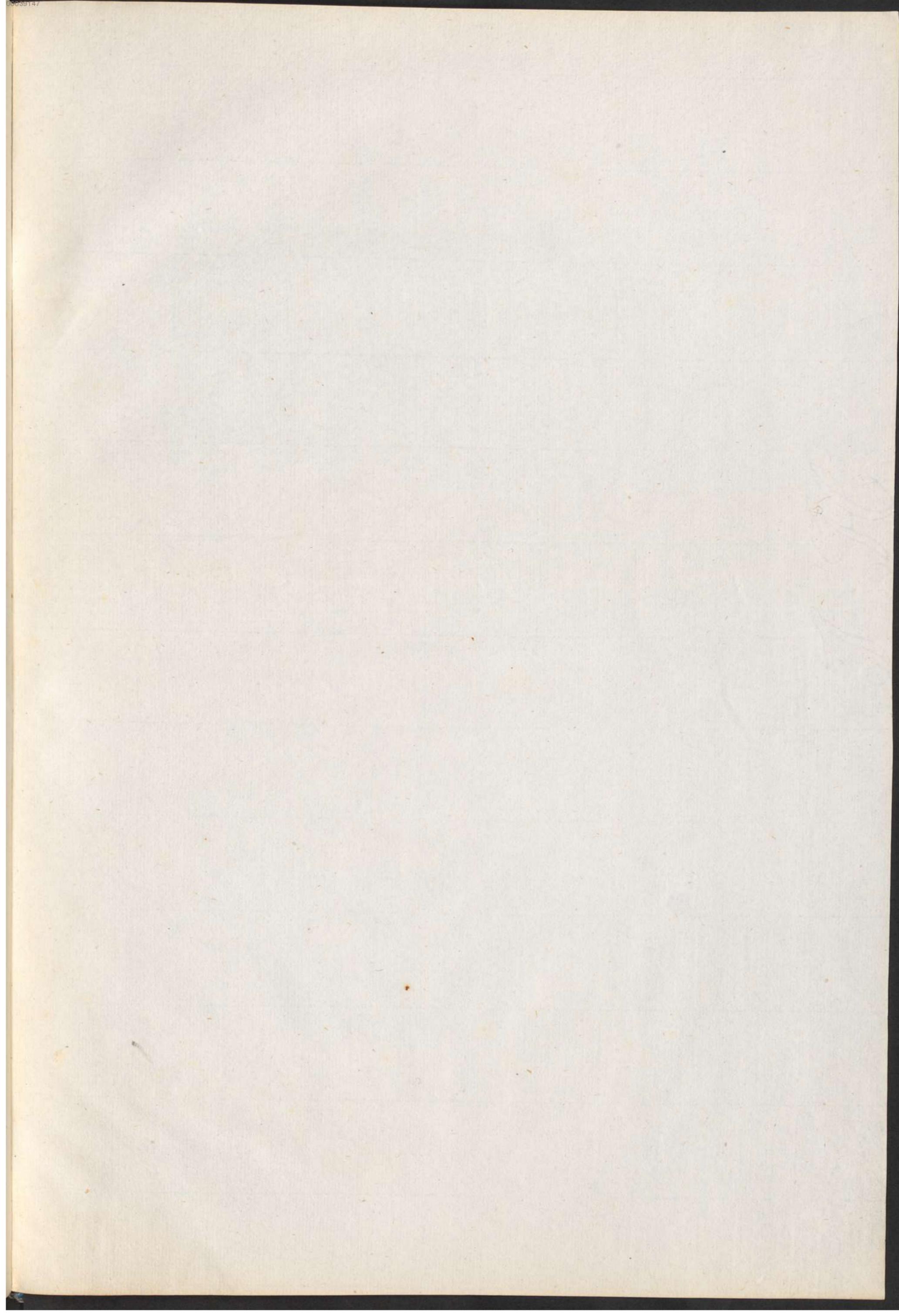
Diese bisherige Zergliederung wird nun hinreichen, um jedem Musikdirektor die Aufführung zu erleichtern, so zwar, daß der Psalm mit und ohne Anhang, vermittelst kleiner Abänderungen, in 5 Gestalten;

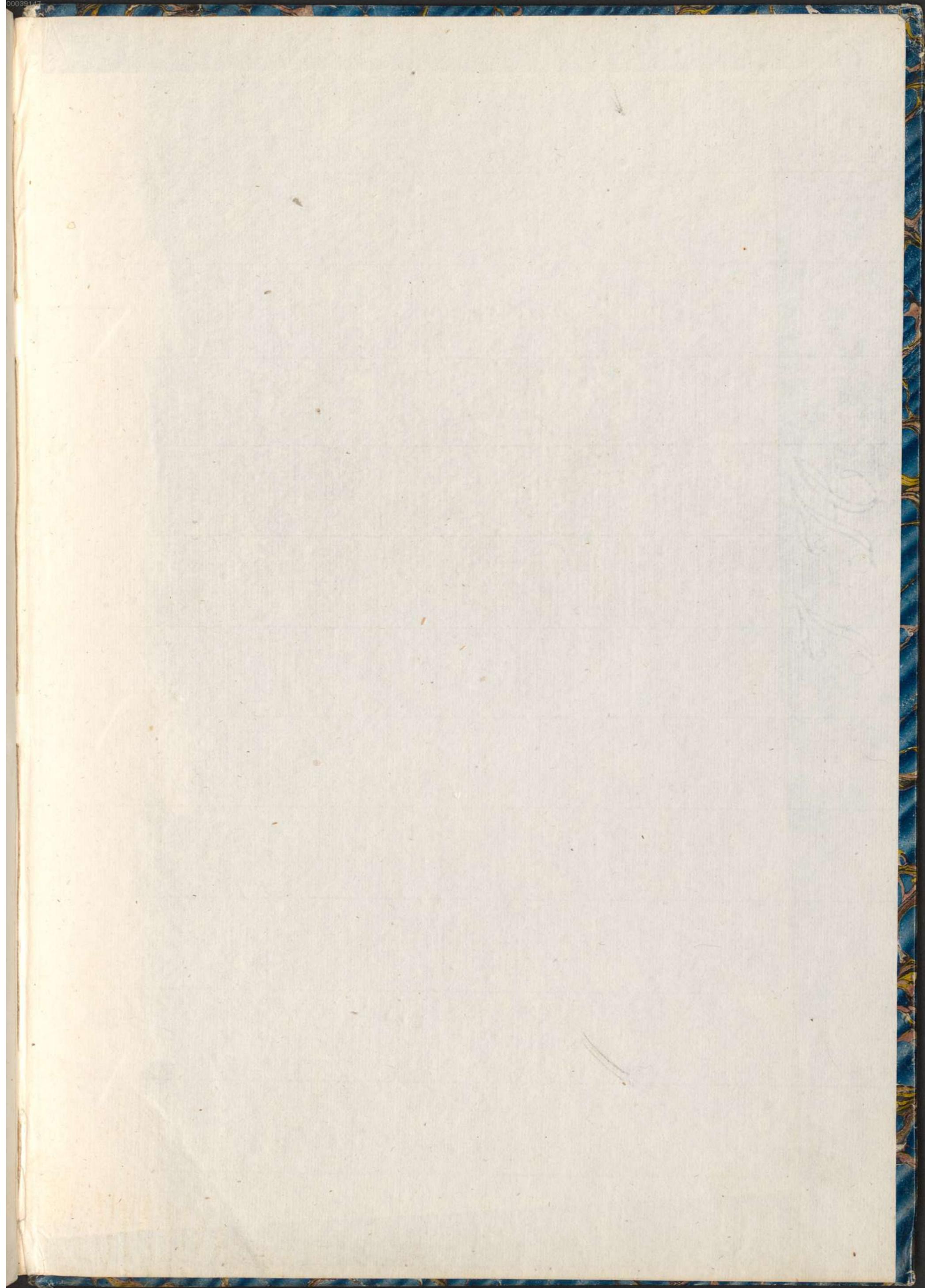
- 1) von den Stimmen zweier Knaben und eines Manns, sei's Tenorist oder Bassist;
- 2) von drei Mannsstimmen (aus dem weichen D oder weichen C);
- 3) von drei Knaben oder drei Frauenzimmer (vielleicht aus dem weichen H);
- 4) von vier Stimmen und einem vollständig wohlbesetzten Chor, wie er hier steht, mit oder ohne Orgel vorgetragen;
- 5) blos von den immer wiederkehrenden Harmonien, die in obigen 17 Taktten erschöpft sind, begleitet werden könne.

Daß eine im erhabnen, keiner Mode tributären Kirchenstyl verfaßte, auf Wahrheit und Harmonie gegründete Tonsetzung dem Zuhörer, der in's Innere der Aesthetik eindringt, auch Beschäftigung für den Verstand gewähre, und doppelten Genuß verschaffe, wird Niemand läugnen.

München den 1sten Mai 1807.

A. B.





0039147

