

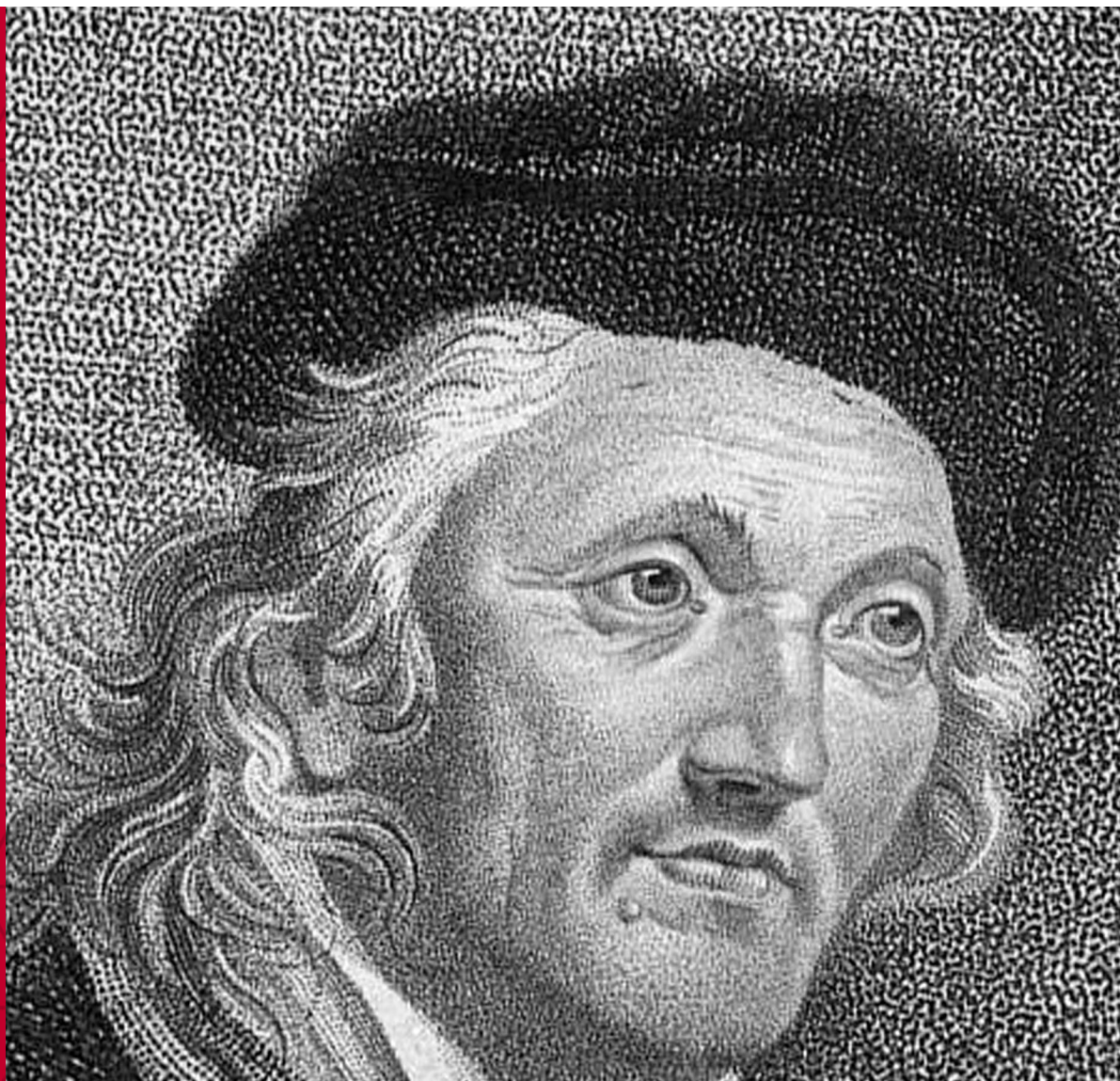
SCHRIFTEN DER  
HOCHSCHULE FÜR MUSIK MAINZ

Band 1

Immanuel Ott / Birger Petersen (Hg.)

**»... weit schärfer und gründlicher nachgedacht ... «**

Zur Musiktheorie Johann Philipp Kirnbergers



---

# Schriften der Hochschule für Musik Mainz

**Herausgegeben von**

Valerie Krupp

Immanuel Ott

Birger Petersen



## Band 1

### »... weit schärfer und gründlicher nachgedacht ... « Zur Musiktheorie Johann Philipp Kirnbergers

Herausgegeben von Immanuel Ott und Birger Petersen

Mainz 2023

Cosima Linke

**Kompositionsmethodik bei Kirnberger: Zwischen Handwerk und schöner Kunst**

<http://doi.org/10.25358/openscience-8738>

<https://openscience.ub.uni-mainz.de/handle/20.500.12030/8754>



Dieser Text erscheint im Open Access unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

## Kompositionsmethodik bei Kirnberger: Zwischen Handwerk und schöner Kunst

Johann Philipp Kirnbergers zwischen 1757 und 1783 erschienenen Lehrwerke, insbesondere das mehrbändige Lehrwerk *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1771–79), reihen sich in die bedeutenden Kompositionslehren des 18. Jahrhunderts etwa von Johann Mattheson über Joseph Riepel bis Heinrich Christoph Koch ein.<sup>1</sup>

Was unter Komposition zu verstehen sei, wird in dem zumindest unter Kirnbergers Einfluss entstandenen, vermutlich von seinem Schüler und teilweise Ko-Autor Johann Abraham Peter Schulz verfassten Artikel »Saz; Sezkunst« aus Johann Georg Sulzers Enzyklopädie *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* dargelegt:<sup>2</sup> Hier unterscheidet der Autor mehr oder weniger explizit zwischen einer engeren, rein handwerklichen Begriffsbedeutung von »Satz« im allgemeinen Sprachgebrauch und einer weiteren, ästhetischen Bedeutung von »Satz« bzw. »Setzkunst«. Nach dem ersten, eingeschränkteren Begriffsverständnis meint »Satz« diejenige Arbeit,

die nach bestimmten und einigermaßen mechanischen Regeln geschieht, durch deren Beobachtung die das Ohr beleidigenden Fehler vermieden werden.<sup>3</sup>

Ein solcherart verstandener musikalischer Satz bildet nach Ansicht des Autors jedoch bloß die »grammatikalische« Grundlage der Musik, analog zur Funktion der Grammatik in der Sprache, und wird dementsprechend noch nicht Musik als einer schönen Kunst im vollen Sinne gerecht:

Diese Kunst [die Musik] hat mit allen schönen Künsten das gemein, daß sie erstlich Genie und Geschmack erfordert, um, nach Beschaffenheit der Absicht, das zu erfinden und zu wählen, was dem Werk seine Kraft geben soll, und denn die Fertigkeit das erfundene so vorzutragen, oder auszudrücken, wie es die mechanischen Regeln der Kunst zur Vermeidung alles Anstoßes erfordern. Nur dieser zweyte Punkt ist

- 1 Zum Erscheinen von *Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist* gibt es unterschiedliche Angaben; vgl. <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10527349?page=1> [Abruf: 30. März 2022].
- 2 Im sogenannten Verzeichnis fremder Kunstwörter wird von »Composition« auf den Artikel »Satz« verwiesen, vgl. Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig 1771, Berlin 2002, S. XI. Zur mutmaßlichen Autorschaft von Schulz der musikbezogenen Artikel ab Buchstabe S siehe auch die Vorrede zum zweiten Band in Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig 1774, Berlin 2002.
- 3 Sulzer, Art. »Saz; Sezkunst«, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 2 (wie Anm. 2), S. 1009–1011, hier: S. 1009.

bestimmten Regeln unterworfen, die man, ohne Genie und Geschmack zu haben, lernen und beobachten kann.<sup>4</sup>

Während die mechanischen Regeln der Kunst nach Auffassung des Autors zwar grundsätzlich erlernbar sind, bedarf es auf Seiten des (angehenden) »Tonsetzers« gleichwohl des Genies, des Geschmacks und des Gefühls bzw. der Empfindung, um diese Regeln in der kompositorischen Praxis auch musikalisch sinnvoll ausüben zu können.<sup>5</sup> Rational vermittelbare Regeln, musikalische Veranlagung (»Genie«) und eine durch praktische Ausbildung im Singen und Spielen<sup>6</sup> verfeinerte auditive wie affektive Wahrnehmungs- und Empfindungsfähigkeit greifen in der Komposition daher eng ineinander: Erst dann lässt sich in der konkreten kompositorischen Ausübung über die bloße »Grammatik« der Musik, das heißt die korrekte Anwendung der erlernten Regeln, hinausgehen und zur »Beredsamkeit« vordringen, also zu künstlerischem Ausdruck.<sup>7</sup> Zwar gebe es durchaus »außerordentliche Genies«, sogenannte »Naturalisten«, die es auch ohne ein systematisches Erlernen der Regeln zu »großer Fertigkeit in Ausübung des Sazes«<sup>8</sup> brächten, gerade aber die Genies würden am stärksten vom Studium der Regeln profitieren.<sup>9</sup> Zum Schluss des enzyklopädischen Artikels weist der Autor auf Kirnbergers ersten Teil und den noch zu erwartenden zweiten Teil der *Kunst des reinen Satzes* hin, der »das vollständigste, gründlichste und zugleich verständlichste Werk seyn wird, das bis dahin über den Saz geschrieben worden.«<sup>10</sup>

*Die Kunst des reinen Satzes in der Musik aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert* nimmt bereits im Titel eine Verknüpfung von auf mechanischen Regeln basierendem »reinen Satz« einerseits und einem über diese Regeln hinausgehenden ästhetischen Anspruch von Setzkunst als schöner »Kunst« andererseits vorweg. Damit verweist er auch auf das für die Kompositionsdidaktik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts insgesamt problematische (und im Vergleich zum 19. Jahrhundert noch unaufgelöste) Spannungsverhältnis zwischen Kompositionslehre als regelpoetischer Handwerkslehre auf der einen Seite sowie kompositorischer Freiheit und Individualität im Sinne der späteren Genieästhetik auf der anderen, also das künstlerische *Surplus*, das sich durch eine wissenschaftlich-systematische und normativ-präskriptive Vorgehensweise kaum einfangen lässt.

Kirnberger baut ganz im Geist der Aufklärung auf eine wissenschaftlich-systematische und erschöpfende Darstellung seines Gegenstands, was bereits im ausführlichen

4 Ebd.

5 Vgl. ebd., S. 1009f.

6 Der Autor empfiehlt ausdrücklich, dass der angehende Tonsetzer zuerst im Singen und Spielen ausgebildet werde, vgl. ebd., S. 1010.

7 Hier greift die Sprachanalogie [siehe unten], vgl. ebd.: »So wie nun in Absicht auf Sprachen und redende Künste, nur der, der eine Sprache wirklich spricht, im Stand ist, so wol die Grammatik derselben, als das, was zur Beredsamkeit gehöret, deutlich zu fassen, so ist es auch in der Musik, wo nur der den Saz lernen kann, dem die Sprache der Musik bereits geläufig worden.« Zum Begriff des »Ausdrucks« siehe weiter unten.

8 Ebd., S. 1010.

9 Vgl. ebd., S. 1011.

10 Ebd.

Titel angekündigt wird: So spricht er einleitend auch von den »wahren Grundsätze[n] [...], auf welche die Regeln der Harmonie gegründet sind«,<sup>11</sup> er ist selbstbewusst der Ansicht, auch im Vergleich zu anderen Lehrwerken, in seiner Darlegung »vollständig zu seyn«,<sup>12</sup> und gibt als Absicht seines Lehrwerks an, dass dieses »nicht bloß auf die Bekanntmachung der Regeln des reinen Satzes gerichtet« sei, sondern es »auch die Gründe anzeigen [soll], aus welchen die Nothwendigkeit derselben erkennt wird«; eine rationale, »umständliche Betrachtung« wird hier dem »dunklen Gefühl« gegenübergestellt.<sup>13</sup> Hieran wird ein klarer theoretischer Anspruch im Vergleich zu einer vorrangig praxisorientierten Handreichung von Regeln deutlich, auch wenn zwischen praktischer Regel und theoretischem Anspruch an einigen Stellen Diskrepanzen bestehen bleiben: So beschränkt er bzw. sein Ko-Autor Schulz sich in *Die wahren Grundsätze* auf die pragmatische Erörterung der »natürlichsten und gewöhnlichsten Fortschreitungen des Grundbaßes, Anfängern zum Besten« (Quinte/Quarte, Sexte/Untertertz und in bestimmten Einzelfällen Sekunde);<sup>14</sup> auch seine Generalbasslehre (*Grundsätze des Generalbasses*, 1781) ist in der Vorgehensweise weniger theoretisch-wissenschaftlich als pragmatisch ausgerichtet.

Obwohl Kirnberger bereits in der Vorrede zur *Kunst des reinen Satzes* betont, wie nützlich es sei, »die angehenden Componisten an die strengste Reinigkeit zu gewöhnen«,<sup>15</sup> also an die verbindliche Befolgung der strengen Regeln des reinen Satzes, räumt er zugleich wiederholt ein, dass es für bestimmte satztechnische Situationen gar keine Regeln gibt bzw. geben kann, insbesondere dann, wenn es um den Charakter und Ausdruck des jeweiligen satztechnischen Zusammenhangs oder Stücks geht; so äußert er sich beispielsweise in Bezug auf Auszierungen in Tanzsätzen folgendermaßen:

Ein Stück von zärtlichem Charakter leidet mehr kleine Schönheiten, als ein heroisches Stück. Es ist aber nicht möglich, hierüber besondere Regeln zu geben: ein Tonsetzer

11 Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Teil 1, Berlin 1771, Reprint Kassel 2004, Vorrede (ohne Seitenangabe).

12 Ebd.

13 Ebd., S. 1. Diese Gegenüberstellung von rationaler Betrachtung und dunklem Gefühl entspricht ebenfalls aufklärerischem Gedankengut mit Blick auf unterschiedliche Formen der Erkenntnis, vgl. Karlheinz Barck, Jörg Heininger und Dieter Kliche, Art. »Ästhetik/ästhetisch« in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel, Stuttgart 2010, S. 308–400, hier: S. 322–325.

14 Johann Philipp Kirnberger / Johann Abraham Peter Schulz, *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, Berlin und Königsberg 1773, S. 50 bzw. S. 50–53. Siehe hierzu auch Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 1 (wie Anm. 11), S. 92f.; auf das Problem der (zum Teil scheinbaren) Sekundfortschreitung im Grundbass kann hier nicht näher eingegangen werden. Auch die Auflistung der möglichen Akkordfortschreitungen nach der zweiten Art der harmonischen Begleitung zu einer gegebenen Melodie (Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Teil 2, Bd. 1, Berlin und Königsberg 1776, S. 12–16) entspricht von der kasuistischen Vorgehensweise her eher einer pragmatisch orientierten Methodik, vergleichbar etwa mit Johann David Heinichens Auflistung der möglichen Generalbasssignaturen zu einem unbezifferten Generalbass mit gegebener Oberstimme, als einer systematischen Akkordfortschreitungslehre (vgl. Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728, S. 733–738).

15 Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 1 (wie Anm. 11), Vorrede (ohne Seitenangabe).

von Genie und Geschmack fühlt ohne Regeln, Maaß und Ziehl, die er hiebey zu halten hat.<sup>16</sup>

Abgesehen von einigen wenigen, meist direkt auf den musikalischen Charakter und Ausdruck bezogenen satztechnischen Bereichen, die sich mithilfe von Regeln nicht leicht erfassen lassen, ist Kirnberger aber grundsätzlich der Auffassung, dass insbesondere Anfänger in der Komposition sich strikt an die Regeln halten sollten; das Konzept satztechnischer ›Lizenzen‹, also der absichtsvollen Abweichung von Regeln zu bestimmten musikalischen (Ausdrucks-)Zwecken, spielt in Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* methodisch insgesamt eine eher untergeordnete Rolle,<sup>17</sup> und ist, wenn überhaupt, fortgeschrittenen Komponisten oder den »größten Meistern«<sup>18</sup> – sowie bestimmten Stilarten bzw. Gattungen – vorbehalten:

Bisweilen erlauben sich die besten Componisten Freyheiten gegen die hier gegebenen Regeln, deswegen aber muß der Anfänger nicht glauben, daß sie es aus Unwissenhet dieser Regeln gethan haben, oder daß die Regeln selbst nichts auf sich hätten. Nur der, der erst so weit gekommen ist, daß er seinem Ohr sicher trauen darf, geht in besondern Fällen, die es vertragen, von den Regeln ab.<sup>19</sup>

Wie streng und welche Regeln im Einzelnen zu befolgen sind, hängt allerdings ganz wesentlich von der Schreibart bzw. dem Stil und den jeweils zugeordneten musikalischen Gattungen ab: Kirnberger unterscheidet hier den verbreiteten Stilklassifizierungen des 18. Jahrhunderts entsprechend grundsätzlich zwischen der »strengen« und der »freyen oder leichtern Schreibart«, wobei die strenge Schreibart der Kirchenmusik und die leichte oder auch »galante Schreibart« der »Schaubühne und den Concerten« vorbehalten ist, »wo man mehr die Ergötzung des Gehörs, als die Erweckung ernsthafter oder feyerlicher Empfindung zur Absicht hat.«<sup>20</sup> In dieser Schreibart sind »verschiedene zierliche Ausschweifungen« und »mancherley Abweichungen von den Regeln« gestattet.<sup>21</sup> Methodisch auffallend ist, dass Kirnberger nun diese erlaubten Abweichungen im freien Stil ebenfalls durch Kategorisierungen in allgemeine Abweichungen, freie Behandlung der Dissonanzauflösung und -vorbereitung (vor allem bei Septakkorden) möglichst vollständig und anhand von prägnanten Regeln und Fallbeispielen zu erfassen sucht.<sup>22</sup> Damit einhergehend ist Kirnberger der Auffassung, dass

16 Ebd., S. 202. Siehe auch Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 2/1 (wie Anm. 14), S. 114, ebenfalls in Bezug auf Tanzmelodien: »Doch ist es nicht möglich, genau bestimmte Regeln zu geben, die für jede Art der Empfindung die schicklichste Bewegung und den schicklichsten Tackt bestimmen würden. Das meiste kommt auf ein feines und richtiges Gefühl an.«

17 Der Zusammenhang von gezielter Abweichung von den Regeln und musikalischem Ausdruck wird aber beispielsweise im Kontext seiner einführenden Melodielehre im ersten Teil diskutiert, vgl. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 1 (wie Anm. 11), S. 134f.

18 Ebd., Vorrede (ohne Seitenangabe).

19 Ebd., S. 208.

20 Ebd., S. 80, siehe den gesamten 5. Abschnitt: »Von der freyen Behandlung der dißonierenden Accorde in der leichtern Schreibart«, S. 80–90.

21 Ebd., S. 80.

22 Vgl. ebd., S. 81–90. Siehe auch die deutliche Kritik an einer zu freien Dissonanzbehandlung im galanten Stil in Kirnberger/Schulz, *Die wahren Grundsätze* (wie Anm. 14), S. 31–34.

der strenge Stil Voraussetzung für den freien ist und dessen fundierte Kenntnis auch für Kompositionen im freien Stil unverzichtbar bleibt – und demgemäß bleibt der freie Stil ebenfalls ganz bestimmten Regeln der Abweichung von der Norm unterworfen:

Diejenigen haben, meiner Ansicht nach, gänzlich unrecht, welche dafür halten, daß ein theatralischer Componist nichts von den contrapunktischen Künsten zu verstehen nöthig hätte: die noch weiter gehen, und vorgeben, daß es nur auf den Ausdruck ankomme, zu welchem der reine Satz nichts beytrüge, die auch den reinen Satz wohl gar für eine Pedanterie halten, da doch ohne diesen ein vollkommener Ausdruck sich nicht gedenken läßt; diese verdienen gar keine Widerlegung, sondern Mitleiden.<sup>23</sup>

Ich habe vorher gesagt, daß von einem Theatercomponisten weit mehr, als von einem Kirchencomponisten erfordert wird; denn ein Theatralcomponist muß erstlich alles dasjenige, was ein Contrapunctist oder Kirchencomponist weiß, vorher auch wissen, und denn, über dieß den freyen Styl in seiner Gewalt haben, welcher beynahe ein eben so großes Studium, als der gebundene ist, der eben sowohl, wie der strenge Styl, seine festen Regeln hat, wodurch die Musik den höchsten Grad ihrer Vollkommenheit und tausendmal mehrere Mannigfaltigkeit, sowohl in der Melodie, als dem Gebrauch der Harmonie erhält.<sup>24</sup>

Ästhetisches und satztechnisches Ideal bleibt daher der sogenannte ›reine Satz‹, der sich in anspruchsvollster und gewissermaßen ›reinsten‹ Form in Gestalt des vierstimmigen Choralatzes nach dem Vorbild Johann Sebastian Bachs manifestiert,<sup>25</sup> aber auch eine Vielzahl an satztechnischen Einzelaspekten und Situationen umfasst bzw. betrifft. Bemerkenswert ist, dass Kirnberger u.a. Harmonie-, Melodie- und Kontrapunktlehre gleichermaßen unter dem Ideal des reinen Satzes abhandelt und methodisch keine scharfe Trennung zwischen diesen einzelnen satztechnischen ›Disziplinen‹ oder Teilbereichen vornimmt. Ein inhaltlicher wie methodischer Schwerpunkt liegt allerdings auf der Harmonielehre einerseits (besonders Teil 1 sowie ergänzend *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, 1773) und der Kontrapunktlehre andererseits (Teil 2, Teilband 2 widmet sich ausschließlich dem doppelten Kontrapunkt), während beispielsweise die Formenlehre weniger systematisch entwickelt ist und etwas verstreut im Kontext ›harmonischer Perioden‹ und der Rhythmuslehre abgehandelt wird.

Vom Aufbau seiner Kompositionslehre her geht Kirnberger im ersten und inhaltlich vielseitigsten Teil der *Kunst des reinen Satzes* zunächst von theoretischen

23 Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Teil 2, Bd. 3, Berlin und Königsberg 1779, S. 14.

24 Ebd., S. 16.

25 Siehe Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 1 (wie Anm. 11), S. 156f.: »Es ist vielleicht in der ganzen Wissenschaft des Satzes nichts schwereres als dieses, daß jede der vier Stimmen nicht nur ihren eigenen fließenden Gesang habe, sondern, daß auch in allen einerley Charakter beybehalten werde, damit aus ihrer Vereinigung ein einziges vollkommenes Ganzes entstehe. Hierinn hat der verstorbene Capellmeister Bach in Leipzig vielleicht alle Componisten der Welt übertroffen; deswegen sowol seine Choräle, als seine grössern Sachen allen Componisten, als die besten Muster zum fleißigen Studio, höchstens zu empfehlen sind.«



(mathematisch-physikalisch begründeten) Grundlagen aus (Erläuterung des Tonsystems im Kontext einer eigenständigen Stimmungstheorie, 1. Abschnitt), bevor er tendenziell vom Einfachen zum Komplexen vordringend verschiedene satztechnische Grundlagen und Einzelaspekte behandelt wie

- eine allgemeine Intervall- und Akkordlehre (2. und 3. Abschnitt),
- eine umfangreiche angewandte Akkordlehre einschließlich der Dissonanzbehandlung als eigentlicher Kern seiner Harmonielehre (4. Abschnitt),
- die Behandlung dissonierender Akkorde im freien Stil (5. Abschnitt),
- eine Perioden- und Kadenzlehre unter vorwiegend harmonischen Gesichtspunkten (6. Abschnitt),
- eine Modulations- und Tonartenverwandtschaftslehre (7. und 8. Abschnitt),
- eine Melodielehre unter dem Gesichtspunkt harmonischer Fortschreitung (9. Abschnitt),
- und eine einführende Kontrapunktlehre (einfacher und verzierter Kontrapunkt, 10. und 11. Abschnitt).

Der erste Teilband des zweiten Teils widmet sich

- verschiedenen Arten der harmonischen Begleitung zu einer gegebenen Melodie mit Blick auf (1) Richtigkeit und (2) Ausdruck (1. Abschnitt),
- einer Tonartenlehre in Bezug auf die Tonarten der Alten und der ›neuen‹ Musik, inklusive einer Tonartencharakteristik (2. Abschnitt),
- einer Melodielehre, inklusive einer Intervallcharakteristik (3. Abschnitt),
- sowie einer Tempo-, Takt- und Rhythmuslehre, die auch Ausführungen zur Formenlehre enthält (4. Abschnitt).

Neben zahlreichen Notenbeispielen sowie einigen beigegebenen exemplarischen Eigenkompositionen spielt das vielfach empfohlene Studium von teilweise auch abgedruckten und einer harmonischen Analyse unterzogenen ›Meisterwerken‹ als Musterbeispielen und Vorbildern eine zentrale Rolle in seiner Kompositionsdidaktik (siehe insbesondere die Analyse von J.S. Bachs h-Moll-Fuge aus dem *Wohltemperierten Klavier I* in *Die wahren Grundsätze*). Deduktive Methode (›sichere Grundsätze‹) und konkrete Veranschaulichung am didaktischen Lehr- sowie kompositorischen Musterbeispiel erhellen sich so gegenseitig. Insbesondere seinem Lehrer J.S. Bach kommt eine herausgehobene Stellung als Vorbild zu; Kirnberger sieht sich gewissermaßen selbst als Vermittler von dessen nicht theoretisch niedergelegter, sondern nur aus dem Werk und der persönlichen Unterrichtserfahrung rekonstruierter (hypothetischer) Kompositionslehre:

Johann Sebastian Bach führt in allen seinen Stücken einen durchgängig reinen Satz, jedes Stück hat bey ihm einen zur Einheit geführten bestimmten Charakter. Rhythmus, Melodie, Harmonie, kurz alles, was eine Komposition wirklich schön macht, hat er, nach dem Zeugnisse seiner praktischen Werke, vollkommen in seiner Gewalt. Seine Methode ist die beste, denn er geht durchgängig Schritt vor Schritt vom leichtesten bis zum schwersten über, eben dadurch ist der Schritt zur Fuge selbst nicht schwerer, als

ein Uebergang zum anderen. Aus diesem Grunde halte ich die Johann Sebastian Bachsche Methode für die einzige und beste.<sup>26</sup>

Im Folgenden sollen die einzelnen satztechnischen Bereiche Harmonik und Generalbass, Melodie- und Rhythmuslehre (einschließlich Form) und (doppelter) Kontrapunkt jeweils kurz unter kompositionsdidaktischen bzw. -methodischen Gesichtspunkten diskutiert werden; für nähere Details und Hintergründe sei auf die jeweiligen Einzelkapitel zu diesen Teilgebieten in diesem Band verwiesen. Zunächst soll aber ein für seine Kompositionsauffassung und -methodik grundlegender ästhetischer Kontext näher beleuchtet werden: Kirnbergers implizite und explizite Vorstellungen von Ausdruck und Charakter der Musik als übergeordnete ästhetische Konzepte, vor dem Hintergrund der vorherrschenden Sprachanalogie sowie des ästhetischen Ideals einer Einheit in der Mannigfaltigkeit.<sup>27</sup> Im besonderen Fokus stehen die Teile 1 und 2/1 aus Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes*, weitere Schriften werden gegebenenfalls hinzugezogen.

### Ästhetischer Kontext: Sprachanalogie, Ausdruck und Charakter

Kirnberger orientiert sich an der verbreiteten Sprachanalogie seiner Zeit, der die Rhetorik nach wie vor als Leitdisziplin auch für die Kompositionslehre gilt,<sup>28</sup> was für verschiedene ästhetische und methodische Aspekte seiner Kompositionslehre eine wichtige Rolle spielt. Dabei greift die Sprachanalogie bei Kirnberger grundsätzlich jedoch nicht nur auf der ›grammatikalischen‹ bzw. syntaktischen Ebene der Musik, in Form einer von der Rede abgeleiteten Perioden- und Interpunktions- bzw. Inzisionslehre, sondern auch auf der ›semantischen‹, im Sinne eines musikalischen Zusammenhangs, der auf musikalischen Ausdruck und das heißt in diesem ästhetischen Rahmen, auf die Erweckung von Empfindungen und Leidenschaften, zielt.<sup>29</sup> So vergleicht Kirnberger im Kontext seiner Perioden- und Kadenzlehre die einzelnen Akkorde in der Musik mit den einzelnen Wörtern der Sprache:

Die Accorde sind in der Musik das, was die Wörter in der Sprache: wie aus etlichen zusammenhangenden und einen völligen Sinn ausdrückenden Wörtern ein Satz in der

26 Johann Philipp Kirnberger, *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition*, als Vorbereitung zur Fugenkenntniß, Berlin 1782, S. 4.

27 Zur zeitgenössischen Ästhetik in Kirnbergers Umfeld siehe auch die Überblicksdarstellung in Matthias Koch, *Studien zu Johann Philipp Kirnbergers Konzept des ›reinen Satzes‹ in der Musik*, Dissertation, Paderborn 2019, <<https://d-nb.info/1209601389/34>> (Abruf: 10. August 2021), S. 40–56.

28 Prägend für die Kompositionslehren des 18. Jahrhunderts ist hier Johann Matthesons grundsätzliche Auffassung von Musik als Klang-Rede, aus der sich auch dessen einflussreiche Perioden- und Inzisionslehre ableitet, vgl. Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hg. von Friederike Ramm, Kassel 2017, besonders den Abschnitt »Von den Ab- und Einschnitten der Klang-Rede«, S. 279–296 (Seitenkonkordanzen mit Original-Ausgabe S. 180–195).

29 Vgl. Sulzer, Art. »Ausdruck«, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1 (wie Anm. 2), S. 101–112 [100–112], hier: S. 101.

Rede entsteht, so entsteht in der Musik ein harmonischer Satz, oder eine Periode aus einigen verbundenen Accorden, die sich mit einem Schluß endigen. Und wie viel mit einander verbundene Sätze eine ganze Rede ausmachen, so besteht ein Tonstück aus viel verbundenen Perioden.<sup>30</sup>

Dient an dieser Stelle der Sprachvergleich zwar vorrangig der Einführung von Grundlagen der Formenlehre (Formglieder- und teile sowie Schlussbildung), so wird an anderen Stellen deutlich, dass die Funktion der Sprachanalogie weitreichender ist und nicht nur syntaktische bzw. formale Gesichtspunkte, sondern letztlich den gesamten musikalischen Satz in seinen einzelnen satztechnischen Eigenschaften sowie in deren musikalischem Zusammenhang betrifft. Besondere Aufmerksamkeit und Relevanz kommt hierbei der Bewegung (Tempo), dem Takt und dem Rhythmus zu:<sup>31</sup>

Daß eine Folge von Tönen, die an sich nichts bedeuten, und nur durch Höhe und Tiefe von einander unterschieden sind, zu einem wirklichen Gesang wird, der seinen bestimmten Charakter hat, und eine Leidenschaft oder eine bestimmte Gemüthsfassung schildert, kommt von der Bewegung, dem Takt und dem Rhythmus her, die dem Gesang seinen Charakter und Ausdruck geben.<sup>32</sup>

Zur Veranschaulichung diskutiert Kirnberger den theoretischen Vergleich eines in zeitlicher Hinsicht völlig indifferenten Gesangs mit einem Gesang, der bezüglich Tempo, Taktart und Rhythmus ausdifferenziert ist:

Die ganze Kraft, oder der Ausdruck eines solchen Gesanges würde blos in dem sanften und leichten, oder in dem lebhaften und stark strömenden bestehen, er würde dienen uns einzuschläfern oder munter zu machen. Soll er der Rede ähnlich und zum Ausdruck mancherley Regungen und Empfindungen geschickt werden, so müssen einzelne Töne zu bedeutenden Wörtern, und mehrere Wörter zu verständlichen Sätzen gemacht werden. Diese Verwandlung eines blossen Stroms von Tönen in einen der Rede ähnlichen Gesang geschieht eines Theiles durch Accente, die auf einige Töne gelegt werdden, theils durch die Verschiedenheit der Länge und Kürze der Töne.<sup>33</sup>

Mal vergleicht Kirnberger einzelne Akkorde, mal einzelne Töne mit den Wörtern der Sprache, in beiden Fällen kommt es jedoch weniger auf die je spezifische Bedeutung einzelner satztechnischer Elemente (Töne, Intervalle, Akkorde) als vielmehr auf den musikalischen Zusammenhang an, in dem diese stehen (harmonische Fortschreibung/Form bzw. zeitliche Gestaltung), und durch den sie erst eine der Sprache

30 Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 1 (wie Anm. 11), S. 91.

31 Siehe auch die explizite Verknüpfung zwischen Bewegung und ›Gemüthsbewegung‹ (Leidenschaft) bei Sulzer, Art. »Ausdruck« (wie Anm. 29), S. 110f.; Kirnberger paraphrasiert Ausschnitte dieser Textstelle in Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 2/1 (wie Anm. 14), S. 106f.

32 Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 2/1 (wie Anm. 14), S. 105.

33 Ebd., S. 113. Siehe auch ein ähnliches Experiment bei Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, S. 254–257 (S. 161–163), bei dem Mattheson verschiedene Chormelodien in Tanzcharaktere verwandelt, um die »ungemeine Krafft der Rhythmopöie« zu demonstrieren; vgl. hierzu auch die Diskussion zum Affektbegriff bei Danuta Mirka, »Introduction«, in: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, hg. von Danuta Mirka, Oxford 2014, <[10.1093/oxfordhb/9780199841578.013.002](https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199841578.013.002)> (Abruf: 11. August 2021), 2. Abschnitt »Music and Affects«.

vergleichbare Bedeutsamkeit erlangen. So widmet sich der gesamte erste Band des zweiten Teils aus *Der Kunst des reinen Satzes* dem übergeordneten Thema der »besondern Eigenschaften des Gesanges, oder der Melodie, wodurch sie ihren Charakter und Ausdruck erhält« in unterschiedlichen Hinsichten (Wahl der Tonart, Folge der Harmonien, Art der Modulation, Bewegung, Rhythmus und Takt).<sup>34</sup>

Gegenüber einer festgelegteren Figuren- und Affektenlehre, die einzelnen musikalischen Figuren oder satztechnischen Elementen bestimmte Affekte zuordnet, vertritt Kirnberger bereits zumindest in Grundzügen eine flexiblere Ausdrucks- und Empfindungsästhetik, die stärker der Relevanz des jeweiligen musikalischen Kontexts Rechnung trägt. Dies wird etwa an seiner Intervall- sowie Tonartencharakteristik deutlich. Zwar ordnet Kirnberger den einzelnen steigenden und fallenden Intervallen bestimmte Eigenschaften bzw. Wirkungen hinsichtlich des musikalischen Ausdrucks zu (die steigende übermäßige Prime wirkte ängstlich, die steigende kleine Sekunde traurig etc.),<sup>35</sup> betont aber zugleich die Kontextabhängigkeit und damit Flexibilität dieser Einzelwirkungen:

Daß der Ausdruck in der Melodie grossentheils mit von den Fortschreitungen abhängt, bedarf wol keines Beweises. Indessen ist es unmöglich genau zu bestimmen, aus welchen Fortschreitungen ein melodischer Satz zusammengesetzt seyn müsse, der diesen oder jenen Ausdruck haben soll. Jedes Intervall hat gleichsam seinen eigenen Ausdruck, der aber durch die Harmonie, und durch die verschiedene Art ihrer Anbringung sehr abgeändert oder ganz verloren gehen kann.<sup>36</sup>

Uebrigens kommt hier vieles auf das Vorhergehende und Folgende, und überhaupt auf das Ganze der melodischen Phrase an, worinn sie vorkommen, nicht weniger auf die Lage der zwischen ihnen liegenden kleinen und grossen Secunden der Tonleiter oder der Tonart; und denn hauptsächlich mit auf die Zeit des Taktes, worauf sie angebracht werden, und auf die Harmonie, die ihnen unterlegt wird.<sup>37</sup>

Auch beruht diese Zuordnung von Intervallen und deren Wirkung, für Kirnbergers wissenschaftlichen Anspruch eher ungewöhnlich, nach eigener Angabe auf seiner subjektiven Empfindung.<sup>38</sup> Die Tonartencharakteristik basiert hingegen stärker auf einer theoretisch-wissenschaftlichen (spekulativen) Begründung, nämlich auf der Naturtonreihe und den Eigenschaften der Temperatur, insbesondere im Hinblick auf die »neuen« Dur- und Moll-Tonarten,<sup>39</sup> auch wenn er musiktheoretisch überlieferte

34 Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 2/1 (wie Anm. 14), S. 2.

35 Ebd., S. 103f.

36 Ebd., S. 102f.

37 Ebd., 104.

38 Vgl. ebd.: »Hiemit ist aber nicht gesagt, als wenn diese melodische Fortschreitungen nur blos die angezeigten Wirkungen hätten, die auf keine Weise abgeändert werden könnten, sondern nur, daß diese nach meiner Empfindung ihnen am mehresten eigen zu seyn scheinen.«

39 Vgl. ebd., S. 47 und S. 67–76 in Bezug auf die Dur- und Moll-Tonarten. Kirnberger argumentiert in diesem Zusammenhang auch gegen eine gleichschwebende Temperatur, die die Unterschiede zwischen den je 12 Dur- und Moll-Tonarten auf den Unterschied zwischen C-Dur und a-Moll reduzieren würde.

Tonartencharakteristiken in Bezug auf die sogenannten ›alten Tonarten‹ hinzuzieht.<sup>40</sup> Mit Blick auf die Charakteristik der Dur- und Moll-Tonarten differenziert Kirnberger zunächst zwischen den Tongeschlechtern Dur und Moll anhand ihres mehr bzw. weniger natürlichen Verhältnisses zur Naturtonreihe (die Durtonart sei demnach die natürlichste und fasslichste und zu dem Ausdruck munterer Empfindung geeignet, während die Molltonart weniger natürlich und daher weniger vollkommen und beruhigend sei), und nimmt dann eine systematische, je dreiteilige Klassifizierung beider Tongeschlechter in die einzelnen Dur- und Moll-Tonarten nach abnehmender Reinigkeit der Terzen vor; wichtige Unterscheidungskriterien sind insgesamt Natürlichkeit und Fasslichkeit.<sup>41</sup> Entscheidend für den Gesamtcharakter einer Tonart sind zudem die jeweils fünf Nebentöne, d.h. die am nächsten verwandten Tonarten und deren charakteristische Eigenschaften.<sup>42</sup> Die bewusste, dem jeweiligen Tonartencharakter gemäße Wahl der Tonart hat nach Kirnberger eine wesentliche Bedeutung für den Charakter und Ausdruck eines ganzen Stücks; ähnlich wie bei den anderen Bereichen des musikalischen Satzes gilt aber auch hier eine gewisse Flexibilität.<sup>43</sup> Ausdrucks- und Charakterbegriff sind in der Ästhetik des späteren 18. Jahrhunderts eng aufeinander bezogen,<sup>44</sup> wie es etwa anhand des Artikels »Ausdruck« aus Sulzers Enzyklopädie deutlich wird, in dem es um die jeweiligen Ausdrucksmittel der schönen Künste geht. Das Charakteristische bzw. der bestimmte Charakter dient der näheren Spezifizierung künstlerischen oder musikalischen Ausdrucks, während sich der Begriff des musikalischen Ausdrucks allgemeiner auf die Erweckung der Empfindungen und Leidenschaften und damit auf die prinzipielle Sprachfähigkeit der Musik bezieht:

Jedes Tonstück, es sey ein wirklicher von Worten begleiteter Gesang, oder nur für die Instrumente gesetzt, muß einen bestimmten Charakter haben, und in dem Gemüthe des Zuhörers Empfindungen von bestimmter Art erweken. Es wäre thöricht, wenn der Tonsetzer seine Arbeit anfangen wollte, ehe er den Charakter seines Stücs festgez hat.<sup>45</sup>

40 Vgl. ebd., S. 50–57 in Bezug auf die sogenannten alten Tonarten (Kirnberger listet hier Tonartencharakteristiken nach Wolfgang Caspar Printz und Johann Heinrich Buttstett auf, S. 51).

41 Vgl. ebd., S. 68–72.

42 Vgl. ebd., S. 72f. Zu den nach Kirnberger gebräuchlichen Modulationen und Tonartenverwandtschaften siehe auch Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 1 (wie Anm. 11), S. 103–120.

43 Vgl. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 2/1 (wie Anm. 14), S. 70f. Siehe auch Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 1 (wie Anm. 11), S. 103, wobei er hier deutlich weniger rationalistisch als in Teil 2/1, sondern eher sensualistisch argumentiert: »Es läßt sich nicht entwickeln, worin eigentlich das unterscheidende eines jeden Tones bestehe; ein geübtes Ohr aber empfindet es, und ein Tonsetzer der Ueberlegung und Empfindung in gehörigem Maaße hat, wird allemal nach dem Charakter der Sache, die er ausdrücken will, die Tonart zu wählen wissen; ob es gleich nicht möglich ist, bestimmte Regeln darüber zu geben.«

44 Siehe auch Helga de la Motte-Haber, »Das Erhabene und das Charakteristische«, in: *Musikästhetik (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 1)*, hg. von Helga de la Motte-Haber in Verbindung mit Eckhard Tramsen, Laaber 2004, S. 242–260, hier: S. 254f.

45 Sulzer, Art. »Ausdruck« (wie Anm. 29), S. 111. Im Artikel »Charakter« wird auch eine direkte Verbindung zwischen dem Vermögen, das Charakteristische zu erfassen und darzustellen und dem

Kirnberger greift die Vorstellung eines bestimmten und einheitlichen Charakters als nähere Bestimmung des musikalischen Ausdrucks wiederholt auf, etwa im Abschnitt zum »verzierten« oder »bunten« Kontrapunkt bzw. Gesang.<sup>46</sup> Dem Anfänger in der Komposition empfiehlt er ausdrücklich das Studium unterschiedlicher Tanztypen (»aller Gattungen der Ballette«), um sich mit verschiedenen musikalischen Charakteren auch für satztechnisch anspruchsvollere Gattungen wie Fugen vertraut zu machen,

„weil in denselben alle Arten der Charaktere und des Rhythmus vorkommen und am genauesten beobachtet werden. Hat man in diesen charakterisirten Stücken keine Fertigkeit, so ist es nicht wol möglich irgend einem Stück einen bestimmten Charakter zu geben, der doch selbst jede Fuge haben muß. Wer die Fugen von J. Seb. Bach studirt, wird finden, daß jede allemal ihren genau bestimmten Charakter hat. Dieses wird keiner erreichen, der nicht unfugirten Sachen ihren Charakter geben kann.“<sup>47</sup>

Ein wichtiges ästhetisches Kriterium, auch in kompositionsdidaktischer Hinsicht, ist für Kirnberger die Berücksichtigung der Einheit des Charakters bzw. Ausdrucks (Einheit des Affekts), einhergehend mit dem ästhetischen Ideal einer Einheit in der Mannigfaltigkeit.<sup>48</sup> Diese angestrebte Einheit des Charakters oder Ausdrucks betrifft wiederum sämtliche satztechnische Ebenen: beispielsweise hinsichtlich der Modulationslehre eine Einheit der Harmonie bzw. der Tonart, welche vom angehenden Komponisten verlangt, sich in der »gemeinen Modulation« nicht in zu entlegene Töne vorzuwagen, sondern sich auf die fünf nächsten Grade der Verwandtschaft zu beschränken.<sup>49</sup> Erst dem geübteren Komponisten sind auch Modulationen in entferntere Tonarten und plötzliche Ausweichungen unter Einschränkungen erlaubt:

Dergleichen Modulationen müssen aber nur da gebraucht werden, wo der Ausdruck sie nothwendig macht, das ist da, wo das Gemüth schnell von einer Empfindung auf eine andere zu führen ist. Dieses muß dem Urtheil des Tonsetzers überlassen werden. In den Stücken, darinn durchaus einerley Affekt herrscht, können solche Modulationen nicht statt haben.<sup>50</sup>

Auch in Zusammenhang mit den verschiedenen harmonischen Begleitungsarten zu einer gegebenen Melodie, die Kirnberger, nach vier ansteigenden Schwierigkeits-

künstlerischen Genie hergestellt, vgl. Sulzer, Art. »Charakter«, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1 (wie Anm. 2), S. 195–200 [194–200], hier: S. 195.

46 Vgl. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 1 (wie Anm. 11), S. 194 und S. 201–204

47 Ebd., S. 202f., Anm. 78. Zur Musterrolle von Tanzstücken hinsichtlich des engen Zusammenhangs von Charakter und Bewegung siehe auch Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 2/1 (wie Anm. 14), S. 106–113.

48 Zur Nähe zwischen einigen grundlegenden ästhetischen Vorstellungen wie Einheit in der Mannigfaltigkeit bei Kirnberger und seinem zeitweiligen Schüler Moses Mendelssohn siehe Laurenz Lütteken, »Zwischen Ohr und Verstand. Moses Mendelssohn, Johann Philipp Kirnberger und die Begründung des »reinen Satzes««, in: *Musik und Ästhetik im Berlin Moses Mendelssohns*, hg. von Anselm Gerhard, Berlin 1999, S. 135–163.

49 Vgl. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 1 (wie Anm. 11), S. 107f.

50 Ebd., S. 126.

graden untergliedert, zu Beginn des zweiten Teils einführt, gibt er mit Blick auf die vierte Art der Begleitung (Ausweichungen in entferntere Tonarten, enharmonische Fortschreitungen etc.), die eigentlich nur fortgeschritteneren Komponisten empfohlen wird, einige einschränkende Hinweise, die sich dezidiert an der Einheit des Charakters bzw. Ausdrucks als Maßstab orientieren.<sup>51</sup> Zugleich kommt es Kirnberger nicht bloß auf Einheit, sondern auch auf Abwechslung und Mannigfaltigkeit insbesondere der Harmonie an, um Monotonie zu vermeiden.<sup>52</sup> Die Satztechnik des doppelten Kontrapunkts dient nach Kirnberger in paradigmatischer Weise einer Herstellung der Einheit in der Mannigfaltigkeit.<sup>53</sup> Kirnberger vertritt insgesamt eine eher ›konservative‹ Ästhetik, die einem allzu plötzlichen Wechsel der Empfindungen und Leidenschaften etwa im Geiste einer ›Sturm und Drang‹-Ästhetik reserviert gegenübersteht und die entsprechenden satztechnischen Ausdrucksmittel vorrangig als (satztechnisch regulierte) Ausnahme denn als Regelfall in der Komposition betrachtet.

### Harmonik und Generalbass

Eine ›angewandte Harmonielehre‹ nimmt mit dem vierten Abschnitt aus dem ersten Teil der *Kunst des reinen Satzes* (1771), dem ersten Abschnitt aus dem ersten Teilband des zweiten Teils (1776)<sup>54</sup> und dem ergänzenden Lehrwerk *Die wahren Grundsätze zum Gebrauche der Harmonie* (1773) einen großen und methodisch gewichtigen Raum in Kirnbergers Kompositionslehre ein. Hinzu kommt eine Generalbasslehre (*Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition*, 1781), die die spiel- und generalbasspraktischen Grundlagen und Voraussetzungen zu seiner Harmonielehre nachträgt und sich vorrangig an Kinder und Jugendliche richtet, aber grundsätzlich auf den gleichen theoretischen Prämissen basiert wie seine Harmonielehre.<sup>55</sup> In kompositionsdidaktischer bzw. -methodischer Hinsicht sind insbesondere folgende grundlegende Aspekte seiner Harmonielehre von Bedeutung: (1) eine systematische Akkordlehre bzw. Akkordtypologie, die grundsätzlich zwischen konsonierenden und dissonierenden Akkorden unterscheidet, (2) damit

51 Vgl. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 2/1 (wie Anm. 14), S. 20f.: »Die verschiedenen Arten der Begleitung müssen als Materialien zu einem charakterisirenden Stücke betrachtet werden: gleichwie zu einem Gebäude, wo zu einem Quadersteine, zu einem andern Kalksteine, und wieder zu einem andern Holz statt Steine genommen werden, so wie es der Charakter des Gebäudes erfordert; und eben wie zu einem Gebäude eine ungeschickte Vermischung von Baumaterialien ungeschickt seyn würde, gleicherweise verhält es sich mit einem musikalischen Stücke, wenn nicht eine gewisse übereinstimmende Zusammensetzung von Accorden und Fortschreitungen beobachtet wird.«

52 Vgl. etwa Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 1 (wie Anm. 11), S. 145–148, hier in Bezug auf den vierstimmigen Satz im einfachen Kontrapunkt.

53 Vgl. ebd., S. 147, Anm. 65 sowie Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 2/1 (wie Anm. 14), S. 2 und Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Teil 2, Bd. 2, Berlin und Königsberg 1777, S. 3 und S. 232.

54 Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 1 (wie Anm. 11), S. 34–80 und Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 2/1 (wie Anm. 13), S. 3–40.

55 Siehe hierzu den Beitrag von Hans Aerts im vorliegenden Band.

zusammenhängend die Differenzierung zwischen zufälligen und notwendigen bzw. wesentlichen Dissonanzen und die entsprechende Lehre von der Dissonanzbehandlung sowie (3) die grundsätzliche Orientierung am Umkehrungsdenken (›Verwechslung der Akkorde‹), die sich auch an der praktischen Relevanz des Grundbasses für die harmonischen Fortschreitungen zeigt. Darüber hinaus entwickelt Kirnberger eine Kadenz-, Modulations- und Tonartenverwandtschaftslehre.

Kirnbergers Akkordlehre erscheint in den *Wahren Grundsätzen zum Gebrauch der Harmonie* gegenüber der *Kunst des reinen Satzes* nochmals didaktisch vereinfacht: Während er im *Reinen Satz* vier Akkordtypen unterscheidet,<sup>56</sup> führt er bzw. Schulz in den *Wahren Grundsätzen* alle Harmonien auf zwei Typen von »Grundaccorden« und deren Verwechslungen zurück: (a) der konsonierende Dreiklang (Dur, Moll oder vermindert) und (b) der dissonierende ›wesentliche Septimakkord‹ (dieser umfasst vier verschiedene Septakkordtypen: den Dur- und Moll-Dreiklang mit kleiner Septime, den halbverminderten Septakkord sowie den Dur-Akkord mit großer Septime; also die diatonischen Septakkorde auf den Skalenstufen 1–7 der Durtonleiter).<sup>57</sup> Diese äußerst kompakte Akkordtypologie bildet einhergehend mit der Differenzierung zwischen zufälligen und wesentlichen Dissonanzen<sup>58</sup> eine übersichtliche methodische Grundlage der angewandten Harmonielehre, bringt allerdings auch verschiedene didaktische Schwierigkeiten hinsichtlich Kategorisierung und Gebrauch der Akkorde mit sich, wie die Unterscheidung (v.a. im konkreten Einzelfall)

- zwischen dem konsonierenden (also durch Verwechslung entstandenen) und dissonierenden (d.h. Vorhalts-) Quartsextakkord,
- zwischen zufälliger und wesentlicher Septime (also zwischen Vorhalts- und akkordeigener Septime), wobei Kirnberger hier recht klare Unterscheidungskriterien angibt,
- zwischen »eigentlichen« und »uneigentlichen« bzw. »unächten« Septimen (das betrifft v.a. den verminderten Septakkord sowie bestimmte Fortschreitungen in der Bassstimme),<sup>59</sup>
- sowie zwischen dem konsonierenden verminderten Dreiklang (mit konsonanter »kleiner Quinte«) und dessen erster Umkehrung in Abgrenzung zum vom Septakkord auf der Dominante abgeleiteten, also dissonierenden verminderten Dreiklang (insbesondere in Gestalt des Terzquartakkords mit ›fehlender Quarte‹).<sup>60</sup>

<sup>56</sup> Kirnberger unterscheidet hier (1) konsonierende Akkorde, (2) dissonierende mit einer wesentlichen Dissonanz, (3) dissonierende mit einer oder mehr zufälligen Dissonanzen und (4) vermischte Akkorde, in denen zufällige und wesentliche Dissonanzen zusammenkommen, vgl. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 1 (wie Anm. 11), S. 33.

<sup>57</sup> Vgl. Kirnberger/Schulz, *Die wahren Grundsätze* (wie Anm. 14), S. 6 sowie Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 1 (wie Anm. 11), S. 64f.

<sup>58</sup> Vgl. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 1 (wie Anm. 11), S. 30.

<sup>59</sup> Vgl. ebd., S. 66f. sowie Kirnberger/Schulz, *Die wahren Grundsätze* (wie Anm. 14), S. 18–24.

<sup>60</sup> Vgl. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 1 (wie Anm. 11), S. 45–47 und S. 69f.



Akkordtypologie und Gebrauch, d.h. die Fortschreitung der Harmonien, sind auf die Theorie des Grundbasses eng bezogen,<sup>61</sup> was manchmal zu etwas umständlichen Herleitungen führt: Im unten stehenden Beispiel leitet Kirnberger den Septakkord auf der 4. sowie 5. Skalenstufe von einem Septnonakkord her, dessen Grundbass jeweils eine (kleine) Terz unter der Bassstimme liegt; die augenscheinliche Septime wird daher zu einer »unächten« erklärt (die angenommene None stellt bloß eine zufällige Dissonanz zu einem wesentlichen Septakkord dar, die verzögert, d.h. erst mit Eintritt des folgenden Akkords, aufgelöst wird). Grund hierfür ist, dass bei wesentlichen Septakkorden der Grundbass entweder eine Quarte steigt oder Quinte fällt, eine steigende Sekundfortschreitung des Grundbasses ist bei wesentlichen Septakkorden hingegen nicht vorgesehen.<sup>62</sup> Idiomatiche Wendungen wie der prädominante Septakkord auf der 4. Skalenstufe bzw. Subdominante und der Trugschluss werden so aus fundamentalbasstheoretischer Sicht zu Sonderfällen erklärt.

The image shows a musical score with three systems. The top system is a treble clef staff with a series of chords. The middle system is a bass clef staff with notes and figured bass notation (7, 7). The bottom system is another bass clef staff with notes and figured bass notation (9/7, 9/7). The notation illustrates the relationship between the chords and the bass line, specifically focusing on the 'unächte Septimen' (untrue septims) and the fundamental bass.

Notenbeispiel 1: Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 1 (wie Anm. 11), S. 66; »unächte Septimen« mit Darstellung des Grundbasses im untersten System

Die (angewandte) Harmonielehre nimmt insgesamt eine Schlüsselrolle in Kirnbergers Kompositionsmethodik ein: Auch traditionell eigentlich anderen Teilgebieten der Kompositions- bzw. Satzlehre zugehörige Bereiche wie Form und Kontrapunkt werden zumindest teilweise von der harmonischen Perspektive überformt. So wird die Perioden- und damit einhergehende Interpunktions- und Inzisionslehre erstmals in Zusammenhang mit »den harmonischen Perioden und den Kadenzten« eingeführt, und nicht, wie etwa bei Mattheson, Riepel oder Koch, vorwiegend im Kontext einer Melodielehre abgehandelt.<sup>63</sup> Dementsprechend liegt Kirnbergers vorrangiger Fokus hier auf der Verbindung der Akkorde, die eine harmonische Periode bilden, also auf der harmonischen Fortschreitung, sowie auf unterschiedlichen Kadenztypen, die eine

61 Auf das Verhältnis von Kirnbergers Fundamentalbasstheorie zu Jean-Philippe Rameau und anderen deutschsprachigen Fundamentalbasstheoretikern wie Friedrich Wilhelm Marpurg kann in diesem Rahmen nicht näher eingegangen werden, siehe auch den Beitrag von Nathalie Meidhof in diesem Band. Zum Verhältnis von Marpurg und Kirnberger siehe Joel Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge 1992, S. 231–257 sowie grundlegend zur deutschsprachigen Rameau-Rezeption Ludwig Holtmeier, *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts* (= *Studien zur Geschichte der Musiktheorie* 13), Hildesheim 2017.

62 Vgl. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 1 (wie Anm. 11), S. 66f. sowie ebd., S. 62f.

63 Vgl. ebd., 6. Abschnitt (S. 91–102).

Periode bzw. untergeordnete Formglieder wie Einschnitt und Abschnitt sowie übergeordnete Formteile (›Hauptabschnitt‹ oder ›Hauptteil‹) und ganze Stücke beschließen können.<sup>64</sup>

Kirnberger unterscheidet grundsätzlich drei »Hauptgattungen der Schlüsse«, die jeweils noch durch Variantenbildung bzw. Modifikationen abgewandelt werden können:

- die »vollkommene Cadenz« (in vollkommenster Gestalt:  $V^7-I$  in Dur und Moll mit großer Terz im Schlussklang und mit Oktave in der Oberstimme), auch »Finalcadenz«, »Hauptschluß« oder »ganzer Schluß« genannt,
- die »halbe Cadenz« bzw. der »halbe Schluß« ( $I-V$  bzw.  $i-V$ ),
- sowie der Trugschluss, der bei Kirnberger keinen eigenen Fachterminus erhält ( $V^7-vi$  in Dur bzw.  $V^7-VI$  in Moll; er greift hier die italienischen und französischen Begriffe »Inganno« bzw. »Cadence rompue« auf).<sup>65</sup>

Diese Kadenztypen korrespondieren mit verschiedenen Formgliedern und -teilen, wobei die genaue Zuordnung nicht ganz eindeutig hervorgeht: Während die vollkommene Cadenz eine »völlige Ruhe herstellt« und daher Hauptteile und ganze Stücke beenden kann (am Ende eines Hauptteils innerhalb eines Stücks allerdings in einer anderen Tonart als der Haupttonart),<sup>66</sup> stellen die anderen beiden Gattungen »keine völlige Ruhe her«; sie können zwar ebenfalls Hauptteile innerhalb eines Stücks beenden, eignen sich aber auch zur weiteren Unterteilung von Hauptteilen in Perioden.<sup>67</sup> Auch der (einfache und verzierte) Kontrapunkt wird im ersten Teil der *Kunst des reinen Satzes* unter dem Primat des harmonischen Denkens behandelt, demgemäß der vierstimmige reine Satz das Vorbild ist, von welchem die Zwei- und Dreistimmigkeit bloß abgeleitet sind. Die ältere Vorstellung eines auch der Mehrstimmigkeit zugrunde liegenden zwei- oder dreistimmigen kontrapunktischen Gerüstsatzes wird somit zugunsten eines vierstimmigen, also harmonisch konzipierten ›Gerüstsatzes‹ gewissermaßen umgekehrt:

Der einfache schlechte Contrapunkt kann zwey- drey- vier- oder mehrstimmig seyn. Man thut am besten, daß man bey dem vierstimmigen anfängt, weil es nicht wol möglich ist, zwey- oder dreystimmig vollkommen zu setzen, bis man es in vier Stimmen kann. Denn da die vollständige Harmonie vierstimmig ist, folglich in den zwey- und dreystimmigen Sachen immer etwas von der vollständigen Harmonie fehlen muß, so kann man nicht eher mit Zuverlässigkeit beurtheilen, was in den verschiedentlich vorkommenden Fällen von der Harmonie wegzulassen sey, bis man eine vollkommene Kenntniß des vierstimmigen Satzes hat.<sup>68</sup>

Dementsprechend wird zuerst der vierstimmige (einfache) Kontrapunkt, danach der drei- und zweistimmige Satz sowie zum Schluss noch der vielstimmige Satz

64 Zur unterschiedlichen Kategorisierung der einzelnen Formglieder und -teile bei Kirnberger siehe weiter unten die Ausführungen zur Rhythmuslehre.

65 Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 1 (wie Anm. 11), S. 93–100.

66 Ebd., S. 95.

67 Ebd., S. 98.

68 Ebd., S. 142.

eingeführt, wobei Kirnberger den zweistimmigen Satz als den schwersten von allen erachtet, der »nicht eher vollkommen gut gemacht werden [kann], als bis man eine völlige Kenntniß des vierstimmigen Satzes hat.«<sup>69</sup> Gegen Ende des ersten Bands betont er noch einmal ausdrücklich die Musterrolle des (vierstimmigen) Choralsatzes für seine Kompositionslehre:

Zum wahren Besten der Anfänger in dem Satz können wir hier nicht unerinnert lassen, daß eine sehr fleißige Uebung in Chorälen, eine höchst nützliche und so gar unentbehrliche Sache sey, und daß diejenigen, welche dergleichen Arbeiten für überflüssig, oder gar pedantisch halten, in einem sehr schädlichen Vorurtheil stehen. Solche Uebungen sind der wahre Grund, nicht nur zum reinen Satz, sondern auch zu dem guten und richtigen Ausdruck in Singesachen.<sup>70</sup>

Sein nicht nur theoretisch-systematisch, sondern auch didaktisch orientierter Ansatz in der Harmonielehre zeigt sich dabei insbesondere am gezielten Einsatz von didaktischen Lehrbeispielen: So führt er in Zusammenhang mit den möglichen harmonischen Begleitungen zu einer gegebenen Melodie im zweiten Teil der *Kunst des reinen Satzes* unter der vierten und schwierigsten Art der Begleitung 26 verschiedene Bässe unter einem Choralausschnitt an, die unterschiedliche Formen harmonisch avancierterer Mittel wie Ausweichungen mit Blick auf den (Text-)Ausdruck demonstrieren sollen.<sup>71</sup> Beispielsweise ist der dritte Bass mit Zwischendominanten (»fremder Dominantaccord«) angereichert, ein Beispiel für die gerade, also Parallel-Bewegung im Außenstimmensatz findet sich in Bass Nr. 14, die Kirnberger hinsichtlich der Deklamation der Worte bzw. Silben empfiehlt, und Bass Nr. 20 enthält eine »canonmäßige Nachahmung« der Chormelodie (Notenbsp. 2);<sup>72</sup> auf nicht nur stimmführungstechnisch, sondern auch theoretisch problematische Fortschreitungen wie in Takt eins im 14. Bass geht er jedoch nicht näher ein:

69 Ebd., S. 174.

70 Ebd., S. 223.

71 Vgl. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 2/1 (wie Anm. 14), S. 20–31, hier: S. 20: »Dahero will ich hier statt alles fernern Unterrichts über diese Materie den Anfang eines Chorals, mit verschiedenen an Affekt zunehmenden Bässen beyfügen, woraus zu sehen ist, wie vielfältig zu einer Melodie die Harmonie seyn könne, nachdem der Zweck oder der Ausdruck es erfordert.«

72 Vgl. ebd., S. 30f.

Notenbeispiel 2: Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 2/1 (wie Anm. 14), S. 22–29, Beispiel-Bässe zu gegebener Chormelodie Nr. 3, 14 und 20

### Melodie- und Rhythmuslehre, doppelter Kontrapunkt

Kirnbergers Melodie- und Rhythmuslehre konzentrieren sich vorrangig auf den dritten und vierten Abschnitt aus dem ersten Teilband des zweiten Bandes der *Kunst des reinen Satzes*.<sup>73</sup> Im Kontext der Melodielehre gibt Kirnberger dem angehenden Komponisten immer wieder direkte Hinweise auf den musikalischen Ausdruck, grundsätzlich soll der Gesang »leicht fließend und wohlklingend seyn [...], so daß er ohne allen Anstoß und mit einiger Leichtigkeit könne gesungen oder vielmehr gefaßt werden.«<sup>74</sup> Der natürliche und fließende Gesang wird als anzustrebendes Ideal dem »Ausdruck unruhiger und heftiger Empfindungen« gegenübergestellt.<sup>75</sup> Insbesondere die Einheit des Ausdrucks spielt hierbei als Maßstab eine wichtige Rolle.<sup>76</sup> Im Folgenden behandelt Kirnberger »melodische Sätze« (also kürzere Formglieder) vor allem unter dem Gesichtspunkt der Intervallfortschreitung. Einleitend stellt er jedoch die Bemerkung voran, dass sich dem jungen Tonsetzer über die Erfindung solcher Sätze nichts sagen lasse, worauf er jedoch zu achten und was er zu vermeiden habe, »darüber können mancherley Erinnerungen gegeben werden.«<sup>77</sup> Das strenge Regelkorsett wird demnach zugunsten von Ratschlägen und Hinweisen verlassen. Dennoch wirkt insbesondere die folgende Erörterung der möglichen Intervallfortschreitungen in der Melodie, sortiert nach Intervallgröße und mit Rücksicht auf die Wirkung, systematisch und weitgehend normativ-präskriptiv.<sup>78</sup> Der Abschnitt zur Melodielehre schließt

73 Vgl. ebd., S. 77–104 und S. 105–153. Siehe auch den 9. Abschnitt zur Melodielehre aus Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 1 (wie Anm. 11), S. 134–141.

74 Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 2/1 (wie Anm. 14), S. 77.

75 Ebd., S. 84; siehe auch ebd., S. 80.

76 Vgl. ebd., S. 98 und S. 102.

77 Ebd., S. 78.

78 Vgl. ebd., S. 84–96.

nach weiterführenden Anmerkungen zu chromatischen sowie enharmonischen Fortschreitungen mit der oben bereits diskutierten Intervallcharakteristik.

Der folgende Abschnitt zu Bewegung (Tempo), Takt und Rhythmus ist, wie oben erwähnt, über die Verknüpfung von Bewegung und ›Gemüthsbewegung‹ besonders eng auf Charakter und Ausdruck der Musik bezogen.<sup>79</sup> Kirnberger empfiehlt hier dem jungen Komponisten »fleißiges Studiren in den Werken großer Meister«,

denn dadurch bekömmt er die Mittel in seine Gewalt, wodurch er bey einem richtigen Gefühl seinem Gesange gerade diejenige Art von Bewegung einverleibet, die die Gemüthsbewegung der darzustellenden Leidenschaft aufs deutlichste empfinden läßt.<sup>80</sup>

Laut Kirnberger soll der Komponist generell (1) auf »Langsamkeit oder Geschwindigkeit der Taktbewegung« achten und (2) auf die »charakteristische Bewegung der Theile des Takts, oder die Art der rhythmischen Veränderungen«. <sup>81</sup> Eine besondere Vorbildrolle haben hier Tanzstücke, so wie auch Kirnberger hinsichtlich des Metrums einerseits Vergleiche mit der gebundenen Rede, andererseits mit dem Tanz anstellt. <sup>82</sup> Während Bewegung und Takt generell und in besonderem Maße für die nähere Bestimmung des Charakters eines Stücks verantwortlich sind, wird der Gesang erst durch den Rhythmus eigentlich zur Rede, die »größte Kraft des Gesanges« komme von dem Rhythmus her. <sup>83</sup> Kirnberger unterscheidet methodisch zwischen Tanzmelodien, die genauen rhythmischen Regeln unterworfen sind und anderen Stücken, deren Rhythmus freier gestaltet werden kann. <sup>84</sup>

Neben den charakterisierenden Eigenschaften von Bewegung, Takt und Rhythmus behandelt Kirnberger auch die Formenlehre eingehender im Kontext seiner Rhythmuslehre. Standen im Abschnitt zu den harmonischen Perioden aus dem ersten Teil harmonische Fortschreitungen und Kadenztypen im Vordergrund, so geht Kirnberger nun näher auf die Differenzierung und den Taktumfang kleinerer Formglieder ein. Kirnbergers Kategorisierung der einzelnen Formglieder ist hierbei nicht ganz eindeutig: Während er im ersten Teil (größere) Abschnitte und (kleinere) Einschnitte einer Periode als übergeordnetem Formteil unterordnet, <sup>85</sup> ergibt sich im später entstandenen zweiten Teil eine etwas andere Begriffszuordnung, nach der Abschnitt und Periode deckungsgleich sind: <sup>86</sup>

Jenen vollständigen Satz, der sich mit einem förmlichen Schluß endiget, wollen wir einen Abschnitt, oder eine Periode nennen; den unvollständigen aber, der sich nur mit

79 Vgl. ebd., S. 106–113.

80 Ebd., S. 111.

81 Ebd.

82 Vgl. ebd., S. 106f. und S. 113f.

83 Ebd., S. 137.

84 Vgl. ebd., S. 137f.

85 Vgl. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 1 (wie Anm. 11), S. 96 und S. 101.

86 Zu den unterschiedlichen formalen Kategorisierungen bei Kirnberger siehe auch vertiefend Markus Waldura, *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim 2002, S. 550–569.

einem melodischen Abfall, oder einer befriedigenden Harmonie endet, wollen wir einen Einschnitt, oder einen Rhythmus nennen.<sup>87</sup>

Abschnitte bzw. Perioden enden also mit einer förmlichen Kadenz, die dafür sorgt, dass der Abschnitt als ein Ganzes aufgefasst werden kann.<sup>88</sup> Innerhalb einer Komposition sollen Abschnitte jedoch nicht in der Haupttonart schließen, die eine in dem Fall zu vollkommene Befriedigung erzeugt, sondern in einem anderen (verwandten) Hauptton, um die Erwartung auf die Wiederkehr der Haupttonart zu wecken: »Es sollte demnach eine Hauptregel seyn, das man durch das ganze Stück keinen Abschnitt, als den letzten in der Haupttonica schliesse.«<sup>89</sup> Kirnberger kritisiert in diesem Kontext die zeitgenössische kompositorische Praxis, die dieser theoretischen Forderung entgegensteht: Insbesondere in Konzerten und Arien, in denen die Tutti und Ritornelle in der Haupttonart schließen, entstünden so »ganze, für sich bestehende Stücke«, die keine Erwartung mehr auf das Folgende erwecken würden.<sup>90</sup> Kirnberger empfiehlt in solchen Fällen, die Solo- oder Singstimme mit dem Schluss des Ritornells einsetzen zu lassen (also phrasenüberlappend), um eine enge Verbindung der Hauptteile des Stücks zu erzielen. Als ein gelungenes Beispiel für eine solche Verbindung führt Kirnberger J.S. Bachs Cembalo-Konzert in d-Moll BWV 1052, 1. Satz an: Hier setzt in Takt 7 auf dem Taktschwerpunkt die konzertierende Cembalostimme zeitgleich mit dem Schlussklang auf der Tonika des (siebentaktigen) Eröffnungsritornells ein (Notenbsp. 3). Als Alternative schlägt Kirnberger vor, das erste Ritornell auf der Dominante der Haupttonart (also mit einem Halbschluss) enden zu lassen.<sup>91</sup>

## Concerto I BWV 1052

1. Allegro

The image shows a musical score for the first movement of J.S. Bach's Concerto I, BWV 1052. The score is for Violino I, Violino II, Viola, Continuo, and Cembalo concertato. It shows the first three measures of the piece in D minor, 3/4 time. The Cembalo concertato part enters in measure 7, overlapping with the end of the first ritornello.

87 Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 2/1 (wie Anm. 14), S. 138.

88 Vgl. ebd., S. 139.

89 Ebd.

90 Ebd.

91 Vgl. ebd., S. 139f.

Notenbeispiel 3: J.S. Bach, Concerto für Cembalo und Streicher d-Moll, BWV 1052, 1. Allegro, Takt 1–7

Als Kriterium für den Taktumfang der Abschnitte (außer bei in dieser Hinsicht festgelegteren Tanzmelodien) nennt Kirnberger ihre Fasslichkeit als ein Ganzes; der Taktumfang sollte durch zwei teilbar sein, ungerade Taktumfänge werden hingegen nicht empfohlen.<sup>92</sup> Der Einschnitt bildet ein dem Abschnitt untergeordnetes Formglied von vier, fünf oder mehr Takten Umfang (idealerweise vier), das durch »kleinere Ruhepunkte« abgesetzt wird, als noch weiter untergeordnete Formglieder betrachtet Kirnberger nicht näher bezeichnete »kleinere Glieder«, die durch »ganz kleine Ruhepunkte«, sogenannte »Cäsuren«, abgesetzt werden.<sup>93</sup>

Der doppelte Kontrapunkt nimmt in Kirnbergers Kompositionslehre eine gewisse Sonderstellung ein, insofern er diesem den gesamten zweiten Teilband des zweiten Teils der *Kunst des reinen Satzes* widmet.<sup>94</sup> Dieser dient in besonderer Weise dazu, Abwechslung und Mannigfaltigkeit bzw. Einheit in der Mannigfaltigkeit herzustellen,<sup>95</sup> sowie zur gezielten Vorbereitung auf den Fugensatz. Nach Kirnbergers Auffassung ist »die Wissenschaft des doppelten Contrapuncts ein wesentlicher Teil der musicalischen Setzkunst.«<sup>96</sup> Seiner vorwiegend systematischen Vorgehensweise und Kompositionsmethodik entsprechend behandelt Kirnberger nun der Reihe nach vor allem den doppelten Kontrapunkt der Oktave, der Dezime und der Duodezime anhand ausführlich erläuteter Beispiele, die hier einen besonders großen Raum einnehmen. Bei der Behandlung des vierstimmigen (bzw. vierfachen) Kontrapunkts der Oktave wird die konzeptuelle Nähe zwischen dem harmonisch gedachten reinen Satz und

92 Vgl. ebd., S. 141.

93 Vgl. ebd., S. 142.

94 Siehe auch den Beitrag von Immanuel Ott und Birger Petersen in diesem Band.

95 Siehe Anm. 53.

96 Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 2/2 (wie Anm. 53), S. 4.

kontrapunktischem Denken und damit abermals eine gewisse Dominanz der harmonischen Perspektive in Kirnbergers Kompositionslehre deutlich:

Werden alle vier Stimmen unter sich verwechselt, so kömmt auch nur immer einerley Grundbaß vor; in diesem Fall hat man nur auf einen reinen vierstimmigen Satz zu sehen, und nur nicht mehrere Quarten nach einander zu setzen; weil, wie bekannt, durch die Umkehrung verbotene Quinten entstehen [...] <sup>97</sup>

Speziellen kontrapunktischen Künsten wie Krebs oder Zirkelkanons steht er, zumindest aus kompositionsdidaktischer Sicht, etwas reserviert gegenüber und bezeichnet solche kontrapunktischen Künste auch als »Music für das Auge«. <sup>98</sup> Zum Schluss des Bandes betont er, dass die Beherrschung des doppelten Kontrapunkts zwar satztechnische Voraussetzung für die Fugenkomposition sei, dass es bei der Fugenkomposition aber auf mehr als bloß mechanische Richtigkeit, sondern auf Geschmack, Ausdruck und Rhythmus ankomme; der doppelte Kontrapunkt wird somit vorrangig als eine zentrale handwerkliche Grundlage der Komposition verstanden. <sup>99</sup>

\*\*\*

Kirnbergers Kompositionslehre orientiert sich in Aufbau und Vorgehensweise nicht an einer Gattungssystematik, sondern an übergeordneten Themengebieten wie Harmonie- und Melodielehre oder Kontrapunkt. Einzelnen vokalen bzw. instrumentalen Gattungen wird aber jeweils nach Themengebiet mehr oder weniger explizit eine besondere Vorbildfunktion zugewiesen: so dem vierstimmigen Chorsatz im Kontext der Harmonielehre und als Ideal des reinen Satzes überhaupt, Tanzstücken im Kontext der Melodie- und Rhythmuslehre und generell in Hinsicht auf den bestimmten Charakter einer Komposition, die Fugenkomposition ist übergeordnetes Ziel der Kontrapunktlehre. Allerdings ist für die stark harmonisch ausgerichtete Perspektive auf kontrapunktische Formen und Gattungen bezeichnend, dass Kirnberger als Zugabe zum ersten Teil der *Kunst des reinen Satzes* eine dreistimmige Fuge in e-Moll als exemplarische Eigenkomposition harmonisch analysiert, indem er der Fuge drei analytische Systeme hinzufügt: den Fundamental- oder Grundbass mit den »wahren Grundakkorden« (Dreiklänge und wesentliche Septakkorde) als unterstes, darüber die zufälligen Dissonanzen bzw. Vorhalte und zuoberst den Generalbass. <sup>100</sup> Hierbei geht es ihm allerdings nicht um spezifische Probleme der Fugenkomposition, sondern die reduktionistische harmonische Analyse soll den Adressaten als Muster dienen,

<sup>97</sup> Ebd., S. 44.

<sup>98</sup> Ebd., S. 167 und S. 173.

<sup>99</sup> Vgl. ebd., S. 232. Der kurze Traktat *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition, als Vorbereitung zur Fugenkenntniß* (1782) ist in weiten Teilen eine kritische Auseinandersetzung mit der einflussreichen Kontrapunktlehre von Johann Joseph Fux.

<sup>100</sup> Vgl. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 1 (wie Anm. 11), S. 248–250 [mit Anhang]. Kirnberger nutzt diese Zugabe zugleich als Kritik an bzw. Abgrenzung zu Rameaus Lehre, insbesondere mit Blick auf dessen Herleitung des »Accord de la sixte ajoutée«.



selber komplexe harmonische Situationen in anderen Stücken analytisch lösen, d.h. auf die ›wahren Grundakkorde‹ zurückführen zu können, letztlich als Vorbereitung für eigene Kompositionen:

Wir empfehlen allen Anfängern, wenn sie sich bey diesem Stück in genauer Erforschung der Harmonie werden geübet haben, hernach auch die Stücke grosser Meister auf eine ähnliche Weise durchzustudiren. Dadurch werden sie in Stand kommen, die schwersten harmonischen Sätze aufzulösen.<sup>101</sup>

Eine entsprechende Funktion kommt der ebenso vorgehenden harmonischen Analyse der h-Moll-Fuge BWV 869 von J.S. Bach am Ende der *Wahren Grundsätze* zu.<sup>102</sup> Neben der generellen Verwendung zahlreicher Muster-Beispiele ergänzt Kirnberger im dritten Teilband des zweiten Teils der *Kunst des reinen Satzes* (»Beschluß von doppelten Contrapunten«) eine umfangreiche vierstimmige Psalmvertonung mit Generalbass (»Erbarm dich unser Gott!«) als exemplarische Eigenkomposition, die vermutlich auch insgesamt im Kontext der *Kunst des reinen Satzes* eine Vorbildfunktion innehat.

Zu den eher peripheren und gattungsspezifischen Lehrwerken Kirnbergers gehören *Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist* (1767), *Anleitung zur Singekomposition mit Oden in verschiedenen Sylbenmaassen begleitet* (1782) und *Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln* (1783). Die erstgenannte Publikation richtet sich nicht an professionelle oder angehende Komponisten, sondern dezidiert an »Liebhaber der Musik, die der Setzkunst gar nicht kundig sind«,<sup>103</sup> und beinhaltet eine Spielanleitung zur Zufallskomposition von Polonoisen, Menuetten und Trios mit Hilfe von Tabellen und Würfeln. Kirnbergers letztes kurzes Lehrwerk gibt eine knappe, etwas augenzwinkernde Anleitung, wie aus einem bereits bestehenden Stück mit einfachsten Mitteln eine Sonate herzuleiten sei:

Man nimmt ein Stück vom guten Meister, oder um noch mehr hervorzustechen von sich selbst, und macht zum Baß eine ganz andre Melodie. [...] Ferner, man setzt zu der neu erhaltenen Melodie einen Baß; dadurch ist nun weder Baß- noch Diskant Stimme mehr der ersten ähnlich.<sup>104</sup>

Als Vorlage dient die Gigue aus J.S. Bachs *Französischer Suite* in E-Dur, Ergebnis ist ein Allegro in E-Dur, das sich als figurative Variante der Vorlage verstehen lässt, insofern harmonische Gerüsttöne miteinander übereinstimmen. Beide Lehrwerke bezeugen ein zumindest spielerisches Interesse Kirnbergers auch an mathematischen Fragen der Komposition mit Blick auf Zufalls- bzw. Permutationsverfahren. Kirnbergers Kompositionslehre berücksichtigt somit auch gattungsspezifische Gesichtspunkte, in

101 Ebd., S. 248.

102 Siehe zum Vergleich der Analyseansätze von Mattheson, Rameau und Kirnberger Anne-Sophie Lahrmann, »Rameau vs. Kirnberger: Analyseansätze im Vergleich«, in: *Rezeption und Kulturtransfer. Deutsche und französische Musiktheorie nach Rameau*, hg. von Birger Petersen, Mainz 2016, S. 141–148.

103 Johann Philipp Kirnberger, *Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist*, Berlin 1767, S. 4.

104 Johann Philipp Kirnberger, *Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln*, Berlin 1783, S. 3.

der Gesamtschau seiner Lehrwerke ist jedoch auffallend, dass jüngere zeitgenössische instrumentale Formen und Gattungen wie Sonate, Streichquartett und Sinfonie kaum oder keine Beachtung finden – ästhetischer Maßstab bleibt bis in die späten Lehrwerke hinein vor allem die Musik J.S. Bachs.

## Quellen

Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728.

Johann Philipp Kirnberger, *Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist*, Berlin 1757.

Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Teil 1, Berlin 1771, Reprint Kassel 2004.

Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Teil 2, Bd. 1, Berlin und Königsberg 1776.

Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Teil 2, Bd. 2, Berlin und Königsberg 1777.

Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Teil 2, Bd. 3, Berlin und Königsberg 1779.

Johann Philipp Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition*, Berlin 1781.

Johann Philipp Kirnberger, *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition, als Vorbereitung zur Fugenkenntniß*, Berlin 1782.

Johann Philipp Kirnberger, *Anleitung zur Singekomposition mit Oden in verschiedenen Sylbenmaassen begleitet*, Berlin 1782.

Johann Philipp Kirnberger, *Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln*, Berlin 1783.

Johann Philipp Kirnberger und Johann Abraham Peter Schulz, *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, Berlin und Königsberg 1773.

Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hg. von Friederike Ramm, Kassel 2017.

Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig 1771, Elektronische Neuausgabe, Berlin: Directmedia Publishing 2002.

Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig 1774, Elektronische Neuausgabe, Berlin: Directmedia Publishing 2002.

### Forschungsliteratur

Karlheinz Barck, Jörg Heininger und Dieter Kliche, Art. »Ästhetik/ästhetisch« in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel, Stuttgart 2010, S. 308–400.

Ludwig Holtmeier, *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim 2017 (= *Studien zur Geschichte der Musiktheorie* 13).

Matthias Koch, *Studien zu Johann Philipp Kirnbergers Konzept des ›reinen Satzes‹ in der Musik*, Dissertation, Paderborn 2019, <<https://d-nb.info/1209601389/34>> (Abruf: 10. August 2021).

Anne-Sophie Lahrman, »Rameau vs. Kirnberger: Analyseansätze im Vergleich«, in: *Rezeption und Kulturtransfer. Deutsche und französische Musiktheorie nach Rameau*, hg. von Birger Petersen, Mainz 2016, S. 141–148.

Joel Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge 1992.

Laurenz Lütteken, »Zwischen Ohr und Verstand. Moses Mendelssohn, Johann Philipp Kirnberger und die Begründung des ›reinen Satzes‹«, in: *Musik und Ästhetik im Berlin Moses Mendelssohns*, hg. von Anselm Gerhard, Berlin 1999, S. 135–163.

Danuta Mirka, »Introduction«, in: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, hg. von Danuta Mirka, Oxford 2014, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199841578.013.002> [11. August 2021].

Helga de la Motte-Haber, »Das Erhabene und das Charakteristische«, in: *Musikästhetik* (= *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* 1), hg. von Helga de la Motte-Haber in Verbindung mit Eckhard Tramsen, Laaber 2004, S. 242–260.

Markus Waldura, *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim 2002.