
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

Immanuel Ott und Birger Petersen
Zur Kontrapunktlehre bei Kirnberger

<http://doi.org/10.25358/openscience-8739>

<https://openscience.ub.uni-mainz.de/handle/20.500.12030/8755>



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

Zur Kontrapunktlehre bei Kirnberger

Kirnberger nennt den Komplex, den Generalbasslehre, Kontrapunktlehre und Harmonielehre für ihn darstellen, den »Unterricht im reinen Satz« – die »vornehmste Beschäftigung« in der Ausbildung Komponierender, wie er in seiner Vorrede zu *Die Kunst des reinen Satzes* bekennt.¹ In der Anlage der *Kunst des reinen Satzes* erscheinen Überlegungen zu kontrapunktischen Verfahren erst spät: Kirnberger stellt zunächst Akkorde, Fortschreitungen und Modulationen dar, bevor er den einfachen Kontrapunkt in absteigender Stimmenzahl mit vier, drei und schließlich mit zwei Stimmen in Augenschein nimmt und dazu feststellt: »Der zweistimmige Satz ist der schwerste von allen, und kann nicht eher vollkommen gut gemacht werden, als bis man eine völlige Kenntniß des vierstimmigen Satzes hat.«² Für Kirnberger setzt der zweistimmige Satz den vierstimmigen voraus, weil der zweistimmige Satz immer einen »vollständigen« vierstimmigen Satz repräsentiert: Kontrapunkt wird nach Kirnberger immer durch sein harmonisches Fundament bestimmt.³ Er definiert Kontrapunkt als »die Kunst nach den Regeln der guten Harmonie zu einem gegebenen einstimmigen Gesang noch ein oder mehrere Stimmen hinzu zu setzen.«⁴ Ein Schwerpunkt in der Kontrapunktlehre im zweiten Teil des Traktats liegt auf der Lehre vom doppelten Kontrapunkt in der Oktave, Dezime und Duodezime als wichtigstes Mittel »zu Erreichung der so nöthigen Mannigfaltigkeit«.⁵ Der doppelte Kontrapunkt dient Kirnberger in erster Linie zur Vermittlung, da einerseits bereits bekanntes Material verwendet, andererseits dieses sehr vielfältig genutzt wird und zur Abwechslung beiträgt – durch Stimmtausch und Versetzung der Stimmen. So gesehen ist die zentrale Rolle, die etwa dem doppelten Kontrapunkt in der *Kunst des reinen Satzes* eingeräumt wird, konsequent und folgerichtig.⁶

Im Folgenden wird dargestellt, inwiefern Kirnberger in Anlage und Orientierung seiner Kontrapunktlehre älteren Vorbildern folgt und in welchem Verhältnis die im

1 Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes. Erster Theil*, Berlin 1771, Vorrede; vgl. Oliver Wiener, Art. »Johann Philipp Kirnberger. Die Kunst des reinen Satzes in der Musik«, in: *Musiktheorie (= Lexikon Musikschrifttum 1)*, hg. von Ullrich Scheideler und Felix Wörner, Kassel und Stuttgart 2017, S. 258–260, hier: S. 258.

2 Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes. Erster Theil* (wie Anm. 1), S. 174.

3 Vgl. Matthias Koch, *Studien zu Johann Philipp Kirnbergers Konzept des reinen Satzes in der Musik*, phil. Diss. Paderborn 2019, S. 166–169.

4 Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes. Erster Theil* (wie Anm. 1) S. 141.

5 Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes. Zweiter Theil, dritte Abtheilung*, Berlin und Königsberg 1779, S. 4.

6 Koch, *Studien zu Johann Philipp Kirnbergers Konzept* (wie Anm. 3), S. 192.

Kontext seiner Kontrapunktlehre geforderte ›vollständige Harmonie‹ zum Intervallsatz steht. Im zweiten Teil seiner *Kunst des reinen Satzes* warnt Kirnberger davor, kontrapunktische Kunstfertigkeit über andere Aspekte der musikalischen Gestaltung zu setzen:

„Alle doppelcontrapunctische und canonische Künsteleyen sind zu verwerfen, wenn dadurch Fehler wider gute Melodie, richtige Declamation und Ausdruck entstehen, und ist alsdann die Klage der Zuhörer gerecht, wenn sie der Musik zwar das Verdienst der Gelehrsamkeit, aber nicht der Schönheit zugestehen. Es kann also die contrapunctische Künsteley den andern Fehlern, die in einem Stücke sich befinden, niemals zur Entschuldigung dienen. Das Mühsame der Kunst muß nur dem Kenner sichtbar seyn.“⁷

Fux und Bach: Synthesebemühungen bei Kirnberger

An verschiedenen Stellen seiner Lehrwerke bekennt Kirnberger die Abkunft seiner Theorie aus seinem Unterricht bei Johann Sebastian Bach, so besonders nachdrücklich in den *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition*:

„Seine [Bachs] 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 Übergang zum andern. Aus diesem Grunde halte ich

die Johann Sebastian Bachsche Methode für die einzige und beste.

Es ist zu bedauern, daß dieser große Mann über die Musik nie etwas theoretisches geschrieben hat, und seine Lehren nur durch seine Schüler auf die Nachwelt gekommen sind. Ich habe die Methode des sel. Joh. Seb. Bach auf Grundsätze zurück zu führen und seine Lehren nach dem Maaße meiner Kräfte der Welt, in meiner Kunst des reinen Satzes, vor Augen zu legen gesucht.“⁸

Tatsächlich lässt sich *Die Kunst des reinen Satzes* aber ohne weiteres auch in einer anderen Perspektive verstehen, nämlich als Baustein in der Rezeptionsgeschichte der *Gradus ad Parnassum* – zumal die eben zitierte Eloge in unmittelbarem Zusammenhang mit einer Polemik zu deren Verfasser steht: Das bereits über ein halbes Jahrhundert alte Lehrbuch von Johann Joseph Fux, das 1725 – und damit drei Jahre nach dem Ersten Band des *Wohltemperirten Claviers* von Johann Sebastian Bach – erschienen ist, wird in vielen Lehrbüchern des späten 18. Jahrhunderts integriert, ablesbar vor allem an der Übernahme der Einteilung in verschiedene »Gattungen« des Kontrapunkts im zwei- bis vierstimmigen Satz.⁹ Diese Einteilung findet sich bei Kirnberger

7 Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes. Zweiter Theil* (wie Anm. 5), S. 40.

8 Johann Philipp Kirnberger, *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition, als Vorbereitung zur Fugenkenntnis*, Berlin 1782, S. 4–5; typographische Auszeichnung im Original.

9 Vgl. Ian Bent, »Steps to Parnassus: contrapuntal theory in 1725 precursors and successors«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge 2002, S. 554–602, insbesondere S. 579–584, bzw. Oliver Wiener, »Traditio und Exemplum in der Konzeption und

höchstens ansatzweise – nämlich in der didaktischen Aufbereitung von vier Arten des Basses.¹⁰ Jenseits der Gattungsorientierung arbeitet Fux in seinen *Gradus* aber auch die Problematik des doppelten Kontrapunkts in einer mit Fux' Methodik vergleichbaren Anlage auf: Diese Technik gehört für ihn – neben der Umkehrung – zu den entscheidenden Arbeitsgängen beim Komponieren einer Fuge. Im einzelnen erläutert Fux den doppelten Kontrapunkt der Oktave, der Dezime und Duodezime – ganz in der Art Kirnbergers in *Die Kunst des reinen Satzes*.

Im Kontext seiner systematischen Aufarbeitung des doppelten Kontrapunkts im zweiten Teil der *Kunst des reinen Satzes* unterzieht Kirnberger eine Reihe von Lehrbeispielen aus Fux' *Gradus ad Parnassum* einer ausführlichen Kritik,¹¹ und zwar zum einen grundsätzlich hinsichtlich der Lizenz für Oktav- und Quintparallelen bei Fux,¹² vor allem aber an der Darstellung des Kontrapunkts in der Duodezime, in der sowohl Quint- als auch Oktavparallelen entweder von Fux unkommentiert oder aufgrund der besonderen Kontrapunktik lizenziert in den Außenstimmen erscheinen:¹³

„Es ist schon mehrmalen erinnert worden, daß um eines Contrapuncts oder einer andern Künstleley willen, der reine Satz nicht aus dem Auge gesetzt worden müsse. Denn, kein Zuhörer, wenn er mit Eckel Quinten und Octaven nach einander hören muß, wird mit der Entschuldigung zufrieden seyn, daß sie eines Contrapuncts wegen da stehen.“¹⁴

Jenseits der hier dargestellten Aspekte existieren zwischen den Ansätzen Fux' und Kirnbergers grundlegende Unterschiede, auf die Matthias Koch hinweist und die über den nicht unerheblichen zeitlichen Abstand zwischen den beiden Lehrwerken hinaus vor allem musikästhetische Fragen betreffen: Während für Fux der kontrapunktische Satz als solcher im Mittelpunkt der Betrachtung steht, geht es Kirnberger um eine integrative Lösung, in der ›Kontrapunkt‹ einen funktionalen Ort in der Erstellung eines ›reinen Satzes‹ hat.¹⁵ Kirnberger sieht letztlich den größten Unterschied seiner eigenen Lehrmethode von derjenigen in den *Gradus ad Parnassum* dargestellten, dass bei Fux die Einheit des Ausdrucks nicht hinreichend zur Geltung komme.¹⁶ Notwendigerweise ist anzunehmen, dass es bei Kirnberger eine Synthese aus beiden Annäherungen geben muss: Auf der einen Seite steht der gattungsorientierte Kontrapunkt Fuxscher Machart, auf der anderen die strikte Generalbass-Orientierung, die seine Ausbildung bei Bach intendierte und die er selbst immer wieder – auch als

den Rezeptionen der ›Gradus ad Parnassum‹ von Johann Joseph Fux«, in: *Fux-Forschung. Standpunkte und Perspektiven*, hg. von Thomas Hochradner und Susanne Janes, Tutzing 2008, S. 167–192.

10 Vgl. Koch, *Studien zu Johann Philipp Kirnbergers Konzept* (wie Anm. 3), S. 221–222; Koch unterschlägt hier die fünfte Gattung bei Fux, den »Contrapunctus floridus«.

11 Vgl. Wiener, Art. »Johann Philipp Kirnberger« (wie Anm. 1), S. 259.

12 Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes. Zweiter Theil, zweite Abtheilung*, Berlin und Königsberg 1777, S. S. 68.

13 Ebd., S. 132–139.

14 Ebd., S. 132.

15 Vgl. Koch, *Studien zu Johann Philipp Kirnbergers Konzept* (wie Anm. 3), S. 225–230.

16 Vgl. ebd., S. 229.

Autoritätsargument der besonderen Art – einräumt.¹⁷ Deutlich wird die Opposition beider Ansätze in den *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition* (1782), die ja ausdrücklich der Vorbereitung der Fugentechnik gewidmet sind. Hier beschreibt Kirnberger die Lehre von Fux als »übertrieben streng« und stellt sogar fest, dass einzelne Elemente in den *Gradus* mit Kunst nicht in Übereinstimmung zu bringen sind: »Man muß sich wundern, daß man vom seligen Fux Sachen hat, welche in Beziehung auf die Kunst unnachahmlich sind, und daß seine Lehren mit seinen practischen Exempeln seines Lehrbuches gleichwohl nicht zu vereinbaren sind.«¹⁸ *Die Kunst des reinen Satzes* nimmt diesen Vorbehalt auf – ist aber auch durchaus als Versuch zu verstehen, die Methode Bachs zu reduzieren auf ihre Grundprinzipien, und dabei stehen im Vordergrund genuin weniger kontrapunktische Problemstellungen als vielmehr die Auseinandersetzung mit dem Generalbass.¹⁹ Allerdings ist grundsätzlich zu fragen, inwiefern diese beiden Ansätze wirklich gegensätzlich sind. Bach hat sich seit seiner Weimarer Zeit mit dem Werk Palestrinas befasst und in Leipzig Aufführungen von mindestens zwei seiner Messen eingerichtet, denen er eine Instrumentierung und Generalbass hinzugefügt hat;²⁰ darüber hinaus ist festzustellen, dass die deutsche und sehr verbreitete Übersetzung der *Gradus ad Parnassum* – die auch Kirnberger vorlag –²¹ von Lorenz Mizler stammt, dessen »Muscalischer Societät« auch Bach angehörte: Das Lehrwerk von Johann Joseph Fux ist Bach gut bekannt gewesen.²²

Ein Quellenfund des frühen 21. Jahrhunderts belegt die intensive Auseinandersetzung Johann Sebastian Bachs mit der Kontrapunktlehre nach Johann Joseph Fux insbesondere in seinem eigenen Satzlehreunterricht: Seine autographen Aufzeichnungen aus den frühen 1740er Jahren *Etzliche Reguln, wie und auf was Arth die Syncopationes in denen dreyen Sorten derer gedoppelten contrapunten können gebraucht werden* bieten satztechnische Regeln für Synkopensdissonanzen im doppelten Kontrapunkt – als konkretes Unterrichtsmaterial zur Weitergabe an die Schüler.²³ Anders als die generalbassbezogenen Schriften Bachs, die lediglich aus zweiter Hand überliefert sind – auch wenn es die Anna Magdalena Bachs oder die der Söhne Johann Christoph Friedrich oder Carl Philipp Emanuel Bachs ist – liegt hier ein Autograph mit unmittelbarem

17 Vgl. Robert W. Wason, »*Musica prattica: music theory as pedagogy*«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge 2002, S. 46–77, hier: S. 57.

18 Kirnberger, *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten* (wie Anm. 8), S. 4.

19 Vgl. Bent, »*Steps to Parnassus*« (wie Anm. 9), S. 583.

20 Vgl. Barbara Wiermann, »Bach und Palestrina. Neue Quellen aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek«, in: *Bach-Jahrbuch* 88 (2002), S. 9–28.

21 Vgl. z.B. seinen Hinweis in Kirnberger, *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten* (wie Anm. 8), S. 4.

22 Bachs Handexemplar der lateinischen Ausgabe der *Gradus ad Parnassum* befindet sich in D-Hs MS 202/2b; vgl. Christoph Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden 1968, S. 227.

23 Das Manuskript befindet sich im Besitz des Musikverlags C. F. Peters als Depositum im Bach-Archiv Leipzig; vgl. Walter Werbeck, »Bach und der Kontrapunkt. Neue Manuskript-Funde«, in: *Bach-Jahrbuch* 2003, S. 67–95.

Satzlehre-Bezug vor,²⁴ das der allgemeinen Ansicht über Bachs Satzlehreunterricht entgegensteht, wie sie vornehmlich Carl Philipp Emanuel Bach verbreitet hat, sein Vater habe »mit Hinweglassung aller der trockenen Arten von Contrapunten, wie sie in Fuxen und andern stehn« unterrichtet.²⁵

Bach verbietet mit einer »Faustregel« im strengen fünfstimmigen Satz die Verdopplung von übermäßiger Sekunde, Quarte und Sexte, verminderter Quinte sowie von Septime und None. Das ausformulierte Regelwerk erscheint zunächst als handschriftliches Notat auf einem aus dem Besitz des Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola stammenden gebundenen Exemplars von Mizlers mit Anmerkungen versehener Übersetzung der *Gradus ad Parnassum* von Fux – als einziger Eintrag auf der Verso-Seite des Nachsatzblatts; dieses Exemplar ist 2004 aufgefunden worden,²⁶ der Eintrag stammt zweifellos von der Hand Agricolas.²⁷ 1779 erscheint das Regelwerk schließlich unter der Überschrift »Regula Ioh. Seb. Bachii« in Kirnbergers zweitem Teil der *Kunst des reinen Satzes* und behandelt jeweils ein Kernproblem des fünf- und mehrstimmigen Satzes, nämlich die zu meidenden Intervall-Verdopplungen, das Bach sehr simpel über eine Regel löst, die dann bei Kirnberger ausführlich gewürdigt wird:²⁸

24 Vgl. Christoph Wolff, »Johann Sebastian Bachs Regeln für den fünfstimmigen Satz«, in: *Bach-Jahrbuch* 2004, S. 87–99, hier: S. 87–88.

25 *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, hg. von Hans-Joachim Schulze, Leipzig und Kassel 1972 (= *Bach-Dokumente*, hg. vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke* Bd. 3), S. 289; vgl. Werbeck, »Bach und der Kontrapunkt« (wie Anm. 23), S. 71. Zum Kontrapunktunterricht bei Bach vgl. auch Peter Wollny, »Ein Quellenfund in Kiew. Unbekannte Kontrapunktstudien von Johann Sebastian und Wilhelm Friedemann Bach«, in: *Bach in Leipzig – Bach und Leipzig. Konferenzbericht Leipzig 2000*, hg. von Ulrich Leisinger, Hildesheim 2002 (= *Leipziger Beiträge zur Bachforschung* Bd. 5), S. 275–287.

26 Vgl. Christoph Wolff, »A new Bach source via the internet and regular mail«, in: *Bach Notes. Newsletter of the American Bach Society* 1 (2004), S. 11.

27 Vgl. Wolff, »Johann Sebastian Bachs Regeln« (wie Anm. 24), S. 90–92.

28 Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes. Zweiter Theil. Dritte Abtheilung* (wie Anm. 5), S. 41–44; Christoph Wolff (»Johann Sebastian Bachs Regeln«, S. 89) weist darauf hin, dass ausgerechnet diese Stelle in der Teilübersetzung des Kirnberger-Traktats durch David Beach und Jürgen Thym – als *The Art of Strict Musical Composition*, New Haven 1982 – ausgelassen wurde, und begründet die Nicht-Berücksichtigung der Referenz bei Kirnberger mit der Verortung der »Regula« im Kontext seiner Rameau-Polemik.



Abbildung 1: Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Teil 2, Bd. 1, Berlin und Königsberg 1776 – S. 41

Bei beiden – bei Fux wie bei Kirnberger – steht der doppelte Kontrapunkt am Schluss der Kontrapunktlehre; die Aufnahme der »Regula Ioh. Seb. Bachii« als Stimmführungsregel für den Sonderfall des fünf- und mehrstimmigen Satzes, der bei Fux überhaupt keinen Ort hat, entspricht einem Appendix. Parallel vermutet Christoph Wolff auf der Basis einer Einordnung der Handschrift Agricolas, auch Bach habe »gegen Ende des Kontrapunktunterrichts [...] seine Stimmführungsregeln für den Sonderfall des fünf- und mehrstimmigen Satzes eingeführt.«²⁹ Die Gegenüberstellung der Beispiele bei Kirnberger und in der Notation Agricolas erweist deren strukturelle Identität – und die Analyse der entsprechend vielstimmigen Kompositionen Bachs im »stile antico« wie etwa in »Kyrie, Gott heiliger Geist« aus der *Clavier-Übung III* BWV 674 oder das »Et expecto« aus dem *Symbolum Nicenum* der Messe h-Moll BWV 232 die Anwendung des Regelwerks durch Bach selbst.³⁰

Trotz des gelegentlich geäußerten Zweifels an der Schülerschaft Kirnbergers bei Johann Sebastian Bach³¹ wird deutlich, dass die didaktische Verknüpfung der

29 Wolff, »Johann Sebastian Bachs Regeln« (wie Anm. 24), S. 93.

30 Ebd., S. 94–98.

31 Vgl. Derek Remeš, »New Sources and Old Methods. Reconstructing and Applying the Music-Theoretical Paratext of Johann Sebastian Bach's Compositional Pedagogy«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 16/2 (2019), S. 51–94 (<https://doi.org/10.31751/1015>), hier: S. 60–64; vgl. auch Derek Remeš, »J. S. Bach's Chorales: Reconstructing Eighteenth-Century German Figured-Bass Pedagogy in Light of a New Source«, in: *Theory and Practice* 42 (2017), S. 29–53.

Lehransätze von Fux, Bach und Kirnberger sehr weitgehend war; gerade die »Regula Ioh. Seb. Bachii« kann als Beleg für die unmittelbare Schülerschaft Kirnbergers verstanden werden, auch wenn diese sich hier nicht oder zumindest nicht direkt mit Generalbass-Aspekten verbindet. Kirnberger selbst formuliert die Synthesebemühungen seiner Theorie in den *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition* und geht dabei eher auf andere Aspekte der Komposition ein – insbesondere auf den »Karakter«:

„Im Canto aequali (wo Note gegen Note gesetzt wird) läßt sich die Bach- und Fuxsche Methode vereinigen, wiewohl man in einer Stimme z.E. in der Melodie auch einen bestimmten Charakter annehmen kann. Fux aber geht willkürlich fort, ohne sich im ganzen Stücke an Charakter, Rythmus, Melodie u.s.w. zu binden. Die Bachsche Fugen unterscheiden sich, wie gesagt, von allen andern eben dadurch, daß bei ihm alle Schönheiten, Rythmus, Melodie und Charakter so, wie in allen andern seiner Stücken, vereinigt sind.“³²

Kontrapunkt und Harmonie

Kirnbergers Überlegungen stehen so für das Bemühen, unterschiedliche Auffassungen über Kontrapunkt miteinander in Einklang zu bringen. Die Kritik, die er in den *Gedanken* an den Kontrapunktlehren Berardis, Bononcini's und Fux' äußert, verweist auf zwei miteinander im Konflikt stehende Aspekte von kontrapunktischen Satztechniken: Einerseits geht es um die Darstellung einer »strengen« Setzweise, die in einer langen historischen Tradition steht, andererseits um eine Anschlussfähigkeit und Übertragbarkeit ihrer Prinzipien auf zeitgenössische musikalische Ideale. So verwirft Kirnberger Kontrapunktlehren, die er als zu strikt und zu sehr an einer überwundenen Musiktradition orientiert wahrnimmt, und die deshalb mit den musikalischen Forderungen seiner Zeit wie Einheit und »Karakter« nicht kompatibel sind. Kirnbergers Überlegungen sind deshalb geprägt durch die einander entgegenstehenden Tendenzen, die Distinktion zwischen einem strengen und einem freien Stil in der Musik zu überbrücken und sie gleichzeitig aufrecht zu erhalten.

Erschwert wird diese Synthesebemühung zusätzlich durch den Stellenwert, den das harmonische Denken in seinen Überlegungen einnimmt, das wiederum – im Vergleich zu deutlicher an historischen Voraussetzungen orientierten Lehrwerken – eine andere didaktische Progression vom Einfachen zum Schweren nach sich zieht. Wird in Lehrwerken des »strengen Stils« von der Zweistimmigkeit als dem einfachsten kontrapunktischen Gefüge ausgegangen, so hält Kirnberger die zweistimmigen Sätze für die schwierigsten und beginnt seine Darstellung mit der Forderung, zuerst vierstimmige Kontrapunkte zu beherrschen, ehe die Stimmanzahl reduziert und der Schwierigkeitsgrad dadurch erhöht wird:

³² Kirnberger, *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten* (wie Anm. 8), S. 8.

„Der einfache schlechte Contrapunct 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.“³³

Das neu in die Kontrapunktlehre eingeführte Kriterium der »vollständigen Harmonie« hat weitreichende Konsequenzen, da damit bestimmte Elemente der Kontrapunktlehre, die in älteren Darstellungen einen zentralen Stellenwert eingenommen haben, irrelevant werden. So spielen modale Überlegungen in Kirnbergers Kontrapunktverständnis keine Rolle mehr, vor allem aber wird die zweistimmige Intervallrelation als Kern des kontrapunktischen Denkens aufgegeben. Überreste des älteren Denkens in Intervallfortschreitungen lassen sich vor allem in Bezug auf die Kadenzbildung in zweistimmigen Sätzen finden, die Kirnberger vergleichsweise ausführlich beschreibt und dabei von den traditionellen Klauselbildungen ausgeht.

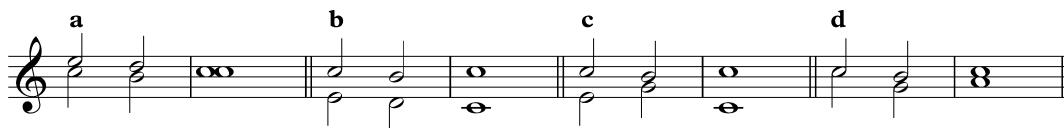


Abbildung 2: Kadenzbildung in zweistimmigen Sätzen (*Kunst des Reinen Satzes, 1. Theil, S. 175*)

Kirnberger betrachtet im Kontext der zweistimmigen Kadenzen die Oberstimme immer als die gegebene Stimme, die in den Grundton der Kadenzstufe führt, und diskutiert unterschiedliche Ergänzungsmöglichkeiten in der Unterstimme (Abb. 2). Dass er dabei von traditionellen Klauselschichtungen ausgeht, ist nicht weiter bemerkenswert, allerdings hat seine Forderung, die »vollständige Harmonie« abzubilden, im Zusammenhang mit den traditionellen kontrapunktischen Regeln einige auffällige Konsequenzen. So erlaubt Kirnberger die Bassklausel in der Unterstimme, solange sie mit einer Diskantklausel kombiniert wird, verbietet sie aber in Fällen, in denen sie mit einer Tenorklausel erklingen würde. Wenig überraschend ist also für Kirnberger das »Subsemitonium« ein entscheidender Bestandteil der »vollständigen Harmonie« und eine »leere« Quinte auf der Dominante offensichtlich klanglich unbefriedigend – der Grundton der Dominante ist dann aber folglich verzichtbarer Bestandteil der vollständigen Harmonie (vgl. Abb. 2 a und b). Als Schlussklang wiederum ist aus seiner Sicht eine Sexte oder eine Terz ungeeignet:

„Die meisten Bicinien, sowol für Trompeten als Waldhörner, nehmen beym Schluß in der untern Stimme die Terz der in der obern Stimme vorkommenden Tonica. Aber

³³ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes, 1. Theil* (wie Anm. 1), S. 142.

besser ist es, daß beyde in die Octave, oder allenfalls auch in den Einklang schliessen, welches insonderheit bey tieffen Instrumenten nothwendig ist.“³⁴

Die vollständige Harmonie wird also auf der Kadenzpenultima durch den Leitton ausgedrückt, im Schlussklang gilt die Oktave als ausreichend, um die vollständige Harmonie zu repräsentieren. Daraus resultiert jedoch für Kirnberger im Umkehrschluss, dass Oktaven eine besondere Funktion innerhalb zweistimmiger Sätze im Kontext der Harmonierepräsentation haben und immer Schlussklänge darstellen. Dies wiederum hat zur Folge, dass in zweistimmigen Sätzen nur Terzen, Sexten sowie unterschiedliche Vorhaltswendungen auftreten können:

„Man darf nirgend, weder die Octave noch die Quinte in die oberste Stimme setzen, als wo Schlüsse seyn müssen. Denn weil die Terz zur Harmonie unentbehrlich ist, so würde allemal, wo die Octave oder Quinte in der obersten Stimme steht, ein Schluß gemacht werden. Also kann man in der obersten Stimme nur Terzen und Sexten mit der Quart und Septime, als ihren Vorhalten anbringen.“³⁵

Die Neubewertung der satztechnischen Schwierigkeiten von zweistimmigen Sätzen ist also nur konsequent, obwohl hier ein essentieller Bruch mit der Kontrapunkttradition vollzogen wird: Schwierig ist nun nicht mehr primär die Einhaltung der satztechnischen Regeln in Bezug auf Stimmführung und Dissonanzbehandlung, sondern vielmehr die Umsetzung der musikästhetischen Forderung, jederzeit eine »vollständige Harmonie« abzubilden, und der daraus resultierenden Beschränkung auf einige wenige Zusammenklänge und Vorhaltsbildungen. Aus dieser Forderung leitet Kirnberger ein weiteres Merkmal für einen gelungenen zweistimmigen Satz ab: Wenn die vollständige Harmonie zweistimmig repräsentiert ist, dann wird eine dritte Stimme nicht nur nicht vermisst, sondern es ist auch nicht *möglich*, dem zweistimmigen Satz eine weitere Stimme hinzuzufügen, ohne Satzfehler zu erzeugen. Ausdrücklich führt er dieses Argument in Bezug auf einstimmige Kompositionen an; der Kontext legt aber nahe, dass es auch für zweistimmige Sätze gilt:

„Dieser zweystimmige Satz auf zwey Flöten, oder andern gleichtönenden Instrumenten, oder Stimmen, ist wegen der Schwürigkeit, daß eine dritte Stimme *nicht dabey vermisst werde*, so schwer, daß ich von dieser Art nur des Herrn W. Friedemann Bachs, ältesten Sohn des J. S. Bachs, Flötenduetten kenne, die als vollkommene Muster zur Richtschnur dieses Satzes dienen können. *Viele Duetten sind der Gefahr unterworfen, daß mehr als eine Stimme dazu könne gesetzt werden.*

Noch schwerer ist es, ohne die geringste Begleitung, einen einfach Gesang harmonisch so zu schreiben, *daß es nicht möglich sey, eine Stimme ohne Fehler beyzufügen*: nicht einmal zu rechnen, daß die hinzugefügte Stimme höchst unsingbar und ungeschickt seyn würde.“³⁶

34 Ebd., S. 175.

35 Ebd., S. 174; vgl. auch Koch, *Studien zu Johann Philipp Kirnbergers Konzept* (wie Anm. 3), S. 165f.

36 Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes, 1. Theil* (wie Anm. 1), S. 175f. (Hervorhebung durch die Vf.).

Wie stark dieses Kriterium konkret beachtet werden muss und welche Bedeutung es als musikästhetische Forderung insgesamt hat, wird aus den Erläuterungen Kirnbergers nicht ganz deutlich. Gerade in Hinblick auf dreistimmige Kontrapunkte ergeben sich hier sogar Widersprüche. So führt Kirnberger als erstes Beispiel eines dreistimmigen Satzes einen Satz zum Luther-Choral »Ach Gott, vom Himmel sieh darein« an, in dem in den Oberstimmen nur Terz- und Sextparallelen gesetzt werden, zu dem aber trotzdem eine Bassstimme hinzugefügt werden kann – und gemäß der »vollständigen Harmonie« sogar hinzugefügt werden muss:



Abbildung 3: »Ach Gott, vom Himmel sieh darein«, Variante 1 (*Kunst des Reinen Satzes*, 1. Theil, S. 172)

Dieser Widerspruch wird noch dadurch verstärkt, dass Kirnberger für dreistimmige Sätze ausdrücklich fordert, dass sie wie erweiterte zweistimmige Sätze behandelt werden sollen: »Ueberall aber müssen dergleichen Stücke für zwei Sänger, in Ansehung der Singstimmen, nach Art der zweystimmigen Sachen gesetzt seyn, wovon hernach wird gesprochen werden.«³⁷ Diese Aussage wird allerdings selbst wiederum dadurch problematisch, dass Kirnberger in Bezug auf dreistimmige Sätze vor allem Triosonaten-Sätze im Blick hat. So gibt er einen zweiten dreistimmigen Satz zu dem Choral »Ach Gott, vom Himmel sieh darein« an, in dem auf Terz- und Sextparallelen verzichtet wird, der aber ästhetisch als angemessener beurteilt wird:

„Diese Beyspiele sind für zwei Sänger gesetzt, durch den Baß werden sie aber drey-stimmig. Im ersten singen die Sänger Sexten- und Terzienweise; im zweyten sind sowol die Terzen als Sexten in der Ordnung nacheinander vermieden worden. Diese Art hat den Vorzug für der ersten.“³⁸

37 Ebd., S. 172.

38 Ebd.

Abbildung 4: »Ach Gott, vom Himmel sieh darein« Variante 2 (*Kunst des Reinen Satzes*, 1. Theil, S. 172)

Kirnbergers Betrachtung von Kontrapunkt als historische Setzweise und sein Versuch, ihn für die zeitgenössische Musik nutzbar zu machen und dabei zu aktualisieren, geschieht so einerseits durch die Aufnahme weiterer Voraussetzungen in das Regelsystem, andererseits aber durch die teilweise fast brachial wirkende Aktualisierung von älteren Satztypen. So steht in seiner Auffassung der hochbarocke Triosatz neben der Forderung, Kontrapunkt als die Kunst zu begreifen, zu den Tönen eines »gegebenen Gesanges, der *Cantus firmus* genannt wird«,³⁹ weitere Stimmen zu verfassen. Die musikalischen und musikästhetischen Forderungen unterschiedlicher Zeiten treten so in direkte Beziehung zueinander, ohne dass die dadurch entstehenden Widersprüche befriedigend aufgelöst werden können.

Trotzdem nimmt Kontrapunkt in Kirnbergers System einen zentralen Stellenwert ein, da er sich letztlich als eine Art Fluchtpunkt innerhalb seiner Erläuterungen erweist. Obwohl Kirnberger seine harmonischen Überlegungen in der *Kunst des reinen Satzes* vor seinen Erläuterungen zum Kontrapunkt positioniert, stellt der Kontrapunkt dasjenige Werkzeug dar, die Harmonien in der Musik zu realisieren: Selbst die einfachste Aussetzung eines Generalbasses setzt die Stimmführungsregeln voraus, die durch den Kontrapunkt eingeführt, legitimiert und letztendlich auch begründet werden. Die Überlegungen zur Harmonik sind so ohne den Kontrapunkt gewissermaßen theoretische Aussagen zu Verknüpfungsmöglichkeiten, die jedoch überhaupt erst durch die Regeln des Kontrapunkts realisierbar werden. Damit relativieren sich aber auch die Einschränkungen, die sich bei einer individuellen Betrachtung seiner Aussagen zum Kontrapunkt und im Vergleich mit ausdrücklichen Kontrapunktlehren ergeben: Kontrapunkt wird von Kirnberger eben nicht mehr als Kompositionslehre verstanden, sondern als Technik der Realisierung harmonischer Fortschreitungen. Den Schritt, sich letztlich konsequent von der Tradition zu lösen und ein neues Verständnis von Kontrapunkt im Sinne einer Realisierungstechnik zu formulieren, wagt Kirnberger

³⁹ Ebd., S. 142. Hervorhebung original.

nicht – vielmehr lagert er an die alten Bestimmungen neue Zusatzannahmen und ästhetische Einschränkungen an, erweitert sie aber zugleich um gänzlich neue Aspekte wie etwa die Möglichkeiten, »Brechungen« als Auszierungen im Rahmen des »bunten Gesangs« zu verstehen.⁴⁰ Kirnbergers Kontrapunktverständnis ist entsprechend Ausdruck einer sich wandelnden Musiktheorie, in der man sich einerseits nicht von der Tradition lösen wollte und konnte, und andererseits Orte für eine Fülle von musikalischen Phänomenen gefunden werden mussten, die wesentliche Bestandteile der zeitgenössischen Musik waren.

Quellen

Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800, hg. von Hans-Joachim Schulze, Leipzig und Kassel 1972 (= *Bach-Dokumente*, hg. vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke* Bd. 3).

Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes. Erster Theil*, Berlin 1771.

Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes. Zweiter Theil, Zweite Abtheilung*, Berlin und Königsberg 1777.

Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes. Zweiter Theil, Dritte Abtheilung*, Berlin und Königsberg 1779.

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

⁴⁰ Ebd., S. 194–95.

Forschungsliteratur

Ian Bent, »Steps to Parnassus: contrapuntal theory in 1725 precursors and successors«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge 2002, S. 554–602.

Johann Philipp Kirnberger, *The Art of Strict Musical Composition*, übersetzt von David Beach und Jürgen Thym, New Haven 1982.

Matthias Koch, *Studien zu Johann Philipp Kirnbergers Konzept des reinen Satzes in der Musik*, phil. Diss. Paderborn 2019.

Derek Remeš, »J. S. Bach's Chorales: Reconstructing Eighteenth-Century German Figured-Bass Pedagogy in Light of a New Source«, in: *Theory and Practice* 42 (2017), S. 29–53.

Derek Remeš, »New Sources and Old Methods. Reconstructing and Applying the Music-Theoretical Paratext of Johann Sebastian Bach's Compositional Pedagogy«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 16/2 (2019), S. 51–94; <https://doi.org/10.31751/1015>

Robert W. Wason, »Musica prattica: music theory as pedagogy«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge 2002, S. 46–77.

Walter Werbeck, »Bach und der Kontrapunkt. Neue Manuskript-Funde«, in: *Bach-Jahrbuch* 2003, S. 67–95

Oliver Wiener, »Traditio und Exemplum in der Konzeption und den Rezeptionen der ›Gradus ad Parnassum‹ von Johann Joseph Fux«, in: *Fux-Forschung. Standpunkte und Perspektiven*, hg. von Thomas Hochradner und Susanne Janes, Tutzing 2008, S. 167–192.

Oliver Wiener, Art. »Johann Philipp Kirnberger. Die Kunst des reinen Satzes in der Musik«, in: *Musiktheorie (= Lexikon Musikschritftum 1)*, hg. von Ullrich Scheideler und Felix Wörner, Kassel und Stuttgart 2017, S. 258–260.

Barbara Wiermann, »Bach und Palestrina. Neue Quellen aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek«, in: *Bach-Jahrbuch* 88 (2002), S. 9–28.

Christoph Wolff, »A new Bach source via the internet and regular mail«, in: *Bach Notes. Newsletter of the American Bach Society* 1 (2004), S. 11.

Christoph Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden 1968.

Christoph Wolff, »Johann Sebastian Bachs Regeln für den fünfstimmigen Satz«, in: *Bach-Jahrbuch* 2004, S. 87–99.

Peter Wollny, »Ein Quellenfund in Kiew. Unbekannte Kontrapunktstudien von Johann Sebastian und Wilhelm Friedemann Bach«, in: *Bach in Leipzig – Bach und Leipzig. Konferenzbericht Leipzig 2000*, hg. von Ulrich Leisinger, Hildesheim 2002 (= Leipziger Beiträge zur Bachforschung Bd. 5), S. 275–287.

Peter Wollny, Art. »Kirnberger, Johann Philipp«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28173>