

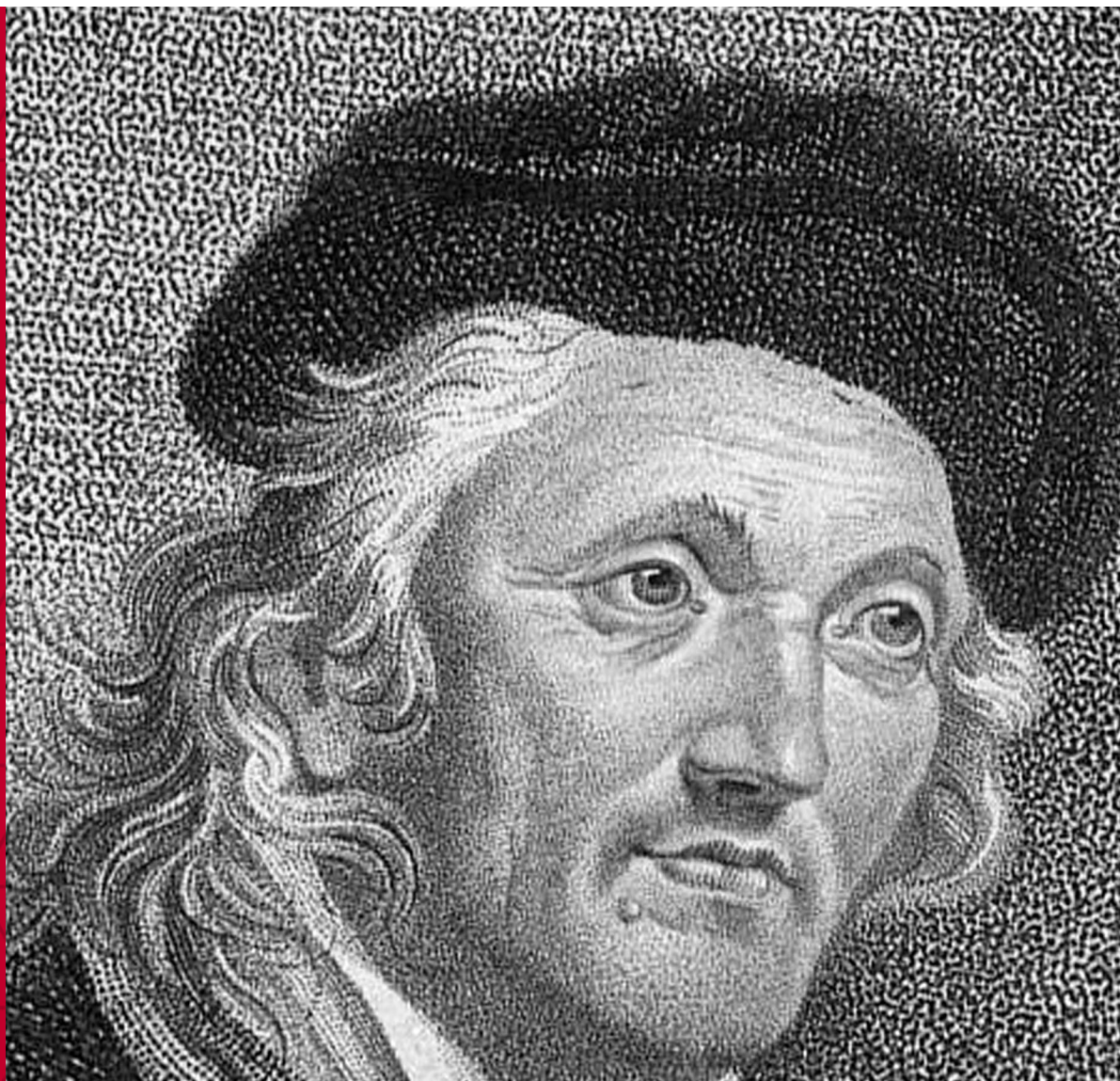
SCHRIFTEN DER
HOCHSCHULE FÜR MUSIK MAINZ

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

Hans Aerts

»Ohne diese Grundsätze kann kein Mensch die Verdoppelung im mehr als vierstimmigen Satze wissen«. Kirnberger und der Generalbass

<http://doi.org/10.25358/openscience-8741>

<https://openscience.ub.uni-mainz.de/handle/20.500.12030/8757>



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

»Ohne diese Grundsätze kann kein Mensch die Verdoppelung
im mehr als vierstimmigen Satze wissen«
Kirnberger und der Generalbass

In seinem Essay *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition* (1782), der trotz weiterer angekündigter Buchprojekte seine letzte größere Veröffentlichung bleiben sollte, beklagt Johann Philipp Kirnberger einen Kulturverfall. Der »reine Satz« sei »sogar aus der Kirche verbannt worden«; ob man dort »eine Kirchenmusik oder eine ernsthafte oder komische Oper gehört hat«, lasse sich kaum mehr sagen.¹ Anders als früher gebe es außerdem kaum mehr Organisten, die zu einer korrekten Generalbassbegleitung fähig wären. In die »Wissenschaft der Komposition« seien Generalbassspieler zwar auch damals nur bedingt eingeweiht gewesen. Den »reinen« drei- und vierstimmigen Satz hätten sie aber beherrscht:

Man weiß aus der Geschichte, daß viele Länder jederzeit, besonders bey Kirchenmusiken, Organisten gehabt habe, die den Generalbaß so, wie er akkompagnirt seyn muß, nach gründlichen Regeln gespielt haben. So selten es damals war, einen Organisten zu finden, der den Generalbaß regelmäßig zu spielen nicht verstanden hätte, so selten ist es gegenwärtig, einen Organisten zu finden, der den Generalbaß richtig zu spielen weiß. Die mehresten Organisten spielten freylich durchgängig den Generalbaß gleichsam mechanisch, denn ihnen war es zulänglich, daß sie nach angesehenen über den Baßton angezeigten Signaturen wußten, welche Töne man dazu zu nehmen habe [...]. Imgleichen, wie alle Dissonanzen präparirt und aufgelöset werden mußten, ohne weitere Kenntniß zu haben, welches der eigentliche Grundton jeden Akkords war, als warum sich damals nur die eigentlichen Komponisten bekümmerten. Nun war die Wissenschaft der Komposition in ihrem ganzen Umfange bey dem Generalbaßspielen just nicht nothwendig, aber der reine vier- und dreystimmige Satz blieb gleichwohl unentbehrlich, wurde auch immer gelehrtet, und pflanzte sich durch große Uebung und Erfahrung fort.²

Die *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition* (1781), so Kirnberger rückblickend, habe er deshalb zur »Wiederherstellung eines reinen Generalbaßspielers« veröffentlicht.³ Zudem behandle dieses Buch die praktischen

1 Johann Philipp Kirnberger, *Lehrarten in der Komposition über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition, als Vorbereitung auf die Fugenkentniß*, Berlin 1782, S. 5. Ähnlich auch Johann Philipp Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition*, Berlin 1781, S. 64.

2 Kirnberger, *Lehrarten in der Komposition* (wie Anm. 1), S. 5.

3 Ebd., S. 6.

Voraussetzungen, die zum Verständnis der *Kunst des reinen Satzes* notwendig seien: »In dem ersten Theile über die Kunst des reinen Satzes vom Jahre 1771 habe ich gleich anfänglich in der Vorerinnerung Seite 1 vorausgesetzt, daß man zum Verständnis dieses Werks wenigstens den Generalbaß rein zu spielen wissen müsse«.4 Auch in der »Vorrede« der *Grundsätze des Generalbasses* präsentiert er dieses Werk als nachträglichen Prolog zur *Kunst des reinen Satzes*:

Im meinem Wercke über die Kunst des reinen Satzes habe ich die ersten Gründe der Musik und des Generalbasses vorausgesetzt: indessen haben viele Freunde des Schönen auch diese erste Linien gewünscht. Dieser Wunsch und mein inniges Bestreben, jene Lehren dadurch auf ihre Urquelle zurück zu führen, Componisten zu bilden, ein reines Accompagnement zu gründen, und jenes Werk dadurch gemeinnütziger machen zu können, waren vermögend genug, mich zur Bekanntmachung der mit so vielem Eifer ausgespäeten Gründe für den reinen Satz zu entschliessen.⁵

Kirnbergers Auffassung des Verhältnisses von Generalbass und Kompositionslehre wird hier sowie im »Vorbericht« der *Grundsätze des Generalbasses* recht deutlich. Ein satztechnisch »reines« »Accompagnement« sei ohne tieferes Verständnis der jeweiligen Gründe satztechnischer Regeln und ohne Bestimmung der strukturellen Beziehungen der Töne einer jeden Klangfortschreitung (das Wissen darum, »welches der eigentliche Grundton jeden Akkords war«) »durch anhaltende Uebung und Erfahrung« zwar möglich, aber »mechanisch«. Das Begleiten anhand eines unbezifferten Basses sei »ohne Kenntniß der Komposition« hingegen unmöglich, »weil nach einem Ton oder dissonirenden Akkorde fast alle möglichen Folgen von Akkorden einem gleichsam vor Augen stehen müssen, und dennoch derjenige Akkord, den der Komponist gewählt hat, erst durch ein aufmerksames und promptes Gehör errathen werden« müsse.⁶ Solange die Praxis des »Accompagnements« nicht von theoretischer Reflexion durchdrungen ist, stößt sie demnach also an Grenzen.

Andererseits sei es aber durchaus besser, dass »der Lehrling [...] anfänglich nur maschinenmäßig, und durch Nachahmung« zu begleiten lerne, als dass damit gewartet würde, bis sich »der Verstand gehörig entwickelt« habe.⁷ Kirnberger spricht ausdrücklich von »Kindern«, denen der Generalbass bereits ganz zu Beginn ihrer Klavierausbildung beigebracht werden könne und müsse, und zwar zunächst ohne nähere

4 Ebd., S. 5. Den Anfangssatz dieser »Vorerinnerung« deutet Kirnberger hier ziemlich frei. Tatsächlich werden dort nicht Erfahrungen im Generalbassspiel, sondern nur Kenntnisse einiger Gegenstände der »elementaren Musiklehre« wie Intervalle, Notenwerte und Taktarten als Voraussetzung für eine angemessene Lektüre der *Kunst des reinen Satzes* genannt: »Da vorausgesetzt werden kann, daß diejenigen, welche sich dieses Werk zu Nutze machen wollen, in den ersten Anfängen der Musik bereits unterrichtet sind, so wird hier alles, was zu diesen Anfängen gehört, übergangen. Die meisten Kunstwörter, deren man sich in der Musik bedient, ingleichen alles, was zur historischen Kenntniß der Tonleiter, der Intervalle, der Noten, ihrer Geltung, des Takts und dergleichen gehöret, sind denen, die dieses Werk lesen werden bekannt.« (Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin 1771, S. 1).

5 Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses* (wie Anm. 1), S. I.

6 Kirnberger, *Lehrarten in der Komposition* (wie Anm. 1), S. 5.

7 Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses* (wie Anm. 1), S. III.

Begründung seiner Regeln. Diese sollten später nachgereicht werden. Wichtig ist ihm also zunächst die Herausbildung einer Erfahrungsgrundlage durch die Entwicklung praktischer Fähigkeiten im Generalbassspiel, worauf sich die theoretische Reflexion dann zu einem späteren Zeitpunkt beziehen kann:

Hiebei kömmt es, wie sich von selbst begreifen lässet, auf eine gute Methode an, eine Methode, die dem aufkeimenden Verstande eines Kindes angemessen ist, und nach der es den Generalbaß, und die Regeln desselben, nach und nach auf eine leichte Art begreifen und anwenden lernet, ohne daß es selbst weiß, wie es damit zugegangen. Freilich ist von einem hohen Grade der deutlichen Erkenntniß dieser Regeln nicht die Rede, aber ein solcher Grad ist auch noch nicht nothwendig, eben so wenig, als es nötig ist, daß ein Kind die Gründe anzugeben wisse, warum es den ersten, zweiten, dritten etc. Finger nehmen muß. Hat sich aber der Verstand gehörig entwickelt, so fällt es alsdenn nicht schwer, diesen Mangel zu ersetzen, und ein etwas anhaltendes Nachforschen, lehret die Gründe sehr leicht finden.⁸

Kirnberger, damals 60 Jahre alt, rühmt sich in den *Grundsätze[n] des Generalbasses* einer langjährigen persönlichen Erfahrung in der Arbeit mit Kindern. Genauere Alterskategorien nennt er dabei nicht, spricht aber auch von »Kindern, deren Finger öfters noch nicht die gehörige Länge haben«.⁹

Im Folgenden gehe ich vor allem auf den Inhalt der *Grundsätze des Generalbasses* näher ein. Zuvor sei aber auf die Artikel in Johann Georg Sulzers *Allgemeine[r] Theorie der Schönen Künste* (1771/1774), die den Generalbass thematisieren, geschaut.

Inwieweit Kirnberger als Urheber dieser Artikel gelten kann, muss offenbleiben. Im Vorwort zum zweiten Band seiner Enzyklopädie stellt sich Sulzer (1720–1779) selbst als Autor der musikbezogenen Artikel im ersten Band dar, die trotz des »Unterrichts und Beystandes«, den er von Kirnberger erhalten habe, nicht optimal ausgefallen seien; Autor der musikalischen Artikel ab Buchstabe S sei hingegen hauptsächlich Kirnbergers Schüler Johann Abraham Peter Schulz (1747–1800) gewesen.¹⁰ Laut Schulz aber entstanden die musikbezogenen Artikel im ersten Band sowie im zweiten Band bis »Modulation« in enger Zusammenarbeit zwischen Kirnberger und Sulzer. Schulz selbst habe dann als alleiniger Autor bis auf wenige Ausnahmen die Artikel ab »Preludieren« und vor allem ab dem Buchstaben S verfasst. Bei der Suche nach einem Lehrer in der Musiktheorie habe Sulzer, so Schulz, in Kirnberger einen »vorurtheilsfreyen Künstler« gefunden, »der eben so gern Belehrung nahm, als gab; [...]. [...] Die erste Frucht dieses Unterrichts war die Erscheinung des ersten Theils der *Kunst des reinen Satzes* von Kirnberger, den Sulzer aus dessen Papieren zusammengesetzt hatte. Und darauf wurden die musikalischen Artikel der *Theorie der schönen Künste* mit Eifer begonnen, und ohne Anstoß beendigt [...]«.¹¹ Schulz' Darstellung wird von

8 Ebd.

9 Ebd., S. IV.

10 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1771/1774, S. 3.

11 Johann Abraham Peter Schulz, »Abhandlung über die in Sulzers Theorie der schönen Künste unter dem Artikel Verrückung angeführten zwey Beispiele von Pergolesi und Graun [...]«, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 2/16, 1800, Sp. 277f.

Philipp Spitta anhand einer anderen Quelle bestätigt. Kirnberger habe große Schwierigkeiten gehabt, sich schriftlich auszudrücken, und habe sich offen zu dieser Beschränkung bekannt. Der Prinzessin Anna Amalie habe er erzählt, dass Sulzer ihn deswegen ermuntert habe, »aufzuschreiben, was ihm in den Kopf komme, »es fehlt zwar Ordnung, Styl und Gott weiß alles was? Er verstünde mich nun doch. Ich mußte meine Gedanken nur auf eine Seite eines halben Bogens setzen, nachher schnitt er jeden Gedanken ab und klebte mit Oblaten die zerschnittenen Stücke in systematischer Ordnung neben einander, und so entstand mein erster Theil über die Kunst des reinen Satzes und die sämtlichen musikalischen Artikel in seinem ersten Theile über die Theorie der schönen Künste.«¹² Glaubt man Schulz und Spitta, war Kirnbergers Anteil an den musikbezogenen Artikeln im ersten Band also substantiell. Dennoch muss bei der Lektüre dieser Texte mitbedacht werden, dass Sulzer sie nicht nur redaktionell betreut, sondern auch inhaltlich mitgestaltet haben könnte.

Reformeifer

Im Vergleich zu den oben zitierten späteren Texten wird das Verhältnis von Generalbass und Kompositionslehre im Artikel »Generalbaß« in Sulzers Enzyklopädie als ein engeres definiert. Zwischen beiden wird hier kaum Platz gelassen:

Ohne eine völlige Kenntniß der Harmonie ist es nicht möglich, den Generalbaß richtig zu spielen. Denn man muß nicht nur alle Regeln der guten Fortschreitung, sondern auch jeden Kunstgriff der Modulation wissen, sonst läuft man Gefahr entweder falsche Fortschreitungen zu machen, oder gar aus dem Ton heraus zu kommen. Wer also den Generalbaß lernen will, muß nothwendig die ganze Wissenschaft der Harmonie und der Modulation genau studiren.¹³

Bemerkenswert ist aber vor allem die kritische Distanz zu einigen Aspekten der Generalbasspraxis, die insbesondere im Artikel »Bezifferung« eingenommen wird. Zunächst wird hier dem Urteil Carl Philipp Emanuel Bachs beigespflichtet, wonach das Begleiten anhand unbezifferter Bässe eine »lächerliche« Anforderung sei.¹⁴ Möglich sei dies nur, wenn aus der Partitur gespielt würde, denn wegen der Vielzahl unterschiedlicher Harmonien, die zu einem Bass passen, könne ein Generalbassspieler ansonsten nicht wissen, welche davon der Komponist gewählt hat. Die Bezifferung des Generalbasses sei somit »eine ganz nothwendige Sache«.¹⁵ Bemängelt wird daraufhin die uneinheitliche Verwendung von Generalbasssignaturen; hauptsächlich aber wird kritisiert, dass die üblichen Zeichen unvollkommen seien. Problematisch sei zunächst, dass die Bezifferung weder die exakte Lage eines Akkords noch die angemessenen

12 Philipp Spitta, »Kirnberger«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, hg. von der Historischen Kommission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, Bd. 16, Leipzig 1882, S. 25.

13 Sulzer, *Allgemeine Theorie* (wie Anm. 10), S. 456.

14 Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753/1762, S. 298.

15 Sulzer, *Allgemeine Theorie* (wie Anm. 10), S. 169.

Tonverdopplungen abbildet. Dies mache es sehr schwer, Fehler zu vermeiden und zwingt zu »der erstaunlichen Menge von Regeln, die auch bey bezifferten Bässen noch in acht zu nehmen sind«. ¹⁶ Außerdem sei es wegen der »Menge der Zeichen, die oft zu einem einzigen Accord erfordert werden«, kaum möglich, das Gemeinte »in der nöthigen Geschwindigkeit« zu erfassen. ¹⁷ »Ganz ungereimt« sei in diesem Zusammenhang insbesondere die Bezifferung betonter Durchgangs- und Wechselnoten (mit Signaturen wie 7/4/2 oder 7/5/2). Dies geschehe »entweder aus Mangel der Ueberlegung, oder auch wol aus Vorbedacht, um den Sachen ein gelehrtes Ansehen zu geben«. ¹⁸ Angesichts dieser Problemlage sei »zu wünschen, daß die größten Meister sich vereinigten, die vollkommenste Bezifferung ausföndig zu machen, und dieselbe alsdenn durchgehends einzuföhren«. ¹⁹

Im Falle von betonten Durchgangs- und Wechselnoten im Bass wird in dem Artikel dafür plädiert, die nachfolgende Note zu beziffern und mit einem vorangestellten Strich anzudeuten, dass der entsprechende Accord bereits über der durchgehenden Note angeschlagen werden soll. Zwecks einer Verringerung der vielen unterschiedlichen Signaturen wird vorgeschlagen, mit einem Buchstaben den Ton anzuzeigen, »dessen Dreyklang, oder Sexten- oder Septimenaccord, den eigentlichen zum Baß gehörigen Accord ausmacht« (siehe Abb. 1). ²⁰



Abbildung 1: Vorschlag zur Reform der Generalbassnotation (Sulzer, *Allgemeine Theorie*, S. 170)

Unüberhörbar ist in der hier vorgebrachten Kritik an herkömmlichen Musizierpraktiken und im Vorschlag zur Vereinfachung der Generalbassnotation ein aufklärerischer Impetus, der vor einem radikalen Traditionsbruch nicht zurückschreckt. Zugleich erinnern sie an Texte des 19. Jahrhunderts wie die von Gottfried Weber, der in seinem *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* die Generalbassnotation lediglich streift und durch eigene Chiffren, die ebenfalls mit Buchstaben auf

¹⁶ Ebd., S. 170.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 169.

²⁰ Ebd., S. 170.

Akkordgrundtöne verweisen, ersetzt.²¹ Ganz anders als Weber²² zeigen sich die betreffenden Artikel in Sulzers Lexikon mit der Praxis der Generalbassbegleitung aber ohne Weiteres einverstanden. Allerdings habe »der Generalbaßiste nur die Harmonie anzugeben« und müsse sich deshalb »aller Zierrathen, die nicht wesentlich zur Harmonie gehören, enthalten, und sich überhaupt allezeit der Einfach befleißigen«.²³ Als allgemeine Norm wird eine Begleitung beschrieben, bei der auf der Orgel oder einem Clavier die linke Hand den Bass spielt und die rechte »die vollständige Harmonie« dazu anschlägt.²⁴ (Im Artikel »Begleitung« wird auch die Harfe als Generalbassinstrument erwähnt.) Dabei wird besonders betont, dass mit der linken Hand keine zusätzlichen Fülltöne gespielt werden dürfen.²⁵ Die Oberstimme des »Accompagnements« müsse »sich in der Gegend der Hauptstimme aufhalten«.²⁶

Als Referenzwerk wird in allen genannten Artikeln der zweite Teil von Bachs *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (1762) hervorgehoben. Leicht lassen sich jedoch Widersprüche zwischen den hier formulierten Prinzipien und Bachs Ausführungen feststellen. So beschreibt Bach auch ein »Accompagnement« mit mehr als vier Stimmen, bei dem für ein *fortissimo* oder *forte* die linke Hand die Konsonanzen eines Akkords zusätzlich verdoppelt (mit dem Hinweis, dass dies nicht in einem zu tiefen Register geschehen dürfe).²⁷ Hierauf komme ich weiter unten zurück. Selbstverständlich ist allerdings zu berücksichtigen, dass im Rahmen von Lexikonartikeln ein Gegenstand nicht in jedem Detail beleuchtet werden kann.

Regeln

Was haben Kirnbergers *Grundsätze des Generalbasses* gegenüber den zahlreichen anderen Generalbasslehren des späten 18. Jahrhunderts an Besonderem zu bieten?²⁸ Friedrich II. sah dies offenbar skeptisch und lehnte die ihm angetragene Widmung des Traktats ab:

21 Gottfried Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht mit Anmerkungen für Gelehrtere. Erster Band. Grammatik der Tonsetzkunst*, Mainz 1817, S. 139f. Für eine soziohistorische Einordnung der Musiktheorie Webers siehe Ludwig Holtmeier, »Feindliche Übernahme. Gottfried Weber, Adolph Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts«, in: *Musik & Ästhetik* 63 (2012), S. 5–25.

22 Siehe Gottfried Weber, »Ueber das sogenannte Generalbass-Spielen bey Aufführung von Kirchen-Musiken, und über würdigere Anwendung der Orgel«, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 15/7, 1813.

23 Sulzer, *Allgemeine Theorie* (wie Anm. 10), S. 143.

24 Ebd., S. 456.

25 Ebd., S. 143: »Den Baß muß er schlechtweg anschlagen, und weder Ausfüllungen dazu greifen, noch die Noten, die der Setzer vorgeschrieben hat, theilen. [...] Daß dem Baß keine ausfüllende Harmonie hinzu gefügt werden müsse, giebt die Natur bey Erzeugung der Harmonie selbst an die Hand, da sie zwischen dem Grundton 1 und seiner Octave 1/2 keinen Ton angiebt. Es ist auch gar leicht zu sehen, daß Ausfüllungen in der Tiefe seltsam dissonirende Töne hervorbringen würden.«

26 Ebd.

27 Bach, *Versuch über die wahre Art* (wie Anm. 14), S. 245f.

28 Nach Siegbert Rampe, *Generalbasspraxis 1600–1800*, Laaber 2015, S. 185 wurden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allein im deutschsprachigen Raum 35 Generalbasstraktate veröffentlicht.

Unser allergnädigster Herr können Sich von dem angekündigten Werke des prinzlischen Kammer-Musici Kirnberger in Berlin nicht überreden, daß solches etwas Neues und vorzüglich Nützlich für die Tonkunst und musikalische Composition enthalten könne, da der General-Baß bereits vor vielen Jahren zu einer gewissen Vollkommenheit gebracht worden ist und wollen demnach solches gedachten Kirnberger auf seine Vorstellung von ehegestern nicht verhalten.²⁹

Interessant aus heutiger Sicht erscheint vor allem, wie Kirnberger die theoretischen Positionen, die er in früheren Schriften bezogen hat, im Rahmen eines Lehrgangs, der mit der ersten Begegnung mit der Klaviertastatur beginnt, entwickelt und im Hinblick aufs Generalbassspiel einsichtig zu machen versucht.

Das Buch besteht aus drei Teilen. Die beiden ersten dieser »Abschnitte« sind weiter in »Vorlesungen« untergliedert. Im dritten Teil wird diese Gliederung fallengelassen. Das Bemühen um einen lückenlosen Aufbau ist klar ersichtlich, der Sinn der Gliederung in »Vorlesungen« dagegen kaum. In der ersten »Vorlesung« führt Kirnberger in 20 Paragraphen aus, wie Kindern seiner Ansicht nach die Lage der Töne auf der Klaviertastatur, der Fingersatz,³⁰ die Intervalle³¹ sowie alle Dur- und Moll-Tonleitern beigebracht werden sollen. Klar ist, dass sich die Erarbeitung dieser Inhalte über mehrere Lektionen erstrecken soll; für das Spielen einzelner Dreiklänge in verschiedenen Lagen veranschlagt Kirnberger etwa einen Monat.³² Spätere »Vorlesungen« bestehen hingegen aus einem bloß zwei- oder dreizeiligen Paragraphen, zum Teil ohne eine dazugehörige Übung.³³ Noch im ersten »Abschnitt« behandelt Kirnberger die Kategorisierung in vollkommene und unvollkommene Konsonanzen, den Dur-, Moll- und »consonirenden« verminderten Dreiklang in ihren verschiedenen Lagen, einige grundlegende Stimmführungsregeln und elementare Akkordprogressionen sowie die Umkehrungen der genannten Dreiklänge. Im zweiten Teil thematisiert er die »wesentlichen dissonirenden Accorde«, im dritten die »zufälligen Dissonanzen«, das »vielstimmige Accompagnement« und schließlich einige Spielarten der Bezifferung des Generalbasses.

Die meisten der von Kirnberger teils sehr nachdrücklich, teils eher beiläufig eingeführten satztechnischen Regeln sind, gemessen an älteren Satzlehren des 17. und 18.

29 Zitiert nach Carl Heinrich Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Nebst Biographien und thematischen Katalogen*, Leipzig 1906, S. 486. Die Quelle ist dort auf den 25. Februar 1781 datiert.

30 Hierbei verweist Kirnberger (1781, S. 3) u. a. auf eine »von Joh. Seb. Bach erfundene Regel«, wonach »in den meisten Fällen vor und nach dem Leitton, (Semitonio modi,)« der Daumen verwendet wird, sei es auf einer weißen oder auf einer schwarzen Taste. Auf der nächsten Seite korrigiert er diese Regel dahingehend, dass der Daumen »entweder vor oder nach einem Semitonio eingesetzt werden müsse«. Viele seiner Beispiele widersprechen diesem Prinzip allerdings.

31 Bemerkenswert ist, dass Kirnberger (1781, S. 10 und 12) davon abrät, von Anbeginn darauf zu bestehen, dass die Töne beim Benennen von Intervallen und Tonleitern »orthographisch« richtig benannt werden (also z. B. *es* und nicht *dis* als kleine Terz über *c*). Als erste Intervallübung lässt er auf dem Klavier reine Quinten anschlagen (1781, S. 10). In seiner Intervallübersicht (1781, S. 14) sind alle chromatischen Intervalle innerhalb der Oktave mit Ausnahme der übermäßigen Terz vertreten (die verminderte Sexte lässt er gelten).

32 Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses* (wie Anm. 1), S. 18.

33 Siehe z. B. ebd., S. 22 und 26.

Jahrhunderts, die die Tradition des Kontrapunkts fortschreiben, unauffällig. Neben offenen Quint- und Oktavparallelen schließt er auch verdeckte Oktav- und Quintparallelen aus, sofern diese vermieden werden können. In gewissen Situationen würden sie im Generalbassspiel allerdings geduldet.³⁴ Übermäßige Schritte und Sprünge verbietet er zunächst,³⁵ relativiert dieses Verbot aber an späterer Stelle, »wenn der Componist derselben vorsätzlich mit Grunde sich bedienet«.³⁶ Auch Querstände seien »unrecht«.³⁷ Dazu zählt Kirnberger auch den Tritonus, der bei der Parallelführung großer Terzen als ›diagonales Intervall‹ entsteht.³⁸ Der Leitton bzw. »Ton sensible« (eine »scheinbare Dissonanz«)³⁹ schreite »am liebsten« aufwärts, obwohl diese Regel beim Generalbassspielen in den Mittelstimmen »nicht ängstlich zu beobachten« sei.⁴⁰ Die Verdopplung des »Ton sensible« und von Dissonanzen verbietet er.⁴¹ Akkordquinten würden (im vierstimmigen Satz) nur »in besonderen raren Fällen« verdoppelt.⁴² »Zufällige« Dissonanzen (oder: »Vorhalte«) können nur »auf eine[r] gute[n] Tacktzeit«, also einer betonten Taktposition, stehen; ihre Auflösung erfolgt auf einer »leichte[n] Tacktzeit«.⁴³ Sie müssen vorbereitet werden und sich schrittweise ab- oder auch aufwärts über gleichbleibendem Basston in die »Consonanz, an deren Stelle sie stehen, auflösen«.⁴⁴ Zur None (grundsätzlich eine »zufällige« Dissonanz)⁴⁵ merkt Kirnberger an, dass sie, obwohl sie auch in Gestalt einer Sekunde verwendet werden könne, am besten mindestens als tatsächliche None vom Bass entfernt sein soll.⁴⁶ Zu ihrer Vorbereitung komme jeder Ton eines Dreiklangs oder »wesentlichen« Septakkords in Frage, außer (wegen der Oktavparallelen, die ohne den Vorhalt offen zutage treten würden) der Oktave, wenn der Bass eine Sekunde abwärts schreitet, oder der Septime, wenn der Bass eine Terz abwärts springt.⁴⁷ Zudem sei es besser, sie in eine Sexte oder Terz als in die Oktave aufzulösen; die Resolution einer None in eine Quinte käme nur selten vor.⁴⁸ Hinsichtlich des Gebrauchs von Durchgangsdissonanzen geht Kirnberger zur Musik einiger seiner Zeitgenossen (den »so genannten jetzigen Genies«) auf Distanz: Durchgangsdissonanzen könnten »niemals zwei oder mehrere Takttheile« einnehmen; außerdem aber sei es ein Fehler, wenn sie mehr als die Hälfte

34 Ebd., S. 18 und 27.

35 Ebd., S. 23 und 27.

36 Ebd., S. 63.

37 Ebd., S. 28.

38 Ebd., S. 49.

39 Ebd., S. 43.

40 Ebd., S. 24; siehe auch S. 27f., 42, 44 und 46.

41 Ebd., S. 33, 36 und 67. Im Œuvre Johann Sebastians Bachs, so Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses* (wie Anm. 1), S. 83, habe er nur eine Leittonverdopplung in einem vierstimmigen Satz entdecken können. Auch in *Die Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 4), Errata S. [1 f.], verweist er auf diese Stelle (*Clavier-Übung* III: *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, Alio modo* BWV 672, T. 5).

42 Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses* (wie Anm. 1), S. 62.

43 Ebd., S. 73.

44 Ebd., S. 69.

45 Ebd., S. 77.

46 Ebd., S. 72.

47 Ebd., S. 72.

48 Ebd., S. 63.

der »Tactzeit« und somit mehr Zeit als die umliegenden Konsonanzen einnehmen würden.⁴⁹ Über den Außenstimmensatz heißt es, dass man dort »nicht gerne ohne Noth« eine Oktave setze.⁵⁰

Nicht ganz eindeutig sind Kirnbergers *Grundsätze* in der Frage, wann eine reine Quinte nach einer verminderten Quinte folgen dürfe und umgekehrt. Die Folge reine-verminderte Quinte schrittweise abwärts gestattet er, die Folge verminderte-reine Quinte aufwärts lehnt er aber ab, obwohl er anerkennt, dass auch »große Componisten« diese Fortschreitung in den Mittelstimmen »ohne Scrupel« gesetzt hätten.⁵¹ Zwischen den Außenstimmen bliebe sie jedenfalls »immer ein unverzeihlicher Fehler«. »Leidlicher« (wohl im Sinne von »erträglicher«) sei im Vergleich dazu die ansteigende Folge reine-verminderte Quinte.⁵² Kirnbergers Beispiel für diese Fortschreitung (siehe Bsp. 1a) enthält einen Quintsextakkord, bei dem weder die Quinte noch die Sexte vorbereitet ist – eine Abweichung von den von ihm formulierten Prinzipien, die er an anderer Stelle der »freyen Schreibart« zuordnet (siehe unten). Die Folge verminderte-reine Quinte abwärts schließlich scheint ihn nicht zu stören: Die Quintverdopplung im letzten Akkord in Beispiel 1b sei für jene, »die sich ein Gewissen daraus machen, nach einer kleinen Quinte eine vollkommene Quinte zu setzen«.⁵³ Zu diesen zählt sich Kirnberger also offenbar nicht.

The image shows two musical examples, a) and b), in 3/4 time. Example a) consists of six chords in the bass clef, with notes F4, A4, C5, E4, G4, B4 in the upper voice and F4, A4, C5, E4, G4, B4 in the lower voice. The chords are: 1) F4, A4, C5, E4, G4, B4; 2) E4, G4, B4, A4, F4, C5; 3) D4, F4, A4, G4, E4, B4; 4) C4, E4, G4, F4, D4, A4; 5) B3, D4, F4, E4, C4, G4; 6) A3, C4, E4, D4, B3, F4. Example b) shows a quint chord (F4, A4, C5, E4, G4) in the upper voice and a quint chord (F4, A4, C5, E4, G4) in the lower voice, with a sharp sign above the F4 in the lower voice.

Beispiel 1: a) Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses*, Dritte Abtheilung, Fig. III (oberes System im Original im Altschlüssel), b) Ebd., Fig. XXXVI d (oberes System im Original im Sopranschlüssel)

Zur Behandlung von »wesentlichen« Septakkorden bleibt Kirnberger bei den in seinen früheren Schriften formulierten Prinzipien. Deren Septime müsse durch eine Oktave, Terz, Quinte oder Sexte vorbereitet sein (eventuell per übermäßige Prime statt durch eine Tonwiederholung oder Überbindung)⁵⁴ oder als Durchgangsnote über einem liegenden Basston eingeführt werden und schrittweise abwärts in eine Terz oder Quinte, niemals aber in eine Oktave, geführt werden.⁵⁵ Für den Quintsextakkord beispielsweise leitet Kirnberger daraus die Regel ab, dass dort die Quinte oder die Sexte

49 Ebd., S. 64f. Zum Studium des Gebrauchs des *Transitus regularis* und *irregularis* verweist Kirnberger auf das Œuvre Johann Sebastian Bachs. Da sich diese beiden Arten nicht nur kompositorisch, sondern auch hinsichtlich ihrer Ausführung unterscheiden würden, könne »niemand Joh. Seb. Bachs Compositiones ohne richtige Kenntniß der Harmonie vortragen« (ebd., S. 65).

50 Ebd., S. 62.

51 Ebd., S. 62.

52 Ebd., S. 62.

53 Ebd., S. 79.

54 Wie z. B. in einer Folge von Dominantseptakkorden; siehe ebd., S. 51.

55 Ebd., S. 45.

vorbereitet sein muss.⁵⁶ Satztechnisch von besonderer Bedeutung ist aber vor allem Kirnbergers Auffassung, dass »wesentliche« Dissonanzen anders als »zufällige« auf jeder Taktposition stehen können.

Neben diesen allgemeinen satztechnischen Prinzipien enthalten die *Grundsätze* Anweisungen, die sich spezieller auf spielpraktische Aspekte der Generalbassbegleitung beziehen. Beide Hände sollten sich dabei nicht mehr als zwei, höchstens dreieinhalb Oktaven voneinander entfernen.⁵⁷ In der Vierstimmigkeit und im »vielstimmigen Accompagnement« müsse mindestens der Abstand einer Quinte zwischen dem Bass und der nächsthöheren Stimme eingehalten werden.⁵⁸ Die Oberstimme der rechten Hand solle nicht über f^2 hinausgeführt werden.⁵⁹ 16'-Register beim »Accompagnement« auf der Orgel lehnt Kirnberger ab; man solle sich nur eines 8'-Registers bedienen und bei starken Chören und vielstimmigen Fugen eventuell ein 4'-Register hinzuziehen.⁶⁰ Unnötige Sprünge sollten vermieden werden.⁶¹ Dreiklänge und Septakkorde seien stets mit einer Terz zu spielen.⁶² Verminderte Terzen seien (unter Berufung auf das Oeuvre Georg Friedrich Händels) immer durch kleine zu ersetzen.⁶³ Unvorbereitete »zufällige« Dissonanzen bzw. Vorschläge sollten in schnelleren Tempi (auch wenn sie beziffert sein sollten) nicht gespielt werden.⁶⁴ Bei der Quintanstiegssequenz mit Quartvorhalten erlaubt Kirnberger die Hinzunahme einer gedachten fünften Stimme (siehe Bsp. 2) und bei der 9–8-Sequenz aufwärts empfiehlt er Stimmkreuzungen; Kreuzungsparallelen gestattet er hingegen nicht.⁶⁵ Drei nebeneinander liegende Sekunden in den Oberstimmen schließt er ebenfalls aus; auch mit Beteiligung des Basses (z. B. in einem Nonenakkord) sollten drei nebeneinander liegende Sekunden nicht »ohne die höchste Noth« gegriffen werden.⁶⁶



Beispiel 2: Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses*, Dritte Abtheilung, Fig. XXIII.
Im Original fehlt das f in T. 2.

56 Ebd., S. 54.

57 Ebd., S. 28.

58 Ebd., S. 83.

59 Ebd., S. 39.

60 Ebd., S. 84.

61 Ebd., S. 42.

62 Ebd., S. 16 und 58.

63 Ebd., S. 19 und 55.

64 Ebd., S. 74.

65 Ebd., S. 75f.

66 Ebd., S. 78f.

Manche dieser satztechnischen und spielpraktischen Regeln und der im Folgenden genannten Prinzipien werden näher begründet, andere werden gemäß dem »Vorbericht« apodiktisch gesetzt. Bis »die Sache Kindern faßlich beyzubringen ist«, heißt es auch an anderer Stelle, solle der Lehrer die »Ursachen« übergehen und sich mit den Kindern den Beispielen zuwenden.⁶⁷ Diese Beispiele füllen 45 Seiten, während der Textteil knapp 90 Seiten umfasst, was die praktische Ausrichtung von Kirnbergers *Grundsätze[n] des Generalbasses* unterstreicht. Bei der Arbeit mit diesen Beispielen sollte den Kindern nur der Bass dieser Beispiele gegeben werden. Die Akkorde sollten sie »selbst suchen, oder welches noch besser ist, so bald sie nur etwas Noten schreiben können, alles vierstimmig aussetzen [...], wodurch die Sätze deutlicher und geschwinder, und so, wie sie ohne Fehler beschaffen seyn müssen, von ihnen begriffen werden können«; der »reine Satz zur Composition« würde so den Kindern »spielend beygebracht«.⁶⁸ Die beiden zusammenfassenden Übungen zum Schluss des zweiten Teils sollten in allen Lagen vierstimmig ausgesetzt und gespielt sowie in alle Tonarten transponiert werden. Damit seien dann »die vorzüglichsten Schwürigkeiten des Generalbasses so wohl in der Theorie, als Ausübung, überwunden«.⁶⁹

An modellhaften Akkordfortschreitungen lässt Kirnberger zunächst die Folgen I–V–I (»Tonica«–»Oberdominante«–»Tonica«) und I–IV–I (»Tonica«–»Unterdominante«–»Tonica«) in allen Dur- und Molltonarten üben. Die Folge V–I bezeichnet er als »ganze Cadenz«, die Schlussformeln IV–I und I–V als »halbe Cadenz«.⁷⁰ Um »eine Cadenz zu verlängern und zu präpariren« sei der »natürlichste« Akkord vor der Dominante der Akkord der Unterdominante, aber auch die Untermediante und der Dreiklang »von der Secunde des Haupttons« (jeweils am besten mit Terzverdopplung) gehörten zu den Möglichkeiten. Problematisiert werden die Großterzparallelen, die die letztgenannte Fortschreitung in Dur unter Umständen enthält, da sie dann einen »unharmonischen Querstand« birgt und deshalb »unangenehmen Klanges sey«.⁷¹ Außerdem leistet sich Kirnberger an dieser Stelle, nachdem bis dahin nur der Umgang mit Konsonanzen thematisiert wurde, einen gehörigen methodischen Sprung, indem er zur Begründung, warum in der Fortschreitung II–V–I (siehe Bsp. 3) die Oberstimme 4.–5.–3. besser sei als 4.–5.–5., die Oktave über der 5. Stufe als »Ausdehnung der Septime« deutet, »welches bei mehreren Dissonanzen also geschieht, und wobei dennoch die wahre Dissonanz im Gefühl bleibt«. Das g^2 in Beispiel 3 müsse also zum e^2 , »eben so, als wenn die nicht gewesene Septime, sich einen Grad unter sich ordentlich resolvirte«.⁷²

67 Ebd., S. 33.

68 Ebd., S. 35.

69 Ebd., S. 60.

70 Ebd., S. 21; in Moll sei die »halbe Cadenz« am Ende eines Stückes nicht gebräuchlich und komme allenfalls mit einer großen Terz im Schlussklang vor.

71 Ebd., S. 23.

72 Ebd., S. 24.



Beispiel 3: Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses*, Erste Abtheilung, Fig. 30

Die Quinte im verminderten Dreiklang auf der II. Stufe in Moll unterscheidet Kirnberger (wie bereits in *Die Kunst des reinen Satzes*) als »kleine« Quinte von der »falschen« Quinte, »welche auch jederzeit die Sexte bey sich leidet«, also der Quinte im Dominantseptakkord.⁷³ Diese »kleine Quinte« und ihre Umkehrung, die »große Quarte«, zählt er zu den Konsonanzen.⁷⁴ Allerdings seien sie die unvollkommensten, weshalb sie nicht in Schlussklängen vorkämen. Erreicht werde der verminderte Dreiklang in der Regel per Quint- oder Terzfall oder per Sekundanstieg und verlassen werde er per Quintfall.⁷⁵ Zur Verbindung leitereigener Dreiklänge lässt er Quint- und Quartfälle bzw. -anstiege, Terzfälle sowie die Verbindungen IV–V, I–II, V–VI (der »unvollkommene Schluss«)⁷⁶ und VI–V zu. Einige seiner Beispiele zur Fortschreitung VI–V seien »von außerordentlicher Schwierigkeit« und zwingen, um sie »rein vierstimmig zu accompagniren« zur »zerstreuten Harmonie« (siehe Bsp. 4).⁷⁷ Diese Beispiele machen deutlich, dass Kirnberger hier von bestimmten Außenstimmensätzen ausgeht. In diesen jeweiligen Rahmen erweisen sich die weiten Lagen als satztechnisch notwendig.



Beispiel 4: Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses*, Erste Abtheilung, Fig. 48

Seine Ausführungen zu den 5/3-Akkorden beschließt Kirnberger mit einer in jeder Lage zu trainierenden Zirkelübung: Ein zehntaktiger Abschnitt, der von C-Dur nach F-Dur moduliert, nachdem mindestens einmal in jede andere Nebentonart von C-Dur ausgewichen wurde, wird sequenziert, bis C-Dur wieder erreicht wird (siehe Bsp. 5).

⁷³ Ebd., S. 28. Siehe auch ebd., S. 11, 25, sowie Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 4), S. 38.

⁷⁴ Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses* (wie Anm. 1), S. 28, 36.

⁷⁵ Ebd., S. 25.

⁷⁶ Ebd., S. 42f.

⁷⁷ Ebd., S. 27.

Beispiel 5: Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses*, Erste Abtheilung, Fig. 49, T. 1–11

Kirnberger lehnt es ab, Sextakkordketten dreistimmig zu spielen, besonders, wenn dabei Bass und Mittelstimme eine Dezime auseinanderliegen. Die Parallelen aus perfekten Quartern würden dabei »sehr unangenehm« klingen, was seiner Vermutung nach daran liegen könne, dass diese Quartern umgekehrte Quinten seien.⁷⁸ Dieses Verbot relativiert er allerdings noch auf derselben Seite wieder.

Den Sextakkord und den »consonirenden Quart-Sexten-Accord« leitet er durch das Verfahren des doppelten Kontrapunkts aus dem »Dreiklang«, also dem Terzquintakkord, ab.⁷⁹ Die »eigentliche buchstäbliche Versetzung des Dreiklangs« ist somit ein Sextakkord mit zwei Sexten und einer Terz (Kirnberger denkt zum Dreiklang stets die Oktave hinzu); der Quartsextakkord, der durch »Versetzung« entsteht, hat dementsprechend zwei Quartern, die (als umgekehrte Quinten) beide »consonirend« sind, und eine Sexte. Es sei aber unbedenklich, wenn Anfänger solche Quartsextakkorde mit der Oktave statt mit Verdopplung der Quarte spielten,⁸⁰ und auch die Sexte könne verdoppelt werden.⁸¹ Kirnbergers Beispiele zum »consonirenden Quart-Sexten-Accorde« zeigen zunächst Wechselakkorde über der 1. und 5. Stufe auf unbetonter und auf betonter Taktposition sowie einen Quartsextakkord über der absteigenden 5. Stufe im Rahmen einer Variante der *cadenza doppia*, den er unter Berufung auf »die größten und strengsten Harmonisten« als legitim hinstellt (siehe Bsp. 6, T. 5).⁸²

78 Ebd., S. 37.

79 Ebd., S. 32f.: »Man wird aus der vorangeschickten Betrachtung leicht begreifen, daß, wenn nur der Dreiklang, oder sonst ein Accord, in einer andern Lage genommen wird, es ohne den doppelten Contrapunct nicht geschehen könne, mithin die Versetzungen selbst ihren Ursprung aus dem doppelten Contrapuncte [...] nehmen, und daher jeder Generalbaßiste, unwissend, öfters ganze Stücke in denselben spielt, so oft er einen Satz in einer andern Lage anfängt [...].«

80 Ebd., S. 38f.

81 Ebd., S. 40.

82 Zum Begriff der *cadenza doppia* und der Geschichte dieses Satzmodells siehe Johannes Menke, »Die Familie der *cadenzia doppia*«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8/3 (2011), S. 389–405.

Weitere Spielarten der *cadenza doppia* thematisiert er erst im dritten Teil im Zusammenhang mit »zufälligen Dissonanzen«.

Beispiel 6: Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses*, Erste Abtheilung, Fig. 64

Weitere Beispiele zeigen den Durchgangsquartsextakkord über der 5. Stufe im Kontext 6.–5.–4. Stufe, einen (betonten) Wechselakkord über der 2. Stufe im Kontext 3.–2.–3. Stufe unter Liegetönen in zwei der oberen Stimmen sowie einen Durchgangsquartsextakkord über der 1. Stufe im Kontext 3.–1.–5. Stufe (siehe Bsp. 7). Nicht auf Anhieb deutlich ist, ob Kirnberger in diesem letzten Zusammenhang den Quartsextakkord über der 5. Stufe ebenfalls als konsonant begreift. Wie bereits in *Die Kunst des reinen Satzes* nennt er aber als Merkmal eines konsonanten Quartsextakkords die Möglichkeit, die Quarte zu verdoppeln, die Möglichkeit, dem Akkord eine (kleine) Terz hinzuzufügen, oder die Unmöglichkeit, die Sexte durch eine Quinte zu ersetzen.⁸³ Bei der Oberstimmenführung wie im Notenbeispiel erzeugt das Ersetzen der Sexte durch eine Quinte eine verdeckte Quintparallele, die aber in der ersten Hälfte des ersten Takts des Beispiels ebenfalls enthalten ist. Der zweite Quartsextakkord muss somit als Vorhaltsakkord mit dissonierender Quarte und Sexte gelten.

Beispiel 7: Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses*, Erste Abtheilung, Fig. 66

Dass die Septime des »Dominanten-Accords« schrittweise abwärts geführt werden muss, begründet Kirnberger damit, dass man nach einer Bewegung von der 1. zur 4. Stufe einer Durtonleiter abwärts »keine andere Fortschreitung nehmen kann, als einen Grad tiefer in die Terze vom Haupttone«.⁸⁴ Die 4. Stufe sei somit ebenfalls ein »Leitton«. Zum Ursprung dieses Septakkords nimmt er an, dass der Sprung von der 5.

⁸³ Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 4), S. 50–54; Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses* (wie Anm. 1), S. 41 und 68f.

⁸⁴ Ebd., S. 43.

zur 3. Stufe beim Musizieren häufig mit einer Durchgangsnote ausgefüllt wurde. Diese Erklärung stellt er einer Begründung anhand der *superjectio* Christoph Bernhards gegenüber, hält die Durchgangsnote aber für die ältere Diminution und somit für den plausibleren Grund der Entstehung des Dominantseptakkords.⁸⁵

Anders als in *Die wahren Grundsätze zum Gebrauche der Harmonie*, wo der »wesentliche Septimenaccord auf der Dominante« als »der vollkommenste dissonirende Accord« bezeichnet wird, »eben so faßlich als der Dreyklang«, weshalb die Vorbereitung seiner Septime »nicht allemal nothwendig« sei,⁸⁶ wird in den *Grundsätze[n] des Generalbasses* eine Sonderstellung des Dominantseptakkords nur implizit deutlich. So bleibt dort offen, ob die Möglichkeit, die Septime durch einen Terzsprung von der Dreiklangsquinte aus einzuführen (siehe Bsp. 8a), für alle »wesentlichen« Septakkorde gelten soll. Einige der Beispiele könnten in diesem Sinne verstanden werden (siehe Bsp. 8b), allerdings ist es dort so, dass nur die Septime der V. Stufe im vorherigen Akkord nicht bereits vorhanden war.

Beispiel 8: a) Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses*, Zweite Abtheilung, Fig. I, 6 und 7;
b) Ebd., Zweite Abtheilung, Fig. XXII, T. 11–15 (oberes System im Original im Sopranschlüssel)

Wie bereits erwähnt gilt als allgemeine Regel, dass bei »wesentlichen« Septakkorden (in jedweder »Versetzung«) entweder der Grundton oder die Septime vorbereitet sein müsse. Ausgeschlossen werden dadurch (implizit) nur Akkordverbindungen, bei denen der Grundbass eine Sekunde abwärts schreitet. In *Die Kunst des reinen Satzes* bespricht Kirnberger Beispiele für die Folge VI–V7, die er dort allerdings dem Stilbereich der »freyen Schreibart« zuordnet.⁸⁷ Auch dort wird eine Sonderstellung des Dominantseptakkords in puncto Dissonanzbehandlung nur implizit deutlich (während die Sonderbehandlung des verminderten Septakkords ausdrücklich thematisiert wird).⁸⁸ In der »freyen Composition«, so Kirnbergers pauschaler Hinweis in den *Grundsätze[n] des Generalbasses*, würden »Dissonanzen ganz unpräparirt

⁸⁵ Ebd., S. 44.

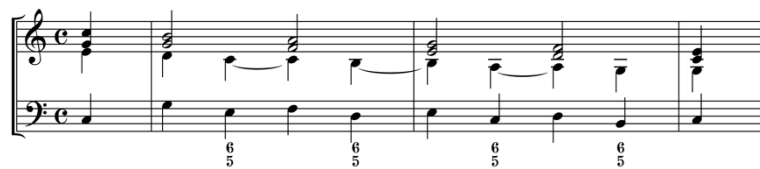
⁸⁶ Johann Philipp Kirnberger / Johann Abraham Peter Schulz, *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, Berlin / Königsberg 1773, S. 24. Auch der unvorbereitete Anschlag der »zufälligen Nonen« zum Dominantseptakkord wird hier ausdrücklich erlaubt, sofern dieser Nonenakkord als Terzschichtung angeordnet ist; siehe ebd., S. 25.

⁸⁷ Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 4), S. 88f.

⁸⁸ Ebd., S. 90.

vorkommen«. Eine theoretische Erfassung dieser Praxis unternimmt er hier nicht: Deren Rechtfertigung sei »nur Meistern der Kunst bekannt«,⁸⁹

Terzfallsequenzen mit Quintsextakkorden auf den unbetonten Zählzeiten (siehe Bsp. 9) lässt Kirnberger ohne Weiteres gelten.⁹⁰ Diese Taktposition zeige, dass es sich hier um »wesentliche« dissonante Akkorde handle, da diese per Definition auf jeder Taktposition vorkommen können.⁹¹ Die Quinte in Quintsextakkorden, deren Bass bei ihrer Auflösung nicht liegenbleibt, ist für Kirnberger demnach grundsätzlich keine Synkopensdissonanz. Nimmt man diese Auffassung beim Wort, lassen sich leicht weitere Fortschreitungen denken, bei denen »wesentliche« Dissonanzen auf geraden Taktpositionen vorkommen, dadurch aber das Metrum gestört wird. Eine Möglichkeit, die Quinte in solchen Quintsextakkorden anders denn als »wesentliche« Dissonanzen zu deuten, bietet Kirnbergers Definition dieses Begriffs aber nicht. Dissonanzen betrachtet Kirnberger grundsätzlich als Zusätze zu konsonanten Klängen; die in vielen Traktaten des 17. Jahrhunderts vorherrschende und noch in den Schriften Johann David Heinichens und Jean Philippe Rameaus zentrale Vorstellung, dass dissonante Akkorde auf einem dissonanten Gerüstintervall basieren, blendet er aus.⁹²



Beispiel 9: Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses*, Zweite Abtheilung, Fig. XXVI (oberes System im Original im Altschlüssel)

Im Falle des »wesentlichen« Terzquartakkords führt das Prinzip, wonach entweder der Grundton oder die Septime dazu vorbereitet sein muss, zu untypischen Wendungen, die ebenfalls einem *esprit de système* geschuldet sein dürften (siehe Bsp. 10).

⁸⁹ Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses* (wie Anm. 1), S. 54. Ausführlicher thematisiert Kirnberger die »leichte« bzw. »galante« Schreibart in *Die Kunst des reinen Satzes*; siehe Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 4), S. 80–90.

⁹⁰ Zum Begriff der ›Terzfallsequenz‹ siehe Johannes Menke, *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock*, Laaber 2017, S. 120–122.

⁹¹ Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses* (wie Anm. 1), S. 53.

⁹² Zur Komplementarität bzw. zum Spannungsverhältnis dieser beiden Auffassungen dissonanter Klänge siehe Ludwig Holtmeier, *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim 2017, S. 269–307.



Beispiel 10: Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses*, Zweite Abtheilung, Fig. XXXV (oberes System T. 1–4 im Original im Altschlüssel und in T. 4 wohl versehentlich Terz- statt Quintlage)

In Systemzwänge gerät Kirnberger außerdem, wenn er die Terzverdopplung des Sextakkords mit kleiner Terz und großer Sexte, der schrittweise abwärts zu einem Terzquint- oder schrittweise aufwärts zu einem Sextakkord fortschreitet (der Sextakkord über der 2. oder abwärts gerichteten 6. Stufe also) verbietet, weil er ihn aus dem Terzquartakkord ableitet.⁹³ An einer späteren Stelle relativiert er allerdings dieses Verbot: Lediglich »einige strenge Tonlehrer« würden diese Verdopplung verwerfen, während sie in der Praxis »ohne Bedenken« erfolge.⁹⁴ In *Die Kunst des reinen Satzes* und *Die wahren Grundsätze zum Gebrauche der Harmonie* wird eine Erörterung dieses Widerspruchs vermieden.⁹⁵ An kaum einem anderen Akkord lässt sich der Unterschied zwischen einer Deutung aus der Perspektive des Intervallsatzes – wonach diese Terz (als unvollkommene Konsonanz) ein bloßer Füllton der (ebenfalls unvollkommen konsonanten) Sexte ist – und einer Deutung vor dem Hintergrund einer Fundamentalbasstheorie deutlicher aufzeigen. Das gleiche Problem begegnet aber auch beim Sextakkord über der abwärts gerichteten 6. Stufe in Moll, den Kirnberger in *Die wahren Grundsätze* aus dem halbverminderten Septakkord der II. Stufe ableitet. Das verdoppelte *a* rechts in Abbildung 2 ist demnach eine Verwechslung einer »wesentlichen« Septime, während es zur Verdopplung dieser Terz über dem Basston satztechnisch kaum eine Alternative gibt. (Die Wahl der Oktave führt zu einem übermäßigen Schritt zum Leitton oder zu einer verdeckten Quintparallele zum Bass.) Gleiches gilt außerdem für den übermäßigen Sextakkord (wenn also z. B. in Abb. 2 *dis* statt *d* stünde).

93 Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses* (wie Anm. 1), S. 36.

94 Ebd., S. 57. Siehe auch ebd., S. 83f. und 86.

95 Gestreift wird der Sachverhalt in Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 4), S. 69f., und Kirnberger und Schulz, *Die wahren Grundsätze* (wie Anm. 86), S. 28.

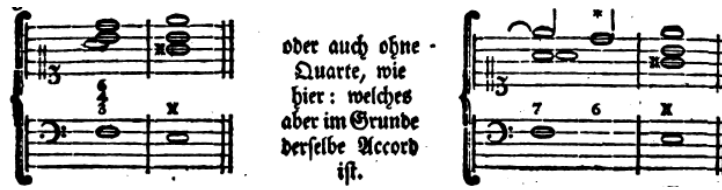


Abbildung 2: Ableitung des Sextakkords über der absteigenden 6. Stufe in Moll aus dem Terzquartakkord (Kirnberger / Schulz, *Die wahren Grundsätze*, S. 28)

Die übermäßige Sexte wird übrigens in *Die wahren Grundsätze* als bloße Hochalteration erklärt, als »eine blosser von der Melodie in die Harmonie übertragene Verzierung [...], die [...] weder in der Grundharmonie eine Veränderung bewirken, noch viel weniger einen für sich bestehenden Grundaccord formiren kann, wie einige irrig gelehrt haben.«⁹⁶ In seiner Generalbasslehre thematisiert Kirnberger die übermäßige Sexte hingegen kaum, obwohl er dies an einer Stelle in Aussicht stellt.⁹⁷

Wieso beim Begleiten nach Akkordgrundtönen zu fragen ist

Nicht nur angesichts dieser Ungereimtheiten könnte sich ein:e Generalbassspieler:in bis weit in den dritten Teil der *Grundsätze des Generalbasses* nun fragen, was die wiederholt wortreich hervorgehobenen Unterscheidungen zwischen »wesentlich« und »zufällig« dissonanten Akkorden gleicher Bezifferung (z. B. beim »zufälligen« 6/5-Akkord über der 2. Stufe, der »ein eigentlicher wesentlicher 6/4/3 Accord« mit vorgehaltener Quarte sei)⁹⁸ sowie zwischen »dissonirenden« und »consonirenden Quart-Sexten-Accorden« ihm oder ihr eigentlich bringen sollen. Viele der in Kirnbergers älteren Schriften bereits entfalten und hier wiederholten Ideen bieten Antworten auf Fragen, die sich beim Begleiten anhand eines bezifferten Basses nicht stellen. Und eine Lehre zur Begleitung anhand unbeziffelter Bässe – was im Lexikon wie erwähnt als »lächerliche« Anforderung bezeichnet wurde – spart Kirnberger in diesem Traktat aus und kündigt er erst ganz zu dessen Schluss als Folgepublikation an.⁹⁹ Wozu also dieser ganze Unterbau in einer Generalbasslehre, in der es um bezifferte Bässe geht? Zunächst, so zeigt sich im Verlauf dieses dritten Teils, kann Kirnberger anhand der Kategorien der unvorbereiteten »zufälligen« Dissonanz (ein Element des »galanten oder leichten Stils«) und des *Transitus irregularis* darüber aufklären, dass die Signatur 7 nicht nur auf eine Dissonanz in einer oberen Stimme, sondern stattdessen auch auf eine Dissonanz im Bass selbst hindeuten kann. Wie bereits im Lexikon plädiert er

⁹⁶ Ebd., S. 29f.

⁹⁷ Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses* (wie Anm. 1), S. 55: »Weiter unten werde ich ausführlich von der verminderten Terze und der umgekehrten übermäßigen Sexte, (welche jederzeit von den alten strengen Tonlehrern verworfen worden ist,) handeln.«

⁹⁸ Ebd., S. 80.

⁹⁹ Ebd., S. 87f.

allerdings dafür, solche dissonante Bassnoten mit einem Querstrich statt einer Signatur zu versehen.¹⁰⁰

Weiterhin macht die Unterscheidung zwischen »wesentlicher« und »zufälliger« Dissonanz (die allerdings, wie Ludwig Holtmeier hervorgehoben hat, zu Unrecht Kirnberger statt Georg Andreas Sorge zugeschrieben wird)¹⁰¹ einsichtig, dass Intervalle, die isoliert betrachtet als Konsonanz gelten, in gewissen Kontexten dissonieren können und umgekehrt, etwa im Falle des 7/6-Akkords, bei dem die Sexte »zufälliger« Dissonanz ist. In diesem Zusammenhang wendet Kirnberger sich gegen die Aussage in »den meisten Lehrbüchern [...], daß, die Terze, Quinte, Sexte und Octave Consonanzen wären«, denn: »Dissonirend können alle diese angezeigten Töne werden, wenn sie mit andern Tönen in solche Verbindung zu stehen kommen, daß sie von andern Tönen zufällige Dissonanzen werden [...].«¹⁰² Als Extremfall in dieser Hinsicht bringt er das Beispiel eines 5/4/3-Akkords in der Bedeutung eines 6/5-Akkords mit Vorhalten im Bass und vor der Terz (siehe Bsp. 11).



Beispiel 11: Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses*, Dritte Abtheilung, Fig. XXXIV

Doch erst auf den letzten Seiten der *Grundsätze des Generalbasses* wird ersichtlich, in welchem Kontext Kirnbergers Unterscheidungen ihre eigentliche Relevanz für das Generalbassspiel unter Beweis stellen sollen: »Ohne diese Grundsätze kann kein Mensch die Verdoppelung im mehr als vierstimmigen Satze wissen«, heißt es dort selbstbewusst in einem kurzen Kapitel über das »vielstimmige Accompagnement«.¹⁰³ Denn auch für diese Art der Begleitung wird als Regel ausgegeben, dass weder »wesentliche« noch »zufällige« Dissonanzen verdoppelt werden dürfen.¹⁰⁴ Zu »zufälligen« Dissonanzen sollen stattdessen diejenigen Töne gespielt und gegebenenfalls verdoppelt werden, wohinein diese sich auflösen, also die Oktave, Quinte und Terz des Dreiklangs, auf dem der Akkord basiert. Deshalb will dieser Dreiklang beim »vielstimmigen Accompagnement« jeweils erkannt sein. Ganz ähnlich war bereits in *Die wahren Grundsätze zum Gebrauche der Harmonie* die Rede von der

[...] Nothwendigkeit [...], von jedem Accord die Grundharmonie zu kennen, ohne dem man nicht wissen kann, welche Intervalle man in vielstimmigen Accorden zu

100 Ebd., S. 73f., 78 und 86f. Auf S. 74 schreibt Kirnberger diesen Querstrich »Grau« (gemeint ist sicherlich Carl Heinrich) zu.

101 Siehe Holtmeier, *Rameaus langer Schatten* (wie Anm. 92), S. 235f.

102 Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses* (wie Anm. 1), S. 77.

103 Ebd., S. 86. Vereinzelt wird bereits davor (S. 68, 71, 81) die Frage nach möglichen Tonverdopplungen im mehr als vierstimmigen Satz angesprochen.

104 Ebd., S. 85.

verdoppeln habe, und Gefahr läuft, Dissonanzen für Consonanzen zu verdoppeln, wodurch denn nicht allein verbotene und unverständliche Fortschreitungen entstehen, sondern auch ganz andere Accorde herausgebracht werden, als man sich vorge-setzt hatte und als die Fortschreitung es erforderte.¹⁰⁵

Dieses Prinzip wird in den *Grundsätze[n] des Generalbasses* also ausdrücklich auch auf das vollstimmige Continuospiel bezogen. In *Die wahren Grundsätze zum Gebrauche der Harmonie* wird zudem deutlich, dass die Töne der »Grundharmonie«, die als Basis eines dissonanten Akkords gilt, mindestens eine None unterhalb der »zufälligen« Dissonanzen gespielt werden sollen.¹⁰⁶ In den *Grundsätze[n] des Generalbasses* bleibt dieses Prinzip unerwähnt.

Restlos zu überzeugen vermag Kirnberger mit dieser Pointe, dass seine Akkordtheorie im »vielstimmigen Accompagnement« ihre Notwendigkeit erweise, jedoch nicht. Erstens fügt er den bereits in der Vierstimmigkeit vorhandenen Widersprüchen zwischen seinen Tonverdopplungsregeln und der eigenen bzw. der gängigen Praxis in diesem Abschnitt über das »vielstimmige Accompagnement« noch einige hinzu. So ist vor dem Hintergrund seines Systems nicht nachvollziehbar, wieso er im »vielstimmigen Accompagnement« beim verminderten Septakkord eine Verdopplung der Quinte erlaubt. Seine Begründung, dass dieser Akkord »ein eigentlicher 6/5 Accord« sei, spricht gerade für das Gegenteil, denn somit ist diese Quinte eine »wesentliche« Dissonanz, wovon es kurz darauf zum wiederholten Male heißt, dass sie »bei keinem Accord verdoppelt werden« könne.¹⁰⁷ Außerdem enthalten die (leider sehr wenigen) Beispiele, mit denen er seine Anweisungen zum »vielstimmigen Accompagnement« illustriert, außer dieser Verdopplung auch eine Verdopplung der Quarte als »zufällige Dissonanz« (siehe Bsp. 12), was durchaus typisch klingt, den formulierten Regeln aber ebenfalls widerspricht.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The bass clef staff contains figured bass notation. The first system has three measures, and the second system has three measures. The figured bass notation is as follows:

System 1 (Bass line):

- Measure 1: 5 8 17 / 3 4 2 -
- Measure 2: 9 8 / 4 3
- Measure 3: 5 8 17 / 3 6 4 2 -

System 2 (Bass line):

- Measure 1: 9 8 / 4 3
- Measure 2: 8 8 17 / 3 5 4 2 -
- Measure 3: 9 8 / 4 3

Beispiel 12: Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses*, Dritte Abtheilung, Fig. XLIX

105 Kirnberger / Schulz, *Die wahren Grundsätze* (wie Anm. 86), S. 28.

106 Ebd., S. 27.

107 Ebd., S. 84 bzw. 85.

Zweitens wirkt die Regel, dass auch im »vielstimmigen Accompagnement« nur Konsonanzen verdoppelt werden können, pauschal und starr, zumal verglichen mit den differenzierten Ausführungen zu diesem Thema in Johann David Heinichens Abhandlung *Der General-Bass in der Composition* (1728), worauf Kirnberger im Zusammenhang mit dem Umgang mit unbezifferten Bässen ausdrücklich verweist und die er zweifellos gut kannte. Nach Heinichen kann im »vollstimmigen Accompagnement« die linke Hand sowohl die Konsonanzen als auch die Dissonanzen, die in der rechten Hand gegriffen und dort regulär behandelt werden, verdoppeln. Dabei können die Dissonanzen wie in der rechten Hand vorbereitet und aufgelöst werden, so dass es (wie bei einer Suboktavkoppel auf der Orgel) zu Oktavparallelen kommt, oder die Dissonanzen werden in der linken Hand schrittweise aufwärts geführt oder per Sprung verlassen.¹⁰⁸ Erst als dritte Option spricht Heinichen dann davon, dass die linke Hand »die *resolutiones* der in der rechten Hand befindlichen *Dissonantien* [...] *anticipiren*«, also wie Kirnberger sagen würde, die Töne der »Grundharmonie«, auf der ein dissonanter Akkord basiert, gleichzeitig mit den darin enthaltenen »zufälligen« Dissonanzen anschlagen könne. Allerdings könne dies nach Heinichen nur »in einigen *Casibus*« geschehen, »wie etwan berühmte *Componisten* in vollstimmiger *Composition* verfahren«. ¹⁰⁹ In diesem Zusammenhang verweist er auf Werke von Palestrina, Antonio Lotti und Antonio Caldara.¹¹⁰

Wie Ludwig Holtmeier gezeigt hat, beschränkt Heinichen die Technik der *Anticipatio resolutionis Dissonantiarum*, der Vorausnahme der Auflösung von Dissonanzen, die er in diesem *stilo antico*-Repertoire vorgefunden hat, tatsächlich auf bestimmte Fälle. Nach Holtmeier sind dies die Folgenden:¹¹¹

- *Anticipatio resolutionis 7mae* (also Antizipation der Sexte) bei 7–6-Fortschreitungen über der 3. Stufe in Dur und Moll, der 7. Stufe in Dur und der ansteigenden 6. Stufe in Moll;
- *Anticipatio resolutionis 6tae* (also Antizipation der Quinte) im 7/6(/4)-Akkord über einem Orgelpunkt;
- *Anticipatio resolutionis 5tae* (also Antizipation der Quarte) im 6/5-Akkord über einem Orgelpunkt;
- *Anticipatio resolutionis 4tae* (also Antizipation der Terz) bei 4–3-Fortschreitungen in einer Mittelstimme einer Sextakkordfolge;¹¹²

108 Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728, S. 202–205.

109 Ebd., S. 206.

110 Ebd., S. 294f.

111 Holtmeier, *Rameaus langer Schatten* (wie Anm. 92), S. 240–245. Heinichens Notenbeispiele enthalten einige weitere Fälle, die bei Holtmeier nicht aufgeführt sind; siehe z. B. Heinichen, *Der General-Bass*, S. 224, 448, 471. Außerdem muss auch die *Anticipatio resolutionis 7mae* über der 4. Stufe gemäß Heinichens Überlegungen zumindest in Dur zu den Möglichkeiten gezählt werden.

112 Holtmeier ((wie Anm. 92, S. 243 Fußnote 755) verweist in diesem Zusammenhang auf Heinichen, *Der General-Bass*, S. 227; richtig ist aber S. 217. Außerdem ist hinzuzufügen, dass Heinichen die *Anticipatio resolutionis 4tae* auch in 9/4-8/3- und 9/7/4-8/6/3-Fortschreitungen (ebd., S. 224) sowie über der 1. Stufe in Moll (ebd., S. 461, T. 15 des Beispiels) zeigt.

- die None zu allen leitereigenen Dreiklängen mit reiner Quinte, außer dem Dreiklang der III. Stufe (der nach Heinichen nicht zum Modus gehört);
- die None zu Sextakkorden in Dur auf der 2., 3., 4., 6. und 7. Stufe und in Moll auf der 2., 3., 4. und (tiefen) 6. Stufe.

Sicherlich sind Heinichens Anweisungen nicht bloß Abbild, sondern das Ergebnis einer persönlichen theoretischen Auseinandersetzung mit einer Praxis, die er in Italien kennengelernt haben dürfte. Zudem kann selbstverständlich nicht davon ausgegangen werden, dass die Praxis des mehr als vierstimmigen ›Accompagnements‹ schon allein im deutschsprachigen Raum und im ganzen 18. Jahrhundert auch nur annähernd einheitlich gewesen ist. Georg Andreas Sorge allerdings sah offenbar keinen Grund, Heinichens Darstellung dieser Thematik zu kritisieren, sondern referierte ihre wesentlichen Punkte, bildete einige von Heinichens Notenbeispielen ab und empfahl seiner Leserschaft die Lektüre der betreffenden Abschnitte in dessen Traktat. Von einem »vollstimmigen Accompagnement« auf der Orgel riet er jedoch ab, da dies »mehrtheil auf ein wüstes summen und brummen, donnern und rasen« hinauslaufen würde; auf dem Cembalo biete es sich aber an »bey starcker Musik« und mit »Violons, Violoncells, Fagotts etc. an der Seite«.¹¹³

Indem Kirnberger, anders als Heinichen und Sorge, die Verdopplung von Dissonanzen im »vielstimmigen Accompagnement« ausschließt, macht er die *Anticipatio resolutionis Dissonantiarum* dort wenn nicht zur Regel, so doch zur einzigen legitimen Alternative zur Verdopplung der Töne »consonirender« Dreiklänge, die nicht durch einen Vorhalt zurückgehalten werden. Dies erscheint als eine Simplifizierung, die sich aufgrund der normativen Vorstellung eines »reinen Satzes« von einer lebendigen musikalischen Praxis entfernt. Dem Generalbassspieler bieten Kirnbergers »Grundsätze« eine recht griffige Faustregel (etwa: Bestimme den Grundton des Akkords und greife die Töne seines Dreiklangs in der linken Hand), die aber einerseits nicht alle durch die Praxis sanktionierten Möglichkeiten erfasst und andererseits zu Klängen führen kann, deren Härte nicht jedem Geschmack entsprochen haben dürfte.

113 Johann Andreas Sorge, *Vorgemach der musicalischen Composition. Dritter Theil*, Lobenstein 1747, S. 418.

Ein Exempel von Johann Sebastian Bach

Seine Generalbasslehre beschließt Kirnberger mit einer Realisierung des Basses des 3. Satzes der Triosonate BWV 1079 Nr. 8 aus Bachs *Musikalischem Opfer*,¹¹⁴ »um endlich einen überzeugenden Beweis von der Nothwendigkeit der Kenntniss der verschiedenen Bezifferungen zu haben«.¹¹⁵ Zu den Hauptmotiven dieses Andante gehören Appoggiatura-Figuren, die Bach als Sechzehntelnoten ausnotiert hat und die auch häufig im Bass vorkommen, was mit seltenen Signaturen wie 7/4 und 6/2 einhergeht, da Bach nicht den Graunschen Querstrich verwendet, für den Kirnberger noch wenige Seiten davor zum wiederholten Mal geworben hat. Anstatt sein großes Vorbild hierfür auch nur leise zu kritisieren (in Sulzers Lexikon hieß es ja, dass solche Bezifferungen »aus Mangel der Ueberlegung, oder auch wol aus Vorbedacht, um den Sachen ein gelehrtes Ansehen zu geben« verwendet würden, während »verständige Tonsetzer« den Strich nutzen würden),¹¹⁶ überrascht Kirnberger mit Argumenten, die Bach gleichsam gegen Kirnberger selbst verteidigen. Die Bachsche Bezifferung sei gerade vorzüglicher [...], weil dadurch die Harmonie von der anzuschlagenden Note sogleich angedeutet wird, überdem sie auch dadurch sich empfiehlt, weil der Copist durch unrechte Schreibart die Querstriche weit eher auf unrechten Noten führet, als es mit der Bachschen Bezifferung geschehen wird; als in welchem letztern Falle die Bachsche Bezifferung sich mit Vorzug auszeichnet.¹¹⁷

Auf die Appoggiaturen in der Flöten- und Violinstimme reagieren die Oberstimmen in Kirnbergers Aussetzung nicht, auch wenn sie sich häufig in der gleichen Oktavlage befinden. Abgeraten hatte er vom Mitspielen solcher Dissonanzen bereits in einem »etwas geschwinden« Tempo.¹¹⁸

Außer zur Demonstration der Bachschen Bezifferung solle das Beispiel auch »zur Widerlegung der gemeinen Meinung dienen, als müßten Trios, Sonaten, für eine concertirende Stimme und dem Baß; imgleichen Cantaten, die nur von einem Flügel begleitet werden, nicht vierstimmig accompagniret werden«. Bis auf einige fünfstimmige Akkorde werden in dem Satz tatsächlich konsequent vier Stimmen geführt. Zum »empfindsamen« »Accompagnement«, das nach der Jahrhundertmitte wie erwähnt u. a. Carl Philipp Emanuel Bach propagierte und wobei mittels variabler Stimmenanzahl

114 Ediert von Christoph Wolff in der *Neuen Bach-Ausgabe*, Serie VIII, 1; siehe <https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/b/ba/IMSLP459604-PMLP04550-bachNBAVIII,1musikalischesopferBWV1079anhangIIlandantedersonata.generalba%C3%9F-aussetzungvonjohannphilippkirnberger.pdf> (09.09.2022). Die Handschriften D-B Mus.ms. Bach P 230 und D-B Mus.ms. Bach St 421 (von unbekanntem Schreibern) in der Staatsbibliothek zu Berlin enthalten eine Generalbassrealisierung der gesamten Triosonate, die, weil die Aussetzung des 3. Satzes mit Kirnbergers Beispiel größtenteils übereinstimmt, oft insgesamt Kirnberger zugeschrieben wird; siehe Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 31.2, <https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/55/IMSLP10042-BWV1079-b.pdf> (09.09.2022). Nach Christoph Wolff, *Kritischer Bericht zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie VIII, Bd. 1: *Kanons. Musikalisches Opfer*, Kassel 1976, S. 81, ist diese Zuschreibung jedoch zweifelhaft.

115 Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses* (wie Anm. 1), S. 87.

116 Sulzer, *Allgemeine Theorie* (wie Anm. 10), S. 170.

117 Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses* (wie Anm. 1), S. 87.

118 Siehe oben, Fußnote 64.

Schwankungen in der Dynamik flexibel unterstrichen werden sollten, wahrt Kirnberger also Distanz.¹¹⁹

Beispiele für die Technik der *Anticipatio resolutionis Dissonantiarum* enthält der Satz nicht. Entgegen seinen ›Grundsätzen‹ verdoppelt Kirnberger an einigen Stellen aber Dissonanzen. So sind das *ges*¹ und *ges*² auf der dritten Viertelposition von T. 15 sowie das *f*¹ und *f*² zu Beginn von T. 16 (siehe Bsp. 13) »zufällige« Septimen über dem *A* bzw. *G* und somit Nonen über den Grundtönen *f* bzw. *es*.¹²⁰ Deren Verdopplung führt zweimal zu Akzentoktaven.

Beispiel 13: Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses*, Dritte Abtheilung, Fig. LI, T. 15–17 (oberes System im Original im Sopranschlüssel)

Dabei hätten sich gemäß Kirnbergers Prinzipien gerade im Rahmen dieser kunstvollen Individualisierung des Lamentobassmodells *Anticipationes resolutionis Dissonantiarum* als Möglichkeit angeboten. Beispiel 14a zeigt zur Orientierung eine dreistimmige Realisierung des Basses, aus dem die Appoggiaturen, Wechselnoten und Registerwechsel entfernt wurden. Im Beispiel 14b ist dieser Satz mit einer gewöhnlichen Füllstimme zur Vierstimmigkeit erweitert worden. Im Beispiel 14c bringt die vierte Stimme zu den beiden »zufälligen« Septimen hingegen jeweils eine Sexte, die die Auflösung der Septime ›vorwegnimmt‹. Im Beispiel 14d sind die Wechselakkorde aus Bachs Satz, die die Auflösung der »zufälligen« Septimen diminuieren, wieder hinzugenommen worden. Bach beziffert sie mit 6/4; im Beispiel sind sie stattdessen (ohne Verletzung von Kirnbergers Regeln) als Terzquartakkorde realisiert.

119 Nach Rampe, *Generalbasspraxis* (wie Anm. 28), S. 222–231, wurde diese Praxis in der Berliner Hofkapelle und insbesondere von C. P. E. Bach, aber auch von Johann Joachim Quantz und Johann Friedrich Daube kultiviert.

120 Zur Ableitung der »zufälligen« Septime aus der None, siehe Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 4), S. 79. Zu Beginn von T. 6 verdoppelt Kirnberger außerdem die verminderte Quinte über *e*, also die Septime zum Grundton *c*. In D-B Mus.ms. Bach P 230 ist die Realisierung an dieser Stelle anders: Dort enthält der Akkord die Terz und es gibt somit keine Tonverdopplung.

The image displays four musical staves (a, b, c, d) for the bass line of BWV 1079 Nr. 8, measures 15-17. Each staff includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a figured bass line. The figured bass notation consists of numbers 1-7 with various accidentals (sharps, flats, naturals) and some additional symbols like 'b' for a flat and '4' for a fourth. The figures are as follows:

- a)** Treble: \flat 6 \flat 7 \flat 6 \flat 6 \flat 6 \flat 6 7 \flat 6 \flat 6 6 7 \flat 6 \flat 6 \flat 7 \flat 7. Bass: \flat 6 \flat 7 \flat 6 \flat 6 \flat 6 7 \flat 6 6 6 7 6 6 \flat 7 \flat 7.
- b)** Treble: \flat 6 \flat 7 \flat 6 \flat 6 \flat 6 7 \flat 6 6 6 7 \flat 6 \flat 7 5 7 3. Bass: \flat 6 \flat 7 \flat 6 \flat 6 6 7 \flat 6 6 6 7 6 6 \flat 7 5 7 3.
- c)** Treble: \flat 6 \flat 7 \flat 6 \flat 6 \flat 6 7 \flat 6 6 6 7 \flat 6 \flat 7 5 7 3. Bass: \flat 6 \flat 6 \flat 7 6 6 7 6 6 6 7 \flat 6 \flat 7 5 7.
- d)** Treble: \flat 6 \flat 6 \flat 7 \flat 6 6 6 7 4 6 6 \flat 7 \flat 7. Bass: \flat 6 \flat 6 \flat 7 \flat 6 6 6 7 4 6 6 \flat 7 \flat 7.

Beispiel 14: Reduktion des Basses in BWV 1079 Nr. 8, T. 15–17 mit a) dreistimmiger Realisierung, b) vierstimmiger Realisierung ohne *Anticipationes resolutionis*, c) vierstimmiger Realisierung mit *Anticipationes resolutionis*, d) Hinzunahme der Wechselakkorde aus dem Original

Im Kontext von Bachs Rhythmisierung mit den scharfen Jamben (siehe Bsp. 15a) klingt die kleine None im 7/6-Akkord in T. 15 recht hart, wenn der Akkord simultan angeschlagen wird. Wird er arpeggiert, mildert dies die Härte ab und lässt die Spannung des *ges*² in der Mitte von T. 15 und des *f*² zu Beginn von T. 16 besser spürbar werden. Typisch sind diese Griffe allerdings nicht – obwohl sie es nach Kirnbergers Lehre sein müssten.

Bemerkenswert ist zudem, dass in Bachs Bezifferung (siehe Bsp. 15b) verglichen mit der im Beispiel 15a stets eine Signatur fehlt, und zwar jeweils diejenige, die auf die untere Stimme in der rechten Hand im Beispiel 15a verweist (mit Ausnahme des ersten *f* in T. 16, bei dem Bach 6 notiert, während Kirnberger dort zum 6/4 angleicht). Somit fragt sich, ob Bach an dieser Stelle überhaupt eine vierstimmige Realisierung im Sinn gehabt hat. Wie Beispiel 15c zeigt, erlaubt eine dreistimmige Realisierung Lagen, die nicht ständig mit denen der Solostimmen kollidieren, und Lagenwechsel, die die Registerwechsel im Bass unterstreichen.

Beispiel 15: BWV 1079 Nr. 8, T. 15–17, a) vierstimmige Realisierung mit *Anticipationes resolutionis*, b) Bachs Bezifferung, c) dreistimmige Realisierung von Bachs Bezifferung

An der Parallelstelle in T. 26f. kehrt das Lamentobassmodell in es-Moll wieder. Hier wählt Kirnberger im Beispiel in den *Grundsätze[n] des Generalbasses* eine Realisierung, die von derjenigen in T. 15f. abweicht und keine Dissonanzverdopplungen enthält (siehe Bsp. 16a). In D-B Mus.ms. Bach P 230 (siehe Fußnote 130) hingegen wird die Stimmführung aus T. 15f. einfach übertragen, was zu hohen Akkordlagen in der rechten Hand zwingt (siehe Bsp. 16b).

Beispiel 16: BWV 1079 Nr. 8, T. 26–28, a) Realisierung in Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses*, b) Realisierung in D-B Mus.ms. Bach P 230

Dieser Abschnitt endet im Übrigen mit einer *cadenza doppia*-Variante: Wo die erste Sopran- und Tenorklauselfortschreitung (*d-es* bzw. *f-es*) im Falle eines liegenden Basses eine Verdopplung der Quarte im »consonirenden Quart-Sexten-Accord«

herbeiführen würden (siehe Bsp. 17a), bringt der Bass hier allerdings eine Wechselnote, die einen verminderten Septakkord erzeugt (siehe Bsp. 17b). Die Quinte dieses Septakkords muss somit als genauso konsonant gelten wie die Quarte im Quart-sextakkord. Hingegen wird in beiden Realisierungen im Beispiel 16 auf eine Verdopplung dieser Quinte verzichtet und stattdessen der Leitton abwärts geführt, was der Stimmführungslogik dieses Satzmodells widerspricht. Diese Realisierungen wecken also den Eindruck, dass eine Fixierung auf die Abfolge einzelner Akkorde dazu geführt hat, dass das zugrunde liegende Satzmodell nicht mehr erkannt wird.

The image shows three musical examples labeled a), b), and c). Each example consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Below the bass staff is a line of figured bass notation. Example a) has figures: 6 7 3 4 6 5 4 3. Example b) has figures: 6 7 3 5 4 3. Example c) has figures: 6 2 6 7 4 6 6 4 2 6 5 5 4.

Beispiel 17: a) *Cadenza doppia* mit konsonantem Quartsextakkord, b) Diminution, c) Realisierung von BWV 1079 Nr. 8, T. 27f.

Kirnbergers Auseinandersetzung mit diesem Andante hat auch in *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* Spuren hinterlassen. Dort gibt er im Zusammenhang mit der Diskussion »durchgehender Accorde« (Klänge also, die entstehen »wenn verschiedene Stimmen sich durchgehend bewegen« und die somit »auf keine Grundharmonie gründen«)¹²¹ ein Beispiel, das der zweiten Hälfte von T. 25 in Bachs Satz entspricht (siehe Abb. 3 oben). Während die Stimmführung in der Generalbassrealisierung in den *Grundsätze[n] des Generalbasses* von derjenigen im älteren Traktat abweicht (siehe Abb. 3 unten), stimmt diejenige in D-B Mus.ms. Bach P 230 völlig damit überein (siehe Bsp. 18a). Die beste Lage dieses diminuierten Halbschlusses ist jedoch sicherlich diejenige, wie sie in Beispiel 18b zu sehen ist, was auch die Flöte und Violine in Bachs Triosonatenatz an dieser Stelle deutlich machen.

121 Kirnberger und Schulz, *Die wahren Grundsätze* (wie Anm. 86), S. 34.



Abbildung 3: Kirnberger / Schulz, *Die wahren Grundsätze*, S. 27; Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses*, Fig. LI, T. 24–26, S. 28.



Beispiel 18: BWV 1079 Nr. 8, T. 25f., a) Realisierung in D-B Mus.ms. Bach P 230, b) beste Lage dieser Halbschlusswendung

Nach dem Grundton eines Akkords zu fragen, ist Musiker:innen seit dem 19. Jahrhundert gleichsam zur zweiten Natur geworden, und Kirnberger gehört zu denjenigen Musiktheoretiker:innen, die dieser Entwicklung in bestimmendem Maße Vorschub geleistet haben. In seiner Generalbasslehre wird deutlich, dass diese Frage für ihn keinen spekulativen, sondern einen handfesten praktischen Charakter gehabt hat. Nach

dem Grundbass zu fragen, bedeutet für ihn, sich darüber zu vergewissern, welche Töne eines Klangs als Leittöne oder Dissonanzen in eine bestimmte Richtung zielen, und welche hingegen keinem solchen Fortsetzungszwang unterliegen – und somit auch verdoppelt werden können. Seine Lehre mit ihren zentralen Begriffen ›Umkehrungsquartsextakkord‹, »consonirender« verminderter Dreiklang, »wesentliche« und »zufällige« Dissonanz bietet hierzu griffige Anhaltspunkte. Dass dabei mitunter Regelfälle (wie die Verdopplung der Terz im Sextakkord über der 2. Stufe) zur Lizenz erklärt werden müssen und musikalische Bedeutungsunterschiede (wie in der oben diskutierten ›cadenza doppia‹-Variante) auf der Strecke bleiben, gehört zur Kehrseite dieser eingängigen Theorie.

Quellen

Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2 Bde. Berlin 1753 und 1762, Reprint Kassel 1994.

Johann David Heinichen, *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden 1728, Reprint Hildesheim 1994.

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

Johann Philipp Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition*, Berlin 1781, Reprint Hildesheim 1974.

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

Johann Philipp Kirnberger und Johann Abraham Peter Schulz, *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, Berlin und Königsberg 1773, Reprint Hildesheim 1970.

Carl Heinrich Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Nebst Biographien und thematischen Katalogen*, Leipzig 1906.

Schulz, Johann Abraham Peter, »Abhandlung über die in Sulzers Theorie der schönen Künste unter dem Artikel Verrückung angeführten zwey Beispiele von Pergolesi und Graun [...]«, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 2/16 (1800), Sp. 257–265 und 276–280.

Johann Andreas Sorge, *Vorgemach der musicalischen Composition. Dritter Theil*, Lobenstein [1747].

Philipp Spitta, Art. »Kirnberger«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, hg. von der Historischen Kommission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, Bd. 16, Leipzig (1882), S. 24–26.

Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2 Bde., Leipzig (1771/1774), Reprint Hildesheim 1970. Online-Edition unter <http://www.zeno.org/nid/20011442255> (09.09.2022).

Gottfried Weber, »Ueber das sogenannte Generalbass-Spielen bey Aufführung von Kirchen-Musiken, und über würdigere Anwendung der Orgel«, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 15/7 (1813), Sp. 105–112.

Gottfried Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht mit Anmerkungen für Gelehrtere. Erster Band. Grammatik der Tonsetzkunst*, Mainz 1817.

Forschungsliteratur

Ludwig Holtmeier, »Feindliche Übernahme. Gottfried Weber, Adolph Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts«, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach*, hg. von Christian Utz, Saarbrücken 2010, S. 81–100 [ders. Text in: *Musik & Ästhetik* 16 (2012), H. 63, 5–25].

Ludwig Holtmeier, *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim 2017 (= Studien zur Geschichte der Musiktheorie, Bd. 13, Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Bd. 23).

Johannes Menke, »Die Familie der *cadenza doppia*«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8/3 (2010), S. 389–405. <https://doi.org/10.31751/654> (10.11.2022)

Johannes Menke, *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock*, Laaber 2017.

Siegbert Rampe, *Generalbasspraxis 1600–1800*, Laaber 2015.

Christoph Wolff, *Kritischer Bericht zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*. Serie VIII, Bd. 1: *Kanons. Musikalisches Opfer*, Kassel 1976.