

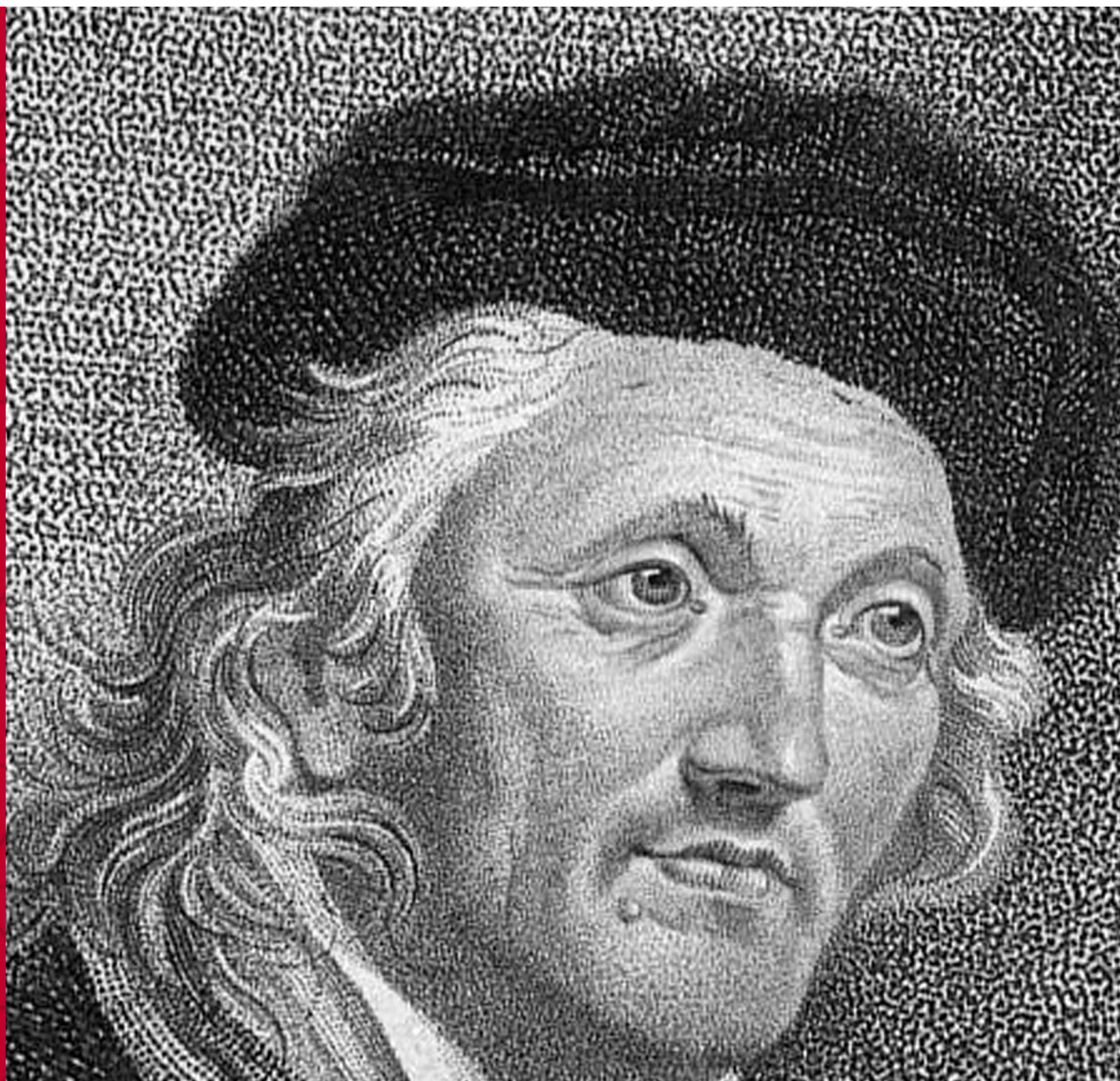
SCHRIFTEN DER
HOCHSCHULE FÜR MUSIK MAINZ

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

Birger Petersen

Zwischen »Tonarten der Alten«, Tanz und Charakter. Ort und Funktion einer Melodielehre bei Kirnberger

<http://doi.org/10.25358/openscience-8744>

<https://openscience.ub.uni-mainz.de/handle/20.500.12030/8760>



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

Zwischen »Tonarten der Alten«, Tanz und Charakter. Ort und Funktion einer Melodielehre bei Kirnberger

Die Melodielehre führt in der musikwissenschaftlichen Debatte ein Schattendasein, obwohl die Kategorie »Melodie« nicht nur weite Teile der musiktheoretischen Schriften, sondern auch große Teile der musikästhetischen Auseinandersetzungen des 18. Jahrhunderts wie etwa die Debatte um den Primat von Harmonie und Melodie beherrscht. Melodielehren hat es immer gegeben, niemals aber, wie in der Kontrapunkt- oder Harmonielehre, eine Kontinuität der Theorie und des pädagogischen Regelsystems. In der Melodielehre geht es – Carl Dahlhaus folgend – weniger um die handwerklichen Regeln zur Melodiebildung um der Melodie selbst willen, wie sie etwa Johann Mattheson mit dem *Vollkommenen Capellmeister* in der Ausrichtung auf die modischen Schreibarten in der Musik des 18. Jahrhunderts zu vermitteln sucht:¹ Melodielehre ist (mehr noch als andere musiktheoretische Lehrkonzepte) eine implizite Lehre, und das Erstaunliche ist nicht der Mangel an Tradition in der Melodielehre, sondern deren Beständigkeit – allerdings im Kontext der Kontrapunkt- und Harmonielehre, die hinsichtlich der Theorie des Kontrapunkts auf der Kanonisierung des Palestrinastils und in der Theorie der Harmonik auf einem Rückzug in Abstraktionen, die von den historischen Veränderungen nicht betroffen werden, beruht. Das einzige »Melodiegesetz«, das »überliefert« oder immer wieder entdeckt worden ist, besagt, dass einem Sprung eine stufenweise Bewegung in entgegengesetzter Form folgen soll (und umgekehrt).²

Auch für Johann Philipp Kirnberger gehört die Melodielehre zum Kanon der für die Satzlehre relevanten Parameter. Ihr Gegenstand überschneidet sich auch hier mit Fragen der Harmonik und der Kontrapunktik, speziell aber mit der Rhythmuslehre, von ihm unter anderem dargestellt an den Eigenschaften der verschiedenen Tanzformen – und damit an einem Repertoire, das in besonderer Weise als zeitgemäß gelten kann. Allerdings belegen mehrere Passagen aus seinen Schriften, dass Kirnberger den in der

1 Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt 1984 (= Geschichte der Musiktheorie Bd. 10), Sp. 45; vgl. Birger Petersen, *Die Melodielehre des Vollkommenen Capellmeisters von Johann Mattheson. Eine Studie zum Paradigmenwechsel in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Eutin und Norderstedt 2002 (= Eutiner Beiträge zur Musikforschung Bd. 1).

2 Vgl. Birger Petersen, »Eine philologisch-musicalische Wissenschaft«. Melodielehre als Paradigmenwechsel«, in: *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator. Wissenstransfer und die Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, hg. von Wolfgang Hirschmann und Bernhard Jahn, Hildesheim 2010, S. 212–225, hier: S. 239.

zeitgenössischen Kompositionspraxis eher irrelevant gewordenen Kirchentonarten einen nicht unerheblichen Rang in der Ausbildung und entsprechend viel Raum in der Darstellung zumisst. Kirnberger baut seine Melodielehre systematisch auf; zugleich begründet er sie historisch: So enthält der zweite Teil von *Die Kunst des reinen Satzes* eine Melodielehre »einschließlich einer Takt- und Rhythmuslehre, die einen bedeutenden Beitrag zur deutschen Perioden- und Inzisionenlehre darstellt«. ³ Diesem Bereich vorgeschaltet erscheint aber eben die Vorstellung von Tonleitern auf der Basis der Oktavspezies.

Der Gegensatz zwischen den »Tonarten der Alten«⁴ auf der einen Seite und dem Repertoire der Tänze in Zusammenhang mit einer modernen Lehre vom Rhythmus auf der anderen Seite scheint nicht nur auf den ersten Blick unauflöslich. Zu fragen ist an dieser Stelle zunächst, welche Traditionen bei Kirnberger an dieser Stelle – und jenseits einer impliziten Melodielehre, die in Fragen der Harmonik und des Kontrapunkts eingewoben sich präsentiert – zusammenfließen und ob sie tatsächlich zusammengehören oder doch aus den unterschiedlichsten Gründen so disparat sind, wie sie erscheinen.

Die Forschungsliteratur der jüngeren Vergangenheit bezieht sich in erster Linie auf Aspekte der Harmonik bei Kirnberger – auch angesichts der Tatsache, dass seine Satzlehre intradisziplinär einem integrierten Modell folgt. Matthias Koch stellt in diesem Zusammenhang fest, dass für Kirnberger die Harmonik den Ausgangspunkt, nicht aber das Ziel seiner Untersuchung bildet: So bezieht sich das längste Kapitel in der *Kunst des reinen Satzes* auf Aspekte des doppelten Kontrapunkts.⁵ Anders als etwa bei Mattheson erwächst für Kirnberger die Satzlehre aus der Harmonik, auf deren Basis sowohl die Melodik der Einzelstimme als auch die Kontrapunktik des mehrstimmigen Satzes entwickelt wird.⁶ Dabei ist weiterhin zu fragen, welchen Ort Kirnberger der Melodielehre in seinen eigenen Schriften zuweist. In den *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition* (1782) stellt er fest, dass seine Werke zur Vokalkomposition, seine Sammlungen von Tänzen und alle anderen Arbeiten vor allem dazu dienen, die in *Die Kunst des reinen Satzes* (1771–1779) niedergelegten Prinzipien zu erweitern und zu festigen; entsprechend gilt der erste Blick diesem theoretischen Hauptwerk. Darüber hinaus wird zu untersuchen sein, ob und inwieweit Aspekte der Melodielehre aus der *Anleitung zur Singcomposition* (1782) zu extrahieren sind, die ja in erster Linie 53 vollständige Vokalkompositionen zur Illustration

3 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, hier: S. 259.

4 Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes. Zweiter Theil, Erste Abteilung*, Berlin und Königsberg 1776, S. 41.

5 Matthias Koch, *Studien zu Johann Philipp Kirnbergers Konzept des reinen Satzes in der Musik*, phil. Diss. Paderborn 2019, S. 34.

6 Vgl. 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>.

und Erläuterung einer langen Diskussion des Verhältnisses von Metrik und der Komposition für Stimmen zu Beginn des Texts aufweist.

Mattheson und Kirnberger

Die doppelte Auseinandersetzung Kirnbergers mit Fragestellungen der melodischen Fortschreitung sind den unterschiedlichen Zielsetzungen seiner Arbeit geschuldet, wie Matthias Koch herausgestellt hat:⁷ In der *Kunst des reinen Satzes* geht es Kirnberger im ersten Teil um die Fortschreitungsregeln in Bezug auf den korrekten mehrstimmigen Satz, während er im zweiten Teil den Gebrauch der von ihm dargelegten Regeln auch ästhetisch rechtfertigt. Er beschränkt sich dabei auf einige wesentliche Grundregeln, die von der Prämisse seiner Arbeiten, nämlich dem Primat der Harmonik, bedingt werden. Der dritte Abschnitt des zweiten Teils trägt den Titel »Von der melodischen Fortschreitung und dem fließenden Gesange«. Kirnberger fordert die harmonisch korrekte Orientierung einer Melodie – und dass der Beginn einer Komposition die Tonart eindeutig erkennen lassen muss:

„Hier muß zuvörderst angemerkt werden, daß eine gute Melodie auch eine richtige Harmonie zum Grunde hat, und daß, wo diese nicht dazu zu finden oder fühlbar ist, die Melodie nicht fließend seyn kann, so richtig oder singbar auch ihre einzelnen Fortschreitungen seyn mögen.“⁸

Dieser Aspekt erinnert an die mithin für die Musik des 16. Jahrhunderts diskutierte Frage, inwieweit ein kompositorisches Initial bereits einen Modus erkennen lässt.⁹ Vor allem aber lässt die Begrifflichkeit Kirnbergers ohne weiteres auf die Vorarbeiten Johann Matthesons schließen: Dieser hatte im Rahmen der Melodielehre des *Vollkommenen Capellmeisters* die Kriterien des »fließenden Wesens« als dritte Eigenschaft einer guten Melodie in insgesamt acht Regeln benannt. Mattheson geht es in erster Linie um das Beachten von Einschnitten, allerdings nicht unter dem Aspekt der von ihm zuvor dargestellten »Deutlichkeit«,¹⁰ sondern vor allem mit dem Hinweis auf die Unterbrechung des »melodischen Flusses« als Gefahr für eine gute Melodie. Schon zuvor hatte Mattheson bereits den Begriff des »Sprengels« angeführt: »Die Erkenntniß

7 Vgl. Koch, *Studien* (wie Anm. 5), S. 231–240.

8 Kirnberger, *Die Kunst* (wie Anm. 4), S. 80.

9 Vgl. die Darstellung bei Harold S. Powers, »Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony«, in: *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981), S. 428–470. bzw. Harold S. Powers, »Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16 (1992), S. 9–53.

10 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister, Das ist gründliche Anzeige aller derjeniger Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen innehaben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will: zum Versuch entworfen von Mattheson*, Hamburg 1739, Reprint Kassel 1954, 1995 (= Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles V, hg. von Margarete Reimann); Neusatz hg. von Friederike Ramm, Kassel 1999, S. 145–150; vgl. »Die Melodielehre« (wie Anm. 1), S. 134–138.

des Sprengels einer jeden Ton-Art ist dem **fließenden Wesen** unentbehrlich«. ¹¹ Mit »Sprengel« meint Mattheson den Ambitus der Stimme bzw. des betreffenden Instruments; zur Erläuterung verweist er auf die Definition des Begriffs »etendue« im *Neu-Eröffneten Orchestre* bzw. unter der Benennung des Ambitus: »(4.) **Daß man die Etenduë** (natürliche Höhe und Tiefe) **einer jeden Stimme und eines jeden Instruments nicht überschreite**«. ¹²

Wie eng der Einfluss der enzyklopädischen Arbeiten Matthesons auf diejenigen Kirnbergers ist, wurde bereits an anderer Stelle für den Abschnitt »Recitativ« in Sulzers *Theorie der schönen Künste* bestätigt, dessen Autor – Beverly Jerold und Matthew L. Boyle folgend – ebenfalls mutmaßlich Kirnberger gewesen ist: ¹³ Neun der von Mattheson in einem der Paragraphen im *Vollkommenen Capellmeister* geäußerten Regeln ¹⁴ stimmen mit den Angaben im Beitrag »Recitativ« überein, und die Regeln, die den Inhalt nicht mit Matthesons Regeln teilen, konzentrieren sich entweder auf simple Ratschläge wie die Anwendung von Dynamik, Kadenztypen oder die Verwendung von »accompagnato« und »arioso«. In beiden Fällen fordern die Autoren rhythmische Klarheit und schematische Regelmäßigkeit.

Dabei unterscheiden sich die Ansätze Matthesons und Kirnbergers grundsätzlich: Anders als Kirnberger sieht Mattheson die Melodie als Ausgangspunkt der Musik und widmet daher der Melodielehre ein umfangreiches Kapitel im Zentrum seiner späten Hauptschrift, dem *Vollkommenen Capellmeister*. Die Melodielehre Matthesons ist – auch nach eigenem Bekunden – der erste Versuch einer umfänglichen Systematisierung, auch wenn Mattheson nicht der »Erfinder« einer Melodielehre gewesen sein mag (denn »Melodielehre« spielt auch jenseits einer eigenen Lehrdisziplin etwa in den Kontrapunktlehren des 15. oder 16. Jahrhunderts schon immer eine Rolle. ¹⁵ Mattheson rühmt sich 1740, als erster »auf eine einzelne, saubere Melodie als das schönste und natürlichste in der Welt gedrungen« zu haben. ¹⁶ Die von Mattheson

11 Mattheson, *Capellmeister* (wie Anm. 10), S. 141.

12 Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre, Oder Universelle und gründliche Anleitung / Wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen / seinen Gout darnach formiren / die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaftt raissoniren möge [...] Mit beigefügten Anmerckungen Herrn Capell-Meister Keisers*, Hamburg 1713 (Nachdruck Hildesheim 1993), S. 106, Hervorhebungen im Original; vgl. ebd., S. 147-148: »Der Ambitus aber besteht in eines jeden zum Fundament gesetzten Tohnes natürliche Ausweichungen / und aus der eigentlichen Harmonie fließenden Cadenzen« bzw. Petersen *Die Melodielehre* (vgl. Anm. 1), S. 138f.

13 Vgl. Beverly Jerold, »Johann Philipp Kirnberger and Authorship«, in: *Notes* 69:4 (2013), S. 688–705. bzw. Matthew L. Boyle, »Johann Georg Sulzer's »Recitativ« and North German Musical Aesthetics: Context, Translation, Commentary«, in: *Music Theory Online* 23:2 (2017): <https://mtosmt.org/issues/mto.17.23.2/mto.17.23.2.boyle.php> [23. Juni 2021].

14 Mattheson, *Capellmeister* (wie Anm. 10), S. 2123f.

15 Vgl. Dahlhaus, *Die Musiktheorie* (wie Anm. 1), S. 13, bzw. Petersen, *Die Melodielehre* (wie Anm. 1), S. 239.

16 Vgl. den Vorbericht zu Johann Mattheson, *Grundlage / einer / Ehren-Pforte, / woran der / Tüchtigsten Capellmeister, / Componisten, Musikgelehrten, / Tonkünstler &c. / Leben, Werke, Verdienste &c. / erscheinen sollen*, Hamburg 1740 bzw. Mattheson, *Capellmeister* (wie Anm. 10), S. 133: »Niemand hat sonst, meines Wissens, mit Vorsatz und Nachdruck von der Melodie geschrieben«.

entworfene Melodielehre gibt sich dabei zwar durchaus den Anschein einer Handwerkslehre, ist aber tatsächlich eher der Ausdruck seiner ästhetischen Vorstellungen: Sein Postulat, dass Musik beredt sein müsse, um nicht in leeres Getön zu verfallen, ist ein – wie auch immer differenziert – über Epochengrenzen hinausreichender ästhetischer Grundgedanke,¹⁷ das in erster Linie die Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts betrifft, die explizit oder unausgesprochen eine Ästhetik der Melodie ist: Das Teilmoment der Musik, von dem man primär Expressivität und Sprachcharakter erwartete,¹⁸ war die Melodie – eine Haltung, die sich in dieser Form unbedingt schon bei Mattheson findet.

Mattheson verweist 1739 ausdrücklich auf die kompositorische Kunst Benedetto Marcellos, wenn er eine Arie Marcellos unter dem Aspekt der ›dispositio‹ analysiert und so Begriffe der Rhetorik und ihrer Elemente auf ein Musikstück in der Art einer Folie überträgt.¹⁹ Dieser Teil, den Mattheson unverändert aus dem älteren *Kern melodischer Wissenschaft* übernimmt,²⁰ macht deutlich, dass die von ihm vorgeführte textlose Arie von Marcello mit dem Strukturmodell der Rede eher überfrachtet ist,²¹ entscheidend ist aber die Zielsetzung Matthesons angesichts der Positionierung der Analyse: Die »Klang-Rede« wird bei Mattheson zur Konsequenz der Melodielehre. In diesem Zusammenhang bezeichnend ist, dass auch Kirnberger sich dafür entscheidet, ausgerechnet den Beginn einer Arie von Benedetto Marcello als Beispiel für eine besonders bemerkenswerte melodische Gestalt als Illustration anzuhängen:



Notenbeispiel 1: Kirnberger, *Die Kunst*, S. 104

»Kann eine frappantere und den Worten angemessenere melodische Fortschreitung erdacht werden?«²² Die Wahl Kirnbergers fällt nicht von ungefähr auf Marcello – eine angesichts der schieren Überfülle an musikalischem Vergleichsmaterial der Zeit ungewöhnliche Wahl. Wie bei Mattheson steht bei Kirnberger der Verweis auf Marcello am Ende des Kapitels »Von der melodischen Fortschreitung und dem fließenden Gesange«, besitzt aber weniger die konkludierende Kraft des Exempels, sondern wirkt eher als Ergänzung – und zugleich als Referenz an die Melodielehre Matthesons.

17 Vgl. Abraham und Carl Dahlhaus, *Melodielehre*, Laaber 1982, S. 25.

18 Ebd.: »Der Begriff des Melodischen und der des Expressiven fließen ineinander«; vgl. Dahlhaus 1984, S. 15.

19 Mattheson, *Capellmeister* (wie Anm. 10), S. 237–239.

20 Vgl. Petersen, *Die Melodielehre* (wie Anm. 1), S. 166f.

21 Vgl. Janina Klassen, »Nur als zucker und gewürze zu brauchen«. *Musikalisch-rhetorische Figuren im Kontext von Musikschriften des 16. bis 18. Jahrhunderts*, phil. habil. Berlin 1997, S. 191.

22 Kirnberger, *Die Kunst* (wie Anm. 4), S. 104.

Vom Nutzen der »Tonarten der Alten«

Das auf den ersten Blick eigentlich der Melodielehre gewidmete Kapitel im zweiten Teil der *Kunst des reinen Satzes*, überschrieben mit »Von der melodischen Fortschreitung und dem fließenden Gesange«, ist tatsächlich vor allem dem Beziehungsgeflecht von Harmonik und Melodik gewidmet; ansonsten enthält dieser Abschnitt in erster Linie eine Intervalllehre.²³ Zur Melodielehre gehört demnach der Umstand, dass Kirnberger für die unterschiedlichen, von ihm angeführten Intervalle einen Ausdrucksgehalt angibt:

„Hiermit ist aber nicht gesagt, als wenn diese melodische Fortschreitungen nur blos die angezeigten Wirkungen hätten, die auf keine Weise abgeändert werden könnten, sondern nur, daß diese nach meiner Empfindung ihnen am mehresten eigen zu seyn scheinen. Uebrigens kommt hier vieles auf das Vorhergehende und Folgende, und überhaupt auf das Ganze der melodischen Phrase an, worinn sie vorkommen, nicht weniger auf die Lage der zwischen ihnen liegenden kleinen und grossen Secunden der Tonleiter oder der Tonart; und denn hauptsächlich mit auf die Zeit des Taktes, worauf sie angebracht werden, und auf die Harmonie, die ihnen unterlegt wird. Durch die Harmonie kann jede melodische Fortschreitung eine veränderte Schattierung des Ausdrucks gewinnen. Indessen bleibt doch gewiß, daß wenn die melodische Fortschreitung an sich gut gewählt, und von einer kräftigen Harmonie unterstützt wird, die Wirkung um desto größer seyn müsse.“²⁴

Die Abhängigkeit der Parameter untereinander wird offensichtlich im Zusammenhang mit der Dissonanzbehandlung, vor allem mit Kirnbergers Begriff der »melodischen Dissonanz«: »Ueberhaupt alle Dissonanzen, die in der Melodie als Dissonanzen fühlbar werden, müssen auch in der Melodie ihre Auflösung erhalten.«²⁵ Darunter versteht er eine Dissonanz der Einzelstimme zum Grundbass, die regulär aufzulösen ist – also Vorhalte oder »Leittöne«, bei denen die harmonische Fortschreitung bestimmte Konsequenzen in der Ausgestaltung der Melodik hat. Die ästhetische Begründung der Regel ist schwach – und abhängig von harmonischen Überlegungen: Zum einen löst Kirnberger die melodische Fortschreitung »des Ausdrucks wegen«, der Aufmerksamkeit oder wegen des »Fließenden des Gesanges« aus der Klammer der Harmonik, nennt also klare Gründe für mögliche Abweichungen von den genannten – und ohnehin vage formulierten – Regeln. Im von Kirnberger angeführten Beispiel wird ein Tritonus durch eine Vorhaltsnote abgemildert und insofern korrekt fortgeführt, als das f zum e abwärts aufgelöst erscheint: »In dem zweyten Takt dieses Beyspiels fühlt jedermann bey dem f den wesentlichen Septimenaccord von g, daher ist die Auflösung der Septime bey dem Anfang des dritten Takts nothwendig.«²⁶

23 Vgl. Kirnberger, *Die Kunst* (wie Anm. 4), S. 103f.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 82.

26 Ebd., S. 83; vgl. Koch, *Studien* (wie Anm. 5), S. 235.



Notenbeispiel 2: Kirnberger *Die Kunst*, S. 82/83

Jenseits des Beziehungsgeflechts von Harmonik und Melodik begründet Kirnberger Sekundschritte auf der Basis der Tonleiter:

„Die diatonische Tonleiter ist in jedem Intervall jedem Ohr faßlich. Nur hat man sich vor der Fortschreitung des Tritonus und der großen Septime, sowol auf- als abwärts, in Acht zu nehmen, als welche Intervalle schwer zu singen, folglich in einem fließenden Gesange nicht wohl angebracht werden können. Da der Tonsetzer aber oft seine Ursache haben kann, warum er gerade an diesem Ort seinem Gesang etwas Härte geben will, entweder des Ausdrucks wegen, oder die Aufmerksamkeit des Zuhörers zu erwecken, oder durch den Contrast das Fließende des Gesanges noch mehr zu erheben, so können beyde Fortschreitungen gut angebracht werden, nur müssen sie, da sie dissonirend sind, auch in der Melodie ihre Auflösung erhalten.“²⁷

Damit rückt die Verfasstheit von Skalen, also das melodische Tonmaterial, in den Mittelpunkt der Betrachtung – so wie schon Mattheson das »fließende Wesen« in unmittelbarem Zusammenhang mit der »Ton-Art« gebracht hatte. Das Maß der Berücksichtigung von »Tonarten der Alten« ist bemerkenswert. Nachdem alte Tonarten im ersten Teil *der Kunst des reinen Satzes* auch in der zweiten Auflage 1774 noch keinen Ort gefunden haben, trägt der zweite Abschnitt des zweiten Teils der zweiten Abtheilung den Titel »Von der Tonleiter, und den daher entstehenden Tönen und Tonarten«;²⁸ der erste, sehr umfangreiche Paragraph heißt »Von den Tonarten der Alten«.²⁹ Auf der Basis der griechischen Antike kommt Kirnberger zu einer Übersicht von sechs Tonleitern:

„Diese 6 Tonleitern sind also

1. C, D, E, F, G, A, H, c, u. s. f.
2. D, E, F, G, A, H, c, d, u. s. f.
3. E, F, G, A, H, c, d, e, u. s. f.
4. F, G, A, H, c, d, e, f, u. s. f.
5. G, A, H, c, d, e, f, g, u. s. f.
6. A, H, c, d, e, f, g, a, u. s. f.“³⁰

²⁷ Kirnberger, *Die Kunst* (wie Anm. 4), S. 82.

²⁸ Ebd., S. 41–76.

²⁹ Ebd., S. 41–67.

³⁰ Ebd., S. 42.

Diese benennt er im Anschluss mit dem Hinweis auf die übliche »Confusion« der Begriffe, »denn bei den Alten war D, oder die dorische Tonart die erste, E oder die phrygische Tonart die zweyte, u.s.f.«;³¹ außerdem erläutert er die Differenz von plagal und authentisch und die Frage des Ambitus. Seine Gesamtdarstellung ist nachgerade modern:

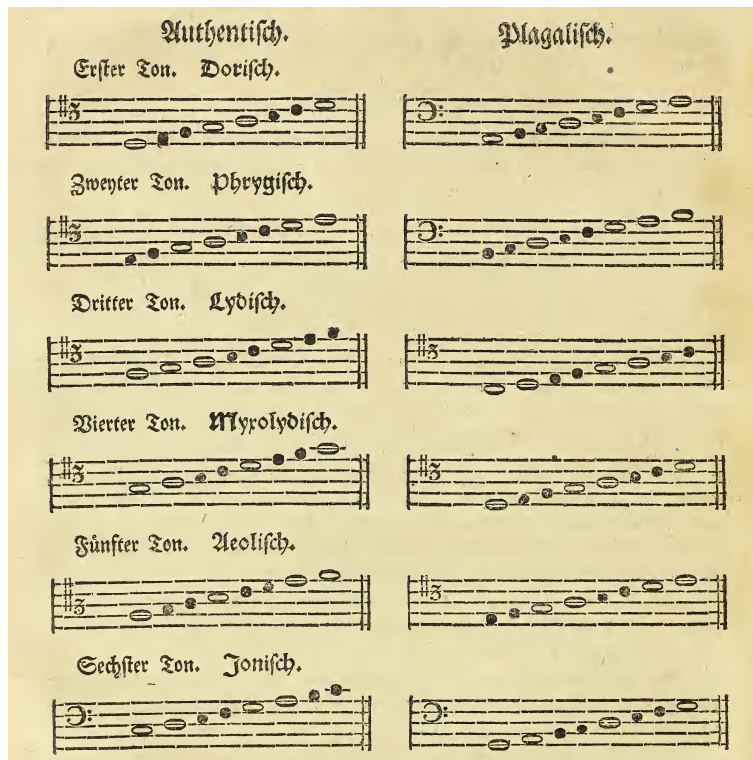


Abbildung: Kirnberger, *Die Kunst*, S. 46

Den weiteren Verlauf des Kapitels nutzt Kirnberger für die Dokumentation seiner Übersicht mit Beispielen, sowohl mit einer Reihe von Chorälen als auch mit einer Liste von Kompositionen – vornehmlich Johann Sebastian Bachs –, die die »Tonarten der Alten« verwenden. Unter Verweis auf die Lehrbücher von Wolfgang Caspar Printz und Johann Heinrich Buttstett³² fügt er allen Tonarten noch eine Charakterisierung hinzu – abhängig von der Lage der Halbtonschritte in der Skala. Demnach ist z.B. ionisch nach Printz »lustig und munter«, dorisch »temperirt, andächtig« oder phrygisch »sehr traurig«.³³ Eine Gegenüberstellung der zum Teil auch widersprüchlichen Charakterisierungen Buttstetts und Printz' erfolgt bei Kirnberger nicht, stattdessen die

31 Ebd., S. 44.

32 Kirnberger bezieht sich im Fall Buttstetts auf dessen Lehrbuch *Ut, Mi, Sol, Re, Fa, La, Tota Musica et Harmonia Aeterna*, Erfurt [1716], bei Printz auf dessen *Compendium Phrynis (Mytilenaeus) oder Satyrischer Componist*, Quedlinburg ab 1670.

33 Ebd., S. 50f.; vgl. Wolfgang Caspar Printz, *Phrynis (Mytilenaeus) oder Satyrischer Componist, [...]*, drei Teile, Quedlinburg 1670 (Teil I), Sagan 1677 (Teil II), Dresden und Leipzig 1696 (Teil III und zweite Auflagen von I und II), S. 38–40.

Bestimmung von Verwandtschaften der Tonarten untereinander. Letztlich kommt Kirnberger noch zu einer eigenen melodischen Regel in Bezug auf die alten Tonarten:

„Wollte man die alten Tonarten ganz strenge, das ist, so behandeln, daß man sich nirgends, weder in der Melodie, noch in der begleitenden Harmonie, einen Ton erlaube, der nicht in der Tonleiter lieget, so würden allerdings sehr eingeschränkte und unvollkommene Compositionen davon hervorkommen.“³⁴

Entsprechend bietet sich Kirnberger an dieser Stelle die Gelegenheit, über die Akzidentien zur Kadenzbildung und eben (über diesen Umweg) zur Frage des harmonischen Fundaments für die alten Tonarten zu gelangen. Der Abstand, den die alten Tonarten gegenüber den »Töne[n] und Tonarten der neuen Musik«³⁵ aufweisen, ergibt sich für Kirnberger aus durchaus rationalisierbaren Gründen – hier: den Saitenteilungsprinzipien –, und das zweite Teilkapitel mündet folgerichtig nur in eine Charakterisierung von Dur und Moll gegenüber den Kirchentönen sowie einer Klassifizierung von Dur- und Molltonarten auf der Basis von Überlegungen zur Temperierung.³⁶ Die Zielsetzung der Darstellung Kirnbergers ist offensichtlich:

„Die Kenntniß dieser alten Kirchentöne, und deren richtigen Behandlung, ist nicht bloß darum nothwendig, weil ohne sie der rechte Fugensatz nicht kann gelernt werden, wie aus dem, was ich hernach über diese Materie sagen werde, erhellet, sondern auch darum, weil die alte Art zu setzen wirklich Vortheile hat, die wir in der neuen vermissen.“³⁷

Die Tonartenlehre ist in der *Kunst des reinen Satzes* Propädeutikum für die Kontrapunktlehre und hat nur eingeschränkt – und über die Kontrapunktlehre höchstens mittelbar – mit der Grundlage der Satzlehre, der Harmonielehre zu tun. Gleichwohl recurriert Kirnberger immer wieder auf seine Darstellung, etwa wenn er schreibt:

„Der erste Satz eines guten Gesanges muß hauptsächlich die Eigenschaft haben, daß er die Tonleiter, woraus er genommen ist, nemlich die Haupttonart des ganzen Stücks sogleich und ohne die geringste Zweideutigkeit fühlen lasse. Deswegen müssen gleich anfangs vorzüglich solche Töne genommen werden, die den Ton und die Tonart bestimmt bezeichnen. Hiezu sind keine Töne geschickter, als die zu dem Dreyklang des Haupttones gehören.“³⁸

Demgegenüber verwundert in der Einführung in die 1782 erschienene *Anleitung zur Singcomposition* von 1782 – als Vorwort zu ihrem eigentlichen Inhalt, den 53 Kompositionen, die mustergültig für die Lehrgrundsätze Kirnbergers stehen sollen – angesichts des knappen Raums der schiere Umfang, der erneut den Tonarten gewidmet wird. Kirnberger geht es hier um eine Klarstellung, »wie ein Affekt durch Gesang

34 Kirnberger, *Die Kunst* (wie Anm. 4), S. 58f.

35 Ebd., S. 67.

36 Vgl. ebd., S. 72–75.

37 Ebd., S. 47.

38 Ebd., S. 78.

bestimmt wird«;³⁹ seine Berücksichtigung der Tonarten kommt diesmal (bis auf eine Nebenbemerkung an anderer Stelle)⁴⁰ ohne eine historische Orientierung aus – stattdessen klärt der Autor gleich die besonderen Charakteristika der Tonarten aufgrund ihrer skalaren Beschaffenheit. Die sich anschließende Liedersammlung präsentiert dann allerdings sämtliche Sätze ausschließlich in Dur oder Moll. Dass eine historische Einordnung des Materials hier ebenso fehlt wie eine Neuorientierung an Dur und Moll, lässt sich allerdings kaum mit der Kürze des Texts erklären – angesichts des großen Umfangs, den etwa die Erörterung der Stimmungen oder des Komplexes »Rhythmus« und »Metrum« in der Vokalkomposition ausmacht.

Auch an dieser Stelle ist der Verweis auf Vorgängerarbeiten Matthesons so zwingend wie klärend. Das neunte Hauptstück des *Vollkommenen Capellmeisters* ist einer ausführlichen Darstellung »Von den Ton-Arten« gewidmet; Matthesons Ziel ist es (wie schon in den *Orchestre*-Schriften von 1713 und 1717),⁴¹ letztlich klarzustellen, dass die Bezeichnungen der Kirchentonarten sinnvoller- und praktischerweise zu ersetzen sind durch die (insgesamt dann vierundzwanzig) Tonarten, die mit der Reduzierung auf Dur und Moll evident werden.⁴² Die im *Vollkommenen Capellmeister* insgesamt historisch aufgebaute Argumentationskette ist dabei bestimmt durch zwei maßgebliche Aspekte. Zunächst bemerkt Mattheson (recht spekulativ),

„daß ehemals bey den klugen Römern ihre vornehmsten Gesetze, die sie aus Griechenland geholet hatten, und *leges duodecim tabularum*, d. i. Gebote der zwölf Tafeln heißen, mit heller Stimme auf das zierlichste abgesungen worden.“⁴³

Diese Feststellung mag natürlich ebenso sehr ein Argument für das Benennen der Tonarten nach ihrer Finalis (auf die Mattheson hinauswill) als auch für das seit Glareans *Dodekachordon* zwölf Modi zählende System sein. Im Folgenden, nämlich im Rahmen eines Gangs durch die Geschichte der Moduslehre, stellt Mattheson allerdings fest, dass die Namen der Modi ohnehin nicht korrekt angewendet werden:

„§. 19. Ubrigens zehnten jene alte Griechen ihre Klang-Stuffen allemahl von oben an, d. i. von der Höhe, so daß die feinste Saite bey ihnen die erste hieß; welches die lateinischen Nachkommen, und wir mit ihnen, gerade umgekehret haben.“⁴⁴

Mattheson bemerkt darüber hinaus eine in der Musik der Zeit kaum feststellbare Indifferenz:

„Die erste und allerälteste Meinung ging gewißlich dahin, daß man die drey Ton-Arten (denn damahls waren ihrer mehr nicht im Gebrauch) nemlich die dorische,

39 Johann Philipp Kirnberger, *Anleitung zur Singecomposition mit Oden in verschiedenen Sylbenmaassen begleitet*, Berlin 1782, S. 1.

40 »[...] die Tonarten der Alten«, vgl. ebd., S. 12.

41 Vgl. Petersen, *Die Melodielehre* (wie Anm. 1), S. 88–91.

42 Mattheson, *Capellmeister* (wie Anm. 10), S. 61.

43 Ebd.

44 Ebd., S. 63.

phrygische und lydische, mit nichts anders, als mit der Höhe und Tiefe des Klanges von einander zu unterscheiden verlangte.“⁴⁵

Warum Mattheson den siebten und achten Modus außer Acht lässt, indem er im Zusammenhang der »ersten und allerältesten Meinung« mixolydisch nicht erwähnt, wird aus dem Text nicht klar. Ein kompositionsgeschichtlich eigentlich entscheidendes Argument für die Zurückweisung der tradierten Moduslehre im *Neu-Eröffneten Orchestre*, aber auch in dessen Nachfolgeschrift, spielt im *Vollkommenen Capellmeister* im Vergleich zu dem historisch angelegten Argument eine eher untergeordnete Rolle. Die Erörterung der Tonarten führte noch 1713 zu folgender These:

„Es müssen aber diese 8. *Tone* wiederum nicht mit den 8. *Tonis Ecclesiasticis* oder *Gregorianis confundiret* werden / als die / obgleich dieselbe Natur / doch einen gantz andern Gebrauch haben / wovon jedoch / wegen des geringen Nutzens / uñ weitläufftig bey *Kirchero* uñ andern zu findenden Beschreibungê allhier etwas *speciales* anzuführen vor unnöthig achte.“⁴⁶

Es geht Mattheson also ausdrücklich um den geringen Nutzen der tradierten Modi, darüber hinaus aber auch um die deutliche Differenzierung. 1717 – und als Entgegnung auf die Kritik Johann Heinrich Buttstetts – ist zu lesen:

„Dem ungeachtet muß man sie [die »8. *Toni moderni*«, Anm. d. Verf.] doch keines wegés mit einander *confundiren* / denn ob sie gleich *quo ad Genera* auf einen Stamm zu *reduciren* sind / so können sie doch / u. müssen nothwendig / *ratione Specierum & Usus*, unterschieden werden [...]. Von den *Stylis* kan auch kein Argument auf die Thone gemacht werden / denn diese dienen zu jeden *Stylo* auf der Welt auf gewisse Art.“⁴⁷

Mattheson nimmt schon im Titel dieser Schrift – »so dann endlich des lange verbannet gewesenen *Ut Re Mi Fa Sol La Todte (nicht tota) Musica* Unter ansehnlicher Begleitung der zwölf Griechischen *Modorum*, als ehrbarer Verwandten und Trauer-Leute / zu Grabe gebracht und mit einem Monument, zum ewigen Andencken / beehret wird« –⁴⁸ Abstand von den Grundlagen der elementaren Musiklehre der vergangenen Jahrhunderte. 1739 tritt das Argument des Usuellen hinter das historische zurück: Mattheson legt den enzyklopädischen Ansatz seines Kompendiums dahingehend aus, dass es notwendig ist, den »galant homme« über alte Tonarten in Kenntnis zu setzen, wie er

45 Ebd., S. 61.

46 Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 12), S. 61.

47 Johann Mattheson, *Das Beschützte Orchestre, oder desselben Zweyte Eröffnung / Worin Nicht nur einem würrlichen galant-homme, der eben kein Professions-Verwandter / sondern auch manchem Musico selbst die alleraufrichtigste und deutlichste Vorstellung musicalischer Wissenschaften / wie sich dieselbe vom Schulstaub tüchtig gesäubert / eigentlich und wahrhafftig verhalten / ertheilet; aller wiedrigen Auslegung und gedungenen Aufbürdung aber völliger und truckener Bescheid gegeben; so dann endlich des lange verbannet gewesenen *Ut Re Mi Fa Sol La Todte (nicht tota) Musica* Unter ansehnlicher Begleitung der zwölf Griechischen *Modorum*, als ehrbarer Verwandten und Trauer-Leute / zu Grabe gebracht und mit einem Monument, zum ewigen Andencken / beehret wird*, Hamburg 1717 (Nachdruck Leipzig 1981), S. 74.

48 Ebd., Titelvignette; vgl. Petersen, *Die Melodielehre* (wie Anm. 1), S. 229–233.

auch hinsichtlich der Kontroverse von Stil und Gattung einen Kompromiss sucht, indem er beide Elemente vermittelt.

Aus der Warte des späten 18. Jahrhunderts ist entsprechend das Wiederaufgreifen der Lehre von den Kirchentonarten bei Kirnberger durchaus zu erklären: Jenseits der usuellen Fragen – dass um 1770 der Gebrauch dieser Tonarten noch unwahrscheinlicher war als um 1730, ist schwer von der Hand zu weisen – hat die Herleitung der alten Tonarten und ihre Kontextualisierung innerhalb der Melodielehre bei Kirnberger zunächst historische Züge und richtet sich auch insofern nach den Maßgaben Matthesons. Andererseits ist die Verortung des Themenkomplexes innerhalb des Lehrgebäudes von Kirnberger auch jenseits einer historischen Orientierung von großem Interesse – angesichts der hervorgehobenen Positionierung sowohl in der *Kunst des reinen Satzes* als auch in der *Anleitung zur Singcomposition*: Schließlich hat »jede dieser Tonarten [...] für sich ihren bestimmten Charakter«.49

Rhythmus, Metrum und Charakter

Das eingangs kontextualisierte Kapitel »Von der melodischen Fortschreitung und dem fließenden Gesange«, das am ehesten in Richtung einer Melodielehre Kirnbergers deutet, findet sich in der *Kunst des reinen Satzes* eingehegt zwischen der ausführlichen Erläuterung alter Tonarten einerseits und dem Kapitel »Von der Bewegung, dem Takt und dem Rhythmus« andererseits – mithin also zwischen ›alter‹ und ›neuer‹ Musiktheorie. Dabei ist das in diesem Lehrwerk angebotene Konstrukt zur Rhythmus-Theorie eigentlich eher knapp, und auch in der *Anleitung zur Singecomposition* geht es Kirnberger weniger um musikästhetische Fragestellungen, sondern eher um handwerkliche Muster zur Umsetzung von lyrischen Metren in die Musik. Diejenige Rhythmus-Theorie, die sich insbesondere in den Beiträgen zu Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* findet, hat die neuartige Vorstellung von »Zeit« zum Fundament. Dabei ist nicht klar zu definieren, auf welchen Autor die Darstellungen zurückgehen – ob nun auf Kirnberger, auf Johann Georg Sulzer oder auf Johann Abraham Peter Schulz.⁵⁰ In seiner Grundbestimmung des Takts geht es dem Autor weniger um arithmetische Fragestellungen als vielmehr um Pulse:

„Man begreift fehr leichte, daß die Eintheilung der Töne in gleiche und gleichartige Glieder auf mancherley Weise gefchehen könne, deren jede, besonders, wenn noch die gefchwindere, oder langfamere Bewegung hinzukommt, ihren eigenen Charakter

49 Kirnberger, *Anleitung zur Singecomposition* (wie Anm. 42), S. 1.

50 Vgl. William E. Caplin, »Theories of musical rhythm in the eighteenth and nineteenth century«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge 2002, S. 657–694., S. 668f. bzw. Wilhelm Seidel, *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*, Bern 1975, S. 85–134, sowie Jerold, *Johann Philipp Kirnberger* (wie Anm. 13).

annimmt. Daraus entstehen denn also die verschiedenen Gattungen und Arten des Taktes [...].“⁵¹

Takte werden hier im Gegensatz gruppiert, um so – nach hierarchischen Gesichtspunkten – komplexere Phrasen oder Perioden auf einer höheren Ebene zu konstruieren; Hugo Riemann benannte Kirnbergers Verfahren »Akzenttheorie«: Die aktuellen Notenlängen müssen nicht unmittelbar mit metrischen Einheiten korrespondieren, und gleiches gilt für die Gruppierung von Noten in Motiven, die nicht unbedingt die metrischen Grenzen einhalten muss. Kirnberger hat mit seiner Theorie die Dichotomie von Rhythmus und Metrum begründet – und bricht grundsätzlich mit älteren, mensural geprägten Überzeugungen:⁵²

„[Jeder erfahrene Tonkünstler] hat [...] sich durch die Erfahrung ein gewisses Zeitmaaß von der natürlichen Länge und Kürze der Notengattungen erworben; er wird daher ein Stück, das gar keine Bezeichnung der Bewegung hat, oder, welches einerley ist, mit Tempo giusto bezeichnet ist, nachdem es aus längeren oder kürzeren Notengattungen besteht, eine langsamere oder geschwindere, aber richtige Bewegung und zugleich die rechte Schwere oder Leichtigkeit im Vortrag geben, und wissen, wie viel er der natürlichen Länge und Kürze der Noten an Langsamkeit oder Geschwindigkeit zugeben oder abzunehmen habe.“⁵³

Ein individuelles Metrum wird nicht nur durch die Organisation von Akzenten gekennzeichnet, sondern auch durch Tempo, Artikulation und den generellen Charakter einer Passage, insofern laufen die entscheidenden Aspekte der von Kirnberger artikulierten Melodielehre im Metrum zusammen. Dabei spielt der Begriff des »Tempo giusto« schon in der *Kunst des reinen Satzes* eine Rolle, etwa in der Charakterisierung des 2/2-Takts:

„Von dieser Tactart ist anzumerken, daß sie sehr schwer und nachdrücklich, doch noch einmal so geschwind, als ihre Notengattungen anzeigen, vorgetragen wird, es sey denn, daß die Bewegung durch die Beywörter grave, adagio &c. langsamer verlangt wird. Eben so verhält es sich mit den aus ihr entstehenden Sechsviertelackt von zwey triplirten Zeiten, doch ist das Tempo giusto dieser Tactart etwas gemäßigter. Beyde Tactarten vertragen keine kürzere Notengattungen, als Achtel.“⁵⁴

Bereits William Caplin weist auf den Abstand zu Kirnbergers Definition des 3/4-Takts hin, der »wegen des leichteren Vortrags in der Kirchen-Schreibart nicht so gewöhnlich als der 3/2« sei.⁵⁵ Mit dem Metrum verwoben sind grundsätzlich die Bereiche

51 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* Bd. 2 (K–Z), Leipzig 1774, S. 1131f.

52 Vgl. Caplin, *Theories* (wie Anm. 53), S. 668f.; zu den von Kirnberger beschriebenen Taktarten vgl. Claudia Maurer Zenck, *Vom Takt. Überlegungen zur Theorie und kompositorischer Praxis im ausgehenden 18. und 19. Jahrhundert*, Wien 2001, S. 11–13 und 22.

53 Sulzer, *Allgemeine Theorie 2* (wie Anm. 54), S. 1133.

54 Kirnberger, *Die Kunst* (wie Anm. 4), S. 118.

55 Ebd., S. 129; vgl. Caplin, *Theories* (wie Anm. 53), S. 669.

Dauer, Tempo, Artikulation, Stil und Gattung: Erst die Generation nach Kirnberger bemüht sich um eine ausdrückliche Differenzierung der unterschiedlichen Bereiche.⁵⁶ Als Bezugspunkt für seine Darstellung dient Kirnberger – jenseits der Vokalkomposition, der er mit der *Anleitung zur Singcomposition* ein eigenes Lehrwerk gewidmet hat – ein Repertoire, dem er sich begrenzter als selbst gewünscht gewidmet hat: der Tanz, insbesondere der national gefärbte Tanz. Dieser Ansatz macht sich bereits bemerkbar in der oben berührten Definition des 3/4-Takts: »Seine natürliche Bewegung ist die einer [sic] Menuet, und er verträgt in dieser Bewegung nicht wohl viele nach einander folgende Sechszehntel.«⁵⁷ Der Verweis auf das Menuett in der *Kunst des reinen Satzes* entspricht der besonderen Rolle des Tanzes bei Mattheson – bei dem die »Klang-Rede« des Menuetts zur Konsequenz der Melodielehre wird, wenn er seine Zergliederung eines Menuetts als erste formale Analyse im *Vollkommenen Capellmeister* an prominenter Stelle einsetzt;⁵⁸ zugleich handelt es sich um den ersten, idealtypischen Tanz als ein Beispiel unter vielen.

„Es ist daher nothwendig, dem Fugenschritt die rythmische Musik vorauszuschicken, und deshalb die Nationaltänze kennen zu lernen. Ich habe zu dem Ende die Lehre von der Einrichtung mir bekannter Nationaltänze entworfen, in der Hoffnung, sie nun bald dem Druck zu übergeben: da nun die praktischen Exempel die besten Lehrer sind, so soll es dabey davon nicht fehlen. Hiernächst bleibt mir noch die Lehre von der Einrichtung der Fuge übrig, damit denke ich mein Werk zu beschließen.“⁵⁹

Tatsächlich fehlen diese »praktischen Exempel«: Kirnberger plante eine zusammenhängende Ausarbeitung von Aspekten, die mittel- oder unmittelbar die Melodielehre betreffen, für den dritten, nicht mehr realisierten Teil der *Kunst des reinen Satzes*.⁶⁰ Die didaktische Funktion des Repertoires verdeutlicht Kirnberger aber an anderer Stelle in der *Kunst des reinen Satzes* – es geht ihm um die Differenzierung musikalischer Charaktere:

„Es ist jedem Anfänger, der in der Composition gründlich werden will, zu rathen, die Einrichtung aller Gattungen der Ballette sich wol bekannt zu machen, weil in denselben alle Arten der Charaktere und des Rhythmus vorkommen und am genauesten beobachtet werden. Hat man in diesen charakterisirten Stücken keine Fertigkeit, so ist es nicht wol möglich irgend einem Stück einen bestimmten Charakter zu geben, der doch selbst jede Fuge haben muß. Wer die Fugen J. Seb. Bachs studirt, wird finden, daß

56 Ebd.: »The aesthetic basis of Kirnberger's concept of meter may mark the starting point of the new *Akzenttheorie*, but the fuller realization of his metrical theories represents the end of a line of thought reaching back several centuries.«

57 Kirnberger, *Die Kunst* (wie Anm. 4), S. 129.

58 Mattheson, *Capellmeister* (wie Anm. 10), S. 224; vgl. Petersen, *Die Melodielehre* (wie Anm. 1), S. 163–166.

59 Johann Philipp Kirnberger, *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition, als Vorbereitung zur Fugenkennntnis*, Berlin 1782., S. 15; vgl. auch Koch, *Studien* (wie Anm. 5), S. 30.

60 Vgl. Wollny, *Kirnberger, Johann Philipp* (wie Anm. 6).

jede allemal ihren genau bestimmten Charakter hat. Dieses wird keiner erreichen, der nicht unfugirten Sachen ihren Charakter geben kann.“⁶¹

Entsprechend hatte Kirnberger bereits im Vorwort seines frühen *Recueil d'airs de danse caractéristiques*, der vermutlich bereits 1777 publiziert wurde, das Studium der Tänze als Mittel zur Stärkung des Gefühls für Metrum und Rhythmus empfohlen; diese Aspekte geraten jetzt zum Mittel zum Zweck: Metrum und Rhythmus sind auf den Charakter einer Komposition orientiert.

Letztlich haben auch diese Parameter im System Kirnbergers eine dienende Funktion – der Hierarchie entsprechend, die er mit dem von ihm propagierten Primat der Harmonie entwickelt hat:

„Durch Bewegung und Tackt bekommt der Gesang den Charackter, wodurch überhaupt eine sanfte, oder heftige, eine traurige, oder freudige Empfindung ausgedrückt wird. Durch den Rhythmus wird der Strohm des Gesanges, der ohne ihn einförmig fortfließen würde, in größere und kleinere Sätze eingetheilet, deren jeder, wie die Sätze der Rede seinen besondern Sinn hat. Dadurch bekommt der Gesang seine Mannigfaltigkeit und wird bey seinen übrigen Annehmlichkeiten zu einer Rede, die das Gehör und die Empfindung mit mannigfaltigen Sätzen, deren einige zusammen genommen einen Hauptsatz ausmachen, unterhält.“⁶²

Maßgeblich bleibt »das Ganze« der melodischen Phrase in Kombination mit der Tonart – und damit mit harmonisch relevanten Aspekten, die die Gestalt der Melodie entscheidend steuern: Kirnberger stellt fest, dass weder Bewegung, Takt noch Rhythmus

„für sich allein hinreichend ist, irgend einen Charackter des Gesanges genau zu bestimmen; denn nur durch ihre Vereinigung und ihren gegenseitigen Einfluß in einander, wird der eigentliche Ausdruck des Gesanges bestimmt.“⁶³

Diese Betrachtungsweise übernimmt schließlich auch Sulzer, der im Artikel »Dissonanz« die Frage stellt, »wie die Töne zu einer verständlichen Sprache der Empfindung werden, und wie eine Folge von Tönen zusammensetzen sey, daß der, der sie höret, in Empfindung [...] gesetzt [...] werde [...]. In der Auflösung dieser Frage besteht die ganze Theorie der Kunst.«⁶⁴ Sulzer kommt letztlich zu einer entscheidenden Aussage – und spätestens der Hinweis auf die Rolle des Tanzes verweist auf den eigentlichen Urheber des Gedankens:

„Werden alle diese Mittel in jedem besonderen Falle zu dem einzigen Zwek auf eine geschickte Weise vereiniget, so bekommt das Tonstück eine Kraft, die bis in das innerste

61 Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes. Erster Theil*, Berlin 1771, S. 203, Anmerkung 78.

62 Kirnberger, *Die Kunst* (wie Anm. 4), S. 137.

63 Kirnberger, *Die Kunst 1* (wie Anm. 64), S. 105; vgl. auch Gudrun Henneberg, *Theorien zur Rhythmik und Metrik. Möglichkeiten und Grenzen rhythmischer und metrischer Analyse, dargestellt am Beispiel der Wiener Klassik*, Tutzing 1974 bzw. Gudrun Henneberg, »Was ist der musikalische Rhythmus? – Eine Entgegnung«, in: *Die Musikforschung* 29 (1976), S. 465f.

64 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* Bd. 1 (A–J), Leipzig 1771, S. 267.

voller Seelen eindringet [...]. Wie groß die Kraft der durch die angezeigten Mittel, in ein wolgeordnetes und richtig charakterisirtes Ganze verbundenen Töne sey, kann jeder [...] schon aus der Wirkung abnehmen, welche die verschiedenen Tanzmelodien [...] thun.“⁶⁵

Der Zusammenhang ergibt sich also aus der übergeordneten Perspektive: Wie Sulzer versteht Kirnberger Musiktheorie als Entwicklungsgeschichte und beschreibt sie als solche.⁶⁶ An diesem Punkt fließen die historischen Grenzen ineinander – gemäß dem Postulat, das Carl Dahlhaus zur Melodielehre geäußert hat: Eine solche ist »einzig als Dogmatik eines geschichtlichen Stils« sinnvoll möglich, mithin »als Versuch, die Grundzüge einer Epoche zu kodifizieren«.⁶⁷ Dieser Aspekt eint Kirnbergers Lehre mit den Ansätzen seiner Zeitgenossen, etwa mit Johann Adolph Scheibes Lehrbuch *Ueber die musikalische Composition* (Leipzig 1773)⁶⁸ – und macht Kirnberger zugleich zu einem idealen Repräsentanten seiner Epoche.

Quellen

Johann Heinrich Buttstett, *Ut, Mi, Sol, Re, Fa, La, Tota Musica et Harmonia Aeterna, Oder Neu=eröffnetes, altes, wahres, einziges und ewiges Fundamentum Musices, entgegen gesetzt Dem neu=eröffneten Orchestre [...]*, Erfurt o.J. [1716].

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

Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes. Zweiter Theil, Erste Abteilung*, Berlin und Königsberg 1776.

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

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

65 Ebd., S. 268f.

66 Vgl. Wiener, Art. »Johann Philipp Kirnberger« (vgl. Anm. 3), S. 258.

67 Lars Ulrich Abraham und Dahlhaus, *Melodielehre* (wie Anm. 17), S. 18; vgl. auch Jan Philipp Sprick, »Ambivalenz zwischen Ebenmaß und Expressivität – Überlegungen zur Melodik Felix Mendelssohn Bartholdys«, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Analytische und rezeptionsgeschichtliche Studien*, hg. von Birger Petersen und Jan Philipp Sprick, Hildesheim 2019 (= *Contra-Punkte. Komposition und Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock* Bd. 2), S. 18–28, S. 18f.

68 Vgl. Abraham und Dahlhaus, *Melodielehre* (wie Anm. 17), S. 18.

Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre, Oder Universelle und gründliche Anleitung / Wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen / seinen Gout darnach formiren / die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaftt raisonniren möge [...] Mit beigefügten Anmerckungen Herrn Capell-Meister Keisers*, Hamburg 1713 (Nachdruck Hildesheim 1993).

Das Beschützte Orchestre, oder desselben Zweyte Eröffnung / Worin Nicht nur einem wirklichen galant-homme, der eben kein Profeßions-Verwandter / sondern auch manchem Musico selbst die alleraufrichtigste und deutlichste Vorstellung musicalischer Wissenschaften / wie sich dieselbe vom Schulstaub tüchtig gesäubert / eigentlich und wahrhaftig verhalten / ertheilet; aller wiedrigen Auslegung und gedungenen Aufbürdung aber völliger und truckener Bescheid gegeben; so dann endlich des lange verbannt gewesenen Ut Re Mi Fa Sol La Todte (nicht tota) Musica Unter ansehnlicher Begleitung der zwölf Griechischen Modorum, als ehrbarer Verwandten und Trauer-Leute / zu Grabe gebracht und mit einem Monument, zum ewigen Andencken / beehret wird, Hamburg 1717 (Nachdruck Leipzig 1981).

Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister, Das ist gründliche Anzeige aller derjeniger Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen innehaben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will: zum Versuch entworfen von Mattheson*, Hamburg 1739, Reprint Kassel 1954, 1995 (= Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles V, hg. von Margarete Reimann); Neusatz hg. von Friederike Ramm, Kassel 1999.

Johann Mattheson, *Grundlage / einer / Ehren-Pforte, / woran der / Tüchtigsten Capellmeister, / Componisten, Musikgelehrten, / Tonkünstler &c. / Leben, Werke, Verdienste &c. / erscheinen sollen*, Hamburg 1740, Neudruck hg. von Max Schneider, Berlin 1910. Wolfgang Caspar Printz, *Phrynis (Mytilenaeus) oder Satyrischer Componist, [...]*, drei Teile, Quedlinburg 1670 (Teil I), Sagan 1677 (Teil II), Dresden und Leipzig 1696 (Teil III und zweite Auflagen von I und II).

Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1771–1774 (2 Bde.), Nachdruck Hildesheim 1967.

Forschungsliteratur

Lars Ulrich Abraham und Carl Dahlhaus, *Melodielehre*, Laaber 1982.

Matthew L. Boyle, »Johann Georg Sulzer's »Recitativ« and North German Musical Aesthetics: Context, Translation, Commentary«, in: *Music Theory Online* 23:2 (2017): <https://mtosmt.org/issues/mto.17.23.2/mto.17.23.2.boyle.php> [23. Juni 2021].

William E. Caplin, »Theories of musical rhythm in the eighteenth and nineteenth century«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge 2002, S. 657–694.

Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt 1984 (= *Geschichte der Musiktheorie* Bd. 10).

Carl Dahlhaus, Art. »Melodie«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel 2016ff., zuerst veröffentlicht 1997 (Sachteil Bd. 6, Sp. 35–67), online veröffentlicht 2016: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11432>

Gudrun Henneberg, *Theorien zur Rhythmik und Metrik. Möglichkeiten und Grenzen rhythmischer und metrischer Analyse, dargestellt am Beispiel der Wiener Klassik*, Tutzing 1974.

Gudrun Henneberg, »Was ist der musikalische Rhythmus? – Eine Entgegnung«, in: *Die Musikforschung* 29 (1976), S. 465–467.

Beverly Jerold, »Johann Philipp Kirnberger and Authorship«, in: *Notes* 69:4 (2013), S. 688–705.

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

Janina Klassen, »Nur als zucker und gewürze zu brauchen«. *Musikalisch-rhetorische Figuren im Kontext von Musikschriften des 16. bis 18. Jahrhunderts*, phil. habil. Berlin 1997.

Claudia Maurer Zenck, *Vom Takt. Überlegungen zur Theorie und kompositorischer Praxis im ausgehenden 18. und 19. Jahrhundert*, Wien 2001.

Birger Petersen, *Die Melodielehre des Vollkommenen Capellmeisters von Johann Mattheson. Eine Studie zum Paradigmenwechsel in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Eutin und Norderstedt 2002 (= *Eutiner Beiträge zur Musikforschung* Bd. 1).

Birger Petersen, »Eine philologisch-musicalische Wissenschaft«. Melodielehre als Paradigmenwechsel«, in: *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator. Wissenstransfer und die Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, hg. von Wolfgang Jahn und Bernhard Jahn, Hildesheim 2010, S. 212–225.

Harold Stone Powers, »Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony«, in: *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981), S. 428–470.

Harold Stone Powers, »Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16 (1992), S. 9–53.

Wilhelm Seidel, *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*, Bern 1975.

Jan Philipp Sprick, »Ambivalenz zwischen Ebenmaß und Expressivität – Überlegungen zur Melodik Felix Mendelssohn Bartholdys«, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Analytische und rezeptionsgeschichtliche Studien*, hg. von Birger Petersen und Jan Philipp Sprick, Hildesheim 2019 (= *Contra-Punkte. Komposition und Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock* Bd. 2), S. 18–28.

Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* Bd. 1 (A–J), Leipzig 1771.

Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* Bd. 2 (K–Z), Leipzig 1774.

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.

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