

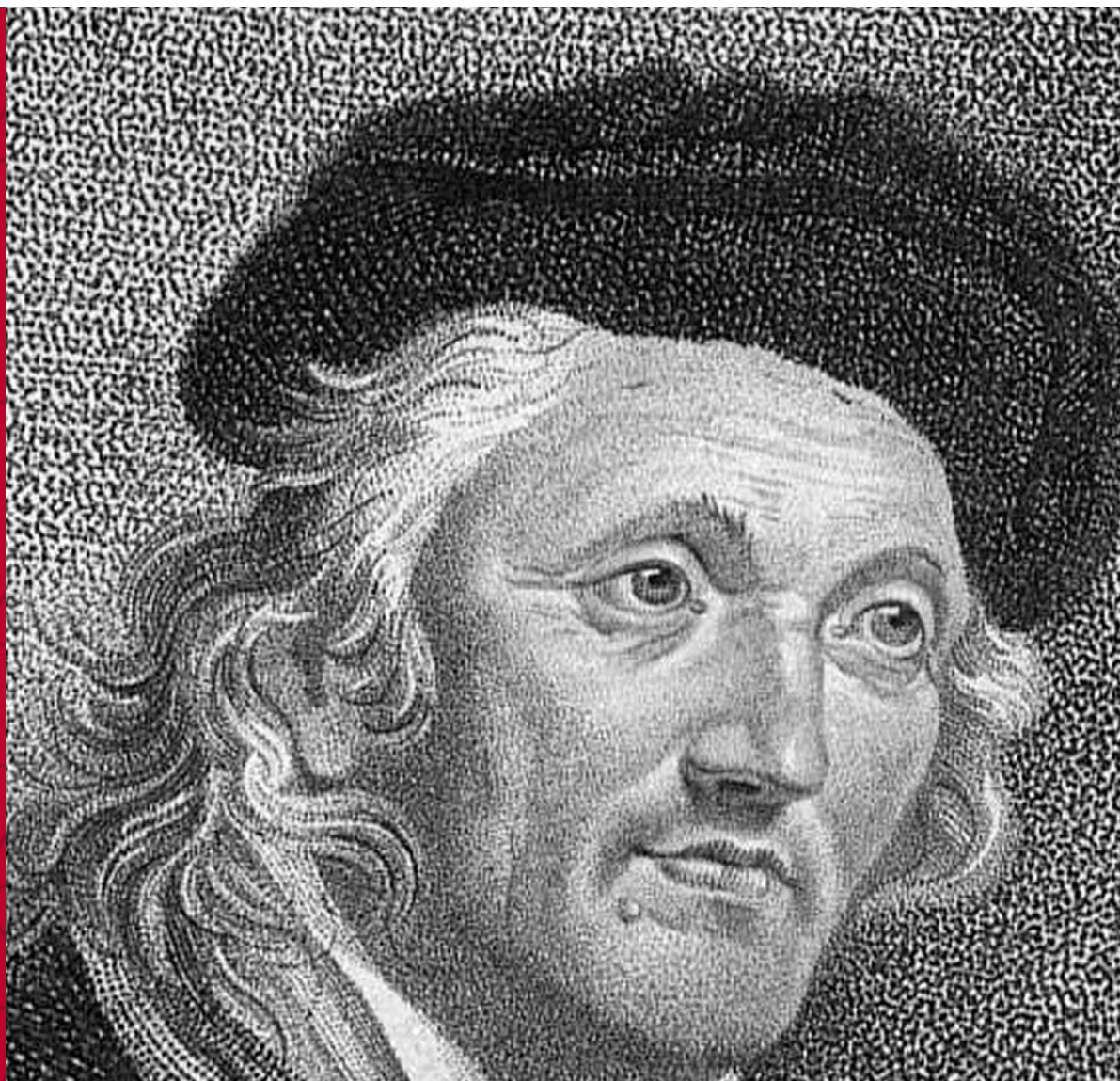
SCHRIFTEN DER  
HOCHSCHULE FÜR MUSIK MAINZ

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

Immanuel Ott

**Analyse und mechanisches Komponieren bei Kirnberger**

<http://doi.org/10.25358/openscience-8746>

<https://openscience.ub.uni-mainz.de/handle/20.500.12030/8762>



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

## Analyse und mechanisches Komponieren bei Kirnberger

Das Denken über Musik im 18. Jahrhundert konstituiert sich vielfach in binären Unterscheidungen, die als Dichotomien oder Oppositionen konstruiert werden: Harmonie und Kontrapunkt, Harmonie und Melodie, Rhythmik und Metrik, Theorie und Praxis. Diese systematische Aufspaltung von Musik in unterschiedliche Ebenen, Facetten und Parameter ist dem Geist eines Zeitalters geschuldet, das von einer materialistischen und mechanistischen Betrachtung der Dinge ausgeht, und die das umgebende All, die Natur, die Lebewesen und sogar den Menschen als ›Uhrwerke‹ ansieht.<sup>1</sup> Im Sinne einer neuentdeckten Wissenschaftlichkeit und einer damit einhergehenden Methode, die von den Entdeckungen und Erkenntnissen der Naturwissenschaften geprägt war, übertrug sich dieses Denken auch auf die Reflexion und Systematisierung der Musik. Um die Musik, deren Betrachtung in die Bereiche Physik, Ingenieurskunst und Anatomie ausstrahlte, angemessen untersuchen und darstellen zu können, wurden vergleichbare Methoden angewandt.

Schwierigkeiten bei den Versuchen, es den Naturwissenschaften gleichzutun und die unterschiedlichen Aspekte von Musik auf einheitliche theoretische Grundprämissen zurückzuführen, ergaben sich jedoch aus dem Wesen der Musik selbst. Während die Gegenstände der Naturwissenschaften scharf umgrenzbar, unveränderlich und dem objektiven Experiment zugänglich sind, entwickelt sich Musik in einer lebendigen Kompositionspraxis, die zwar im Kern eine Fülle von Konventionen aufweist, sich aber im Detail durch Moden, Schulen, Nationalstile, Ausnahmen, Einfälle und Individualismen auszeichnet. In den auf die Praxis ausgerichteten Lehrwerken der Zeit verursacht diese Vielfalt der Individualitäten keine Spannungen, da ein Phänomen allein durch die Aufnahme in das Lehrwerk relevant wird – was nicht erfasst ist, spielt keine Rolle. Deutlich wird diese Haltung beispielsweise in der Partimentopraxis, in der harmonische, formale, melodische und stilistische Praktiken durch ausgewählte Exempel verdeutlicht und gelehrt, kaum je aber systematisch begründet werden.<sup>2</sup> Vollständigkeit und Widerspruchsfreiheit sind so keine Kriterien, die in praktischen Lehrwerken berücksichtigt werden müssten. Hat jedoch eine Schrift das Ziel, eine umfassende Theorie zu formulieren, so entstehen argumentative Probleme immer dann, wenn Kausalitäten aufgezeigt oder Begründungen gegeben werden sollen. Das Ideal einer konsistenten Theorie, in der alle musikalischen Phänomene, von der Konstruktion

1 Vgl. bspw. Julien Offray de La Mettrie 1748 anonym erschienene Schrift »L’homme machine«.

2 Vgl. bspw. Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*, New York 2012, S. 95–98.

des Tonsystems und bis hin zum großformalen Aufbau von musikalischen Kunstwerken, zusammengedacht und auf einheitliche theoretisch-methodische Grundlagen zurückgeführt werden, konnte so nicht eingelöst werden. Vielmehr entstanden in allen musiktheoretischen Schriften der Zeit Leerstellen und Widersprüche – und damit Bereiche, in denen die Theorien keine Gültigkeit besitzen.

Anders als beispielsweise Jean-Philippe Rameau, der sich zu diesem Problem nicht äußert, geht Johann Philipp Kirnberger in seiner *Kunst des reinen Satzes* bereits in der Vorrede diesbezüglich geradezu in die Offensive:

„Ich weiß gar wol, daß die größten Meister bisweilen von den strengen Regeln abweichen, und dennoch durchaus wohlklingend sind. Dieses aber konnten sie nur darum thun, weil ihnen die Beobachtung des allerstrengsten geläufig war. Niemand, als sie allein, würde sich aus den Harmonien, die gegen die Regeln gesetzt sind, ohne Nachtheil des Wohlklanges, herausgefunden haben.“<sup>3</sup>

Kirnberger schränkt damit die Gültigkeit seiner Aussagen ein, indem er eine argumentative Hilfskonstruktion einführt: Es gebe zwar »wahre Grundsätze der Harmonie«,<sup>4</sup> von diesen könnten jedoch die größten Meister überlegt abweichen, ohne einen »barbarischen Übelklang zu erwecken«.<sup>5</sup> Kirnberger löst damit zwei methodische Probleme hinsichtlich des Status seiner Überlegungen, indem er sich zum einen gegen mögliche Gegenbeispiele absichert, zum anderen formuliert er einen ersten Zusammenhang, der als Grundprämisse seiner Argumentation dient: Der »reine Satz« liege allen wohlklingenden Kompositionen zu Grunde, und alle Phänomene, die diese Regeln nicht erfüllen, seien Abweichungen davon. Rein argumentativ wird so der »reine Satz« als Zentrum seiner Musikbetrachtung legitimiert, da Gegenbeispiele ihn nicht widerlegen, sondern ebenfalls auf ihn bezogen werden können.

In einem gewissen Rahmen wird damit auch die oben erwähnte Aufspaltung des musikalischen Satzes in unterschiedliche binäre Betrachtungen aufgehoben, da in Kirnbergers Überlegungen die von ihm identifizierten »wahren Grundaccorde« und ihre Fortschreitungen das Fundament jeder Komposition darstellen. Um diese Theorie zu operationalisieren, muss Kirnberger zwei Bedingungen erfüllen: Die »Grundaccorde« selbst müssen im Rahmen einer Akkordlehre benannt und klassifiziert werden, und es muss erklärt werden, wie sich unterschiedliche satztechnische Phänomene auf sie zurückführen lassen. Zentral sind hier die beiden Operationen »Verwechslung« und »Vorhaltsbildung«,<sup>6</sup> die auf die Grundakkorde angewendet werden und durch die es möglich wird, auch melodische und kontrapunktische Phänomene als grundsätzlich harmonische Situationen zu beschreiben.<sup>7</sup>

3 Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 1. Teil, Vorrede, o. S. [S. 2–3].

4 Ebd. [S. 1].

5 Ebd. [S. 3]. – Zu Kirnbergers argumentativem Umgang mit Abweichungen vom reinen Satz vgl. den Beitrag von Cosima Linke.

6 Vgl. Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 3), S. 248.

7 Vgl. Nathalie Meidhofs Beitrag »Harmonik bei Kirnberger«.

Kirnberger schafft sich damit einen konzeptionellen Rahmen, der zwar nicht lückenlos und widerspruchsfrei ist und im Detail teilweise umständliche und komplexe Unterscheidungen notwendig macht,<sup>8</sup> der aber gleichzeitig auf eine Vielzahl unterschiedlicher musikalischer Situationen angewendet werden kann. Der ›reine Satz‹ hat deshalb einen flexiblen ontologischen Status: Er kann – paradigmatisch im vierstimmigen Choralsatz – als konkret erklingende Musik in Erscheinung treten, kann aber auch als regulierendes Prinzip im Hintergrund einer Komposition wirken, er kann Ausnahmen erlauben und trotzdem verbindliches Regelsystem sein. Gerade dadurch, dass die ›Grundaccorde‹ sowohl ›reak‹ als auch ›virtuell‹ in Form von Ableitungen in Erscheinung treten können, kann der ›reine Satz‹ eine Doppelfunktion als Kompositions- und Erklärungsprinzip realisieren, denn erst durch die Möglichkeit, Musik erklärbar zu machen, ergibt sich die Möglichkeit, Komposition zu lehren. Eng verbunden mit dieser Doppelfunktion sind die Möglichkeiten der Kombinatorik, die der Generalbass und die Reduktion von komplexen harmonischen Verläufen auf Grundakkorde und ihre Fortschreitungen zur Verfügung stellen. Die Generalbassnotation ist eine Kurzschrift, die unterschiedliche Realisierungen zulässt, und die Möglichkeiten, aus den zugrundeliegenden Harmonien durch Brechungen und anderen variativen Prinzipien melodische Figuren zu erzeugen, spielt in Kirnbergers Schriften eine große Rolle. Dieses polare Denken Kirnbergers, nach dem Musik aus dem Wechselspiel zwischen der konkreten Realisierung und dem Grundbass entsteht, zeigt sich in unterschiedlicher Ausprägung in seinen Schriften wie *Der allzeit fertige Polonoisen- und Menuettenkomponist* (1757) und der *Methode Sonaten aus 'm Ermel zu schüddeln* (1783), die algorithmisches und halbalgorithmisches Komponieren thematisieren, sowie in den Grundbass-Analysen, die Kirnberger bzw. sein Schüler Johann Abraham Peter Schulz in der *Kunst des reinen Satzes* und den *Wahren Grundsätzen zum Gebrauch der Harmonie* anfertigen. Diese Ansätze spielen auf den ersten Blick nur eine untergeordnete Rolle in Kirnbergers Schaffen, scheinen sie doch im Fall der Analysen lediglich der Bestätigung der Theorie zu dienen, während die Schriften zum automatisierten Komponieren von Kirnberger selbst nur als musikalische Spielereien angesehen wurden; tatsächlich zeigen sie jedoch auf, wie fluide Kirnbergers Denken in Hinblick auf die konkrete Ausgestaltung von Musik ist. Er entpuppt sich so als Strukturalist, dessen Augenmerk auf der grundsätzlichen Formung von Musik im Rahmen des Grundbasses liegt, und der in der klingenden Gestalt von Musik eine mehr oder minder kontingente Ausformung viel grundsätzlicherer Phänomene sieht, die sowohl einem reduktionistischen wie auch einem kombinatorischen Zugriff als Gegenoperationen desselben Vorgangs zugänglich sind.

8 Als besonders elementares Beispiel wäre hier Kirnbergers eigenwillige Klassifikation des ›consonierenden‹ verminderten Dreiklangs als ›Grundaccord‹ und der daraus resultierenden Differenzierung desselben Intervalls einmal als ›falsche‹ und einmal als ›kleine‹ Quinte zu nennen, die jeweils unterschiedlich behandelt werden müssen. – Vgl. die Beiträge von Hans Aerts und Nathalie Meidhof.

## Kirnbergers Analysen

Um die Universalität der Grundakkorde zu demonstrieren, fertigt Kirnberger harmonische Analysen zweier Fugen an: In der *Kunst des reinen Satzes* analysiert er eine eigens verfasste Fuge in e-Moll und in den *Wahren Grundsätzen* die h-Moll-Fuge BWV 869 aus dem ersten Band von J.S. Bachs *Das Wohltemperirte Clavier*.<sup>9</sup> Beide Kompositionen dienen Kirnberger als Extrembeispiele für die Rückführung einer Komposition auf Grundakkorde, da sie in zweierlei Hinsicht aus dem Kernbereich seiner harmonischen Betrachtungen herausfallen. Zum einen handelt es sich um Fugen, die als kontrapunktische Kompositionen von vornherein in einem Spannungsverhältnis zu einer rein harmonischen Deutung stehen, zum anderen zeichnen sie sich beide durch einen stark chromatischen Gestus aus. Mit dieser Werkauswahl scheint Kirnberger aber das Ziel einer eindeutigen Bestätigung seiner Überlegungen zu verfolgen: Gelingt in diesen Kompositionen eine Rückführung der erklingenden komplexen Harmonik auf Grundakkorde, so ist gewissermaßen der Beweis geführt, dass sie in einfacheren harmonischen Situationen ebenfalls gelingen muss. Dieses Ziel und das den Analysen zugrundeliegende Prinzip legt er am Ende des 1. Teils der *Kunst des reinen Satzes* dar:

„Damit Anfänger sich in richtiger Beurtheilung der Harmonie bey einigen schweeren Fällen üben können, hat man hier folgendes Clavierstück eingerückt, und zur Erläuterung der Harmonie unter die eigentlichen Stimmen noch drey Notensysteme mit dem Baßschlüssel hinzugefügt.

Das unterste dieser drey Notensysteme, ist eigentlich das, was die französischen Tonsetzer den Fundamentalbaß nennen. Es enthält nämlich die wahren Grundaccorde, nämlich die Dreyklänge und Septimenaccorde, auf welche die Harmonie durchaus gegründet ist.

Das darauf folgende System zeigt die zufälligen Dissonanzen, oder Vorhölte an, wo dergleichen vorkommen.

Das oberste aber, stellt den Generalbaß vor und zeigt, welche Verwechslung des Dreyklangs oder des Septimenaccords, der Setzer bey jeder Harmonie genommen habe. Dasselbst sind auch die Vorhölte zugleich mit beygefügt.“<sup>10</sup>

Wie sich Kirnberger das Zusammenwirken dieser drei Schichten vorstellt, wird in der *Kunst des reinen Satzes* schon durch die Notation deutlich (vgl. Abb. 1). Hier ist nur das System des Grundbasses durchgehend gefüllt, während die anderen beiden analytischen Notensysteme nur an Stellen herangezogen werden, in denen die Überführung eines Grundbassverlaufs in die eigentliche Komposition dargestellt werden soll. Die Leerstellen in den anderen Systemen werden also durch den Verlauf des

9 Im Folgenden wird aus Gründen der Übersichtlichkeit jeweils Kirnberger als Verfasser der Analysen adressiert, auch wenn die Analyse der h-Moll-Fuge mit großer Sicherheit von Schulz stammt. Unabhängig davon, wer die konkrete Analyse angefertigt hat, ist davon auszugehen, dass Kirnberger die Analyse für gut und richtig befunden hat, ehe er sie unter seinem Namen hat erscheinen lassen. Das in der Zugabe zu den *Wahren Grundsätzen* analysierte a-Moll-Präludium aus dem zweiten Band des *Wohltemperirten Claviers* soll aus der Betrachtung außen vor bleiben, da eine Fundamentalbassanalyse nur im ersten Teil der Fuge erfolgt, die Analyse im Ganzen also unvollständig ist.

10 Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 3), S. 248.

Fundamentalbasses aufgefüllt. Diese Notation ermöglicht Kirnberger nicht nur, schrittweise die Konkretisierung der Grundbasswendung in die jeweilige musikalische Erscheinung darzustellen, sondern auch besonders auffällige harmonische Wendungen zu identifizieren: Je mehr Systeme befüllt sind, umso weiter ist die erklingende Harmonie von den Grundakkorden abgeleitet. Es lassen sich so drei Situationen unterscheiden:

1. Passagen, in denen nur der Grundbass notiert ist;
2. Passagen, in denen der Grundbass sowie die zufälligen Dissonanzen notiert sind;
3. Passagen, in denen eine Überformung in den Generalbass geschieht, mal unter Einbeziehung der Dissonanzenschicht, mal ohne.

So gesehen ist die Ebene des Grundbasses in Teilen ein reines Konstrukt, teilweise aber auch Abbildung der Musik. Damit bedient sich Kirnberger also eines mehrstufigen, gewissermaßen genealogischen Verfahrens, um eine Verbindung zwischen der Komposition und den Grundakkorden herzustellen. Der auf den ersten Blick sehr geradlinige Zusammenhang zwischen den einzelnen Ebenen der Notation weist allerdings im Detail einige Unschärfen auf. So wird nicht deutlich gemacht, ob es sich bei Kirnbergers analytischem Vorgehen tatsächlich um einen mehr oder weniger mechanischen Vorgang handelt, bei dem zuerst aus der Komposition ein Generalbass erzeugt und dieser dann schrittweise auf den Grundbass zurückgeführt wird, oder ob er nicht vielmehr direkt von der Komposition zum Grundbass übergeht und den Generalbass anschließend als vermittelnde Schicht einfügt. Ohnehin wird nie ganz deutlich, welchen Status Kirnberger dem Grundbass beimisst: Einerseits soll er als rein analytische Ebene dienen, andererseits wird das grundsätzliche Zeichensystem nicht im Detail besprochen. So verwendet Kirnberger in den Analysen auch im Grundbass eine Art Generalbassnotation, verzichtet allerdings fast durchgängig auf die Bezifferung der Quinte, die offensichtlich grundsätzlich als rein vorausgesetzt wird. Das ist zwar konsequent in Hinblick auf die Annahme, dass der Grundbass nur aus Dur- und Molldreiklängen und davon abgeleiteten Septakkorden besteht, stellt aber gerade für Anfänger:innen – die ausdrückliche Zielgruppe – eine Verständnishürde dar. Zudem stellen dann die Passagen, in denen die Quinte beziffert wird, die Stringenz des Systems selbst in Frage, denn inwiefern beispielsweise der Klang *cis-eis-g-h* in Takt 29 der e-Moll-Fuge einen Grundakkord nach den Vorstellungen Kirnbergers darstellt, bleibt rätselhaft (Abb. 1a). Ebenso unklar ist, ob Kirnberger im Grundbass den Oktavregistern eine Funktion zumisst. So werden gleiche Grundtöne im Grundbass teilweise als Tonwiederholungen, teilweise aber auch mit Oktavsprüngen versehen (Abb. 1b und c), und es treten große Sprünge wie etwa in T. 20 auf (Abb. 1d). Ob damit weitere analytische Aussagen getroffen werden oder ob Kirnberger vielmehr den Grundbass damit ›musikalisch‹ gestalten will, erschließt sich nicht und wirft die Frage auf, ob der Grundbass als eine von der Komposition abgelöste Analyseschicht mit eigenem



Zeichensystem verstanden oder ob er gar in irgendeiner Form zum Erklingen gebracht werden soll.

The image shows a musical score for Kirnberger's Fugue in E minor, measures 29, 10/11, 28/29, and 20. It consists of three staves: the main melody (treble clef), the Generalbass (bass clef, figured bass), and the Fundamentalbass (bass clef, figured bass). The 'zufällige Dissonanzen' (accidental dissonances) staff shows intervals marked with # and 4. The Generalbass staff has figures such as 4+ 2, 6, 8 4+, 4+ 2, 6, 6 5b, 6 5, 4+ 2, 6, 8 4+, and 6. The Fundamentalbass staff has figures such as 7b, 7b, #, 7b, #, 7b, 7b, 7b, and #.

Abbildung 1: Kirnberger, Fuge in e-Moll – a) T. 29; b) T. 10/11; c) T. 28/29; d) T. 20.

Größere Probleme ergeben sich allerdings in Hinblick auf eine einheitliche Analysehaltung und die didaktische Intention der Analyse, komplexe harmonische Verläufe transparent zu machen. So ist sicherlich Anfänger:innen nicht unmittelbar einleuchtend, warum derselbe Klang am Übergang von T. 17 zu T. 18 (Abb. 2) auf unterschiedliche Grundakkorde zurückgeführt erscheint und in T. 18<sup>1</sup> keinen Ton mit dem angenommenen Grundakkord gemein hat. Dass Kirnberger hier als zufällige Dissonanz nur einen Quartvorhalt beziffert, ist wenig überzeugend, zumal schon die Einführung des Klangs in T. 17<sup>3</sup> nicht unproblematisch ist: Es muss von den Lernenden schlicht akzeptiert werden, dass alle Töne ausgerechnet des notierten e-Moll-Dreiklangs Dissonanzen zu dem angenommenen Grundakkord sind. Zwar sagt Kirnberger an anderer Stelle, dass alle Konsonanzen auch als zufällige Dissonanzen auftreten können,<sup>11</sup> es wäre allerdings interessant zu sehen, inwiefern sich Kirnbergers Verständnis der Passage verändert hätte, wäre die letzte Sechzehntel in der Oberstimme in T. 17 beispielsweise ein  $e^2$  anstelle eines  $ais^1$ . Möglicherweise verbirgt sich hinter Kirnbergers Analyse dieser Takte weniger eine harmonische als vielmehr eine metrisch-syntaktische Überlegung, in der die Wendung in T. 18 als ›schwerer Vorhalt‹ gedacht wird, aber damit würde eine weitere Betrachtungsebene in die Analyse Einzug halten, die sich nicht unkommentiert in ein stringentes analytisches Verfahren einpassen lässt.

Auch gelingt es Kirnberger nicht immer, besondere harmonische Phänomene zu erfassen, die sich aus kontrapunktischen Stimmführungen ergeben. Besonders auffällig ist dies in T. 21 (Abb. 2) der e-Moll-Fuge, in dem sich mit dem gleichzeitigen Erklingen

11 Vgl. Johann Philipp Kirnberger, Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition, Berlin 2005 [1781/1782], S. 77.

der Töne *ais* und *a* über dem angenommenen Grundton *fis* und der anschließenden Fortführung des Tons *a* in den Ton *g* eine herausragend dissonante Wendung ergibt, die jedoch bereits auf der Generalbass-Ebene nicht mehr erfasst wird. Hier vereinfacht Kirnberger das harmonische Geschehen auf die im Grundbass erscheinende Quintfallsequenz, geht aber zugleich an dem erklärungsbedürftigsten Klang der gesamten Komposition vorbei. Während Kirnberger hier also eigentlich zu wenig erklärt, kommt gerade in den geringstimmigen Passagen das Gegenteil vor, und er erklärt zu viel. So ist es verblüffend, dass er den ersten Klang in T. 16 auf der Ebene der »zufälligen Dissonanzen« mit einer dreistimmigen Vorhaltswendung beziffert, obwohl es sich nur um eine zweistimmige Passage handelt. Kirnberger unterstellt dem harmonischen Verlauf damit eine komplexe Vorhaltskonstruktion, die hier zwar erscheinen könnte, die aber nicht zwingend wäre.

The image shows a musical score for Kirnberger's Fugue in E minor, measures 15-24. It is divided into two systems. The first system (measures 15-19) consists of four staves: a piano part (treble and bass clef), a line labeled '«Generalbass»' with figured bass notation, a line labeled '«zufällige Dissonanzen»' with figured bass notation, and a line labeled '«Fundamentalbass»' with figured bass notation. The second system (measures 20-24) consists of three staves: a piano part (treble and bass clef) and a line labeled '«Fundamentalbass»' with figured bass notation. The figured bass notation is complex, showing various intervals and accidentals.

Abbildung 2: Kirnberger, Fuge in e-Moll, T. 15–24.

Diese vielfältigen Unklarheiten und Besonderheiten von Kirnbergers Analysen haben schon bei Zeitgenossen teils vehemente Kritik ausgelöst. Zuvorderst hat sich Marpurg ablehnend gegenüber Kirnbergers Anspruch geäußert, gesetzmäßige Wahrheiten zu formulieren und diese dann im Rahmen der Analysen als bewiesen zu betrachten:

„Da es bey dem Kirnbergerschen Grundbaß hauptsächlich darauf ankömmt, daß der Extrahent selber componiret, und seine eigene Einfälle den Gedanken des Tonsetzers substituiret, anstatt das vorhandne Tongewebe zu decomponiren, und die gegebenen Zusammensetzungen in ihre simple Elemente aufzulösen: so möchte denn wohl der Kirnbergersche Grundbaß kein eigentlicher Grundbaß, sondern mit seinem wahren Nahmen ein Interpolirbaß seyn.“<sup>12</sup>

Marpurg kritisiert damit einen Aspekt der Überlegungen Kirnbergers, der in der Tat im Detail unzugänglich und teilweise rätselhaft bleibt – wie nämlich die Rückführung der Musik auf die Grundakkorde widerspruchsfrei und damit eindeutig gelingen kann. Für Kirnberger ergeben sich die harmonischen Bestimmungen oftmals aus den spezifischen Situationen in einer jeweiligen Komposition und nicht durch die Anwendung eines systematischen Reduktionsprinzips, wie es Marpurg einfordert und bei Rameau verwirklicht sieht.<sup>13</sup> Kirnbergers Analysen sind deshalb gerade im Kontext komplexer harmonischer Fortschreitungen selten alternativlos, und sogar die von seinen Überlegungen ausgehenden Zeitgenossen wie Augustus Frederic Christopher Kollmann kommen bei den gleichen Kompositionen zu abweichenden Bestimmungen des Grundbasses.<sup>14</sup>

In seiner Veröffentlichungspraxis scheint Kirnberger unmittelbar auf diese Vorwürfe zu reagieren. So erscheint die Analyse der Fuge in e-Moll als »Zugabe« in der Erstausgabe des ersten Teils der *Kunst des reinen Satzes* und ist damit gewissermaßen aus dem Kontext der Überlegungen herausgehoben – einerseits als zusammenfassende Demonstration der dargelegten Prinzipien, andererseits unkommentiert und auf keine vorhergehende Diskussion verweisend. Die Analyse der Bachschen Fuge in h-Moll in den *Wahren Grundsätzen* wiederum erscheint als Reaktion auf die Analyse der Fuge in e-Moll:

„Der erste Theil meiner Kunst des reinen Satzes hat einen Brief veranlasset, worinn ich ersuchet werde, eine gewisse bekannte Bachische Fuge auf eben die Art, als in gedachtem Werke p. 248 u. f. mit einer andern von meiner Arbeit, geschehen ist, auf ihre simpln Grundaccorde zurückzuführen.“<sup>15</sup>

Offenbar ist es dem Verfasser des Briefes, einem gewissen Hoffmann, nicht oder nicht zufriedenstellend gelungen, die in der *Kunst des reinen Satzes* demonstrierten Prinzipien auf diese Fuge zu übertragen, obwohl dieser von Kirnberger als »einer der ersten

12 Friedrich Wilhelm Marpurg, Versuch über die musikalische Temperatur, nebst einem Anhang über den Rameau- und Kirnbergerschen Grundbaß, und vier Tabellen, S. 233.

13 Vgl. dazu auch Anne-Sophie Lahrman, »Rameau versus Kirnberger: Analyseansätze im Vergleich«, in: Rezeption und Kulturtransfer. Deutsche und französische Musiktheorie nach Rameau (= Spektrum Musiktheorie Bd. 4), hg. von Birger Petersen, Mainz 2016, S. 147–148, hier: S. 147f.

14 Vgl. für eine Diskussion der alternativen Deutung der Fuge in e-Moll: David Beach, The Harmonic Theories of Johann Philipp Kirnberger. Their Origins and Influences, Dissertation Yale University 1974, S. 210.

15 Johann Philipp Kirnberger/Johann Abraham Peter Schulz, Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, Berlin und Königsberg 1773, Vorbericht, o.S. [S. 1].

unserer gründlichen Tonsetzer«<sup>16</sup> angesehen wurde. Kirnberger wertet zwar dieses Schreiben als »Beyfall« zu seinen Überlegungen, gleichzeitig ist es aber auch eine implizite Kritik entweder an seiner Didaktik oder seinem ganzen System. Dass die Analyse dieser Fuge selbst überaus komplex gerät, nötigt Kirnberger bzw. Schulz wiederum zu einer Teilanalyse des Präludiums in a-Moll aus dem zweiten Band des *Wohltemperirten Claviers*, die als »Nacherinnerung« den *Wahren Grundsätzen* beigegeben wird und sich an »Ungeübtere« richtet, »denen die harmonischen Künste noch nicht so geläufig sind, daß sie die Auflösung der vorhergehenden Fuge in ihre Grundaccorde völlig verstehen sollten«.<sup>17</sup>

Mit jeder weiteren Analyse scheint Kirnberger also die Prinzipien seines Grundbasses klarer verdeutlichen und seine Überlegungen nachvollziehbarer machen zu wollen als in der vorgehenden – und erzeugt doch immer wieder ähnliche Probleme, da er in jedem Fall komplexe chromatische und kontrapunktische Kompositionen auswählt, die sich nur aus dem Zusammenspiel von kontrapunktischer Stimmführung und harmonischer Fortschreitung erklären lassen – wenn überhaupt. Kirnbergers Ansatz, der jedoch nur von einem Teilaspekt des Satzes ausgeht, ist zu diesem Zweck methodisch nicht hinreichend.

Kirnberger selbst gelingt es so nicht, die eigentlichen Stärken seines Ansatzes deutlich zu machen, die eben nicht in der axiomatischen Fundierung und systematischen Herleitung von musikalischen Phänomenen, sondern vielmehr in ihrer Offenheit gegenüber der musikalischen Praxis bestehen. Kirnbergers Lehre ist deshalb nicht voraussetzungslos und geht nur scheinbar von dem allmählichen Aufbau komplexer Strukturen aus »simplen Elementen« aus, wie es Marpurg einfordert. Vielfach verweist Kirnberger in seinen Diskussionen auf Hörgewohnheiten und stilistisches Verständnis, um alternative Deutungen in bestimmten satztechnischen Umständen auszuschließen und über Ambivalenzen zu entscheiden. Die Analysen sind so von einer Musikauffassung geprägt, deren Grundelemente nicht Akkorde, sondern vielmehr musikalische Situationen, Prozesse und Verfahren bilden. So ist es aus Kirnbergers Sicht richtig, unter bestimmten Umständen einen e-Moll-Dreiklang in einer e-Moll-Fuge als komplexe Vorhalts- und Dissonanzbildung zu betrachten, da sich die Interpretation des Klangs aus seinem Gebrauch und nicht aus seiner Zugehörigkeit zu einer Klasse im Rahmen einer Akkordtypologie ergibt. In diesem Sinn können situationsabhängig auch Terzen Dissonanzen, derselbe verminderte Akkord einmal Grundakkord und einmal abgeleiteter Akkord und die Grundakkorde selbst zufällige Dissonanzen sein.<sup>18</sup> Diese Mehrdeutigkeiten derselben Phänomene mussten jedoch diejenigen irritieren, die seine Überlegungen als »naturwissenschaftliche« Herleitung von Musik zu verstehen versuchten.

16 Ebd.

17 Ebd., S. 106.

18 Vgl. zu letzterem Sören Sönksen, »Die Idee des stummen Fundamentes bei Rameau, Kirnberger und Sechter«, in: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 10/2 (2013, <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/730.aspx>), S. 373–387, hier: S. 379–380.

## Mechanisches Komponieren

Kirnbergers Ansicht, dass ein Grundbass zu einem Generalbass ausgestaltet und dieser dann zu einer Komposition ausprägt werden könne, und damit die Vorstellung, dass strukturell gleiche Kompositionen völlig unterschiedlich ausgestaltet sein können, findet sich in seinen Schriften zur algorithmischen und halbalgorithmischen Komposition in doppelter Hinsicht verwirklicht. Die zwei Veröffentlichungen, die sich mit diesem Themenkomplex beschäftigen, stehen an markanten Punkten: *Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist* erscheint 1757 als seine erste Veröffentlichung, die *Methode Sonaten aus 'm Ermel zu schüddeln* 1783 als seine letzte. Offensichtlich nahm diese Überführung seiner systematischen Überlegungen in die Kompositionspraxis einen wichtigen Stellenwert in seinem Denken ein. Die in den Schriften dargelegten Anweisungen bzw. Kompositionssysteme unterscheiden sich dabei nicht nur in der Umsetzungen der Prinzipien, sondern auch in Hinblick auf den Gegenstand, der Anlass zur Formulierung des Systems ergibt: Während der *Polonoisencomponist* ein musikalisches Würfelspiel darstellt, in dem ein immer gleicher Grundbass unterschiedlich konkretisiert wird, wird in der *Methode* eine Möglichkeit beschrieben, wie eine Komposition als Generalbasssatz begriffen und daraus eine andere Komposition abgeleitet werden kann.

Der *Polonoisencomponist* stellt die älteste heute bekannte Umsetzung eines musikalischen Würfelspiels dar und zeigt bereits eine Reihe von Eigenschaften, die auch in später entstandenen Würfelspielen zentral sind. Grundlage bildet eine Tabelle (vgl. Abb. 3), in der dem Wurf eines Würfels ein ausgeschriebener Takt Musik zugordnet wird. Jeder Wurf des Würfels bezieht sich jedoch nur auf eine Zeile der Tabelle, die von den Spielenden von oben nach unten zeilenweise durchschritten wird. So entsteht nach und nach durch Würfeln scheinbar zufällig eine musikalisch sinnvolle Polonaise oder ein Menuett mit Trio. Kirnberger geht dabei mit dem zugrundeliegenden Prinzip, das dieses scheinbare Wunder ermöglicht, völlig transparent um und verrät das Konstruktionsprinzip seines Spiels bereits im Vorbericht: »Einem wirklichen Compositionsverständigen wird zum wenigsten, die in diesen Tabellen vorkommende, so mannigfaltige Ausbildung eben derselben Harmonie, über einerley Grundstimme, nicht ganz zuwider seyn.«<sup>19</sup> Das Spiel wird also dadurch ermöglicht, dass die Abfolge der Takte eine immer gleiche Harmoniefolge darstellt, und die durch Würfeln bestimmten Umsetzungen unterschiedliche Ausgestaltungen dieser taktweisen Harmonie darstellen. Für ein solches Vorgehen bieten sich Tänze an, die sich durch einen klaren harmonischen und syntaktischen Aufbau auszeichnen und die auch in den Würfelsystemen anderer Autor:innen immer wieder Verwendung finden.<sup>20</sup>

19 Johann Philipp Kirnberger, *Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist*, Berlin 1767, S. 5.

20 Gerhard Hauptenthal listet für den Zeitraum von 1757–1839 insgesamt 24 musikalische Würfelspiele auf, die analog zu Kirnbergers *Polonoisencomponist* Würfel und Tabellen verwenden und in den meisten Fällen die Komposition von Tänzen zum Ziel haben. Vgl. Gerhard Hauptenthal, *Geschichte der Würfelmusik in Beispielen*, Dissertation Universität des Saarlandes 1994, S. 405.

## Table pour un Menuet avec un Dé.

Premiere Partie.							Seconde Partie.						
	1	2	3	4	5	6		1	2	3	4	5	6
1 Jet	23	63	79	13	43	32	1 Jet	33	55	4	95	38	44
2 - -	77	54	75	57	7	47	2 - -	60	46	12	78	93	76
3 - -	62	2	42	64	86	84	3 - -	21	88	94	80	15	34
4 - -	70	53	5	74	31	20	4 - -	14	39	9	30	92	19
5 - -	29	41	50	11	18	22	5 - -	45	65	25	1	28	17
6 - -	83	37	69	3	89	49	6 - -	68	6	35	51	61	10
7 - -	59	71	52	67	87	56	7 - -	26	91	66	82	72	27
8 - -	36	90	8	73	58	48	8 - -	40	81	24	16	85	96

Abbildung 3: *Allzeit fertiger Polonoisencomponist* (1757), Tabelle für Menuette.

Mit der Legitimation des Systems und der genauen Festlegung, an wen es sich richtet, tut sich Kirnberger allerdings schwer und nähert sich dieser Frage aus unterschiedlichen Richtungen. Einerseits betont er den Unterhaltungswert des Spiels: »Man hat vielmehr den Liebhabern der Musik, die der Setzkunst gar nicht kundig sind, eine neue Art eines Spiels in die Hände geben wollen, welches sie zuweilen in ihren Ergetzungsstunden mit dem L’Hombre-Tische verwechseln können.«<sup>21</sup> Andererseits weist er jedoch auch auf die Nutzbarmachung des Systems in ernsthafteren Anwendungsfällen etwa im Rahmen der musikalischen Ausbildung hin, in der die unterschiedlichen Ausprägungen einer Harmonie als lehrreiche Beispiele angesehen werden können. Außerdem könne das Spiel auch als Hilfsmittel für Musiker:innen dienen, die bei Gesellschaften immer neue Tanzmusik spielen müssten. Um wiederum möglichen spöttischen Vorwürfen hinsichtlich der musikalischen Qualität der Ergebnisse zuvor zu kommen, gesteht Kirnberger, »daß er selbst der erste gewesen [sei], welcher recht herzlich gelacht hat, als ihm, nach einigen schlaflosen Nächten, die Verbesserung und Ausführung dieses Unternehmens, dessen Erfindung ihm nur sehr unvollkommen zu Händen, so gut gelungen war.«<sup>22</sup> Dass es sich für ihn aber um mehr als einen Scherz handelt, zeigt die im Vorbericht enthaltene längliche Erklärung des Mathematikers »D. Gumpertz«,<sup>23</sup> die als kurze Einführung in Grundprobleme der Kombinatorik aufgebaut ist und dabei die enorme Anzahl der Kombinationsmöglichkeiten demonstrieren soll. Es steht zu vermuten, dass die mathematischen Feinheiten der Kombinatorik

21 Kirnberger, *Polonoisencomponist* [wie Anm. 19], S. 4. – L’Hombre war ein zur Kirnbergers Zeit weitverbreitetes Kartenspiel, das an speziellen dreieckigen Tischen gespielt wurde.

22 Ebd., S. 5.

23 Der Arzt und Mathematiker Aron ben Salman Emmerich, der sich selbst Aaron Salomon Gumpertz nannte. Vgl. Laurenz Lütteken, »Zwischen Ohr und Verstand. Moses Mendelssohn, Johann Philipp Kirnberger und die Begründung des ›reinen Satzes‹ in der Musik«, in: *Musik und Ästhetik im Berlin Moses Mendelssohns*, hrsg. von Anselm Gerhard, Tübingen 1999, S. 135–164, hier: S. 139.

außerhalb der Fähigkeiten Kirnbergers lagen, so dass er einen kundigen Gewährsmann sprechen lässt.<sup>24</sup>

Der *Polonoisenkomponist* exemplifiziert damit bereits vor der Formulierung seiner großen Lehrwerke einige zentrale Elemente von Kirnbergers an Prozessen und musikalischen Situationen orientierten Musikauffassung: Die gewählten Tänze weisen eine Struktur auf, in der den einzelnen taktweisen Harmonien eine eindeutige Funktion zukommt, ein Grundbass bildet die zweite Stufe der Ausformung über dieser Tanzstruktur, und die Konkretisierung der Grundbässe in Musik erfolgt durch Variationsprinzipien wie Akkordbrechungen. Die durch diesen Ausgestaltungsprozess entstehenden Motive können dann aber untereinander frei kombiniert werden und sind in diesem Sinn musikalisch nicht entscheidend. Diese Unterscheidung zwischen starren und flexiblen musikalischen Situationen zeigt sich nicht zuletzt auch an den unterschiedlichen melodischen Sequenzierungen, die sich durch Würfeln zufällig ergeben können, aber eben nicht müssen (vgl. Abb. 4a), während andere Elemente des Satzes wie Schlussformeln im höchsten Maße festgelegt sind und kaum Veränderungen erlauben (vgl. Abb. 4b).

The image contains two musical staves, labeled a) and b).  
 Part a) shows six different starting sequences of a Polonaise. The measures are numbered 10, 34, 70, 8, 72, and 24. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The sequences feature various rhythmic patterns, including triplets and trills (tr).  
 Part b) shows six ending formulas. The measures are numbered 26, 38, 54/64, 58, and 66. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The endings are characterized by specific chordal structures and melodic lines.

Abbildung 4: a) Unterschiedliche sequenzierende Polonaisen-Anfänge;  
 b) Schlussformeln am Ende des ersten Teils der Polonaise.

In gewissem Sinn eröffnet der *Polonoisenkomponist* damit das gesamte Spannungsfeld, in dem sich Kirnbergers Überlegungen abspielen, denn einerseits gelingt ihm in einem sehr speziellen Rahmen der Nachweis, dass Musik modularisiert und sogar Zufallsprozessen zugänglich gemacht werden kann, solange es ein stabiles, im Hintergrund wirkendes System gibt, andererseits sind die Anwendungsfälle so begrenzt und

<sup>24</sup> Kirnberger selbst unterlaufen in seinem Vorbericht zwei elementare Fehler: Zum einen schreibt er in dem Abschnitt, in der der Gebrauch von zwei Würfeln erklärt wird, dass »das product zweener Würfel« gebildet werden müsse, obwohl es sich um eine Summe handelt, zum anderen gibt er als Beispiel zur Berechnung dieser Summe das fiktive Wurfresultat »7 + 5« an, wobei ein Würfel nur 6 Seiten hat, die 7 also niemals gewürfelt werden könnte.

die entstehende Musik so unbedeutend, dass sich Kirnberger in der Schrift selbst bereits gegen Spott absichert. Der *Polonoisencomponist* kann deshalb auch als Einstieg in eine Art Forschungsprojekt verstanden werden: Um den Gültigkeitsbereich des Systems auszuweiten, muss Kirnberger konsequenterweise im Folgenden den Grundbass und die Möglichkeiten der harmonischen Kombinationen untersuchen, was ihn zur *Kunst des reinen Satzes* führte. Gleichzeitig verschiebt sich damit aber auch der Fokus, und obwohl Spuren dieser Auffassung einer Modularität von Musik in den folgenden Schriften allgegenwärtig sind, tritt sie in den Hintergrund. Erst mit der *Methode Sonaten aus 'm Ermel zu schüddeln* widmet sich Kirnberger erneut ausdrücklich diesem Aspekt.

Das hier beschriebene Verfahren ist dabei in höchstem Maße abgeklärt und Diskussionen von Form, von harmonischen Fortschreitungen, von Grundbässen und von Mehrdeutigkeiten spielen keine Rolle mehr. Stattdessen legt Kirnberger dar, wie aus einer Komposition ein anderes Musikstück generiert werden kann, das sich so stark von der Vorlage unterscheidet, dass »der Autor [...] es selbst verkennen [würde].« Dazu wird zuerst eine Komposition ausgewählt, die als Grundlage des Prozesses dient. Zu deren Bass wird in einem ersten Schritt eine neue Oberstimme verfasst und anschließend zu dieser neuen Oberstimme ein neuer Bass. Auf diese Weise entsteht ein Musikstück, das mit der Vorlage keine Stimme mehr gemeinsam hat und in diesem Sinne »neu« ist. Kirnberger erwähnt, dass das Verfahren auch umgekehrt angewendet werden kann, also zuerst ein neuer Bass und dann zu diesem eine neue Oberstimme verfasst wird. Das Verfahren ist also grundsätzlich invariant hinsichtlich der beiden Schritte und könnte prinzipiell auch mehrfach nacheinander angewendet werden.

Die beiden Arbeitsschritte stützen und stabilisieren sich dabei gegenseitig, stellen aber aus Sicht Kirnbergers sehr unterschiedliche Prozesse dar: Während das Verfassen einer neuen Oberstimme in den Bereich der melodischen Ausgestaltung einer Harmonie fällt, der bereits exemplarisch im *Polonoisencomponisten* durchgeführt ist, ist das Verfassen einer neuen Bassstimme zu einer gegebenen Melodie mit den Diskussionen um die Harmonisation von Chormelodien eng verbunden, die Kirnberger im 2. Teil der *Kunst des reinen Satzes* führt. Er eröffnet damit ganz bewusst die Möglichkeit, in einer neuen Komposition zu einer abweichenden Harmonik zu gelangen, verhindert aber gleichzeitig, dass die Harmonik beliebig wird, da die Auswahl der möglichen Harmonien durch den Verlauf der neuen Melodie eingeschränkt und in einem bestimmten Rahmen vorgegeben werden. Da beide Stimmen in ihren unterschiedlichen Funktionen die Freiheiten der jeweils anderen Stimme beschränken, wird verhindert, dass das Vorgehen ins Chaotische abgleitet, während gleichzeitig eine fast grenzenlose Freiheit eröffnet wird.

Dieses Verfahren ist dabei nicht mehr mechanisch in dem Sinn, dass das System den Erfolg des Vorgehens garantiert, sondern soll vielmehr von kundigen Musiker:innen eingesetzt werden, die als Voraussetzungen die Kenntnis »des reinen Satzes und die Imitationen nach Gefallen anzubringen« besitzen sollen.<sup>25</sup> In gewissem Sinn stellt die *Methode* so auch für Kirnberger eine Art Schlussstein in seinem Denken dar, denn um

25 Johann Philipp Kirnberger, *Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln*, Berlin 1783., o.S. [S. 3].



das System angemessen anwenden zu können, benötigt man aus seiner Sicht alle Kenntnisse, die er an anderer Stelle dargelegt hat, und führt damit zugleich alle unterschiedlichen Aspekte von Musik zusammen, die er in früheren Untersuchungen gesondert betrachtet hat. Die *Methode* offenbart so in einem letzten Schritt, wie Musik in Kirnbergers Sinn als ein System von variablen Variabilitäten zu verstehen ist, in dem jede Setzung eine Option ist und zugleich neue Optionen eröffnet. Kirnbergers Anliegen in seinen Schriften besteht so in der Untersuchung und systematischen Darlegung dieser Vielheiten und wie sie auseinander hervorgehen, während die Rückführung von Musik auf universelle, sich immer gleich verhaltende und darstellende Grundbausteine nur eine untergeordnete Rolle für ihn spielt.

### Quellen

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

Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert*, Teil I, Berlin und Königsberg 1774, S. 2–26, Teil II/3, Berlin und Königsberg 1779.

Johann Philipp Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition*, Berlin 2005 [1781/1782].

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

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

Friedrich Wilhelm Marpurg, *Versuch über die musikalische Temperatur nebst einem Anhang über den Rameau- und Kirnbergerschen Grundbaß*, Breslau 1776.

### Forschungsliteratur

David Beach, *The Harmonic Theories of Johann Philipp Kirnberger. Their Origins and Influences*, Dissertation Yale University 1974.

Gerhard Hauptenthal, *Geschichte der Würfelmusik in Beispielen*, Dissertation Universität des Saarlandes 1994.

Anne-Sophie Lahrmann, »Rameau versus Kirnberger: Analyseansätze im Vergleich«, in: *Rezeption und Kulturtransfer. Deutsche und französische Musiktheorie nach Rameau*, hg. von Birger Petersen, Mainz 2016 (= Spektrum Musiktheorie Bd. 4). S. 141–148.

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

Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*, New York 2012.

Sören Sönksen, »Die Idee des stummen Fundamentes bei Rameau, Kirnberger und Sechter«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 10/2 (2013, <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/730.aspx>), S. 373–387.