

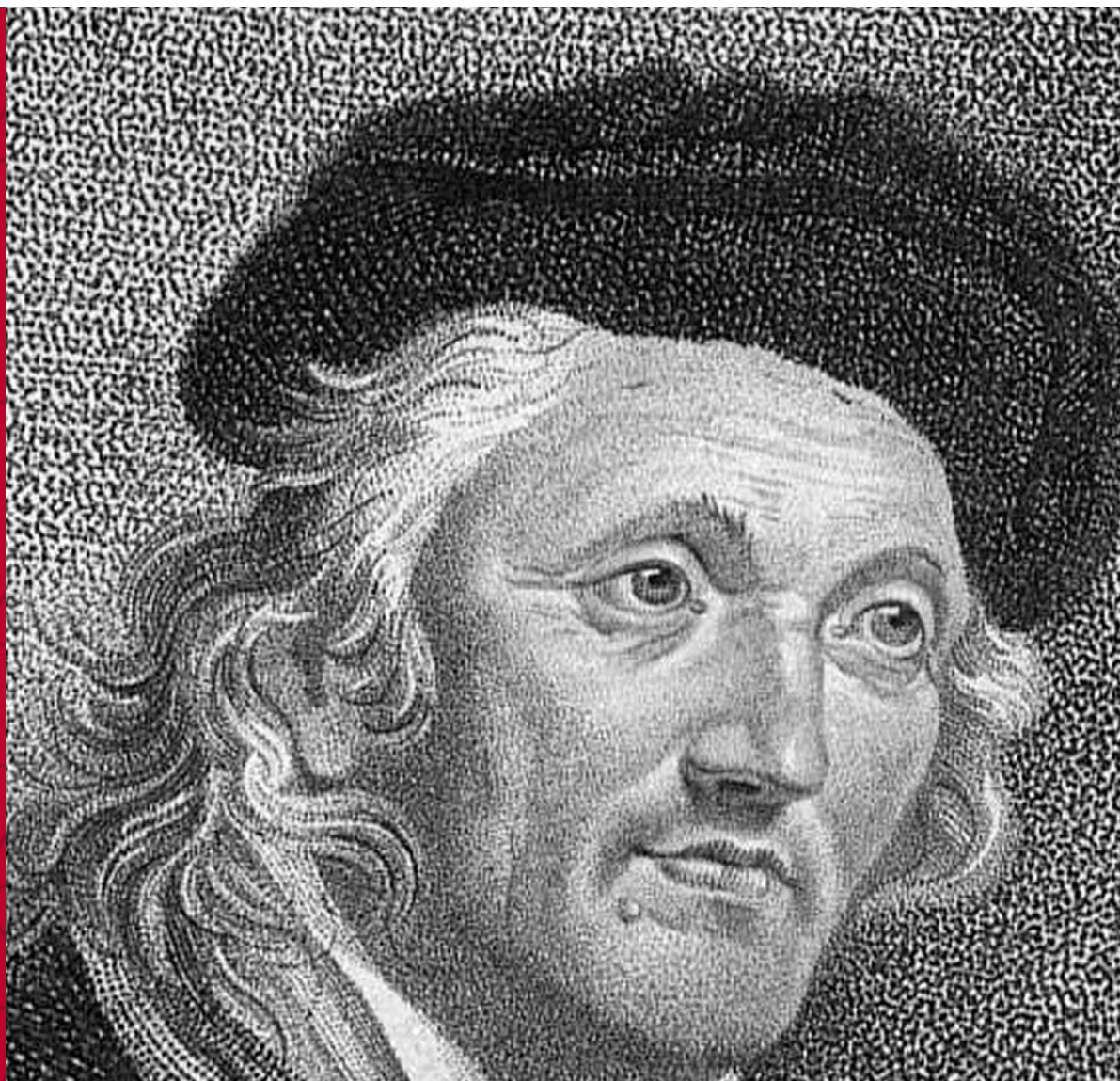
SCHRIFTEN DER
HOCHSCHULE FÜR MUSIK MAINZ

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 und Birger Petersen (Hg.)

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

Zur Musiktheorie Johann Philipp Kirnbergers

<http://doi.org/10.25358/openscience-8747>

<https://openscience.ub.uni-mainz.de/handle/20.500.12030/8763>



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

Inhalt

Immanuel Ott und Birger Petersen (Mainz) Vorwort	1
Cosima Linke (Saarbrücken) Kompositionsmethodik bei Kirnberger: Zwischen Handwerk und schöner Kunst	6
Immanuel Ott und Birger Petersen (Mainz) Zur Kontrapunktlehre bei Kirnberger	30
Timothy D. Edwards (Chicago) Kirnberger's Enigmatic Canons	44
Hans Aerts (Freiburg) »Ohne diese Grundsätze kann kein Mensch die Verdoppelung im mehr als vierstimmigen Satze wissen«. Kirnberger und der Generalbass	105
Nathalie Meidhof (Bern) Zur Harmonik bei Johann Philipp Kirnberger	136
Patrick Boenke (Wien) Kirnbergers Überlegungen zur musikalischen Form	163
Birger Petersen (Mainz) Zwischen »Tonarten der Alten«, Tanz und Charakter. Ort und Funktion einer Melodielehre bei Kirnberger	178
Ariane Jeßulat (Berlin) Johann Philipp Kirnbergers theoretische Schriften zur musikalischen Temperatur	197
Immanuel Ott (Mainz) Analyse und mechanisches Komponieren bei Kirnberger	217
Die Autorinnen und Autoren	232

Vorwort

Um 1820 erschien bei Johann André in Offenbach am Main eine Ausgabe der *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition* von Johann Philipp Kirnberger. Der Vorgang des Wiederabdrucks eines schon älteren Werks als solcher ist nicht weiter ungewöhnlich: Der umfangreiche Katalog Andrés weist immer wieder vergleichbare Nachdrucke auf.¹ Der Aufwand, den der Verleger mit dem schmalen Lehrwerk Kirnbergers getrieben hat, ist allerdings überraschend – ein Vergleich mit den verbreiteten Ausgaben des Buchs zeitigt eine Reihe von bemerkenswerten Unterschieden.

Die Erstausgabe der *Grundsätze des Generalbasses* erschien 1781 bei Johann Julius Hummel in Berlin; vermutlich gleichzeitig, aber nicht datiert, druckte Johann August Böhme in Hamburg das Buch. Die Ausgabe von Franz Anton Hoffmeister in Wien erfuhr eine große Verbreitung und mehrere weitere Auflagen und Nachdrucke, etwa 1785 bei der Chemischen Druckerey am Graben und 1793 bei der Musicalisch-typographischen Gesellschaft,² außerdem gibt es undatierte Nachdrucke in Rotterdam sowie von Johann Michael Götz in München, Mannheim und Düsseldorf sowie von Lischke in Berlin. Die undatierte Ausgabe von André wiederum – »Notenbeispiele in 3 Abtheilungen« – findet sich nicht bei RISM verzeichnet;³ nachweisbar sind gegenwärtig vollständige Exemplare nur in der Universitätsbibliothek J. C. Senckenberg Frankfurt am Main⁴ und in der privaten Sammlung von Axel Beer. Anders als in vielen anderen Fällen hat André allerdings nicht preiswert erworbene Buchblöcke neu gebunden, sondern eine vollkommen neue Titelseite angefertigt:

- 1 Vgl. Britta Constapel, *Der Musikverlag Johann André in Offenbach am Main. Studie zur Verlagstätigkeit von Johann Anton André und Verzeichnis der Musikalien von 1800 bis 1840*, Tutzing 1998 (Würzburger musikhistorische Beiträge 21).
- 2 Othmar Wessely vermutet, dass die Ausgabe Hoffmeisters »um 1785« gedruckt wurde: »Älteres Schrifttum und ältere Musikalien in der Bibliothek des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 33 (1982), S. 127–241, hier: S. 147.
- 3 B/VI/1, S. 452–453. Wir danken unserem Kollegen Axel Beer sehr herzlich für seinen Hinweis.
- 4 Mus 508/603, Druckplatten-Nr. 4031.

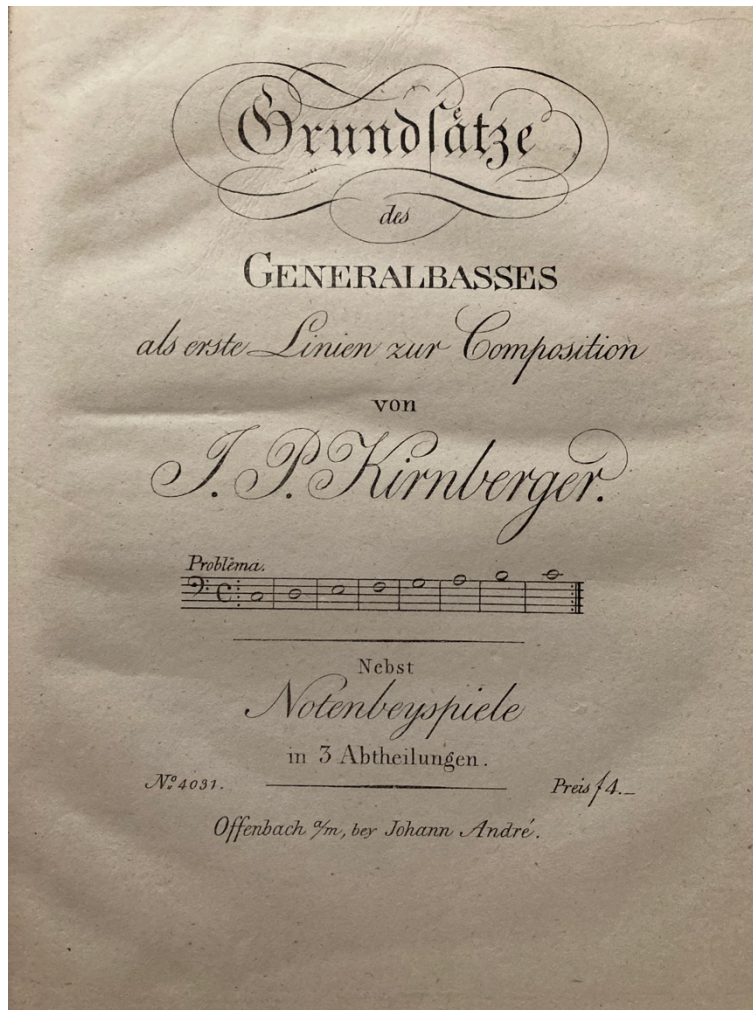


Abbildung 1: Kirnberger, *Grundsätze* – Titelbild der Ausgabe von André

Die Vielfalt der Typen dieser Seite entspricht nicht nur der Zeit, sondern auch dem Aufbau etwa der Berliner Erstausgabe. Doch anders als bei den Ausgaben Hummels und Böhmes fehlt der zeitgemäß nachvollziehbare Verweis auf die Tätigkeit des Autors als »Hoff-Musicus« bei Amalia von Preußen (die auch die Wiener Ausgaben verschweigen), und auch der musizierende Putto, der die Ausgabe Hummels und Hoffmeisters ziert, ist getilgt. Dafür weist André im Untertitel auf die drei Abschnitte mit eigenen Notenbeispielen hin – eigen schon deswegen, weil André diesen Notenteil neu für diese Ausgabe lithographieren ließ. Auch der Buchsatz weist eine andere – wenn auch zumindest ähnliche – Gestaltung als die Ausgaben der 1780er Jahre auf und einen anderen Umbruch.

Jenseits des Umstands, dass die Forschung zu Kirnberger diese Ausgabe bislang ignoriert hat,⁵ ist die Tatsache ihrer Existenz überraschend. Kirnbergers zentrales

⁵ Frank T. Arnold (*The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*, London 1931, S. 312) erwähnt nur die Ausgaben in Wien, Rotterdam und Hamburg; ein Verweis auf die Nachdrucke von Götz, Lischke

theoretisches Lehrwerk, *Die Kunst des reinen Satzes*, lag um 1820, dem Zeitpunkt der Entstehung des Offenbacher Nachdrucks, in zahlreichen Drucken und Nachdrucken vor – aber Johann André entschied sich nicht dazu, diesen »Bestseller« zu multiplizieren, sondern das ebenfalls stark verbreitete Geschwisterwerk. Auch in Wien war für etwa 1810 eine erneute Auflage der Publikation Hoffmeisters zu vermelden: im Verlag der K.K. priv. Chemischen Druckerey am Graben.

Anzunehmen ist, dass die Aufnahme der *Grundsätze des Generalbasses* in Andrés Katalog sich gründet auf der großen Bekanntheit des bereits 1783 verstorbenen Kirnberger – und die damit verbundene Erfolgsgewähr: Neben der *Kunst des reinen Satzes* konnte auch die kleinere Generalbasslehre dem Verleger als Ausweis einer Hineinnahme musiktheoretischer Lehrwerke in sein Programm dienen, auch vierzig Jahre nach dem Tod des Autors und gleichzeitig mit der Publikation anderer wirkmächtiger Publikationen wie etwa dem zwischen 1817 und 1821 im nahen Mainz publizierten *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* Gottfried Webers (dem 1833 auch eine gleichfalls bei Schott publizierte *Generalbaß-Lehre zum Selbstunterricht* als erweiterter Auszug aus dem 4. Band der 1824 erschienenen 2. Auflage folgen sollte).⁶

Johann Philipp Kirnberger ist neben seiner Rolle als preußischer Hofkapellmeister in besonderer Weise ein zentraler Protagonist der deutschen und europäischen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts: Abgesehen von einem nicht zuletzt von ihm selbst immer wieder platzierten Autoritätsargument – als Schüler Johann Sebastian Bachs – spiegelt sein theoretisches Œuvre das Ringen um den Paradigmenwechsel in der Musiktheorie um 1770 wider. Auch dieser Aspekt ist dem Titelblatt der *Grundsätze des Generalbasses* zu entnehmen – der André-Ausgabe ebenso wie den Ausgaben der 1780er Jahre: Das von Kirnberger in den Mittelpunkt der Seite gesetzte »Problema« ist eine Skala – und steht stellvertretend für eine ganze Reihe von musiktheoretischen Disziplinen: Es repräsentiert sowohl die im Verlauf des Lehrbuchs immer wieder in Szene gesetzte »regola dell’ottava«, aber auch grundsätzlich die für Kirnberger zentrale Rolle der Bassbezogenheit harmonischen Denkens und – als Linie – Melodik als notwendige Voraussetzung einer Kontrapunktlehre.

In gleicher Weise schreitet dieser erste Band der *Schriften der Hochschule für Musik Mainz* musiktheoretische Disziplinen ab: Jeder einzelnen ist mindestens ein eigener Beitrag gewidmet, wobei Überschneidungen – weil disziplinär selbstverständlich – so gewünscht wie erwartbar waren. Der Beitrag, den Cosima Linke (Saarbrücken) der Kompositionsmethodik bei Kirnberger gewidmet hat, nimmt dabei eine Vogelperspektive ein, indem die Autorin die Lehrwerke Kirnbergers als Ganzes (und mit einem Schwerpunkt auf sein mehrbändiges Lehrwerk *Die Kunst des reinen Satzes*) in den Blick nimmt und sie auf ihre didaktisch-methodischen Prämissen hin untersucht.

und André findet sich bei François J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique*, Paris 1870, Bd. 5, S. 41.

6 Zu Webers Wirkung vgl. Ludwig Holtmeier, »Feindliche Übernahme. Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts«, in: *Musik & Ästhetik* 63 (2012), S. 5–25.

Die Kontrapunktlehre bei Kirnberger ist nicht nur Inhalt eines Beitrags von Immanuel Ott und Birger Petersen (Mainz), der vor allem das Verhältnis von zweistimmiger Kontrapunktlehre und vierstimmigem Satz bei Kirnberger thematisiert (und keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt): Timothy D. Edwards (Chicago) stellt Kirnbergers 13 von Friedrich Wilhelm Marpurg publizierte Rätselkanons vor, unterzieht sie einer eingehenden Analyse und stellt Lösungsangebote vor.

Hans Aerts (Freiburg) nimmt Fragestellungen in den Blick, die den Generalbass in den Lehrwerken Kirnbergers betreffen – für die Zeit ihrer Publikationen ein grundlegendes Element, das kompositionspädagogische wie analytische Perspektiven haben kann. Entsprechend breit aufgestellt ist die Quellengrundlage für die Untersuchung, inwieweit sich Kirnbergers Ansatz von dem seiner Zeitgenossen unterscheidet.

Nathalie Meidhof (Bern) untersucht in ihrem Beitrag die begrifflichen und systematischen Voraussetzungen, die Kirnbergers Auffassung von Harmonik zugrunde liegen. Vor allem in Abgrenzung zu den Theorien Rameaus hebt sie die bei Kirnberger zentralen Konzepte von ›wesentlichen‹ und ›zufälligen‹ Dissonanzen als Besonderheiten der Betrachtungsweise Kirnbergers hervor.

Die Beiträge von Patrick Boenke (Wien) und Birger Petersen (Mainz) nehmen den Zusammenhang zwischen Melodiebildungen und weiteren Aspekten eines musikalischen Satzes in den Blick. Boenke stellt Kirnbergers Perspektiven, wie Melodien in Hinblick auf ihre Gliederung formal aufgebaut sein sollen, dar und weitet von dort aus den Blick auf Aspekte einer großformalen Anlage einer Komposition. Petersen untersucht, wie sich ›Melodie‹ als Konsequenz eines harmonischen Denkens einerseits, andererseits als eigenständiger Parameter einer Satzlehre in seiner Darstellung ausdrückt und zugleich auf komplexe Weise mit anderen musikalischen Parametern wie Harmonik und insbesondere Kontrapunktik verbunden ist.

Ariane Jeßulat (Berlin) fragt in ihrem Beitrag nach den Motivationen und theoretischen Anregungen, die Kirnberger bei seinen Überlegungen zur Entwicklung musikalischer Temperaturen geleitet haben und zeigt dabei, wie sich Kirnberger dem Problem in unterschiedlichen Schriften immer wieder neu nähert.

Immanuel Ott (Mainz) nimmt in seinem Beitrag zwei Kuriosa in den Blick: zum einen Kirnbergers Versuche, durch Reduktionsanalysen komplexe chromatische Fugenkompositionen auf den Grundbass zurückzuführen, zum anderen dessen Anweisungen zur algorithmischen und halbalgorithmischen Komposition, die in Kirnbergers Schriften als erste und letzte Veröffentlichung einen besonderen Stellenwert einnehmen.

Wir danken allen Autorinnen und Autoren für Ihre Beiträge, ihre Umsicht und Geduld. Ferner danken wir Johannes Schröder (Wiesbaden) für die Mitarbeit an Layout und Lektorat sowie den Mitarbeiter:innen der Universitätsbibliothek Mainz und dem Zentrum für Datenverarbeitung der Johannes Gutenberg-Universität Mainz für die Einrichtung der neuen Schriftenreihe im Open Access.

Quelle

François J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique*, Paris 1870.

Literatur

Frank T. Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*, London 1931.

Britta Constapel, *Der Musikverlag Johann André in Offenbach am Main. Studie zur Verlagstätigkeit von Johann Anton André und Verzeichnis der Musikalien von 1800 bis 1840*, Tutzing 1998 (Würzburger musikhistorische Beiträge 21).

Ludwig Holtmeier, »Feindliche Übernahme. Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts«, in: *Musik & Ästhetik* 63 (2012), S. 5–25.

Othmar Wessely, »Älteres Schrifttum und ältere Musikalien in der Bibliothek des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 33 (1982), S. 127–241.

Kompositionsmethodik bei Kirnberger: Zwischen Handwerk und schöner Kunst

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

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

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

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

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

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

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

Während die mechanischen Regeln der Kunst nach Auffassung des Autors zwar grundsätzlich erlernbar sind, bedarf es auf Seiten des (angehenden) »Tonsetzers« gleichwohl des Genies, des Geschmacks und des Gefühls bzw. der Empfindung, um diese Regeln in der kompositorischen Praxis auch musikalisch sinnvoll ausüben zu können.⁵ Rational vermittelbare Regeln, musikalische Veranlagung (»Genie«) und eine durch praktische Ausbildung im Singen und Spielen⁶ verfeinerte auditive wie affektive Wahrnehmungs- und Empfindungsfähigkeit greifen in der Komposition daher eng ineinander: Erst dann lässt sich in der konkreten kompositorischen Ausübung über die bloße »Grammatik« der Musik, das heißt die korrekte Anwendung der erlernten Regeln, hinausgehen und zur »Beredsamkeit« vordringen, also zu künstlerischem Ausdruck.⁷ Zwar gebe es durchaus »außerordentliche Genies«, sogenannte »Naturalisten«, die es auch ohne ein systematisches Erlernen der Regeln zu »großer Fertigkeit in Ausübung des Sazes«⁸ brächten, gerade aber die Genies würden am stärksten vom Studium der Regeln profitieren.⁹ Zum Schluss des enzyklopädischen Artikels weist der Autor auf Kirnbergers ersten Teil und den noch zu erwartenden zweiten Teil der *Kunst des reinen Satzes* hin, der »das vollständigste, gründlichste und zugleich verständlichste Werk seyn wird, das bis dahin über den Saz geschrieben worden.«¹⁰

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

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

4 Ebd.

5 Vgl. ebd., S. 1009f.

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

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

8 Ebd., S. 1010.

9 Vgl. ebd., S. 1011.

10 Ebd.

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

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

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

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

12 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

18 Ebd., Vorrede (ohne Seitenangabe).

19 Ebd., S. 208.

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

21 Ebd., S. 80.

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

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

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

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

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

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

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

24 Ebd., S. 16.

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

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

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

Der erste Teilband des zweiten Teils widmet sich

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

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

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

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

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

Ästhetischer Kontext: Sprachanalogie, Ausdruck und Charakter

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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.³⁷

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

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

35 Ebd., S. 103f.

36 Ebd., S. 102f.

37 Ebd., 104.

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

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

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

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

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

41 Vgl. ebd., S. 68–72.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

50 Ebd., S. 126.

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

Harmonik und Generalbass

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

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

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

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

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

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

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

Kirnbergers Akkordlehre erscheint in den *Wahren Grundsätzen zum Gebrauch der Harmonie* gegenüber der *Kunst des reinen Satzes* nochmals didaktisch vereinfacht: Während er im *Reinen Satz* vier Akkordtypen unterscheidet,⁵⁶ führt er bzw. Schulz in den *Wahren Grundsätzen* alle Harmonien auf zwei Typen von »Grundaccorden« und deren Verwechslungen zurück: (a) der konsonierende Dreiklang (Dur, Moll oder vermindert) und (b) der dissonierende ›wesentliche Septimakkord‹ (dieser umfasst vier verschiedene Septakkordtypen: den Dur- und Moll-Dreiklang mit kleiner Septime, den halbverminderten Septakkord sowie den Dur-Akkord mit großer Septime; also die diatonischen Septakkorde auf den Skalenstufen 1–7 der Durtonleiter).⁵⁷ Diese äußerst kompakte Akkordtypologie bildet einhergehend mit der Differenzierung zwischen zufälligen und wesentlichen Dissonanzen⁵⁸ eine übersichtliche methodische Grundlage der angewandten Harmonielehre, bringt allerdings auch verschiedene didaktische Schwierigkeiten hinsichtlich Kategorisierung und Gebrauch der Akkorde mit sich, wie die Unterscheidung (v.a. im konkreten Einzelfall)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

66 Ebd., S. 95.

67 Ebd., S. 98.

68 Ebd., S. 142.

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

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

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

69 Ebd., S. 174.

70 Ebd., S. 223.

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

72 Vgl. ebd., S. 30f.

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

Melodie- und Rhythmuslehre, doppelter Kontrapunkt

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

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

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

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

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

77 Ebd., S. 78.

78 Vgl. ebd., S. 84–96.

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

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

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

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

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

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

79 Vgl. ebd., S. 106–113.

80 Ebd., S. 111.

81 Ebd.

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

83 Ebd., S. 137.

84 Vgl. ebd., S. 137f.

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

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

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

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

Concerto I BWV 1052

1. Allegro

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

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

88 Vgl. ebd., S. 139.

89 Ebd.

90 Ebd.

91 Vgl. ebd., S. 139f.

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

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

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

92 Vgl. ebd., S. 141.

93 Vgl. ebd., S. 142.

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

95 Siehe Anm. 53.

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

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

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

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

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

⁹⁷ Ebd., S. 44.

⁹⁸ Ebd., S. 167 und S. 173.

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

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

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

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

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

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

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

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

101 Ebd., S. 248.

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

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

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

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

Quellen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Forschungsliteratur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zur Kontrapunktlehre bei Kirnberger

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fux und Bach: Synthesebemühungen bei Kirnberger

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

„Seine [Bachs] Methode ist die beste, denn er geht durchgängig Schritt vor Schritt vom leichtesten bis zum schwersten über, eben dadurch ist der Schritt zur Fuge selbst nicht schwerer, als ein Übergang zum andern. Aus diesem Grunde halte ich

die Johann Sebastian Bachsche Methode für die einzige und beste.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

13 Ebd., S. 132–139.

14 Ebd., S. 132.

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

16 Vgl. ebd., S. 229.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

30 Ebd., S. 94–98.

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

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

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

Kontrapunkt und Harmonie

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

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

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

„Der einfache schlechte Contrapunct kann zwey- drey- vier- oder mehrstimmig seyn. Man thut am besten, daß man bey dem vierstimmigen anfängt, weil es nicht wol möglich ist, zwey- oder dreystimmig vollkommen zu setzen, bis man es in vier Stimmen kann. Denn da die vollständige Harmonie vierstimmig ist, folglich in den zwey- und dreystimmigen Sachen immer etwas von der vollständigen Harmonie fehlen muß, so kann man nicht eher mit Zuverlässigkeit beurtheilen, was in den verschiedentlich vorkommenden Fällen von der Harmonie wegzulassen sey, bis man eine vollkommene Kenntniß des vierstimmigen Satzes hat.“³³

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

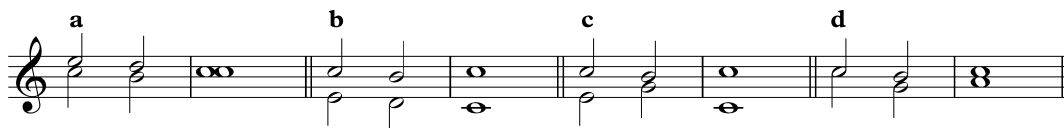


Abbildung 2: Kadenzbildung in zweistimmigen Sätzen (*Kunst des Reinen Satzes, 1. Theil, S. 175*)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

34 Ebd., S. 175.

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

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

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



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

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

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

37 Ebd., S. 172.

38 Ebd.

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

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

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

³⁹ Ebd., S. 142. Hervorhebung original.

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

Quellen

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

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

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

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

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

⁴⁰ Ebd., S. 194–95.

Forschungsliteratur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Timothy Dwight Edwards

Kirnberger's Enigmatic Canons

Throughout Kirnberger's professional life his remarkable enigmatic canons appeared in print in didactic publications. The solutions to these puzzles provide clues to understand their creator, his theories, aspirations, values and humor. It is my aim here to unlock some of the details of these puzzles and shed light both on the person and his practice of enigmatic canon. The result will be to trace the development of Kirnberger's enigmatic canons and their pedagogical use in publications spanning the years 1753 to 1782.

Those canons to be examined here, taken from three points in the life of the composer and theorist, show both remarkable technical musical skill and a progressively sophisticated integration into the theoretical work in which they are included. At the apex of this development Kirnberger worked one canon in particular into the subject matter and organization of his final essay, *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition als Vorbereitung zur Fugenkennntniss*¹ (heretofore *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten*) bringing together contrapuntal techniques advancing his program of promoting the pedagogic and compositional techniques of Johann Sebastian Bach, even while taking on an autobiographical connotation, reflecting upon the anticipation of Kirnberger's own death.

For the most part, the canons to be examined here are both brief and perpetual. They are part of a didactic musical form unto themselves, standing distinct from pieces that fulfill the role of a movement in a larger work, such as any of Telemann's *18 Canons Mélodieux* (TWV 40:118–123) or the canonic movement from C. P. E. Bach's palindromic *Menuet in C Major* (Wq 116:5). Didactic enigmatic canons such as Kirnberger's derive their value from their concision and symmetry but also by how well they exemplify the contrapuntal devices that are their focus. They tend to focus on a single motive or phrase.

Most often these canons are included in a treatise with a specific didactic purpose, but they can have a broader significance. Kirnberger's canons help to advance Bach's approach to counterpoint, harmony and dissonance. *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten*, is as much concerned with conveying that updated sense of the treatment of dissonance as it is focused on the canon that functions as its gemstone.

1 Johann Philipp Kirnberger, *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition, als Vorbereitung zur Fugenkennntniß*, Berlin 1782 (Thoughts on the Different Methods of Teaching Composition as Preparation for Understanding Fugue).

The uses and purposes of an enigmatic canon in the context of a treatise can be multifarious. They can engage readers independently of the flow of the prose, to help in the instruction of singing, to enhance the reader's experience either visually or through a diversionary puzzle, to entice the reader into further study in order to solve a riddle or challenge implying a solution to be revealed within, to teach about the practice of canon, but above all, in the eighteenth century, to teach skills and contrapuntal devices applicable to the composition of fugue. Didactically, the problem of solving a puzzle invites direct exploration; finding the proper solution necessitates the ability to discern what works and what does not and calls for reflection on the contrapuntal issues involved. The puzzle offered an opportunity for writers of didactic and theoretical treatises to unite theory and practice, pulling readers into investigating for themselves the melodic and harmonic relationships that such puzzles lend themselves to testing.

For the composer, the precomposition necessary in creating an enigmatic canon proves its rigor through the potential of the enigma to generate its complete solution. Kirnberger sought to continue and advance the practice of didactic canon, investing thought, energy and innovation into the practice as one of the last generation of theorists to do so. His canons have a story to tell, a conjecture to offer or a pedagogical lesson to convey. As a result, the effort involved in unlocking the mysteries of a canon yields not only a musical byproduct but a further clue as to the intention of its creator. Which of the aims listed above are the *raison d'être* of a particular canon—the purpose of including it where it appears? The answer to this question is not only relevant but can overshadow the mere musical product of the canon's solution; it is central to the present study.

As we examine Kirnberger's canons published in his own treatises and in a treatise by Friedrich Wilhelm Marpurg, it will help to keep in mind that both authors treat the concept of canon in a strict sense, involving an enigma and a solution. These two forms of a single canon are sometimes referred to as ›closed‹ (enigmatic, *geschlossen*, *clauses*) and ›open‹ (resolved, *aufgelöst*, *apertus*). These are not necessarily different kinds or species of canon but may also be two ways to notate a single canon. A command of enigmatic canon involves a fluency of translation between these two forms.² The open form must be composed with a view to the method of its riddle foremost in the mind of the composer so that it can be expressed in closed form. This seems straightforward when the contrapuntal device employed is simple imitation but can become quite complex as the devices are varied and layered. Aside from direct imitation, the techniques by which these canons are composed and encoded involve various transformations, such as imitation in contrary motion, augmentation, and

2 See Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge, nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister entworfen von Friedrich Wilhelm Marpurg*, Berlin 1753–1754, Das sechste Hauptstück, erster Abschnitt §4, 1753–1754.

diminution, and constitute examples of various types of canon such as stacked canon, canon per tonos or canon over or under a *cantus firmus*.³

13 Canones Kirnbergeri

The time between Kirnberger's study of composition and performance with J.S. Bach and the inclusion of his set of thirteen canons by Marpurg in the first volume of his treatise *Abhandlung von der Fuge* (1753)⁴ was only about eight years.⁵ Not only was Marpurg's treatise to be the first of its kind, focusing systematically on fugal composition, but it was highly influenced by J.S. Bach himself. In fact, according to Christoph Wolff, Marpurg consulted Bach on fugal composition around the year 1749, most likely with his treatise in mind.⁶ »No theoretical work on fugal composition existed before Marpurg's 1753 treatise *Abhandlung von der Fuge*, which is largely based on *The Art of Fugue*, Bach's practical treatise.«⁷

Roughly following Bach's method of teaching, which includes first thorough bass, then invertible counterpoint, followed by canon before beginning fugal composition, *Abhandlung von der Fuge* follows Bach in a much more fundamental way: It includes a great deal of music. The multitude of musical examples is the greatest acknowledgment of Bach's practical music. Sixty pages of densely packed musical examples accompany each of the two volumes of Marpurg's treatise, more than can be thoroughly discussed on its pages. It is in this context that one must see that Kirnberger's thirteen canons are placed in the middle of a sea of music, included in the first volume before any explicit discussion of canon. With the insertion of these canons, Marpurg steps outside of the aforementioned plan of Bach's teaching perhaps as a foreshadowing and perhaps as relief to the two lengthy fugues which precede them in the musical examples.⁸ Kirnberger's thirteen canons are included as a set followed immediately by a similar set of fifteen diverse canons by Marpurg. Apart from the heading appearing above these densely packed enigmas, Kirnberger is not mentioned by name in the text referring to them; his name appears only above the set of canons in the musical plates (tables) appearing separately on sixty pages following the chapters' text.⁹ This

3 Further recommendations for understanding the history of terminology associated with canons include Charles Turner, »Sub Obscuritate Quadam Ostendens: Latin Canon in the Early Renaissance Motet«, in: *Early Music* 30 (2002), pp. 165–187; and Denis Collins, »Musical terminology in the canonic works of Bach: an historical context.« in: *Bach* 26 (1995), pp. 91–101.

4 Marpurg, *Abhandlung* (as N.B. 4).

5 Siegfried Borris, *Kirnbergers Leben und Werk und seine Bedeutung im Berliner Musikkreis um 1750*, Kassel 1933, p. 7.

6 Christoph Wolff, *Bach the Learned Musician*, New York 2001, p. 307, & ch. 12 footnote 9.

7 *Ibid.*, p. 308

8 Bach's D-minor fugue from the second book of the *Well-Tempered Clavier*, BWV 875, and a fugue in the same key by Jean-Marie Leclair from his trio sonata, Op. 4 No. 3.

9 The businesslike reference to the examples without referring to their source in the text is Marpurg's practice generally. In the preface to volume II of *Abhandlung* (as N.B. 4), p.4, »Vorläufige Erinnerungen«, Marpurg does mention several well-known composers and theorists of earlier

is still praise, as Marpurg with his very title, »Treatise on the fugue based on the principles and examples of the best German and foreign masters,« implicitly honors those whose examples he includes. Yet Marpurg disparages their style in an offhand, perhaps self-consciously apologetic remark:

„One will immediately recognize from the sight of the former [Kirnberger’s canons] that observers of this type of writing are probably wrong when they want to persuade the world that there could be good, unforced and natural singing in this type of work. Unforced! Sure! One need look no more in these examples for operatic arias than in fugues. In such matters one should not expect anything other than a masculine and sedate melody that is not based on any fashionable passages.“¹⁰

Both Kirnberger’s thirteen and Marpurg’s own fifteen canons are presented in an exceptionally enigmatic way; aside from the musical notation for each numbered canon only the number of voices is indicated, without epigrams, extra clefs or signs to indicate the times of subsequent entries.¹¹ Despite the challenging puzzles these enigmatic canons elicit, help is sporadically offered in the second volume of the treatise, published the following year, where without exception each canon is eventually revisited either with a written solution or with some clues added. All but one of Kirnberger’s thirteen enigmas are represented by a single melody; number 12 is a double canon whose enigma includes two voices (see Example 1).

Many years later, around 1780, Johann Georg Albrechtsberger assembled a set of twenty-six canons by various authors, »26 canoni aperti varii autorii.«¹² Five of Kirnberger’s 13 canons are included in Albrechtsberger’s collection as well as another, »Wir irren allesamt« to be discussed later.

generations whose work he has drawn upon by name, J.S. Bach, Froberger, Frescobaldi, Bononcini, Bernhard, Theil, Stölzel, »und viele andere«, but not his contemporary, Kirnberger.

10 Marpurg, *Abhandlung* (as N.B. 4), p. 92. »Man wird aus dem Anblicke der erstern sogleich erkennen, dass die Berächter dieser Schreibart wohl Unrecht haben, wenn sie die Welt bereden wollen, es könnte sein guter, ungezwungener und natürlicher Gesang in dergleichen Art von Arbeit vorhanden seyn. ungezwungener! So gleich! Opernarienmässige Wendungen muß man so wenig darin suchen, als in periodischen Fugen. Man darf in solchen Sachen nichts anders erwarten, als eine männliche und gesetzte Melodie, die sich auf keine Modepassagen gründet.«

11 Marpurg did add epigraphs to two of his own canons one of which is a polymorphous canon capable of innumerable solutions, labeled »canon polymorphus«, and the other »triades harmonicae«.

12 Robert N. Freeman, Johann Georg Albrechtsberger’s 26 »canoni aperti del varii autori«: The Edition in: *Theoria* 8 (1994), pp 1–53.

Example 1. Canones Kirnbergeri, enigmas, from Marpurg (B.1.XLV-XLVI).¹³

6) à quatre



7) à quatre



8) à quatre



9) à six



10) à six



11) à quatre



12) à quatre



13) à quatre



That Kirnberger's thirteen and Marpurg's fifteen canons are presented in the same unusually enigmatic way invites one to speculate that Marpurg may have changed the presentation of Kirnberger's enigmas, at least insofar as to omit Kirnberger's clues. For example, either Kirnberger's or Marpurg's fluency in translating back and forth between enigma and solution allows for alternate versions of the enigmas of canons 2, 3 and 13 discussed below. This is because some highly symmetrical canons may be encrypted into an enigma in more than one way. Kirnberger's enigmas for Canons 6 and 11, published again a decade later, are include more clues than they did in *Abhandlung*. (See Examples 1, 8 and 15.)

13 Abbreviations of musical examples from *Abhandlung von der Fuge* by Marpurg will take the following format: »B.2. XXXV.4« means Berlin edition of 1754, volume 2, table XXXV, figure 4.

Table 1 – Canones Kirnbergeri (in Marpurg B1XLV–XLVI)

	voci	Method, Characteristics	Berlin Vol. II Tab. Fig.	in Vol. II	Albrechtsberger's 26 canoni aperti
1	a2	retrograde	XXII.3	solution	
2	a2	augmentation, diminution	XXI.3–4	solution	
3	a2	parallel motion via contrary motion	XXII.4 (1XLIII)	solution	13 (no.11)
4	a4	interlocking half notes, inversion	XXIX.3	solution	14 (no.12)
5	a4	invertible	XXX.8	clues: segnos	15 (no.13)
6	a4	through the 5ths ›per tonos‹	XXXII.2	solution	16 (no.14)
7	a4	invertible round - E minor	XXX.6	clues: segnos	
8	a4	augmentation 1:2:4:8	XXX.3	solution	
9	a6	round (invertible)	XXXVII.5	clues: segnos	
10	a6	multiple intervals	XXXVI.11	clues: rests, clefs, first note	
11	a4	stacked, through the fifths	XXXIII.1	solution	17 (No.19)
12	a4	retrograde, A major	XXIX.4	solution	
13	a4	5th below, 8ve below, 12th below	XXXV.4	clues: segnos	

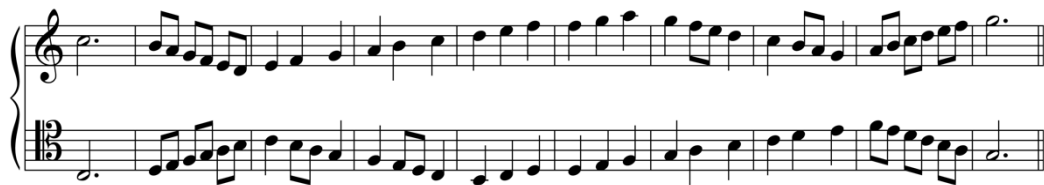
Canon 1: a2 in retrograde and contrary motion

Two-voice puzzle canons are generally the most difficult to solve, and this set begins with the most rare and unexpected of transformations: retrograde inversion (see Example 2). The only hint of this is that the melody's rhythm is nearly palindromic. In fact the solution given in volume 2 presents the *comes* (follower) in tenor clef so that the notes fall on the correct lines and spaces when turned upside down. Had Marpurg permitted more clues in the enigma, an inverted tenor clef could have been easily included as a hint at the end of the canon, making the enigma more intriguing.

Example 2. Canones Kirnbergeri No. 1.



a) Canon 1 in retrograde and contrary motion, solution and retrograde from Marpurg B.2.XXII.3



b) Retrograde of solution. Notice the visual symmetry in both time and contour.

Canon 2: a2 in augmentation

As with the first canon, a rare form of canonic transformation is used, and this makes the second canon as difficult to solve as the first. Marpurg's notation of the solution to this canon illustrates the arbitrariness of the distinction between the labels ›augmentation‹ and ›diminution‹ as regards the canon as a whole. Marpurg's two solutions to the canon differ only in which note of the repeating melody is to be first, and because of that choice, the first solution is labeled as augmentation and the second as diminution (compare Example 3a and 3b).

Example 3. Canones Kirnbergeri No. 2.

a) Canon 2 expressed as being in augmentation, solution from Marpurg B.2.XXI.3

The musical score for Example 3a consists of two systems of two staves each. The first system shows the beginning of the canon in augmentation. The second system shows the 'incipit of canon expressed as being in diminution'.

b) Canon 2. The same canon but expressed as being in diminution by starting at a different point, exchanging dux and comes, from Marpurg B.2.XXI.4

The musical score for Example 3b consists of two systems of two staves each. The first system shows the beginning of the canon in diminution. The second system shows the continuation of the canon in diminution.

This is also a rare example of a ›complete augmentation canon‹ in the sense that the diminished form of the melody appears twice against the augmented form, quite in contrary to the tradition of truncating the augmented version. Ordinarily an augmentation canon is understood to end when the most complete voice, the *dux*, reaches its end, and any augmented voices are truncated at that point. Rarely, a canon such as Canon 2 is devised where the *dux* may repeat as the augmented voice reaches its end and is not truncated.¹⁴

14 When a composer dies without giving the intended solution, a question can remain as to the correct solution. Thomas Op de Coul (in »The Augmentation Canon in J.S. Bach's ›Musicalisches Opfer‹« in: *Bach 37* (2006), No. 1, pp. 50–77), explores a nineteenth-century idea that Bach's posthumous augmentation canon might take the form of a 'complete' augmentation canon. In response, Denis Collins (in »From Bull to Bach: In Search of Precedents for the ›Complete‹ Version of the Canon by Augmentation and Contrary Motion in J.S. Bach's ›Musical Offering‹«, in: *Bach 38* (2007), No. 2, pp. 39–63), gives some precedent and further discussion regarding Bach's canon, and Timothy D. Edwards (in »The Royal Theme's Hidden Symmetry: In Defense of the Concise Solution to the Augmentation Canon in J.S. Bach's ›Musical Offering‹«, in: *Bach 41* (2010), No. 1, pp. 1–31, demonstrates that Bach's canon does not take this form.

Canon 3: parallel scales a2

The third canon illustrates of how a perpetual canon may be developed from a highly symmetrical musical phenomenon: a continuously oscillating major scale covering the span of a ninth (See Example 4.e.). Since a descending scale is equivalent to an ascending scale in contrary motion, a two-voice canon may be formed by such an oscillating scale with the *comes* in contrary motion, its descent moving in parallel with the descent of the *dux*. However, the melody is slightly more subtle than a simple scale in two ways: first, there is a rhythmic pause at the top and bottom of the scale, and second, for a short time some of the notes are shifted by an octave. The result is a fully parallel two-voice structure realized in thirds or sixths above, or in compound thirds or sixths.

In Examples 4a and 4b, the numerals between the staves indicate the continued parallel motion between the two voices, representing the imperfect consonances of thirds and sixths, often compound, formed in different possible solutions. Because the canon is presented in bass clef, the implication is that the missing voices will not be any lower than this voice. Yet it is possible to begin the *comes* on G so that it parallels first in thirds above the *dux*, but at the octave shift, briefly continuing in parallel sixths below the *dux*, as shown in Example 4c.

In the second volume of *Abhandlung*, Marpurg also illustrates that the entire perpetual duet can be performed in retrograde by introducing another canon formed from a retrograde of this canon but beginning on a more conveniently selected first note of the melody, shown in Example 4d.¹⁵

Example 4. Canones Kirnbergeri No. 3. Numerals denote diatonic interval class.

a) Canon 3 in contrary motion, solution from Marpurg (B.2.XXII.4), imitation at the octave.

b) Canon 3 in contrary motion, solution by Edwards: imitation at the twelfth.

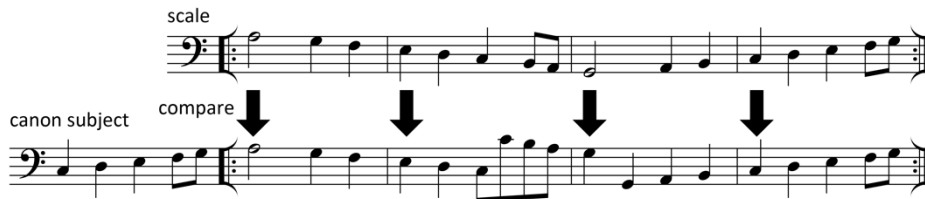
c) Canon 3 in contrary motion, solution by Edwards: imitation at the fifth,

¹⁵ Marpurg, *Abhandlung* (as N.B. 4) vol. 2, Tab. XXII, Fig. 5 and inverted as well in Tab. XXII, Fig. 6.

d) Marpurg created another enigma (Marpurg B.2.XXII.5) from Canon 3 (bottom staff), formed from a retrograde of the solution. Compare the last notes of the upper melody with the second measure of the *dux* above.



e) The subject of Canon 3 consists of a scale, ascending and descending with rhythmic alterations and octave leaps. The octave displacements are removed in the upper staff reduced to a scale as compared with the subject in the lower staff.



Canon 4: interlocking tetrachords in contrary motion a4

What is most fascinating about this canon is the scarcity of possible solutions that may be properly obtained according to the principles of voice leading and harmony, given how simple the enigma appears. Although it is possible to swap the soprano and tenor voices, the configuration shown in Example 5 is essentially the same as the open-score solution presented in *Abhandlung* as well as Albrechtsberger's collection of 26 canons.¹⁶

Example 5. Canones Kirnbergeri No. 4. Canon in contrary motion, solution from Marpurg B.2.XXIX.3



¹⁶ Marpurg, *Abhandlung*, vol. 2, Tab 2. XXIX.3. Freeman, *Johann Georg Albrechtsberger*, p. 24.

Canon 5: in quadruple counterpoint

This arrangement is given in open score in Albrechtsberger (*26 canoni aperti varii autorii*) (see Example 6).¹⁷

Example 6. Canones Kirnbergeri No. 5, Canon in quadruple counterpoint.
Strands A, B, C, D. Solution from Albrechtsberger #15.

The musical score is presented in three systems, each with four staves. The first system shows the initial four measures. The second system, starting with a circled '4', shows the continuation of the four strands. The third system, starting with a circled '6', shows the final four measures. Each strand is labeled with a letter (A, B, C, or D) at the beginning of its first measure. The strands are: A (top staff), B (second staff), C (third staff), and D (bottom staff). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and a trill (tr.) in the third measure of the first system.

The canon consists of a single melody overlapping with itself four times, effectively dividing its four measures into four melodic ›strands‹, labeled here A, B, C and D. When A, B, C and D are put together in order, they form the melody.

¹⁷ Freeman, *Johann Georg Albrechtsberger* (as N.B. 12), pp. 19–20. Other solutions to this enigma are possible that would create different vertical relationships between strands. For example the lowest voice could enter first followed by the tenor-range voice, and so on.

The solution to this canon, made clear by clues added in Marpurg's second volume, is found in Albrechtsberger's *26 canoni aperti* and shown in Example 6. The letters A, B, C and D appear above the measures marking where the strands occur.

1	2	3		4	5	6	7	
A	B	C	:	D	A	B	C	:
	A	B	:	C	D	A	B	:
		A	:	B	C	D	A	:
			:	A	B	C	D	:

In fact there is enough variety in this solution to demonstrate the quadruple counterpoint and to take full musical advantage of the independence of the parts.

There is one subtle but potentially controversial feature of this quadruple counterpoint: The meaning of the harmony changes depending upon the inversion at the cadence from beat 4 to the following downbeat. The neighbor note E that occurs on the fourth beat of strand C, is circled in Example 6 each time it occurs. Though seemingly innocuous as it recurs in various voices, it is a clever way to permit triadic harmony in quadruple counterpoint. Although the functioning harmony on the fourth beat of each measure should be a dominant G triad in the key of C, this would create trouble if the chord's fifth (the note D) were to occur in the bass. Luckily, there is a neighbor tone directly on beat 4, embellishing the note D with the note E instead. Thus, when the bass voice takes strand C (measure 6), the consonant harmony is an E minor triad, and the D which follows it is heard as a passing tone rather than the principal harmonic note. Only if the E is taken as the true bass note may the G's in the middle two staves be understood as consonant rather than poorly prepared fourths above D. The E as bass note changes the character of that fourth beat as compared with the fourth beat of other measures.

The trouble that a second-inversion triad can cause is perhaps best put in the words of Marpurg. In Howard Serwer's 1970 article »Marpurg versus Kirnberger: Theories of Fugal Composition«, the author relates the viewpoints of these two composers on matters relating to inversion and harmonic identity,¹⁸ citing as evidence a quotation from Marpurg's twenty-third *Kritischer Brief*. Although Marpurg is discussing another of Kirnberger's pieces, he clearly suggests that tricks such as Kirnberger's in Canon 5 would be prohibited: »The discussion here is only of correct harmony in contrapuntal contexts and here I maintain that all inversions or root position passages which produce incorrect harmony or even imply it are forbidden.« Soon after, he makes a further clarification:

„For example, in a triad the third is an invertible voice which, if it is used as the bass calls for a six-chord above it. However, the fifth, if not preceded by a tie, is, and

¹⁸ Howard Serwer, »Marpurg versus Kirnberger: Theories of Fugal Composition« in: *Journal of Music Theory* 14 No. 2 (1970), pp. 213–217.

remains, the middle voice in both, which calls for a six-four chord over itself, and therefore in the strict style of composition cannot form the proper bass of an unprepared chord."¹⁹

In other words, when a triad is inverted by moving its chordal third to the bass, a consonant first-inversion ›six‹ chord is formed, but if a triad were to be inverted by moving its chordal fifth to the bass, a dissonant second-inversion ›six-four‹ chord would be formed, and this is prohibited. This forbidden harmony would be the result of Kirnberger maintaining the D throughout beats 3 and 4 rather than employing the E as he has done. Yet by Marpurg's assertion that the implication of the harmony must be observed in an inversion, the foundational necessity of interpreting the E as a chordal root changes the implication of the harmony from a dominant-function G chord to an E-minor chord instead, contradicting the implication of a dominant function.

Marpurg's view on de facto reharmonization due to inversion in general is not favorable. This is evident from a dispute between Marpurg and Kirnberger prompted by the question: »In the composition of two-part invertible counterpoint, must the composer allow for the harmonic implication of the intervallic structure?«²⁰ According to Serwer's assessment,

„By thinking in terms of inverted chords and the fundamental bass, Marpurg judged Kirnberger's counterpoint according to its functional harmonic structure rather than as a mere succession of intervallic simultaneities. Kirnberger defended his work in intervallic rather than harmonic terms so that his position, while seemingly less rule-bound than Marpurg's, was in fact more old-fashioned.“²¹

By extension the same question can be posed for invertible counterpoint of more voices. The same logic and the same disagreement between the two theorists can be extended to the case of our Canon 5, and Kirnberger would clearly defend his E-minor triad on beat 4.

Canon 6: stacked canon *per tonos* exhibiting counterpoint at the twelfth

This canon can be understood as a stacked canon that modulates as it recurs. A stacked canon is built when each new voice imitates the previous voice at the same time and pitch interval (other than the unison). In other words, as Example 7 shows, after the *dux* is heard to enter in the bass, each voice enters a perfect fifth above and two measures after the previous entry until all voices have entered. As each voice repeats, it does so a major third higher and five measures later. This transposition is indicated with the symbol at the end of the staff shown in the enigma in Example 1, known as a *direct* (German: ›Wächter‹; Latin: ›custos‹), indicating that the next note should be *E* rather than *C*.

19 Ibid., quoting and translating Marpurg's letter, pp. 216f.

20 Ibid., p. 213.

21 Ibid., p. 216.

Ordinarily the structure of a stacked canon does not require invertible counterpoint. This can be seen, again, by thinking of each one-measure strand of the melody as being represented by a letter, and seeing that the structure does not involve a vertical reordering of the strands from measure to measure. In a stacked canon that begins in the bass, newer strands always appear above older strands:

1	2	3	4	5	6	7	8
			A	B	C	D	(E)
		A	B	C	D	(E)	
	A	B	C	D	(E)		
A	B	C	D	(E)			

Examining this structure reveals that at no point are two strands inverted. However, when the first voice re-enters after the measure of rest (E), invertible counterpoint is used to ensure a sensible result. Compare strands A and C between the outer voices in measures 3 and 6, and notice that they are inverted:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	etc
			A	B	C	D	(E)	A	B	...
		A	B	C	D	(E)	A	B	C	...
	A	B	C	D	(E)	A	B	C	D	...
A	B	C	D	(E)	A	B	C	D	(E)	...

As shown by the brackets labeling the strands in Example 7a, the alto enters on the note *d'* in measure 4 (strand A), and the bass completes a 3–2 suspension on the notes *c* and *B* (strand C); as the voices are inverted on the bass's entrance in measure 6 on the note *e* (strand A), the soprano completes a 4–3 suspension. This is invertible counterpoint at the 12th. Consult the interval table in Table 2 to see the expected relationships between intervals when inverting melodies by a fifth or twelfth.

Table 2 — Inversion Tables					
At the Octave		At the Twelfth		At the Seventh	
8	unis	12	unis	7	unis
7	2	11	2	6	2
6	3	10	3	5	3
5	4	9	4	4	4
4	5	8	5	3	5
3	6	7	6	2	6
2	7	6	7	unis	7
unis	8	5	8		
		4	9		
		3	10		
		2	11		
		unis	12		

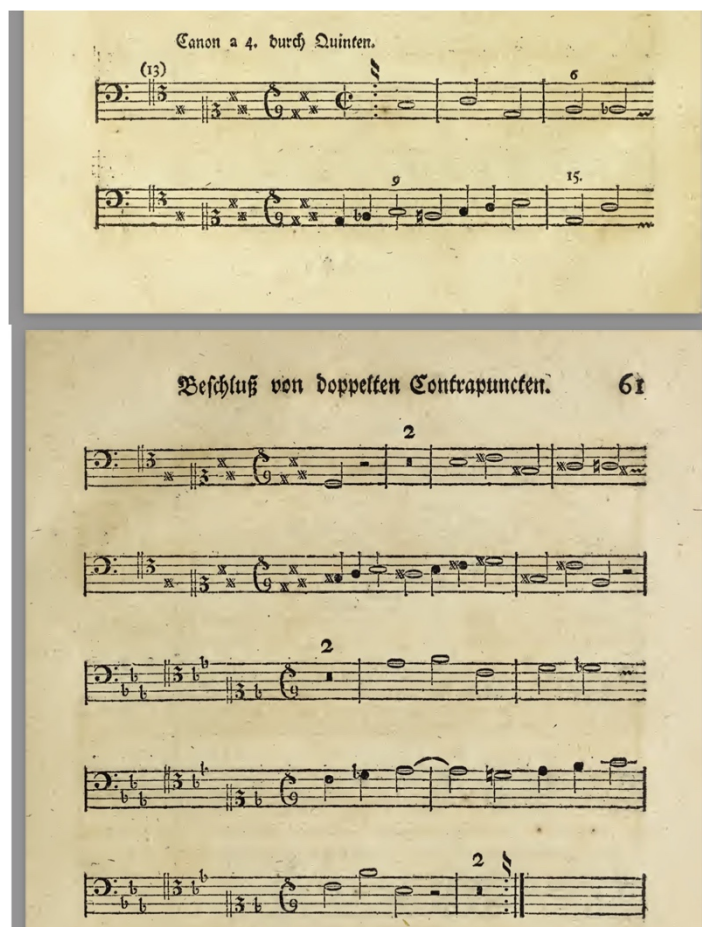
Example 7. Canones Kirnbergeri No. 6, canon a4 in contrary motion.
Solution by Marpurg B.2.XXXII.2

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-5) shows the beginning of the canon. The second system (measures 6-10) continues the piece. The third system (measures 11-15) shows further development. The fourth system (measures 16-18) concludes the canon. Brackets labeled A, B, C, D, and (E) group the strands. Fingering numbers like '2-3 3 (2) 5' and '4-3 3 (4) 8' are provided for specific passages. Measure numbers 3, 6, 11, and 16 are circled at the start of their respective systems.

It should be noted that the extended rest in strand E, marked (E), acts as a buffer, allowing some pairs of strands to avoid the necessity of requiring invertibility. While the pairs of strands (A, C), (A, D) and (B, D) are invertible, the pairs (A, B), (B, C) and (C, D) are not; strand A never appears below strand B; strand B never appears below strand C, and strand C never appears below strand D.

The enigma for this canon published in Kirnberger's *Kunst des reinen Satzes in der Musik* is different from that in Marpurg's *Abhandlung*. It is much longer because it traces the path of the *dux* through all twelve keys, (»Durch Quinten«) rather than just four, repeating at new pitch levels, beginning on C and ending on C again (compare Examples 7 and 8).

Example 8. Kirnberger's enigma of Canon a 4. durch Quinten (Canones Kirnbergeri No. 6),
 Courtesy University of North Carolina



Unlike the enigma included by Marpurg, which includes only one iteration of the ›subject‹, Kirnberger's enigma for this canon, seen in Example 8, is notated all the way through the circle of fifths including three iterations of the ›subject‹ (i.e. the enigma published by Marpurg). The convenience of this longer enigma makes the journey through the fifths clear and accomplishes the enharmonic shift in its notation via a change in key signatures, rather than leaving the task of modulation and enharmonic spelling to the one solving the canon. It also accomplishes the octave correction that is necessary for the canon to avoid transposing a full octave upward with each repetition.

The numerical figures 6, 9 and 15 appearing above in the first two lines of Kirnberger's enigma (Example 8) signify intervals above the notes of the *dux*, interpreted in bass clef over which they appear, their metric positions showing the times of entry. Thus the second voice enters a sixth above the note *B* with the note *g*; The third entry begins a ninth above the bass's *c* on the note *d'*, and the final follower begins on the note *a'* at the interval of a fifteenth (double octave) above the bass note *A*. These numerals resolve any ambiguity as to the correct order of the clefs and first notes of each entry.

Canon 7: invertible round a4

As with Canon 5, this four-part solution exhibits quadruple counterpoint. Since the voices are entirely invertible there is no reason that this particular firing order of parts needs to be followed. In Example 9 the four strands of which the *dux* is made are marked A through D.

There are two interesting contrapuntal situations, marked with asterisks in measures 3 and 4 where they occur in the bass. They are both subtle but worth mentioning since they allow full triads to occur in the canon's harmony. It is due to Kirnberger's deep understanding of triadic harmony that he is able to accomplish the use of this fuller harmony. As mentioned with Canon 5, a major or minor triad is consonant when its root or chordal third are in the bass, but the situation is more complex when the fifth appears in the bass. As David Beach points out,

„[...] the fact that Kirnberger identifies both a consonant and a dissonant six-four chord sets him apart from the other theorists of his time. The earlier figured-bass theorists like Heinichen and Mattheson, for example, considered all six-four chords to be dissonant because of the dissonant interval of a fourth. On the other hand, Rameau and his followers viewed all such chords as consonant because they are related to consonant triads by inversion. Kirnberger, however, stated that the six-four chord could be either consonant or dissonant, depending upon the context.“²²

In Canon 5, Kirnberger avoided a six-four harmony where it would have occurred. Now in Canon 7 he introduces a six-four harmony on the second eighth note of measure 3 by arpeggiation. Both strands B and C include a chordal fifth by arpeggiation, and this allows the harmony to be fuller. This is in contrast to the very moment of the downbeat where, as is typical for quadruple counterpoint, only the root and third of a harmony are sounded. (Strands A, B and C begin with the root, *e*, of the tonic triad, and strand D begins with the tonic triad's third, *g*.) The arpeggiation is effective in any inversion just after the downbeat because it occurs after the harmony is established.

Example 9. Kirnberger's enigma of Canones Kirnbergeri No. 7, solution by Edwards



22 Johann Philipp Kirnberger, *The Art of Strict Musical Composition [Die Kunst des reinen Satzes in der Musik]* (Music Theory Translation Series, Number 4), London 1982, p. xiii.

As strand D occurs in the bass of measure 4, one can see two devices used to avoid the trouble caused by six-four chords. There, in Example 9, the asterisk marks a place where the bass voice has leapt to a higher register to sound the chordal fifth of the dominant B triad. There are two contrapuntal excuses for this note (*F#*) when it occurs in the bass. First, the leap to a higher register makes it much more likely that it appears by voice crossing above the triad's root or third sounding in another voice. Even if it were not heard in another voice, the leap suggests a polyphonic melody. Second, despite the leap, the overall motion in that measure is a passing motion from the chordal third, *g*, through *f#* to *e*. By this logic, the *f#* heard as the bass of a passing six-four. The higher register also makes it more likely that the chordal fifth is not heard as a bass note, and this helps to obviate an aural interpretation of the harmony as inverted.

Is Kirnberger cheating by having his melody cross voices with the one beyond it in order to avoid inverting certain troublesome notes? Perhaps it is wily, but it is creative. Although cumbersome to explain, the importance of this careful writing is that Kirnberger is able to create a highly invertible contrapuntal structure even while using full triads.

Canon 8: Augmentation canon with contrary motion in proportions 1:2:4:8

This augmentation canon follows the scheme of Bach's four part canon, number 14 ›in augmentation and diminution‹ from BWV 1087. That is, the given voice mostly in sixteenth notes is augmented to the next follower in which it is predominantly eighth notes, with the next augmentation producing quarter notes in a third voice, and resulting in half notes in the ultimate level of augmentation.

Example 10a is a new solution similar to Marpurg's but more faithfully following the tonal implications of the enigma, adhering to the indicated key of C major, and ending on the final pitch indicated in the enigma rather than attempting to continue. These observances produce a more coherent conclusion than Marpurg's, shown in Example 10b.

As the dux begins and ends with confirmation of C major, Marpurg's decision to add B-flats in measures 3, 4 and 5 is clearly not Kirnberger's intention. After all, only one flat is used in the C-major dux. That no flat should be used in the tenor voice at the

end of measure 4 should be clear after considering the question as to why Kirnberger included the otherwise awkward eighth rest in the first measure of the enigma. It has no musical reason for being in the first measure but for the rest that its quadrupling augmentation will produce in the third measure, alto voice. This half rest in measure four is necessary to allow the tenor's *B*-natural to avoid a clash. The intention to employ *B*-natural and the avoidance of a false relation is the only logical reasons for the existence of the half rest in measure 4 and thus the reason for the eighth rest in measure 1.

Flats should not appear in measure 5 either. If flats are used in measure 5, then the *dux*'s sudden *B*-naturals in the final measure give the impression of a half cadence in *F* rather than a full cadence in *C*. It is most likely that the *B*-flats in measure 5, and their weakening of the cadence are the cause of Marpurg's desire to carry the augmentation further, even extending the *dux* and adding ›cet‹ (etcetera). However, the augmentation cannot be continued beyond the end of the *dux*. In the end, Marpurg's solution does not do justice to Kirnberger's conception.

Example 10. *Canones Kirnbergeri* No. 8 in augmentation in proportions 1:2:4:8.

a) Solution by Edwards based on Marpurg B.2.XXX.3

The image displays two systems of musical notation for Canon 9. Each system consists of four staves: a single treble clef staff at the top, followed by a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows the initial entry of the six voices. The second system shows the continuation of the canon, with asterisks (*) marking specific notes and the abbreviation 'cet.' indicating the end of a cycle. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests.

b) Solution by Marpurg (B.2. XXX 3)

Canon 9: six voices, sextuple counterpoint

Two solutions are presented to Canon 9: In Example 11a the enigma is resolved in six voices at the unison and presented in the style of a round, where each voice begins by singing the first staff, then sings the second staff as the second voice enters on the first, and so on, repeating until all voices have entered and all staves sung. This illustrates the fact that the melody is composed of six strands working in harmony with one another, but it does not reveal that these strands can be transposed by octaves to different registers without compromising the harmony of the canon. That is shown in Example 11b where the voices do enter in various registers. As each two-beat strand passes, the relationship between these six strands changes. By the time the repeat sign is reached, six different arrangements of these six strands have been heard, demonstrating that the tiny canon is capable of sextuple counterpoint (invertible counterpoint in six voices).

Example 11. *Canones Kirnbergeri* No. 9 a 6.

The image shows six staves of music, numbered 1 through 6. Each staff is in G major (one sharp) and common time (C). Staff 1: G4, A4, B4, C5. Staff 2: G4, A4, B4, C5. Staff 3: G4, A4, B4, C5. Staff 4: G4, A4, B4, C5. Staff 5: G4, A4, B4, C5. Staff 6: G4, A4, B4, C5. The notes are arranged in a way that suggests a specific intervallic relationship between the staves.

a) at the unison, solution by Edwards

The image shows a complex musical score with six staves. The top staff is in G major and common time. The score features intricate counterpoint with many slurs and accents. A circled number '4' is present in the upper right. At the bottom of the score, there are several asterisks and dagger symbols marking specific notes.

b) in octaves exhibiting sextuple counterpoint, solution by Edwards

At the very least, invertible counterpoint in six voices requires that under all inversions of voices no prohibited parallel motion occur and that any voice may serve as the bass below the others without compromising the harmony. In short, any configuration of the six strands of which the melody is comprised must be viable. While no prohibited parallel motion occurs due to inversion in any combination, the treatment of the bass deserves comment.

Kirnberger finds uses for triads in such a way that when they are inverted to six-four chords they are used in two ways exemplified by the example of his teacher, Johann Sebastian Bach. We might refer to these two ways in contemporary terms as accented passing six-fours and pedal six-fours.

The first of these six-four scenarios arises from a dissonance known as an accented passing tone. In Kirnberger's words:

„Two notes against one are treated in two ways. First, the first note can be a consonance and the second a dissonance, which is known as a regular passing tone. Second, the first note can be dissonant and the second consonant, and this quality of the notes creates irregular passing tones.“²³

These dissonances discussed in a two-voice setting can also occur in denser textures, and quite often in Bach’s chorale harmonizations, whether in an upper voice or in the bass. Though not generally practiced in sixteenth-century counterpoint, these dissonances are ubiquitous in eighteenth century music. An accented passing six-four would be a second-inversion triad whose bass is passing by step, but that passing bass note is an accented passing tone. Example 12 shows three instances of accented passing tones in Bach’s chorale harmonizations. Each of these the passing tone (circled) occurs in a more metrically accented position (on the beat) than its resolution (after the beat). In the first of these the chorale melody itself contains the passing tone; in the second, the dissonance occurs in the bass, and in the third, the bass note functions as an accented passing tone, producing an accented passing six-four chord.²⁴

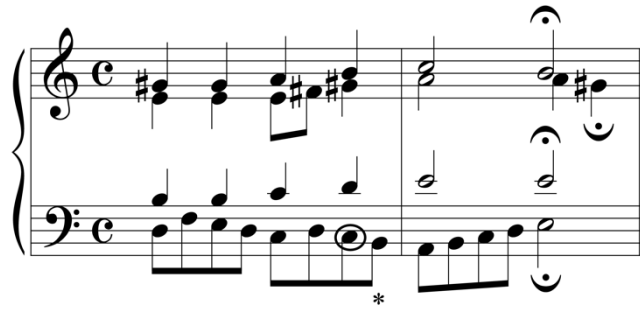
Example 12. Excerpts from Bach chorale harmonizations, accented passing tones circled, resolutions marked »*«.



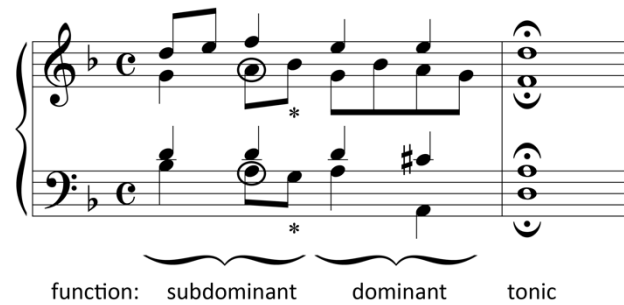
a) No. 237 »Was betrübst du dich, mein Herz«, BWV 423, meas. 3–4.

23 Johann Philipp Kirnberger, Richard B. Nelson, and Donald R. Boomgard, »Kirnberger's 'Thoughts on the Different Methods of Teaching Composition as Preparation for Understanding Fugue'« in: *Journal of Music Theory* 30 (1986), p. 71–94: p. 78.

24 Johann Sebastian Bach, *371 vierstimmige Choräle für ein Tasteninstrument (Orgel, Klavier, Cembalo) nach der Ausgabe von 1784-1787 (J. Ph. Kirnberger, C. Ph. E. Bach)*, herausgegeben von Klaus Schubert. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1990. Nos. 237, 190 and 356, respectively. In Example 8c, it should be noted that the six-four appearing on beat 2 resolves within the subdominant function chord built on *g*, so that the tenor note *d'* remains structurally consonant, preparing the suspension on beat 3. Understanding the six-four sonority on the first eighth-note of beat 2 to be passing between inversions of a subdominant sonority, rather than anticipating a cadential suspension, helps to support the view that the tenor suspension is handled in the traditional, effective manner.



b) No. 190 »Herr, nun laß in Friede«, BWV 337, meas. 3–4.



c) No. 356 »Jesu, meine Freude«, BWV 358, meas. 5–6.

In Canon 9 the two six-four harmonies occurring on beats 1 and 3 of the second repeating measure, marked with asterisks in Example 11b, are explicable by regarding their bass notes as accented passing tones. When harmonized, these accented passing tones can serve as the dissonant bass of a ›passing six-four‹ but rhythmically offset in contradiction to traditional practice.

The second of these six-four scenarios challenging a traditional view of invertible counterpoint is seen in the form of a ›pedal six-four‹, in other words, a second-inversion triad whose existence can be explained by the fact that the bass is functioning as a pedal tone. As stated in *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*:

„A pedal point, which usually appears near the end of a fugal composition, is formed by a succession of harmonies sounding against a sustained note in the bass, or in the soprano voice, or even (albeit infrequently) in a middle voice. In determining the fundamental harmony, the sustained note is disregarded when the harmonies are not directly related to it; rather the fundamental harmony is derived from the moving parts, which must always be composed as if the sustained note were not there.“²⁵

25 Johann Philipp Kirnberger, »The True Principles for the Practice of Harmony.« Translated with introduction by David W. Beach and Jürgen Thym in: *Journal of Music Theory*, 23, no. 2 (1979), p. 203, §21.

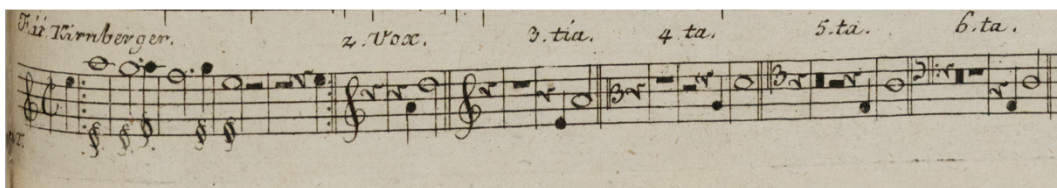
As with Canon 5 which also employs quadruple counterpoint, we see edge cases for how rules can be applied in the most contemporary manner. In Canon 9 a challenge is made to the traditional view, and even to Marpurg's contemporary view, as stated above.

Critically comparing the two solutions shown in Examples 11a and 11b reveals the advantages of invertible counterpoint. While both solutions rely on the use of pedal tone *D*, that reliance is not constant in the longer version since that note sometimes occurs in a higher register. Three chief advantages of the second solution are 1) that it provides textural variety, 2) that it provides a wider range in pitch, and 3) that it avoids the obfuscation of each melody caused by voice crossing. In contrast, the unisono solution creates incessant repetition, each two beats being equivalent, the individual lines unencumbered by too many voices in the same register, each voice's middle-register notes obscured, and the poignant resemblance of the salient highest notes with each repetition drawing the ear's attention away from hearing any one part.

Since sextuple counterpoint is exceptionally rare, its occurrence deserves scrutiny. But the argument that the pedal point is an invalid rationale for accepting the invertibility must also be applied to the unisono solution, since both of these solutions rely on that same pedal point. If one accepts the unisono canon, one must by the same logic accept a solution in octaves.

Canon 9 along with Canons 5 and 7 explore triadic multiple counterpoint. Though their mutual inclusion in the collection may at first seem redundant, they do explore different methods for accomplishing invertibility in so many voices. Canon 5 avoids the second inversion of the dominant triad through shades of harmonic meaning; Canon 7 introduces the triadic fifth through metrically careful arpeggiation and registral leaps, and Canon 9 employs the passing and pedal six-four chords. Between them these three canons address the three non-cadential contexts of six-four chord: passing, arpeggiating, pedal.

Example 13. Canones Kirnbergeri No. 10, clues in Marpurg (B.2. XXXVI.11), Courtesy of the Newberry Library.



Canon 10: six voices, different intervals

In Canon 10 Kirnberger created an unusual chord progression that seems two hundred years ahead of its time. The harmonies seem to be drawn from American popular music of the 1970's, not German music of the 1750's. The effect is caused by a saturation of seventh chords, many of them minor-seventh sonorities. This is possible in the eighteenth century because each seventh is prepared and resolves, not simply struck in full as it would be in jazz or soul music.

It is interesting to note that seventh chords are formed on nearly every scale degree in this canon and that Kirnberger's theory accepts the idea of essential seventh chords on each scale degree other than the seventh. Whether or not they are essential, in each of these chords the seventh is prepared. That is, they are rhythmically-displaced dissonances by means of suspension. This is also true of the ninth which resolves in harmony with the seventh in the fourth measure.

Example 14. *Canones Kirnbergeri* No. 10, a6 at multiple intervals

a) Solution by Edwards following the clues in Marpurg, Vol. 2 Tab. XXXVI.11

b) Analysis with theoretical fundamental bass below

c) Theoretical harmonic relationship of sounding bass-clef notes to missing partials in measure 5

d) Example 74 from *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie...*

(Kirnberger/Schulz 1773) Among the »most natural progressions of the fundamenal bass.«

This canon's voicing and thickness of texture and harmony, saturated with seventh chords in six voices, is not unique. There is a strong resemblance to a similar voicing and harmony in J.S. Bach's *Ricercare a6* from the *Musical Offering*, BWV 1079 (see Example 14; asterisks denote suspensions), and it is possible that the remarkable sequence from Bach's *Ricercare* was an inspiration to Kirnberger to explore this richer six-voice harmony in his canon.

Example 15. Bach, »Ricerca a6« from *Musicalisches Opfer*, excerpt m.29–31.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. A circled '29' is above the first measure of the top staff. Asterisks are placed above notes in measures 29, 30, and 31. Figured bass notation is written below the notes in measures 29, 30, and 31, including '9-8', '7-6', and '9-8'.

More remarkable in Canon 10 are the six-four sonorities which call to mind echoes of Marpurg's words. These are harmonies that in contrast to cadential six-fours do represent the root-position triads of which they are inversions. One might say that Canon 10 provides empirical evidence for the consonant six-four (measures 5 and 6, Example 14). It is significant that in a case where Kirnberger chose to include a six-four sonority whose fourth is not prepared, and whose root is the expected resolution of the previous harmony in such a clear fifths progression, that the sonority is compact, consisting of notes with a single shared but absent fundamental note.

The six-four sonorities in the bottom three voices in measures 5 and 6 have a special acoustic relationship: They represent consecutive partials of a single (absent) fundamental note,²⁶ as shown in Example 13c. Organists will recognize that this major-triad six-four voicing is the same that sounds when a three-rank cornet organ stop is played without an 8-foot stop, these pitches representing the immediate overtones of the note produced by that 8-foot organ stop. There could be no stronger voicing of three notes in a six-four harmony.

To say that the chords occur over bass pedal tones on the downbeats of measures 5 and 6 is hardly tenable, since the harmony is in constant motion. In fact, the hypothesis that the harmonies on the downbeats of these measures constitute Kirnberger's

²⁶ The cornet organ stops include the third, fourth and fifth partials of the note played on the keyboard. Due to the inverse relationship between wavelength (pipe length) and frequency, the pipe lengths of the three components of a three-rank cornet stop are not, at a glance, within this relationship, but the overtone relationship is the source of the genesis of this organ pipe construction. The three (non-breaking) ranks of a three-rank cornet stop include the tierce 1-3/5-foot, block flute 2-foot and nasard 2-2/3-foot stops, a four-rank cornet would add the 4-foot flute stop, and a five-rank would add the 8-foot fundamental tone. These numbers, if inverted, show an overtone frequency series, 1, 2, 3, 4, 5 calculated thus: $8' \div 1.6' = 5$; $8' \div 2' = 4$; $8' \div 2.666' = 3$; $8' \div 4' = 2$; $8' \div 8' = 1$. It is this series that the listener's ear combines into a single tone, even when only partials 3, 4 and 5 are heard.

›consonant six-fours‹, formed from the fundamental bass line depicted in Example 13b, is that Kirnberger himself (or his ghostwriter Schulz) used almost the same progression as the first example of one of the most natural progressions of the fundamental bass (Example 13d).

The fourth is not prepared in measures 5, 6 or 7 of Canon 10. Marpurg's quotation reciting rules of harmony and declaring such fourths to be dissonant was from 1759 in response to a fugue by Kirnberger, but Kirnberger's canon was published by Marpurg in 1752. Marpurg's harsh tone is clearly in response to a long-held disagreement between the two men regarding what is acceptable in deliberate, traditional harmony. Canon 10 is precisely the type of musical example that might elicit this kind of response from Marpurg. In every other respect, Canon 10 follows the rules of traditional, style antico harmony in six voices, and this makes the unusual six-fours stand out all the more.

To allay any suspicion in the reader that the enigma given for Canon 10 with clefs, ensuring this voicing and order of entries, might have been devised by Marpurg rather than Kirnberger, one will find on examination that no matter how the voices are arranged through inversion, there is no way to avoid the fourths that result from chordal fifths in the bass.²⁷

Given the rarity of such a sonority used in this way, it is surprising that this canon would appear in Marpurg's treatise without discussion or explanation. The controversial six-four sonority in this canon lends one to doubt that Kirnberger would want it to be published without further discussion. Whatever the debate elicited by this canon, it is not mentioned or even realized in open form in Marpurg's treatise, and this omission constitutes a denial of Marpurg to engage Kirnberger's musico-philosophical inquiry into the limits of strict harmony. In light of this unexplained inversion, it is interesting that 20 years later in *Die Kunst des reinen Satzes*, Kirnberger points out to his readers passages from Bach's Sinfonia in F minor, BWV 795, where unprepared fourths occur.

„Bach, who has often written for learned ears, can of course not be understood by the aspiring contrapuntal students, who in this case cannot feel and judge the missing basic voice clearly enough. An imitation of this is not to be recommended to them until they are due more mature insights, as the six-four Accord leads to frequent mistakes.“²⁸

27 This is easily demonstrated by examining in which voices the chordal fifths arise, numbered descending from 1 to 6, soprano to bass. Beginning at the repeat sign, measure 3, the chordal fifth *a'* appears in voice 3, then the chordal fifth *d* appears in voices 2 and 4. In measure 4 the chordal fifth *E* appears in voice 1, then the chordal fifth *A* appears in voice 2. In measure 5 the chordal fifth *D* appears in the bass, voice 6, then the chordal fifth *G* appears in voice 5. In these three measures each of the six voices contains a chordal fifth. Therefore, no matter which of the six entries is performed in the bass it is doomed to undergird a second-inversion chord.

28 Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes*, vol. 2, part 2, pp. 39–41. See also Nicholas Stoa, »Triple Counterpoint and Six-Four Chords in Bach's Sinfonia in F Minor«, in: *Music Analysis* 34, no. 3 (2015), pp. 305–334.

Kirnberger is making two important assertions here: first, that the proper hearing of otherwise forbidden six-four chords by a master composer involve the skill of being able to hear a missing voice—one would assume this to be the fundamental bass—and, second, that an explanation is not forthcoming. This stance protects the integrity of the mysterious six-four chords occurring occasionally in music by learned masters including those in Kirnberger's Canon 10.

Canon 11: stacked canon progressing through the circle of fifths

After Canon 6, this canon is the second of two canons which Kirnberger referred to as canons ›Durch Quinten‹ (through the fifths) in *Die Kunst des reinen Satzes* where their enigmas were again included.²⁹ These two canons as Kirnberger presented them are unique among modulating canons insofar as all of the modulation occurs within the canon's subject rather than by means of imitation or transposition on repetition. Thus the canon is not properly a canon *per tonos*, as characterized by Marpurg in his solution,³⁰ or at any other interval but a perpetual stacked canon with imitation at the fifth but repetition at the original pitch.³¹ It just so happens that the *dux* and *comes* contain modulations that carry them through the circle of fifths before they repeat. For this reason, Kirnberger's characterization ›Durch Quinten‹ is more apt. Rather than reiterating a single canonic subject at continuous intervals of modulation as did Canon 6, this canon traverses the twelve keys through a continuously varying *dux*. The enigma thus matches the one published in *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, except of course with the clues absent in the Marpurg.

In Kirnberger's enigma, shown in Example 16, the numeral 2 above the bass's A indicates that the second entry begins on B at the interval of a second above that A, answering the leader's E up a fifth. The third entry begins on F#, as dictated both by its being a fifth above the previous entry and by the numeral #6 above the bass note A. Similarly, the fourth voice begins as expected on C#, two octaves above the bass's C# as indicated by the numeral 15.

29 Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes*, vol. 2, part 3. The enigma for Canon 5 is on pages 60f., and the enigma for Canon 11 is on pages 61f.

30 Marpurg, *Abhandlung*, vol.2, tab XXXIII, fig. 1.

31 A stacked canon is one where each successive entry occurs at the same pitch and time interval as the previous entry. Alan Gosman's article ›Stacked Canon and Renaissance Compositional Procedure‹ explores this topic thoroughly (*Journal of Music Theory* 41 No. 2 (1997), pp. 289–317).

Example 16. Canon a 4. »durch Quinten« enigma appearing in *Die Kunst des reinen Satzes*, volume 2 part 3, pages 61–62. Also: *Canones Kirnbergeri* No. 11.

The image shows two systems of musical notation for 'Canon a 4. durch Quinten.' The first system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains measures 14 and 15. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It contains measures 6 and 15. The second system also consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It contains measures 1 and 2. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It contains measures 3 and 4. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, and accidentals.

Being another canon through the fifths, Canon 11 follows the same plan as Canon 6. In Kirnberger's enigmas for both the canons through the fifths (numbers 6 and 11), the clefs ascend by fifth as well, so that the answers can be read by means of these clefs and the key signatures given. However, in solving the canon some judgment must be made as to the interpretation of accidentals, remembering that each voice represents a chromatic rather than a diatonic transposition. Even as the *dux* makes its way through the successive keys over the course of its thirteen measures, it is imitated in successive fifths, each new entry participating in the changing keys. Rather than strictly spending one measure per key, the canon includes an extra, thirteenth measure, gracefully pausing before the succession begins again. Both Canon 6 and this canon appear in all three collections: Kirnberger, Marpurg, and Albrechtsberger's *26 canoni aperti dei varii autori* (ca. 1780). The solution reproduced in a condensed score in Example 17 is given in open score in Marpurg and Albrechtsberger.

Example 17. Canones Kirnbergeri No. 11, »durch Quinten.« Solution: Marpurg (B.2.XXXII.2).

Canon 12: double retrograde canon in four voices

The two-voice enigma of Canon 12 is solved in four voices by duplicating each of the two parts in retrograde, as shown in Marpurg’s solution in Example 18. This transcription includes Marpurg’s asterisk marking the axis of temporal symmetry but omits the repeat sign he added to his solution.

Like the enigma of Canon 1, the relatively palindromic rhythm and contour of Canon 12’s enigma give a hint of a retrograde solution, but because Canon 12 retrogrades at the unison, the overall effect is that of a true palindrome.

Example 18. Canones Kirnbergeri No. 12, Marpurg’s solution (B.2.XXIX.4), repeat sign removed.

Canon 13: at the fifth below, octave below and twelfth below

This four-in-one canon involves imitation at the fifth below, the octave below and the compound fifth below. Another way to understand the pitch relationship between the voices in this canon is as two pairs of voices, each pair consisting of two entries an octave apart, and each pair being a fifth apart from the other (see Example 19).³² This intervallic relationship perfectly represents the relative ranges of the standard voice designations in a choir: soprano, alto, tenor and bass.

Example 19. *Canones Kirnbergeri* No. 13, Canon at the fifth below, octave below, twelfth below, author's solution, strands marked A through G.

The fact that invertible counterpoint plays an important role in this canon is best understood by breaking down the seven-measure enigmatic melody into seven one-measure strands as shown above the soprano voice in Example 19. Once the canon is repeating, all of the voices continue in the same unchanging relationship with respect to the other voices as each repeats the eleven-note, seven-measure melody.

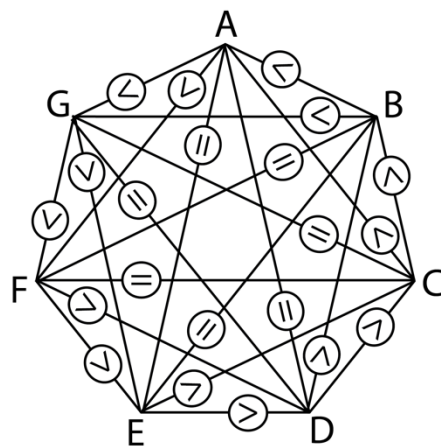
This configuration of entries is reminiscent of that in a stacked canon, but since the pitch and time intervals between successive entries is not consistent in Canon 13, it is not a stacked canon. However, a comparison of this canon with Canon 6 will be useful. In both Canons 6 and 13, double counterpoint is utilized to allow for new overlaps of strands to occur as original entries enter with the repeat of the canon.

Waiting a measure before introducing the second pair of entries creates new difficulties for the composer, even as it avoids others. It has the effect of extending the overlap of the last strands (D, E, F and G) with the first strands potentially increasing the need for more double counterpoint, but it also ensures that when particular consecutive strands (for example, strand A and strand B) occur simultaneously, they do so only in pairs that employ imitation at the fifth. This careful coordination of staggered pairs of entries helps to manage the need for double counterpoint, but with such a close and concentrated succession of entries, some inversion is inevitable.

³² There is some indication that Marpurg went back and forth between open and closed form of this canon. In its reappearance (solution) in Marpurg's second volume it has a different starting point than in its introduction in volume one. Since it is a repeating (perpetual) canon this only affects the beginning, but the version in volume 2 with clues begins on the third measure of the version in volume 1.

The heptagonal figure in Example 20 shows how every strand of the canon melody is combined contrapuntally with every other strand at some point throughout the repeating seven measures, but only those strands that are maximally distant in the repeating seven-measure unit are susceptible to inversion. In Example 20, the vertices of the heptagonal figure represent strands, and the line segments that connect them represent contrapuntal relationships between pairs of strands, some non-invertible, and others invertible. Each of these segments is labeled according to the type of contrapuntal relationship that occurs between the strands. For example, the pair A, B is connected with a symbol denoting that strand A always occurs below strand B, and that this pair is never inverted (see measures 2, 5 and 9). Strands E and A, however, are inverted, and this relationship is represented in the heptagonal figure with an equal sign connecting vertex A with vertex E. The fact that all vertices are interconnected demonstrates that every strand overlaps with every other strand at some point in the canon.

Example 20. Inversional relationships between strands in Canon 13.



symbol	use	meaning
<	A < B	strand A always appears below strand B
>	E > D	strand E always appears above strand D
=	A = E	A and E have an inversional relationship

Example 21 shows the inversion in more detail. The top system shows the entire canon beginning at measure 5 with the repeat written out; the second system includes the soprano and bass voices from measure 5 through measure 11, while the bottom system shows those same strands inverted at the (compound) twelfth from measure 9 through measure 15, now in the bass and alto voices.

For example, in measure 5, strand E occurs in the soprano above strand A in the bass, but in measure 9, strand A in the alto is above strand E in the bass. As the canon is

constructed without melodic embellishment, every interval occurring between these pairs of voices sounds as a consonance above the bass, either a third, fifth, octave or compound instance of these, all inverting perfectly at the twelfth as if in a textbook example.

Example 21. Canones Kirnbergeri No. 13, measures 5–15, invertible counterpoint: Soprano/Bass & Alto/Bass. Some compound intervals' numerals are expressed as simple intervals for clarity.

The clever device that allows this canon to rejoin itself in seven-measure iterations lies in the invertible counterpoint at the 12th designed between the second and fourth entries occurring at an interval of three measures an octave below. This invertibility allows the first voice to occur (again) three measures after the fourth voice but now a twelfth higher rather than an octave lower. The fact that seven is a prime number prevents unintended collisions of the strands in different combinations, because any time interval of imitation is necessarily coprime with the canon's overall repeating length.

The 13 Canones Kirnbergeri

In summary, we see in these 13 canons not a randomly meandering set of dry, encoded curiosities, but deliberate contrapuntal studies that explore possibilities and demonstrate skills, principles and symmetries. The stories that these canons tell, though technical, show a mismatch between their composition and the forum in which they are first shared: as a diversion within Marpurg's first volume. In other words, when asking why these canons are included in the first volume independently of the flow of the topics, there is no explicit answer. In the first volume, Marpurg gives a practical reason for the absence of the customary clues:

„If we omitted the usual heading in these canons, we did it so as not to take away from those who have already practiced this type of writing the difficulties of solving them.

For as soon as one notices the entrances with certain signs, and also puts the clefs in order on the staff, the canon is as good as solved, and from a lucky guess one cannot do too much for oneself."³³

It is undoubtedly also the case that Marpurg included these canons in such a bare and puzzling way as a matter of intrigue, to entice the reader's interest. Perhaps in leaving out the clues, Marpurg might sell more copies of his second volume to enthusiasts eager to learn the answers. Those first readers who did find themselves intrigued and waited in anticipation for Marpurg's second volume would find considerable difficulty, searching through five dozen pages of new musical examples with no clues as to where the solutions may be found. Kirnberger's name is absent from Marpurg's index,³⁴ and the thirteen canons are never again acknowledged as a set in the second volume of *Abhandlung*. Marpurg offered little or no discussion of their construction or the method of their composition. It would have been interesting to know what Kirnberger would have to say about his canons.

Kirnberger's Canon a 4 with basso continuo *Wir irren allesamt*

The title page of the first volume of Johann Philipp Kirnberger's treatise *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1771) bears on its title page a humorously notated puzzle canon packed with subtleties and esoteric knowledge (Example 22). Among those details are to be found both a profound statement about a conundrum of intonation and a practical way to resolve it.

33 »Wenn wir bey diesen Canons die sonst gewöhnliche Ueberschrift wegließen, thaten wir es darum, um denjenigen, die sich in dieser Schreibart schon geübt haben, nicht daß Vergnügen der Auflösung zu nehmen. Denn sobald man die Eintritte mit gewissen Charaktern bemerkt, und die Schlüssel noch dazu in ihrer Ordnung aufs System hinsetzt, so ist der Canon schon so gut als aufgelöst, und man kann sich alsdann auf das glückliche Errathen desselben wohl nichts zu gute thun.« Marpurg, *Abhandlung* (N.B. 4) volume 1, 1806 edition, p. 92f.

34 Names which do appear in Marpurg's index to both volumes, after page 147, include the following: Bach, Battiferri, Lebègue, Berardi, Bernhardt, Boivin, Bombardo, Bononcini, Dandrieu, Danglebert, Eberlin, Fasch, Frescobaldi, Froberger, Fux, Gebel, Graupner, Gregorius, Händel, Heinichen, Keirleber, Kirchoff, Kreising, Kuhnau, Mattheson, Michael Romanus, Muffat, Pepusch, Rameau, Scheibe, Scacchi, Sellius, Steffani, Stölzel, Telemann, Theil, Valentinus, and Werckmeister.

Example 22. Title page from the 1771 printing of *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, v.1 by Kirnberger, showing the enigmatic canon »Wir irren allsamt, nur jeder irret anderst.«, Courtesy of the Newberry Library



Depicted in Kirnberger's illustration is an enigmatic canon whose two seemingly incompatible melodies are engraved on a monolith planted firmly in the ground. Kirnberger's image is reminiscent of iconography employed in illustrations of dozens of canons in Giovanni Battista Martini's *Storia della Musica*, the first volume of which was published in Bologna in 1757. See Example 23 showing a canon illustrating the end of Martini's fifth chapter.³⁵

Padre Martini, a Conventual Franciscan friar, composer and music historian, used puzzle canons to help his students reflect upon and teach biblical passages, further nurturing their religious education while reassuring their parents of the piety of the instructor as well. Each canon in Martini's *Storia della musica* appears at the beginning or end of a chapter as an illustration and includes a biblical reference which might easily be misinterpreted as a citation for the lyrics. The dozens of canons in Martini's treatise are often depicted in illustrations as on monoliths, obelisks, banners and plaques often surrounded by cherubs seen to be engraving or painting the musical notation.

³⁵ Giovanni Battista Martini, *Storia Della Musica: Volume 1*, Bologna 1757, p. 41.

Example 23. Illustration from Giovanni Battista Martini's treatise *Storia della Musica*, vol. 1, published a decade before Kirnberger's *Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Courtesy Bayerische Staatsbibliothek



Although there is an iconography of canon that dates back to the renaissance,³⁶ there is a reason that this newer iconography of permanence emerged when it did in the middle of the eighteenth century. As the value of canon seemed threatened, theorists sought to venerate it with images suggesting glory, endurance and permanence. The act of enshrining canon perhaps marked a reaction to a fear that the art of canon would perish. Ironically, a monolith may also inadvertently suggest a tombstone. For both Martini and Kirnberger, these illustrations might be either dismissed by the reader as decoration or celebrated as dedications or treated as epigraphs, but because the canons are illustrations and positioned as chapter epigraphs, both authors can safely distance the canons from the subject matter of their treatises and refrain from any commentary whatsoever upon them. Both authors do refrain, but as we will see, Kirnberger's canon locks much in its cipher, including a joke.

³⁶ See for example a study of iconography of musical notation in Renaissance painting including many canons. Volker Scherliess, *Musikalische Noten auf Kunstwerken der italienischen Renaissance bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts*, Hamburg 1972. Also, Laurence Wuidar, *Canons énigmes et hiéroglyphes musicaux dans l'Italie du 17e siècle. Études de Musicologie 1*, Brussels 2008.

Example 24. Detail from the title page of the 1771 (Berlin) printing of *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, vol. 1 by Kirnberger, showing the enigmatic canon »Wir irren allsamt, nur jeder irret anderst.«



The enigma, shown in Example 24, consists of two seemingly different melodies, the first with a key signature of six flats in quadruple meter (4/4) as indicated by the »C«, and the second melody, marked »basso continuo«, with a key signature of six sharps in duple meter (2/2), indicated with »C«.

Both the keys and the meters of the two melodies seem to contradict one another, but despite these paradoxes, the two melodies do belong together. The metrical paradox, four measures of quadruple meter against eight measures of duple meter is easily reconciled: either the continuo must be diminished (twice as fast), or the canon must be augmented (half as fast). The solution in Example 25 employs the former remedy, reconciling the two melodies to a 4/4 time signature.

Example 25. Canon a4 con Basso Continuo, »Wir irren allesamt, nur jeder irret anderst«, author's solution, corroborated in Albrechtberger's 26 canoni aperti varii autori but in the key of F. Bass figures added.

Wir ir - ren al - le - samt, nur je - der ir - ret
 Wir ir - ren al - le - samt, nur je - der
 Wir ir - ren al - le - samt,
 Wir ir - ren al - le - samt,
 an - derst. Wir ir - ren al - le -
 ir - ret an - derst.
 nur je - der ir - ret an - derst.
 nur je - der ir - ret an - derst.

6 4/2 6 6/5 6 6

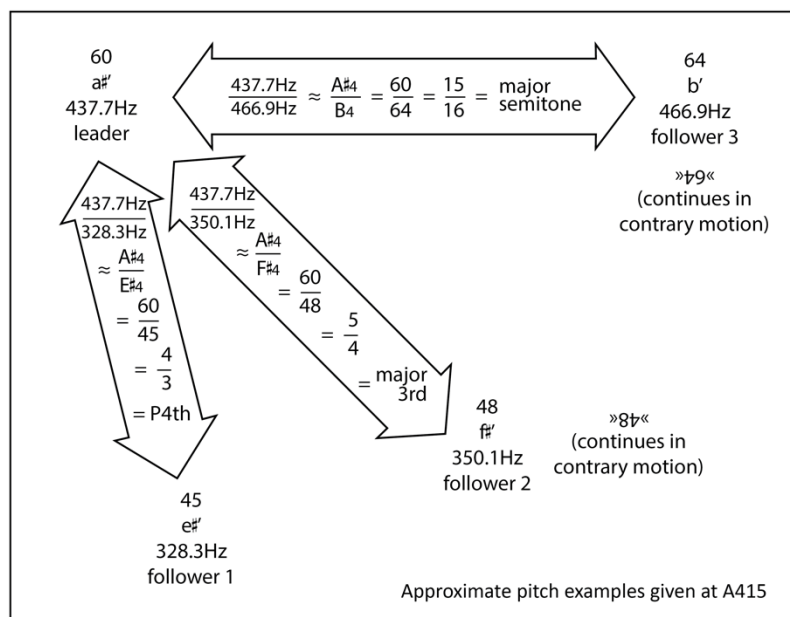
The key signatures, of course, are enharmonic, and to make matters easy, the dux of this canon can be transposed from G-flat major to F-sharp major to match the continuo part. This transposition, however, glosses over an important assumption which will be dealt with below.

The mysterious numbers (60, 45, 48, 64) appearing below the music refer to the four canonic voices. They represent the relative frequencies of the first notes of the leader and the three canonic voices in the order that they enter. The last two of these numbers are upside down, indicating that the last two voices are to follow in contrary motion.

One thing that every eighteenth-century reader of a musical treatise would come to understand is that intervals are represented by ratios. Multiplying the frequency of one pitch by an interval's ratio produces the note at the interval represented by that ratio. Until musicians learn about musical ratios, they are apt to imagine that intervals combined by addition, but in terms of acoustics, intervals represent ratios.

If the leader begins on $a\sharp$,³⁷ arbitrarily represented by $\langle 60 \rangle$, then the first follower must begin on a lower note bearing the ratio 45:60 with the entrance note of the *dux*. Since this ratio reduces to 3:4, that of the perfect fourth below, the answer must fall on $e\sharp$, the note whose frequency is a perfect fourth below $a\sharp$. Likewise, the inverted $\langle 48 \rangle$ indicates the first note of the next voice is to begin with the note given by the ratio 48:60 with respect to the entrance note of the *dux*. This fraction reduces to 4:5, and indicates that the third voice should enter on $f\sharp$, a major third below $a\sharp$, continuing in contrary motion because the number 48 is inverted on the page. Lastly, the fourth voice's ratio with respect to the *dux* is 60:64, which reduces to the major semitone 15:16, yielding the final voice's entry on b' . The inversion of the numerals again suggests that the fourth voice continue in contrary motion. These numbers 60, 45, 48, 64, have no absolute significance with respect to the notes they represent. Their significance lies in their proportions relative to one another. They are the lowest such numbers that can be used to represent this configuration of ratios. These proportions are represented in Example 26.³⁸

Example 26. Pitch numerals and proportions in the enigmatic canon a4 with basso continuo
 »Wir irren allesamt, nur jeder irret anderst.«



While these enigmatic devices might seem to indicate an intentional obfuscation that is not musically justified, one must remember that the principles, relations and concepts behind the solutions to the mysteries of this puzzle are to be learned in Kirnberger's treatise, including the less common baritone and mezzo-soprano clefs, the

37 In the enigma, the first note is bb' , but I will discuss the canon in terms of the key chosen for the solution.

38 The numbers may also be understood to represent the 60th, 45th, 48th and 64th partials of the fundamental note six octaves below b' .

symbols for time signatures, the missing basso continuo figures (added to the solution in Example 25) and the justly-intoned harmonic proportions governing the relative pitches of the entries. This enigmatic frontispiece to Kirnberger's treatise therefore presents some intrigue, both jocular and perplexing, perhaps even intimidating to the would-be student or to Princess Amalia herself.

The text of the canon is »Wir irren allesamt, nur jeder irret anderst«. At first glance the text's theme does not seem to address the contradictions or cryptic numerals, but it is nonetheless keenly apt. The familiar phrase, »We are all err, only we all err differently« if not coined by Albrecht von Haller is at least remembered from his 1729 poem »Gedanken« from the collection *Versuch Schweizerischer Gedichte* (*An attempt at Swiss poems*). Here is a brief excerpt of von Haller's poem of 388 lines.

„Unseliges Geschlecht, das nichts aus Gründen thut!
Dein wissen ist Betrug und Tand dein höchstes Gut.
Du fehlst, so bald du glaubst, und fällst, so bald du wanderst,
Wir irren allesammt, nur jeder irret anderst.“³⁹

The saying has also proved even greater longevity as Beethoven used the line for his canon (WoO 198) in 1826.

Kirnberger's enigma presents two melodies apparently contrasting both in meter and key. However, the disagreement and the joke are much more profound than to be a matter of notation or even of enharmonic compatibility. There is not only a contradiction between keys, but a confrontation between the foundations of intonation. There is only one system of intonation that allows for the equivalence of the keys of F sharp and G-flat, and that system is equal temperament. Yet the numbers that represent the entries of this canon precisely represent justly-intoned intervals and are therefore incompatible with equal temperament. In the same canon we not only have two different tuning systems, but two incompatible tuning systems! In other words, for harmony to be made, everyone needs to err a little bit, to approximate. This is the sentiment of the lyric and the crux of the joke.

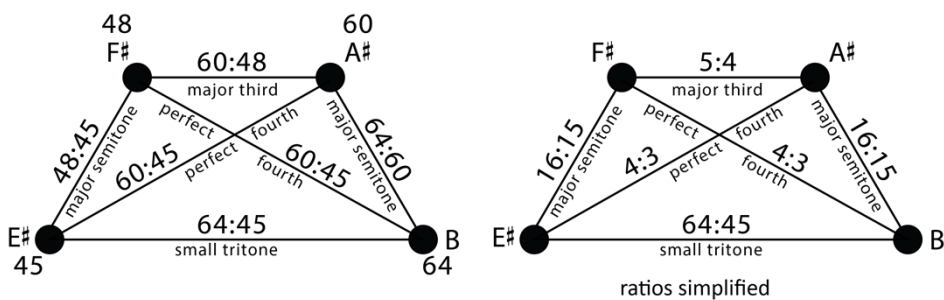
The incompatibility is not merely a matter of intellectual rumination but a practical matter which we today relegate to our piano tuners. If it were agreed among performers who had established two perfectly harmonious pitches an octave apart, one on c and the other on c' , then how could they find their way to the same pitch, one rising a certain interval to $f\#$ and the other descending by the same interval to $g\flat$? The only way to bisect the octave is to find the frequency ratio R that satisfies the equation $R \cdot R = 2$. Multiplying R times the frequency of c would establish the note $f\#$ enharmonically equivalent to $g\flat$. Again, multiplying that pitch's frequency by R would exactly equal the note c' , because only the number R multiplied twice produces an octave. Solving this equation for R yields the square root of 2, and that is an irrational number, one that is not expressible as a ratio. The decimal equivalent of the square root of 2

39 Albrecht von Haller, *Dr. Albrecht Hallers Versuch Von Schweizerischen Gedichten*, 2. verm. und veränderte Aufl., Bern 1734. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Haller,+Albrecht+von/Gedichte/Versuch+Schweizerischer+Gedichte/5.+Gedanken> [23. Juli 2021].

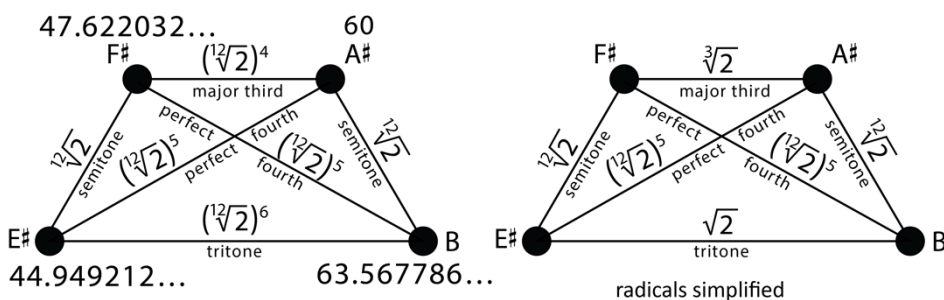
continues forever without repeating: 1.141213562373095... There was no physical or acoustical way to establish this ratio precisely in Kirnberger's day as could be done for those traditional consonances such as the perfect fifth (3:2), octave (2:1) or any interval in the various forms of just intonation represented as ratios.⁴⁰

As it happens, the set of four numbers in Kirnberger's canon span a just-intoned diminished fifth! The ratio of $e\#$ to b by these numbers forms the ratio 64:45, which of course does not equal the square root of 2 (see Example 27). The decimal equivalent of 64:45 is 1.422222 ... (the 2's repeating forever), and the complementary interval that would be needed to rise from b to $e\#$, an augmented fourth, would be 45:32 whose decimal equivalent is precisely 1.40625. (This ratio when multiplied by 64:45 gives the number 2 which is an octave.) The untempered gap between these two sizes of justly-intoned tritones measures 20 cents or one fifth of a semitone, and that is far too large for musical harmony.⁴¹

Example 27. Ratios and radicals from »Wir irren allesamt«. For any three notes, the long side of the triangle connecting the notes represents the product of the values on the shorter two sides.



a) Just intonation: Kirnberger's four tones (»Wir irren allesamt«)



b) Equal temperament: Kirnberger's four tones, hypothetically

40 See Jessulat, in this publication.

41 $1200 \times \log(1.422222/1.40625)/\log(2)$.

Understanding the logarithmic nature of equal intervals is one of the benefits of the enlightenment in Kirnberger's time, but with it comes the understanding that compromise is necessary. In his canon *Wir irren allesamt ...*, Kirnberger has humorously acknowledged this incompatibility whose atonement is made through its text. In the end, the music sounds fine because everyone is a little bit wrong.

The *Gedanken* Quodlibet⁴²

While the 1771 canon *Wir irren allesamt* represents a unique intellectual meditation on intonation, Kirnberger's equally impressive canon combining familiar Lutheran chorale melodies serves as the focus of his 1782 publication *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition, als Vorbereitung zur Fugenkennntniß*,⁴³ (henceforth *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten*) where it is the fifty-fourth and final brief musical example, shown in Example 28. It is difficult to imagine a canon being more intimately bound up in the essay to which it is the culmination, but much of the relationship between the essay and the canon lies below the surface.

Example 28. Canonic Quodlibet, enigma: »Aus tiefer Noth« from Kirnberger's *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition*, Berlin, 1782, p.31.

(54) Canon von vier Singstimmen, von Joh. Phil. Kirnberger.

Aus tiefer Noth ruf ich zu dir, Ach Gott vom
Himmel sieh dar ein, Wenn wir in höchsten
Nothen seyn.

⁴² Although the term quodlibet, even in its name, suggests good natured fun and less serious matters, the term has no equivalent for simultaneous contrapuntal combinations of a grave character. For want of a better term, I will use it.

⁴³ *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition, als Vorbereitung zur Fugenkennntniß von Johann Philipp Kirnberger, Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Amalia von Preußen Hof. Musicus (Thoughts on the different methods of teaching composition as preparation for the study of fugue by Johann Philipp Kirnberger, court musician to Her Royal Highness Princess Amalia of Prussia)*, p. 31, published by George Jacob Decker, 1782 in Berlin.

Just as Bach on his deathbed famously invoked the hymn *Wenn wir in höchsten Nothen seyn* calling upon its association with death and dying, dictating the chorale that would be included in the publication of what was to be named *Die Kunst der Fuge*, Kirnberger in his illness, near the end of his life draws upon the same tradition in preparing for death.

Concluding his demonstration of invertible counterpoint, Kirnberger concludes his tract with this canon as the last of his musical examples using these melodic phrases together in quodlibet, each line quoting a different hymn.

Aus tiefer Noth ruf ich zu dir,
Ach Gott vom Himmel sieh darein,
Wenn wir in höchsten Nöthen seyn.

From the depths I call to you,
Ah, God, look down from heaven,
When we are in dire straits.

This is not a single hymn, but a combination of the first lines of three hymns.

Example 29. Sixteenth century sources for »Aus tiefer Noth«, Pages 29 and 24 from *Enchiridion Geistliche Gesänge* by Johann Walter and Martin Luther 1524. Red brackets indicate the first phrase of each melody as quoted by Kirnberger. Source: Wikimedia Foundation.

The image shows two pages from a 16th-century hymn book. The left page contains the lyrics and musical notation for 'Der. cxxix. Psalm De profundis.' The right page contains the lyrics and musical notation for 'Der. xi. Psalm. Saluum me fac.' Red brackets highlight the first phrase of each melody as quoted by Kirnberger.

Left Page: Der. cxxix. Psalm De profundis.

Es dancke Got vnd lohe dich, das volck yn gutte thatten. Das landt bringt frucht vnd bessert sych/ deyn wort yst wol geratten. Vns segen vater vnd der son vns segen Gott der heylig geyst. Dem alle welt die ehre thun/ für yhm sych fürcht allermeist. Au spricht von herzen Amen.

Der. cxxix. Psalm De profundis.

Aus tieffer not schrey ich zu dir herr Gott erhöz mein ruffen. Dein gnedig oren ker zu mir vnd mey ner bit sye offen. Den so du wilt das sehen an/ wie manche sund ich hab gethan. Wer kan herr für dir bleiben

Right Page: Der. xi. Psalm. Saluum me fac.

Ah got vñ hymel syhe dareyn vnd laß dich das erbarmen. Wie wenig sind ð heylige dein verlassen synd wir armē/ Dein wort man lese nit haben war-ð glaub ist auch verloschen gar.

Hey allen menschen kyndern Sie leren eyttel falsche lyst/ was eygen witz erfyn det. Ir hertz nicht eines sinnes ist/ yn Gottis wort gegrundet. Der welet dys der ander das/ sye trennen vns on alle mas.

Vnd gleyffen schon von aussen. Gott wolt aufserotten alle lar/ die falschen scheinn vnns leren. Da zu yhr zung stolz offenbar/ spricht trotz wer wils vnns weren/ Wir haben recht vnd macht allein/ was wir setzen das gylt gmeyn.

wer ist der vns solt meysteren/ Darumb spricht Got ich muß auff seyn/ die armen

The canon's enigmatic melody consists of three phrases, each quoting its familiar early Lutheran hymn tune. The first two of these strands, *Aus tiefer Noth* and *Ach Gott vom Himmel sieh darein* date back to the very first Lutheran hymnbook, the *Achtliederbuch* of 1523.⁴⁴ See Example 26, showing these melodies as they appear in a subsequent hymnal the following year. Kirnberger faithfully employs the traditional chorale melodies associated with these first lines.

The third of the canon's phrases has a more complex relation between text and melody. In this case, the first line of the hymn, *Wenn wir in höchsten Nöthen seyn*, borrows with slight modification the second melodic line from its familiar associated melody. In other words, Kirnberger combines the text of the first line with the melody of the second line, though slightly modified. This can be seen Example 30 through comparison with J.S. Bach's verbatim quotation of the traditional melody's second melodic line as it appears in the *Art of Fugue* chorale.⁴⁵

Example 30. Comparison of contours between the third line of Kirnberger's canonic quodlibet, text »Wenn wir in höchsten Nöthen seyn« and the second melodic strand of the Lutheran chorale by the same name as faithfully quoted in Bach's *Kunst der Fuge*.

Bach's quotation in *Kunst der Fuge* the canto voice in the second line of the chorale melody

Kirnberger's quotation in the Canonic Quodlibet

The canon's three melodic phrases are roughly four measures each, and these are followed by extended rest to complete the sixteen-measure canonic *dux*. The result is a dynamic texture as the rests allow alternating combinations of three-parts in different voices.

Although the three hymn texts paraphrase different Psalms, Kirnberger has unified them in subtle ways, for example, the juxtaposition of »Noth« and »Nöthen« to equate depths to anguish, and the substitution of the verb »schreien« (to cry) in the traditional hymn (»Aus tiefer Not schrei ich zu dir«) with »rufen« (to call).⁴⁶ The word painting that is already built into the contour of the first notes of *Aus tiefer Not* is put

44 Martin Luther, Paul Speratus, *Etlich Cristlich Lider / Lobgesang und Psalm*, Nürnberg 1524.

45 The hymn text by Paul Eber from the year 1566 is for use in the time of trouble, related to death and dying, and is based upon »In tenebris nostrae« (in our darkness) by his teacher Joachim Camerarius from about 1546. The melody originally comes from »Leve de cœur« by Louis Bourgeois (1547). — Bach Cantatas Website: Chorale Melodies used in Bach's Vocal Works - *Wenn wir in höchsten Nöthen sein* (<https://www.bach-cantatas.com/CM/Z394.htm>) [6. Juli 2021].

46 This is also to attenuate the emotion and better align character with music.

to good use in Kirnberger's canon, but »aus« (out of [the depths]) is highlighted as well in the sense that the canon rises slowly in pitch with repetition.

This canon represents a unique combination of canon types. As well as having the three strands serve as *cantus firmi*, it is a canon *per tonos* in four voices, similar to Canons 6 and 11 from *Canones Kirnbergeri* (in Marburg) discussed above, but in this canon, instead of each successive voice beginning in a new key, two voices enter in each key. Since it is a 4-in-1 canon, and each strand must serve as the bass, invertible counterpoint at the twelfth must be employed, as in Canon 13 of *Canones Kirnbergeri*. For example, the two strands in measures 5 through 8, *Ach Gott vom Himmel* in the soprano and *Aus tiefer Noth* in the bass may be compared with their inversion at the twelfth in measures 9–12 in the bass and alto (See Appendix). Similarly, *Wenn wir in...* and *Ach Gott vom Himmel* are invertible at the twelfth as exemplified in measures 9–12 in soprano and bass as compared with 13–16 in alto and bass. Remarkably, however, the remaining two strands, *Wenn wir in...* and *Aus tiefer Noth* must be invertible at the octave. To see this, compare soprano and alto in measures 9–12 with bass and tenor in measures 13–16. Invertibility at both the octave and twelfth allows for the interval of imitation of consecutive entries to change from an octave to a twelfth even as the same strands of melody serve now as bass and now as upper voice.

Thus in one canon, Kirnberger has combined five techniques: (1) two-part canon upon a *cantus firmus*, (2) quodlibet, or the contrapuntal combination of two or perhaps three *cantus firmi*, (3) invertible counterpoint at the octave and (4) at the fifth, and (5) canon *per tonos*, all while venerating the tradition of Lutheran hymns and managing a rhyme between the last two. The canon is a perfect example of Kirnberger's dedication to the purest understanding and practice of the techniques of and traditions of counterpoint.

Given its contrapuntal focus on hymn tunes associated with death, *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten* can in part be understood to follow in the tradition of contrapuntal music associated with death and dying.⁴⁷ As Yearsley relates, the musical tradition comes from a cultural ritual of preparing for death. However, the existence of such music does not lessen the shock that Kirnberger seems to be suggesting that he may not live much longer.

The second and third hymn tunes relate to death as well. *Ach Gott vom Himmel sieh darein* paraphrases Psalm 12, a lament, and of course, *Wenn wir in höchsten Nöten sein* is known as Bach's deathbed chorale.

The hint of the author's impending death is only one of several revelations designed to align at the essay's close. In order to understand how Kirnberger used this canon to focus moments of revelation in the reader, it will be important to understand how the essay is structured.

⁴⁷ Johann Pachelbel's *Musicalische Sterbens-Gedancken*, Christian Flor's *Todesgedanken in dem Liede: »Auf meinen lieben Gott«, mit umgekehrtem Contrapuncte fürs Clavier sehr künstlich gesetzt und gedruckt zu Hamburg 1692*, and Dieterich Buxtehude's *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* (BuxWV 76), as well as Bach's final chorale, dictated from his deathbed and appearing in the *Art of Fugue*. Cf. David Yearsley, *Bach and The Meanings Of Counterpoint*, Cambridge 2008, pp.1–13.

As in Marpurg's *Abhandlung*, all the musical examples in Kirnberger's *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten* are separate from the text, but unlike Marpurg's musical examples, Kirnberger's are brief and discussed in the order of their numerically labeled sequence. These examples consist of a series of brief counterpoints that resemble Fux's species counterpoint exercises, progressing as Fux's do from note-against-note to more complex. These are bookended by two important canons. First, a canon by Agostino Bendinelli serves as the frontispiece of the essay, and lastly the aforementioned canon by Kirnberger is the final musical example.

The inclusion of Bendinelli's canon is an honor to that composer but is at the same time an honor to Bendinelli's student to whom it is dedicated through its text, composer and theorist Giovanni Maria Bononcini, whose treatise *Musico pratico* (1666) Kirnberger describes as »more in keeping with the good taste of our time than is Berardi«. The canon's text is »Voi che di ben compor brama tenete / il Bononcin leggete.«⁴⁸.

Kirnberger's essay begins by discussing what makes a good education toward the study of fugue, attempting to steer his readers on an aesthetic course between certain strict masters and a newer style. Bononcini, Berardi, Fux and Cima are all honored in a sense but at the same time »cannot be recommended«. Although it is Kirnberger's aim to update the student's sophistication with regard to the treatment of dissonance, he praises Bononcini, Berardi and Fux even while finding reason to criticize each of their work, instead holding up Bach both as the best composer and teacher, and regretting that since Bach left no theoretical works, it was left to his students to do so. Still, the fault that Kirnberger finds with these other composers consists almost entirely in whether their music and teaching is modern enough and not too overly strict to recommend as an aide in teaching fugue.

Kirnberger honors Fux's compositional achievement and even his pedagogical method albeit with a few emphatic caveats, going as far as to emulate it in many of his examples even as he seeks to expand Fux's rules to accommodate contemporary practice. He praises Berardi, and Bononcini,⁴⁹ but finds them both lacking in the qualities that are Bach's exemplary strengths: a strong knowledge of contemporary harmony and his confidence in and stress on maintaining the correct character throughout a composition. Of course, these are precisely the compositional traits for which Bach is famous.

Diving into the treatment of dissonance, Kirnberger progresses through two-part *cantus firmus* exercises strongly resembling those of Fux, but introducing irregular passing tones, one more modern type of dissonance used by Bach though not by Palestrina, Fux's model. He then moves on to discuss invertible counterpoint at the octave, tenth and twelfth, and quite remarkably to illustrate these by combining the same two Lutheran chorale tunes in his canon at various degrees of invertibility,

48 »You who care to compose well, read Bononcini.«

49 Kirnberger apparently praises the compositions of the younger Giovanni Bononcini (1670–1747) rather than the elder Giovanni Battista Bononcini (1642–1678) author of the 1673 treatise, *Musico Pratico*, published in Bologna by Giacomo Monti.

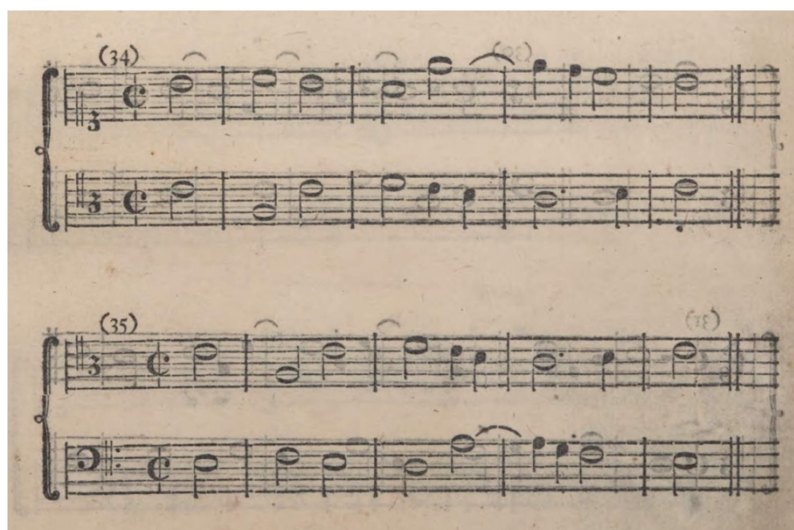
whether with each other or with additional lines. Dissonances that appear in these contrapuntal demonstrations include the irregular (accented) passing tone. Although some of these contrapuntal demonstrations as well as his final canon include the *anticipation*, he failed to mention this type of dissonance in his program of updating Fux. After being so bold in his criticism at the beginning of the essay, Kirnberger now mentions only in the most casual way the remarkable fact that either voice may serve as the *cantus firmus*! (See Example 31) In Fux this never happens. Kirnberger was so modest about discussing the combination of the two chorale tunes that it is natural for a reader to assume that he must be mistaken. His translators seem to have come to the same conclusion as I did on my first reading, that the author must have made an error in this statement, but Kirnberger is subtly introducing an unusual surprise:

„23) In the thirty-fourth example, which is composed in a different manner in double counterpoint, one can make either the upper or the lower voice into a *Cantus firmus* [sic], whereby the added second voice is then called the counterpoint.“

In other words, since both upper and lower voices are sacred melodies, either can be called a *cantus firmus*, and the other can be treated as the counterpoint. (See Example 31.) Furthermore, by combining the chorale tunes Kirnberger has both composed a Fuxian counterpoint and exempted the lines from criticism.

„24) After the thirty-fourth example, in which one can make the uppermost or lowest voice into a *Cantus firmus* [sic], inversions of counterpoint at the twelfth and transpositions at the fifth follow in examples thirty-five, thirty-six, thirty-seven, and thirty-eight.“⁵⁰

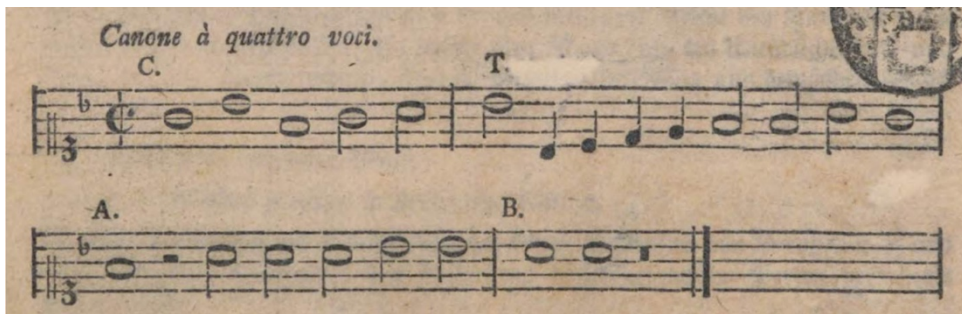
Example 31. Kirnberger's Examples 34 & 35 from *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten*, p. 24. These two chorale tunes are the same that appear in Kirnberger's canon (see Example 28, measures 5–9 and 1–4.



⁵⁰ Kirnberger, *Gedanken* (as N.B. 1), trans. Nelson et al. p. 83.

After demonstrating the counterpoint that would be used in his canon and finding new contrapuntal inversions and transpositions including settings in three and four voices, Kirnberger turns our attention back to the canon by Bendinelli from the first page (Example 32). The student is now invited to revisit Bendinelli's canon, and armed with the experience of working through and studying the contrapuntal potential of these melodies, to reflect upon it, investigate it, learn from it and hopefully discover that it is a canon *per tonos*, just as Kirnberger's final canon is.

Example 32. Bendinelli's enigmatic canon on the title page of Kirnberger's *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten*.



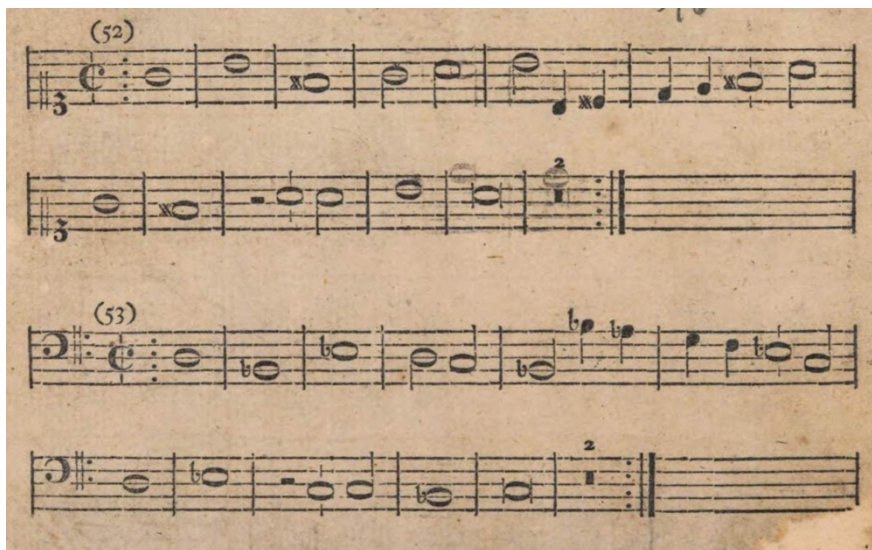
Example 33. Bendinelli, *Canone a quattro voci*, solution by Edwards

The image displays a printed musical score for the solution of Bendinelli's canon. It consists of four systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef. The first system starts in B-flat major and 3/4 time. The second system is marked with a circled 5 and shows a modulation to D minor. The third system is marked with a circled 8 and shows a modulation to D major. The fourth system is marked with a circled 11 and shows a modulation to F major. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.



A careful reading of Kirnberger's essay will show that his return to the topic of Bendinelli's canon is relevant to the essay's conclusion. It is perhaps not simply a coincidence that Bendinelli's canon and Kirnberger's introduction praise Bononcini, since Bononcini was famous among German theorists for his theoretical work on the modes. The transpositions that Kirnberger has been including among his counterpoints are modal combinations. Kirnberger goes further in promoting his own abilities in his penultimate pair of examples by not only transposing Bendinelli's canon melody into the major mode but presenting a chromatically precise contrary-motion inversion of it, also resulting in its transformation into the major mode as well.

Example 34. Kirnberger's examples 52 & 53 showing his transformations of Bendinelli's canon melody.



Kirnberger once again calls attention to Bendinelli's canon by presenting a transformation of its enigma into the major mode (Example 34), which he favors over the original:

„If one puts it into the major mode (G major), as has been done in the fifty-second example, it not only sounds more pleasant, but is also capable of being inverted in all

voices, as has been shown in the fifty-third example, where the bass becomes the soprano and the tenor becomes the alto."⁵¹

This remark leaves no doubt that Kirnberger intends that the transposed canon rendered in contrary motion in his example be solved and studied in four voices.

Kirnberger's inversion of the inverted Bendinelli solution (Example 35) is significant precisely because it embodies the spirit of Kirnberger's generous pedagogical thrust. Despite his criticism, he values the work of the composer-theorists whom he mentions in his first pages. Indeed the precedents of Fux and Bendinelli are intertwined with the method of Kirnberger's essay. He has not mentioned these men for the purpose of criticizing them; he seeks to both connect to their traditions and stress the necessity to update their methods in order to teach a more contemporary aesthetic, one bound up in the contrapuntal materials and compositional practice with which he is working. By giving his first musical examples in the style of Fux but changing the rules to account for Bach's treatment of dissonance, he is attempting to put Bach on equal footing with Fux's models such as Palestrina. By being conscious of the use of modes, Kirnberger has transformed Bendinelli's Dorian melody, recasting it in a major mode. Furthermore, he has demonstrated that the invertibility of the counterpoint has been preserved and has made the harmony more functional and less antiquated to the ear. Through these integrations Kirnberger asserts a connection with the venerated music and learned methods of the past. This must be understood to be directly related to his mission to teach and defend the contrapuntal purity of Bach's musical practice.

51 Kirnberger, *Gedanken* (as N.B. 1), trans. Nelson et al. p. 82f.

Example 35. Kirnberger's inversion in contrary motion of Bendinelli's canon.

Canto. 

Alto.  Voi che di ben com - por bra -

Tenor.  Voi che

Basso.  Voi che di bencom - por bra - ma te - ne - te il

6  Voi che di ben com - por bra - ma te - ne -

 ma te - ne - te il Bo - non - cin le - ge - te.

 di ben com - por bra - ma te - ne - te il Bo - non - cin le -

 Bo - non - cin le - ge - te. Voi che di ben com -

11  te il Bo-non-cin le - ge - te. Voi che

 Voi che di bencom - por bra - - - ma te - ne - te il

 ge - te. Voi che di bencom - por bra - -

 por bra - - ma te - ne - te il Bo-non-cin le - ge - te.

16  di ben com - por bra - - - ma te - ne - te il

 Bo - non - cin le - ge - te. Voi che

 ma te - ne - te il Bo - non - cin le - ge - te.

 Voi che di ben com - por bra - - -

20

Bo - non - cin le - ge - te. Voi che

di ben com - por bra - - ma te - ne - te il

8 Voi che di ben com - por bra - - - -

ma te - ne - te il Bo - non - cin le - ge - - - te.

24

di ben com - por bra - - - - ma te - ne - te

Bo - non - cin le - ge - te. Voi

8 ma te - ne - te il Bo - non - cin

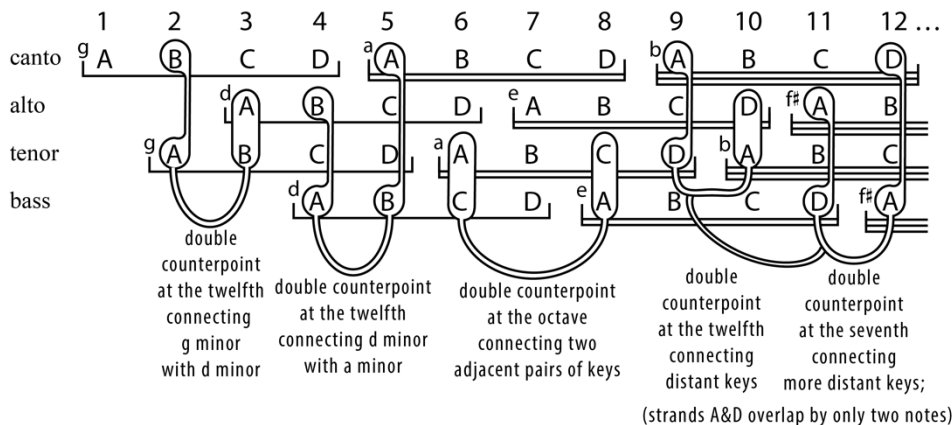
Voi che di ben com - por

One effect of putting Beninelli's transposed canon on the same page⁵² of the essay as his own canon is that it shows another celebrated canon which ends with a copious amount of rest. Clearly a three-voice structure is easier to manage than a four-voice structure, and both Bendinelli and Kirnberger take advantage of that freedom to different degrees by silencing a fourth voice. The varying textures of each of their resultant vocal canons are a benefit of that modesty. As we shall see, the contrapuntal discipline required to avoid that rest is formidable. Kirnberger has avoided having to write counterpoint at the seventh as Bendinelli has done (see Table 2 on page 57). Comparison shows that Kirnberger's and Bendinelli's canons have a great deal in common, sharing the same complex structure. In both canons, double counterpoint at the 12th is utilized in two different ways: first to permit the structure of imitation at both the twelfth and octave in the exposition (as with canon 13 of *Canones Kirnbergeri*), and second to allow the overlap of strands that is necessary for the canon to advance and repeat *per tonos*. These relationships are described in Example 36.

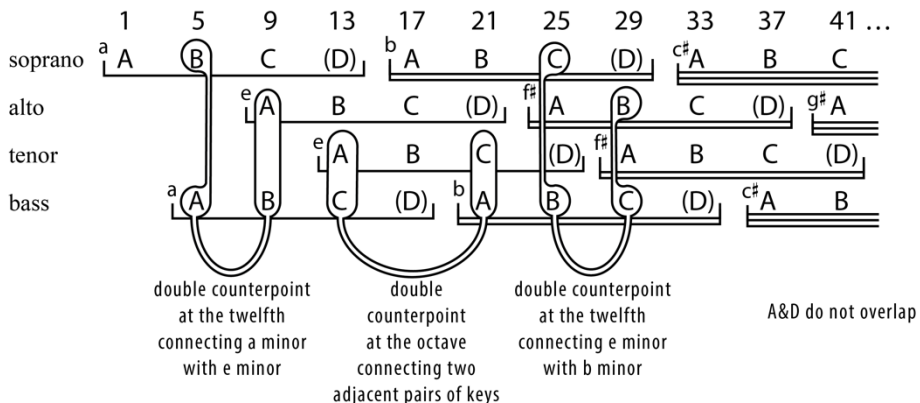
52 Kirnberger, *Gedanken*, p. 31.

Example 36. Similar structures between Bendinelli's and Kirnberger's canons.

a) Bendinelli's original canon. Each iteration of the canon melody is symbolized by »ABCD«, each letter representing one of the four strands that together form the melody. Lower-case letters represent the minor keys of the entrances. Curved shapes encircle related pairs of strands involved in invertible counterpoint. These relationships occur between all other pairs of strands, though not circled here. For example, B & C are invertible at the twelfth; strands A & D are invertible at the 7th and 12th.



b) Kirnberger's *Gedanken Quodlibet* has the same basic structure despite a different order of entries. Strand D is in parentheses because it consists almost entirely of rest.



If one has made careful study of Bendinelli's canon and the inversion of the canon in contrary motion as Kirnberger has suggested, one may be surprised by three things: 1) The inverted version sounds more contemporary, and this is of course one of the themes running through Kirnberger's discussion. 2) The structures of Bendinelli's original canon and Kirnberger's *Gedanken Quodlibet* are essentially the same: Both canons are canons per tonos, and both alternate imitation at the octave with imitation at the fifth; the fluency of this pattern across high and low voice ranges is facilitated by invertible counterpoint at the octave and twelfth, respectively, as demonstrated earlier in his essay. Not only has double counterpoint been used by Kirnberger but it was used in the same way by Bendinelli. Before Kirnberger's readers have been shown his ultimate canon, they have already been introduced to the melodies of

which it is formed and have studied the invertibility of their combination. The canon itself, however, is a surprise. 3) A reader may discover for the first time the principle that when an entire composition is both inverted and in contrary motion, invertible counterpoint still holds.

Scholars of music will be further impressed by Kirnberger's flipped version of Bendinelli's canon, in the sense that the canon's transmission through Bononcini touches on the skill that Bononcini is best known for, since Bononcini was famous among German theorists for his theoretical work on the modes.⁵³ Kirnberger's inverted version of Bendinelli's canon gains its modal meaning through its first transformation into the major mode in Kirnberger's example fifty-two. (See Example 34) Kirnberger's chromatically precise contrary-motion inversion results in its transformation into the major mode as well. Although the transformed version of the melody in Kirnberger's example fifty-two does not yield an exciting canon, it is necessary that Kirnberger include this intermediate step so that he may bring the topic of mode to into his discussion and he can show an intrinsic, mode-based derivation of the inverted Bendinelli canon. In short, Kirnberger's command of both invertibility and mode yielded for him a more contemporary rendition of Bendinelli's canon based on Kirnberger's example fifty-three. (my Example 34)

In the end, counterpoint and composition by way of canon became so intertwined in Kirnberger's essay, that they became inseparable even as his words unwaveringly urged they must. In part the essay became a playground and a forum, a place to show both the interesting things he found that fit together, such as the building blocks and associations that point toward and support his final canon and those that he found along the way that are simply interesting such as the invertible counterpoint at the tenth and other relations between the chorale melody phrases that do not happen to be featured in the final canon but still hold between its subjects. Still, the many short examples weave connections with the canon at the end, preparing us for it and even giving us the means of understanding and recognizing the counterpoint. The groundwork laid by these earlier examples provides the means of evaluating the rigor of the counterpoint used in the final canon.

The flow of the essay toward this canon is more sophisticated than to simply be described as a cumulatively progressive curriculum. It seems that the structure of Kirnberger's essay is engineered to concentrate surprise and revelation around its conclusion, the canon. In the final paragraph of the essay Kirnberger hints that he may die soon, partly in words, referring to »finishing my work« and using the phrase »if heaven gives me enough power of body and soul«⁵⁴ and partly in his choice of its chorale tunes. In case the reader did not realize the melodies being used in Kirnberger's examples thirty-four through fifty-one were chorale melodies associated with death and suffering, the revelation occurs with the study of Kirnberger's canon which includes the words. The connotations of the melodies could be overlooked until this

53 Gregory Barnett, »Giovanni Maria Bononcini and the Uses of the Modes« in: *The Journal of Musicology*, 25 (2008) No. 3, p. 231–232.

54 Kirnberger, *Gedanken* (as N.B. 1), p.15.

point if a student were too focused on examining intervals and voice leading when approaching these lessons rather than the contour, sound or significance of the melodies. Therefore, it may be only at the end of the treatise, after seeing and working with the canon, that the meaning of Kirnberger's earlier statement in his thirty-fourth example is understood, when he says about the counterpoint that either of the two voices may serve as *cantus firmus*. A knowledge of the invertibility of the canon's themes allows the further realization that this relationship between those themes allows for the complex structure of a canon such as his or Bendinelli's. The reader may also at this point come to the realization that two chorale tunes were combined with one another in counterpoint, in a quodlibet, if you will. In examining the canon's text, the substitution of the word ›rufen‹ for ›schreien‹, discussed above may become apparent, and this may also register in the reader with the urgency that the composition's character match the meaning of the text, arousing a concern for the well-being of the author.

Although the condition of Kirnberger's health is easily dismissed, it is never the focus of his discussion. His most direct hints arise as he discusses the context of this study of counterpoint and canon within the overall study of fugue. This is also where the differences between his approach and Marpurg's become clear with respect to copious musical examples. Both authors agree that many musical examples are necessary for the study of fugue. Marpurg's method includes large amounts of musical examples throughout the two volumes of his treatise, approximately sixty pages in each volume, but Kirnberger emphasizes that there are two more steps in the study of fugue and the next following *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten* will be the study of various styles (Nationaltänze). There a great many examples are promised, and their study is necessary in order that the student may understand how the present contrapuntal principles are implemented in multifarious ways that composition in so many styles enables. While both authors presumably influenced by Bach in their value of the study of a great number of varied examples, we may intelligently speculate that Kirnberger's interpretation of the proper place of musical analysis within the curriculum of the study of fugue is more faithful to the ordering in Bach's own teaching. Focusing first on thorough bass, then contrapuntal techniques before attempting to analyze the music of other composers makes possible a more sophisticated understanding of the application of counterpoint in those examples.

Why did Kirnberger refer to his essay as »Thoughts«? Such a title may seem at first glance to be at odds with a superficial assessment of the essay's structure as critical commentary followed by applied theory, but that is not the deep reading. I would hold that core of these »thoughts« do not lie only in the early question of which composers a student should follow and why, but that the exercises themselves, the contrapuntal examples and even the canons are part of the argument Kirnberger makes that purity of writing does not necessitate Fux's strict rules as applied in his *Gradus ad Parnassum* but that J.S.Bach follows a purity of style in his compositions that is more deserving of study.⁵⁵ Kirnberger remains focused on purity of composition, offering Bach as a

⁵⁵ Kirnberger, *Gedanken* (as N.B. 1), p. 4.

better example: »Johann Sebastian Bach führt in allen seinen Stücken einen durchgängig reinen Satz [...]«, and he aims to make explicit in the only way possible how that style may remain pure despite its defiance of Fux's overly strict rules, through demonstration. First by offering up Fuxian counterpoints that allow for metrically displaced dissonances, and then by offering Lutheran hymns as examples thereof, showing how they might be combined in counterpoint. Kirnberger's thoughts are shared with his readers in a musical way, inviting them to weigh the treatment of dissonance between short exercises and a more complex canon, and above all inviting the reader to think, to make connections and to investigate. The thoughts referred to in Kirnberger's title are not criticism or polemics but musical thoughts. They are about the many associations between the methods and tools of teaching counterpoint and composition, and many of these thoughts are not stated in words. The greatest benefit of the essay is gained by these deeper musical reflections, but without those reflections Kirnberger's treatment of the composers with whom he is concerned might seem petty.

Over the years Kirnberger's success at integrating his canons into pedagogy advanced. This integration benefited from decades of reflection about how canons could be more effectively and prominently shared and utilized after the disassociated presentation of his *Canones Kirnbergeri* in Marpurg's *Abhandlung*. In the first volume of Marpurg's treatise, the brevity of the canons is underscored through their juxtaposition with two fully notated fugues. Their inclusion enigmatically stands out of step with the pedagogical flow of the treatise. As a collection within the flow of the treatise their solutions are given little focus. In *Die Kunst des reinen Satzes*, canons are given more prominence. The frontispiece canon has a broader significance and scope even while standing aloof from the treatise's broad pedagogical program. In *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten*, the art of canon is fully integrated into the essay. The canons are longer than the musical examples and are placed only at the very beginning and the very end of the essay. Hints are multifarious and multifaceted. Most importantly, the canon argues for the main thesis of the essay. The canon celebrates the essay, and the essay celebrates the canon.

It is interesting that unlike Marpurg, Kirnberger adhered to the practice of including only the enigmatic canons and not the solutions, implying that it is part of the learning process for the student to seek and find the combinations that work and for the teacher to verify them. That Marpurg regarded enigmatic canons as mere puzzles is suggested first by his effort to present the enigmas in the most puzzling way possible by removing clues, and second by revealing the solutions in his second volume. While Marpurg's initial presentation of Kirnberger's canons categorically omitted clues, implying that bafflement and battling wits were the province of enigmatic canon, Kirnberger in *Die Kunst des reinen Satzes*, judiciously included clues where they directed

readers to concentrate their efforts on appropriate mental tasks, while in *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten*, he planted subtle clues to his final canon throughout the essay, beginning with the abbreviations for Sopran, Alto, Tenor, and Bass in the frontispiece canon whose structure would be reflected in his own capstone canon.

In a way, Kirnberger's final essay on counterpoint freed him from the predicament in which he found himself as a theorist. He had no help from Bach or others in providing a theoretical publication to explain and advance what he perceived as Bach's rigorous treatment of dissonance. *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten* establishes an opportunity to advance Bach's treatment of dissonance, specifically accented passing tones and anticipations, discussed here in relation to Canon 9 of *Canones Kirnbergeri* (Example 11) and Bach's chorales (Example 12). Enigmatic canon would be the indispensable vehicle for testing and demonstrating that deliberate rigor. The study and enjoyment of a canon that features accented passing tones and anticipations, carefully included in the contrapuntal syntax would argue for the rigor of that syntax. The implication of Fux's rules is that anything beyond that violated them would not be pure but blemished. It is in direct opposition to these implications that I understand Kirnberger's adjective ›reinen‹ to mean both pure and clean.

Whether as tombstones or monoliths, Kirnberger's canons trace a development from a focus on melodic transformation and contrapuntal combinations in the *Canones Kirnbergeri* published in 1753, to deeper, more philosophical and perhaps irreconcilable issues regarding intonation in his canon *Wir irren allesamt* published in 1771, bearing the fruits of his collaboration with Sulzer, to the complex and devotional quodlibet published in his penultimate year. Through these three glimpses into Kirnberger's career we can see the enigmatic canon's function to lend permanence and memorialization to Bach's legacy and Kirnberger's understanding of a pure musical style, even as the use of canon becomes more careful, less investigative, and more purposeful.

Kirnberger extolled the music of J.S. Bach, but in his earlier theoretical canons understood in their theoretical contexts, he can be seen to test and demonstrate some of Bach's practices and investigate and demonstrate his own understanding of consonance and dissonance, presumably in agreement with Bach's practice. Further investigation of Kirnberger's canons will undoubtedly reveal more about the person, composer, theorist and teacher. As canon becomes more recognized as a tool of theoretical practice it should be understood that further research would certainly reveal more relationships between Kirnberger's novel theories and their implementation in his canons.

APPENDIX – The Gedanken Quodlibet

Canon a4 per tonos

Sopran

Alt

Tenor

Bass

Aus tie - fer Noth ruf

S

A

T

B

sieh dar - ein, Wenn wir in - höch - sten Nö - then seyn.

Aus tie - fer Noth ruf - ich zu dir, Ach Gott vom

Aus tie - fer

ich zu dir, Ach Gott vom Him - mel sieh dar - ein, Wenn wir in -

S

A

T

B

Aus tie - fer Noth ruf - ich zu dir, Ach

Him - mel sieh dar - ein, Wenn wir in - höch - sten Nö - then seyn.

Noth ruf - ich zu dir, Ach Gott vom Him - mel sieh dar - ein, Wenn

höch - sten Nö - then seyn. Aus

22

S
Gott vom Him - mel sieh dar - ein, Wenn wir in höch - sten

A
Aus tie - fer Noth ruf

T
wir in höch - sten Nö - then seyn.

B
tie - fer Noth ruf ich zu dir, Ach Gott vom Him - mel

28

S
Nö - then seyn. Aus

A
ich zu dir, Ach Gott vom Him - mel sieh dar - ein, Wenn

T
Aus tie - fer Noth ruf ich zu dir, Ach

B
sieh dar - ein, Wenn wir in höch - sten Nö - then seyn.

34

S
tie - fer Noth ruf ich zu dir, Ach Gott

A
wir in höch - sten Nö - then seyn. seyn

T
Gott vom Him - mel sieh dar - ein, Wenn wir

B
Aus tief

Sources

Johann Sebastian Bach, *371 vierstimmige Choräle für ein Tasteninstrument (Orgel, Klavier, Cembalo) nach der Ausgabe von 1784–1787 (J. Ph. Kirnberger, C. Ph. E. Bach)*, hg. von Klaus Schubert, Wiesbaden 1990.

Albrecht von Haller, *Dr. Albrecht Hallers Versuch Von Schweizerischen Gedichten*, 2. verm. und veränderte Aufl., Bern 1734.

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

Johann Philipp Kirnberger, »The True Principles for the Practice of Harmony.« Translated with introduction by David W. Beach and Jurgen Thym, in: *Journal of Music Theory* 23 (1979), no. 2, pp. 163–225.

Johann Philipp Kirnberger, Richard B. Nelson, and Donald R. Boomgaarden (ed.), »Kirnberger's ›Thoughts on the Different Methods of Teaching Composition as Preparation for Understanding Fugue««, in: *Journal of Music Theory* 30 (1986) no. 1, pp. 71–94.

Johann Philipp Kirnberger, *The Art of Strict Musical Composition [Die Kunst des reinen Satzes in der Musik] (Music Theory Translation Series, Number 4)*, London 1982.

Martin Luther, Paul Speratus (ed.), *Etlich Cristlich Lider / Lobgesang und Psalm*, Nürnberg 1524.

Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge, nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister entworfen von Friedrich Wilhelm Marpurg*, Berlin 1753–1754.

Giovanni Battista Martini, *Storia Della Musica: Volume 1*, Bologna 1757.

Literature

Gregory Barnett, »Giovanni Maria Bononcini and the Uses of the Modes« in: *The Journal of Musicology*, 25 (2008) No. 3, pp. 230–286.

Siegfried Borris, *Kirnbergers Leben und Werk und seine Bedeutung im Berliner Musikkreis um 1750*, Kassel 1933.

Denis Collins, »Musical terminology in the canonic works of Bach: an historical context«, in: *Bach* 26 (1995), pp. 91–101.

Timothy D. Edwards, »The Royal Theme's Hidden Symmetry: In Defense of the Concise Solution to the Augmentation Canon in J.S. Bach's ›Musical Offering‹«, in: *Bach* 41 (2010) no. 1, pp. 1–31.

Robert N. Freeman, »Johann Georg Albrechtsberger's 26 ›canoni aperti del varii autori: The Edition«, in: *Theoria* 8 (1994), pp. 1–52.

Howard Serwer, »Marpurg versus Kirnberger: Theories of Fugal Composition« in: *Journal of Music Theory* 14 (1979) no. 2, pp. 209–236.

Charles Turner, »Sub Obscuritate Quadam Ostendens: Latin Canon in the Early Renaissance Motet«, in: *Early Music* 30 (2002), pp. 165–187.

Christoph Wolff, *Bach the Learned Musician*, New York 2001.

Laurence Wuidar, *Canons énigmes et hiéroglyphes musicaux dans l'Italie du 17e siècle. Études de Musicologie 1*, Brussels 2008.

David Yearsley, *Bach and The Meanings Of Counterpoint*, Cambridge 2008.

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

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

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

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

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

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

3 Ebd., S. 6.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Im Folgenden gehe ich vor allem auf den Inhalt der *Grundsätze des Generalbasses* näher ein. Zuvor sei aber auf die Artikel in Johann Georg Sulzers *Allgemeine[r] Theorie der Schönen Künste* (1771/1774), die den Generalbass thematisieren, geschaut. Inwieweit Kirnberger als Urheber dieser Artikel gelten kann, muss offenbleiben. Im Vorwort zum zweiten Band seiner Enzyklopädie stellt sich Sulzer (1720–1779) selbst als Autor der musikbezogenen Artikel im ersten Band dar, die trotz des »Unterrichts und Beystandes«, den er von Kirnberger erhalten habe, nicht optimal ausgefallen seien; Autor der musikalischen Artikel ab Buchstabe S sei hingegen hauptsächlich Kirnbergers Schüler Johann Abraham Peter Schulz (1747–1800) gewesen.¹⁰ Laut Schulz aber entstanden die musikbezogenen Artikel im ersten Band sowie im zweiten Band bis »Modulation« in enger Zusammenarbeit zwischen Kirnberger und Sulzer. Schulz selbst habe dann als alleiniger Autor bis auf wenige Ausnahmen die Artikel ab »Preludieren« und vor allem ab dem Buchstaben S verfasst. Bei der Suche nach einem Lehrer in der Musiktheorie habe Sulzer, so Schulz, in Kirnberger einen »vorurtheilsfreyen Künstler« gefunden, »der eben so gern Belehrung nahm, als gab; [...]. [...] Die erste Frucht dieses Unterrichts war die Erscheinung des ersten Theils der *Kunst des reinen Satzes* von Kirnberger, den Sulzer aus dessen Papieren zusammengesetzt hatte. Und darauf wurden die musikalischen Artikel der *Theorie der schönen Künste* mit Eifer begonnen, und ohne Anstoß beendigt [...]«.¹¹ Schulz' Darstellung wird von

8 Ebd.

9 Ebd., S. IV.

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

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

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

Reformeifer

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

¹⁶ Ebd., S. 170.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 169.

²⁰ Ebd., S. 170.

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

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

Regeln

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

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

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

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

24 Ebd., S. 456.

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

26 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

34 Ebd., S. 18 und 27.

35 Ebd., S. 23 und 27.

36 Ebd., S. 63.

37 Ebd., S. 28.

38 Ebd., S. 49.

39 Ebd., S. 43.

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

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

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

43 Ebd., S. 73.

44 Ebd., S. 69.

45 Ebd., S. 77.

46 Ebd., S. 72.

47 Ebd., S. 72.

48 Ebd., S. 63.

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

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

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

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

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

50 Ebd., S. 62.

51 Ebd., S. 62.

52 Ebd., S. 62.

53 Ebd., S. 79.

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

55 Ebd., S. 45.

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

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

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

56 Ebd., S. 54.

57 Ebd., S. 28.

58 Ebd., S. 83.

59 Ebd., S. 39.

60 Ebd., S. 84.

61 Ebd., S. 42.

62 Ebd., S. 16 und 58.

63 Ebd., S. 19 und 55.

64 Ebd., S. 74.

65 Ebd., S. 75f.

66 Ebd., S. 78f.

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

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

67 Ebd., S. 33.

68 Ebd., S. 35.

69 Ebd., S. 60.

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

71 Ebd., S. 23.

72 Ebd., S. 24.



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

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



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

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

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

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

75 Ebd., S. 25.

76 Ebd., S. 42f.

77 Ebd., S. 27.

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

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

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

78 Ebd., S. 37.

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

80 Ebd., S. 38f.

81 Ebd., S. 40.

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

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

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

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

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

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

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

⁸⁴ Ebd., S. 43.

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

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

The image shows two systems of musical notation, labeled a) and b). Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. System a) shows two measures. The first measure has a treble staff with a G4 chord and a bass staff with a G2 note. The second measure has a treble staff with a G4 chord and a bass staff with a G2 note. System b) shows two measures. The first measure has a treble staff with a G4 chord and a bass staff with a G2 note. The second measure has a treble staff with a G4 chord and a bass staff with a G2 note.

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

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

⁸⁵ Ebd., S. 44.

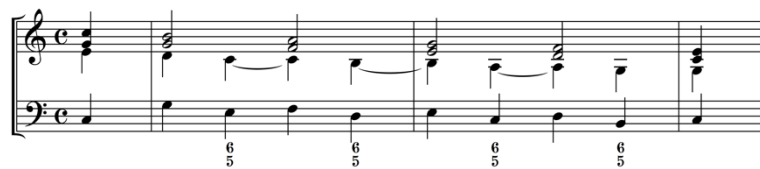
⁸⁶ Johann Philipp Kirnberger / Johann Abraham Peter Schulz, *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, Berlin / Königsberg 1773, S. 24. Auch der unvorbereitete Anschlag der »zufälligen Nonen« zum Dominantseptakkord wird hier ausdrücklich erlaubt, sofern dieser Nonenakkord als Terzschichtung angeordnet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

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

⁸⁸ Ebd., S. 90.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

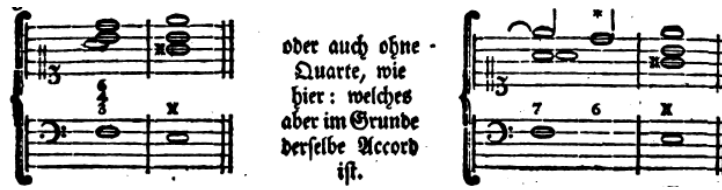


Abbildung 2: Ableitung des Sextakkords über der absteigenden 6. Stufe in Moll aus dem Terzquartakkord (Kirnberger / Schulz, *Die wahren Grundsätze*, S. 28)

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

Wieso beim Begleiten nach Akkordgrundtönen zu fragen ist

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

⁹⁶ Ebd., S. 29f.

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

⁹⁸ Ebd., S. 80.

⁹⁹ Ebd., S. 87f.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

104 Ebd., S. 85.

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

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

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

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a minor key (one flat) and common time. The bass line is heavily figured with numbers 1-7, some with accidentals (sharps and naturals). The first system has 12 measures, and the second system has 12 measures. The figures are as follows:

System 1 (Bass line figures):

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

System 2 (Bass line figures):

- Measure 4: 8 5, 8 4, 17 2, 17 2, 8 5, 3
- Measure 5: 8 5, 8 6, 17 2, 9 4, 8 5, 3

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

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

106 Ebd., S. 27.

107 Ebd., S. 84 bzw. 85.

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

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

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

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

109 Ebd., S. 206.

110 Ebd., S. 294f.

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

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

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

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

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

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

Ein Exempel von Johann Sebastian Bach

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

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

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

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

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

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

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

118 Siehe oben, Fußnote 64.

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

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

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

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

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

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

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

- Staff a):** \flat 6 $\flat 7$ $\flat 6$ $\flat 6$ $\flat 6$ $\flat 7$ $\flat 6$ $\flat 6$ $\flat 7$ $\flat 6$ $\flat 6$ $\flat 7$ $\flat 7$
- Staff b):** \flat 6 $\flat 7$ $\flat 6$ $\flat 6$ $\flat 6$ $\flat 7$ $\flat 6$ $\flat 6$ $\flat 7$ $\flat 6$ $\flat 6$ $\flat 7$ $\flat 7$
- Staff c):** \flat 6 $\flat 7$ $\flat 6$ $\flat 6$ $\flat 6$ $\flat 7$ $\flat 6$ $\flat 6$ $\flat 7$ $\flat 6$ $\flat 6$ $\flat 7$ $\flat 7$
- Staff d):** \flat 6 $\flat 6$ $\flat 7$ $\flat 6$ $\flat 6$ $\flat 6$ $\flat 7$ $\flat 6$ $\flat 6$ $\flat 7$ $\flat 6$ $\flat 6$ $\flat 7$

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

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

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

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

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

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

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

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

The image shows three musical examples labeled a), b), and c). Each example consists of a treble staff and a bass staff. Below the bass staff, there are fingerings for the left hand. Example a) shows a cadenza doppia with a consonant quartsextakkord. Example b) shows a diminution. Example c) shows a realization of BWV 1079 Nr. 8, T. 27f.

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

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

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



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



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

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

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

Quellen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Forschungsliteratur

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

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

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

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

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

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

Zur Harmonik bei Johann Philipp Kirnberger

Viele haben sich durch die französischen Schriftsteller bereden lassen, daß man diese einfache Lehre von der Harmonie dem Rameau zu danken habe, den man in Frankreich gerne für den ersten gründlichen Lehrer der Harmonie anpreisen möchte. Indessen ist nichts gewisser, als daß eben diese Lehre von den Grundaccorden und der aus ihren Verwechslungen entstehenden Mannigfaltigkeit, alten deutschen Tonsetzern lange ehe Rameau geschrieben, besser und gründlicher als ihm bekannt gewesen.¹

Jean-Philippe Rameau gilt vielfach als Schlüsselfigur für die Entwicklung der Harmonielehre.² Diese fußt unter anderem auf der Annahme, dass Akkorde auf tertzeschichtete Klänge zurückgeführt und auf diese Weise zu Gruppen zusammengefasst werden können. Auch Johann Philipp Kirnbergers Harmonielehre ist eine »Lehre von den Grundaccorden und der aus ihren Verwechslungen entstehenden Mannigfaltigkeit«, auch hier bildet das Umkehrungsdenken den Kern der Unterweisung. Das mag, neben der damit verbundenen Idee des »Grundbasses«, einer der Gründe sein, warum ihm bereits zu Lebzeiten – und eigentlich bis heute – immer wieder vorgeworfen wurde, zwar Rameaus Konzept übernommen zu haben, mit diesem Versuch jedoch kläglich gescheitert zu sein. Dass diese Sichtweise zu kurz greift, geht aus Kirnbergers obigem Zitat aus seinem Lehrbuch *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* hervor, in dem er selbst einen entscheidenden Hinweis gegen diese Herleitung gibt: Demnach hätten andere Autoren zeitgleich mit Rameau und auch schon davor dieses Prinzip verwendet und Theorien entwickelt, die sich teilweise erheblich von denen Rameaus unterscheiden, wenngleich sie sich – im Sinne eines musiktheoretischen Zeitgeists – in einzelnen Punkten stark ähneln.³

1 Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 2 Teile, Berlin 1771–1779, hier: T. 1, S. 248.

2 Vgl. etwa Hugo Riemanns Einschätzung: »Aus der Reihe der neuern Theoretiker erhebt sich J. Ph. Rameau als wirklich bedeutender Reformator, als erster Begründer einer Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie, deren Grundlinien er mit grosser Bestimmtheit gezeichnet hat« (Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*, Leipzig 1898, S. XI). Schärfer urteilt Carl Dahlhaus: »Daß von Jean-Philippe Rameau 1722 die Harmonielehre begründet wurde, die dann zwei Jahrhunderte lang die zentrale Disziplin der Musiktheorie bildete, ist ein Topos der Musikgeschichtsschreibung, an dem man nicht zweifeln kann, ohne in Verdacht zu geraten, einer bloßen Lust am Paradox zu frönen, die sich als wissenschaftliche Skepsis maskiert« (Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Teil 2, Deutschland*, hg. von Ruth E. Müller (= *Geschichte der Musiktheorie* 11), Darmstadt 1989, S. 75).

3 Vgl. zu dieser Thematik und insbesondere zu Fragen der Rezeption Rameaus in Deutschland Ludwig Holtmeier, *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts* (= *Studien zur Geschichte der Musiktheorie* 13), Hildesheim 2017, S. 147–307.

Bevor ich auf diese Fragen des Einflusses und der Rezeption näher eingehen werde, soll im Folgenden zunächst Kirnbergers Harmonielehre vorgestellt werden. Am ausführlichsten widmet er sich dem Thema Harmonik im ersten Teil und zu Beginn des zweiten Teils der *Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1771–1776) sowie in dem – vermutlich unter seiner Ägide oder zumindest mit seinem Einverständnis – von seinem Schüler Johann Abraham Peter Schulz verfassten Lehrwerk *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (1773). Die Harmonik betreffende Konzepte enthalten überdies die *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition* (1781) und einige Artikel zur Musik in Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–1774), die von Kirnberger verfasst wurden, unter seiner Mitwirkung oder gemäß seiner Lehre entstanden sind.

Grundprinzipien der Harmonielehre in der *Kunst des reinen Satzes*⁴

Kirnberger fasst seine Akkordlehre folgendermaßen zusammen:

Wenn man also gar alle in unserm heutigen System liegenden Accorde will kennen lernen, so darf man nur auf folgende Weise verfahren. 1) Sucht man alle darin liegende Dreyklänge auf, und nimmt deren Verwechslungen. Dadurch erhält man alle consonirenden Accorde. 2) Setzt man zu jeder Art des Dreyklanges die Septime hinzu, und nimmt auch davon alle Verwechslungen. Dadurch bekommt man alle Accorde der zweyten Art. 3) Nimmt man zu jeden der Accorde der beyden vorhergehenden Claßen alle mögliche Vorhalte, so bekommt man alle zufällig dißonirenden Accorde der dritten und vierten Art.⁵

Aus dieser Aufstellung wird deutlich, dass es im Wesentlichen folgende Aspekte sind, die den Kern seiner Akkordlehre ausmachen: ›Dreyklänge‹ bilden die konsonante Ausgangsbasis (a.), mittels des Prinzips der ›Verwechslung‹ werden Akkordfamilien gebildet, sie enthalten alle ›consonirenden Accorde‹ und sind Grundlage für den ›Grundbaß‹ (b.). Auch Septakkorde als ›dißonirende Accorde‹ mit ›wesentlicher Dissonanz‹ werden auf diese Weise ›verwechselt‹ und mit Vorhalten, ›zufälligen Dissonanzen‹, entstehen weitere ›zufällig dißonirende Accorde‹, in Abgrenzung zu den Akkorden mit ›wesentlicher‹ Dissonanz (c.). Dazu kommen weitere Aspekte, die an verschiedenen Stellen des Traktats aufscheinen, wie Modulation oder Organisationsformen des tonalen Raums (d.).⁶

4 Ich beziehe mich im Folgenden auf den ersten Teil sowie auf die erste Abteilung des zweiten Teils.

5 Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 33.

6 Es ist ein Signum der *Kunst des reinen Satzes*, dass die für Akkordformen verwendeten Begriffe nicht durchweg konsistent gebraucht sind und für viele Termini keine eindeutige Definition gegeben wird. Die hier vorgestellten Grundprinzipien wurden von der Autorin auch deswegen so gewählt, dass sich damit die Theorie Kirnbergers kontextualisieren und mit anderen Lehrbüchern vergleichen lässt.

a.) ›Dreyklänge‹

Kirnbergers Akkordlehre geht von drei Typen von konsonanten ›Dreyklängen‹ aus: dem Durdreiklang (›der große‹ bzw. ›der harte Dreyklang‹), dem Molldreiklang (›der kleine‹ bzw. ›der weiche Dreyklang‹) sowie dem verminderten Dreiklang.⁷

Der verminderte Dreiklang nimmt dabei eine Sonderrolle ein, denn er »schicket sich weder zum Anfang, weil er keine Tonart ankündigt, noch zum Ende, weil er nicht vollkommen genug ist.«⁸ Außerdem lässt er sich nicht auf die gleiche Weise wie die anderen beiden Typen herleiten. Ein Akkord sei dann »consonirend, wenn er aus Intervallen besteht, die nicht nur alle gegen den Grundton, sondern auch unter sich consoniren«,⁹ und ›consonirende Intervalle‹ sind bei Kirnberger neben der kleinen und großen Terz, der kleinen und großen Sexte die reine Quinte und reine Quarte.¹⁰ Dass der verminderte Dreiklang in Kirnbergers System dennoch zu den konstituierenden konsonanten Akkorden gehört, obwohl in den Kapiteln über Stimmung und Tonsystem (erster und zweiter Abschnitt) die übermäßige Quarte und die verminderte Quinte explizit als ›nicht consonirend‹ definiert werden, liegt – so lässt sich implizit herauslesen – am Gebrauch des Akkords.¹¹ Dementsprechend macht Kirnberger deutlich, dass er mit diesem als konsonant angesehenen verminderten Dreiklang denjenigen Akkord meint, der »seinen Sitz« auf den nicht alterierten Stufen der Tonart (7. Bassstufe in Dur, 2. in Moll) hat, ihn aber auf den Fall eingrenzt, dass er »keine andere Fortschreitung [hat], als vier Grade über sich zu treten« (Abbildung 1),¹² d. h. einen Quartsprung aufwärts im Bass vollzieht oder – wie man am Beispiel sehen kann – in die Umkehrungen.

7 Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 33, Tabelle I, und S. 34.

8 Ebd., S. 34 (vgl. auch S. 37).

9 Ebd., S. 26. Es sei hier ergänzt, dass sich dieses Zitat auf Dreiklänge und ihre Verwechslungen bezieht, was später noch ausgeführt werden wird.

10 Ebd., S. 25. Der Konsonanz-Dissonanz-Charakter von Intervallen hänge, das betont Kirnberger mehrmals, auch von der genauen Größe des Intervalls (groß, klein übermäßig, vermindert etc.) ab, nicht nur von den bloßen Eigennamen wie Quinte oder Terz.

11 Dass er diesen Bruch zwischen seiner Intervall- und der Akkordlehre wissentlich vollzieht, lässt sich aus einer Fußnote folgern, in der die übermäßige Sexte thematisiert wird. Für einige ›dißonirende‹ Intervalle, so schreibt er dort, gibt es die Möglichkeit, dass sie, bzw. ihre Umkehrungen, »bisweilen consonirend gebraucht« werden. (»Diese falsche Terz ist, so wie die falsche Quinte, dißonierend, obgleich die aus ihrer Umkehrung entstehende übermäßige Sexte bisweilen consonirend gebraucht wird«, ebd., S. 21, Fußnote 19.) Diese Inkongruenz betrifft also nicht nur den Akkord mit vermindertem Quinte (und ihrer Umkehrung der übermäßigen Quarte), sondern auch Akkorde mit übermäßiger Sexte (übermäßiger Sext-, Terzquart oder Quintsextakkord). Dass die verminderte Quinte in diesem Fall eine Konsonanz sei, zeige sich zudem in der Möglichkeit, sie zu verdoppeln (ebd., S. 46, Fußnote 29).

12 Ebd., S. 38. Die in den letzten beiden Beispielen von Abbildung 1 vorgestellte Fortschreitung in den Sextakkord sekundweise auf- oder abwärts in Moll scheint dem zu entgegen zu stehen. Da der andere Fall von Akkordfortschreitung, die der ›uneigentlichen‹ oder ›unächten Septime‹, nur für die aufsteigende Sekunde im (Grund-)Bass gilt, kann die ›Grundbaß‹-Fortschreitung der Sekunde abwärts und der Quarte abwärts ebenfalls ungenannt zu den Fortschreitungsmöglichkeiten des verminderten Dreiklangs zählen, ohne der Theorie im Ganzen zu widersprechen.

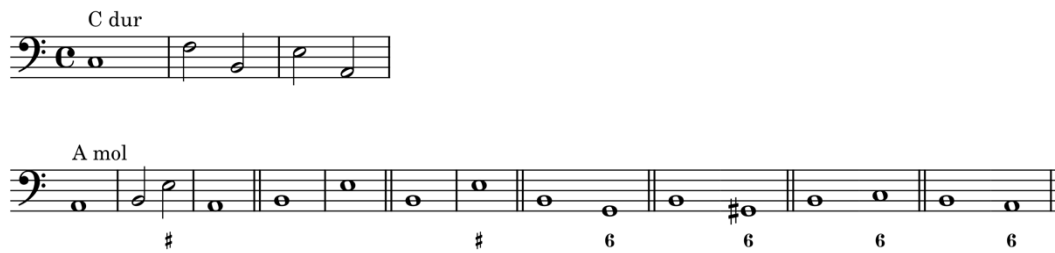


Abbildung 1: Fortschreitung des konsonanten verminderten Dreiklangs in Dur und Moll
(Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 38).

Kirnberger listet also unter den konsonanten Akkorden den verminderten Dreiklang mit auf, obwohl sein Rahmenintervall, die verminderte Quinte, im zweistimmigen Satz eine Dissonanz ist: »Die kleine Quinte, wenn sie im verminderten Dreyklang vorkommt, ist consonirend, und bedarf keiner Auflösung unter sich.«¹³ Er bezieht sich dabei allerdings nur auf den Fall, dass der Akkord genauso wie unstrittig konsonante Moll- und Durdreiklänge verwendet wird: Deren Töne können im Gegensatz zu Dissonanzen »verdoppelt werden, sie können frey eintreten, und sie bedürfen nicht, wie die Dissonanzen, einer bestimmten Fortschreitung oder Auflösung.«¹⁴ Die Unterscheidung zwischen Konsonanz und Dissonanz bezieht sich also auch auf die Stimmführung. Dementsprechend gehört der verminderte Dreiklang (als Basis eines Septakkords) auf dem Leitton der Tonart – bei dem sich die verminderte Quinte zwischen 7. und 4. Stufe der Tonleiter zur Terz des Akkords der 1. Stufe auflösen muss – zu einer anderen Kategorie und wird (das sei hier vorgegriffen) als Unterart des Dominantseptakkords zu den dissonanten Akkorden gezählt.

b.) ›Verwechslungen‹

In Kirnbergers Harmonielehre ist das Umkehrungsdenken fest verankert. Er erläutert dieses Konzept anhand der oben genannten Hauptdreiklänge in ihren drei Erscheinungsformen Terzquintklang (›der vollkommene Dreyklang‹¹⁵), Sextakkord und Quartsextakkord:

Im Grunde sind diese drey consonirenden Accorde nur dreyerley Fälle ein und eben desselben Accordes, nämlich des vollkommenen Dreyklanges [...]. Diese drey Accorde bestehen aus denselben Tönen, nur mit dem Unterschied, daß in jedem ein andrer Ton in den Baß gesetzt ist.¹⁶

Er fasst mit den Begriffen ›Dreyklang‹ und ›Verwechslung‹ alle ›consonirenden Accorde‹ zusammen, den Dreiklang, Sextakkord und ›consonirenden‹

13 Ebd.

14 Ebd., S. 50. Diese Definition führt er für den konsonanten Quartsextakkord an, sie lässt sich aber allgemein verstehen.

15 Ebd., S. 26.

16 Ebd., S. 27.

Quartsextakkord.¹⁷ Dieses Verfahren der ›Verwechslung‹ wird Kirnberger radikal ausweiten auf alle Klänge mit Dissonanzen, auf Mehrklänge genauso wie auf Akkorde mit Vorhalten.

Das Prinzip der ›Verwechslung‹ ist auch essentiell für den ›Grundbaß‹. Dieser »enthält die wahren Grund-Töne zu den verschiedenen Accorden, oder die Baßtöne, wie sie seyn würden, wenn die Accorde immer nach ihrer ursprünglichen Gestalt, ohne Verwechslung genommen würden«.¹⁸ Der ›Grundbaß‹ dient vor allem dazu, Klangfortschreitungen zu vergleichen und in Grundzügen auch zu systematisieren. Es sei hier schon erwähnt, dass Kirnberger für einige Fälle auch Töne im ›Grundbaß‹ annimmt, die nicht im Akkord erklingen.

Anders als es im Sinne eines Rameau-Einflusses zu erwarten wäre, nutzt Kirnberger das Prinzip der ›Verwechslung‹ und des ›Grundbaßes‹ nicht als Methode, um alle möglichen Weiterführungen der ›consonirenden Dreyklänge‹ zu vermitteln. Diese beschreibt er, indem er für jeden Akkordtyp (Grundakkord, Sextakkord und begrenzt auch Quartsextakkord) die genaue Fortschreitung isoliert und ohne größeren Kontext vorstellt.¹⁹ So führt er beispielsweise für die »erste Verwechslung des verminderten Dreyklanges« aus (Abbildung 2): Sie »leidet keine andere Fortschreitung, als 1) einen Grad über sich in den weichen oder harten Dreyklang, wie bey α und β . oder in die erste Verwechslung des Dreyklanges, wie hier bey γ . 2) einen ganzen Ton unter sich in den Sexten-Accord, wie bey δ , oder in dessen Grund-Accord wie bey ϵ «. ²⁰ Die Notenbeispiele beziehen sich auf die Klangfolgen der 4.-5. (α mit Dur- und β mit Moll-dreiklang auf der 5. Bassstufe), 4.-7. (γ), 4.-3. (δ) oder 4.-1. Bassstufe (ϵ) in Moll.

17 Ebd., S. 33. Dem ›consonirenden‹ Quartsextakkord kommt dabei eine Sonderrolle zu, existiert doch ein dissonanter Akkord mit gleicher Struktur. Für den ›consonirenden‹ Quartsextakkord gilt zusammengefasst (ebd., S. 50–59): Er kann 1.) mit der Terz zum Terzquartakkord erweitert werden. Er kann allerdings 2.) nicht die Quinte statt der Sexte bekommen. Das ist dem ›dissonirenden‹ Akkord vorenthalten, wo die Quarte bzw. Quarte und Sexte Vorhalte sind. Ausnahmen zur letzten Regel seien, so Kirnberger, den »besten Meistern der Kunst« überlassen und beziehen sich beispielsweise auf eine Form der ›cadenza doppia‹, in der die unbetonte Quarte den betonten Quartvorhalt gleichsam vorbereitet (ebd., S. 56f.).

18 Ebd., S. 54f., Fußnote 32. Kirnberger nutzt die Schreibweise ›Grund-Baß‹ und ›Grundbaß‹, teilweise auch die Bezeichnung ›Fundamentalbaß‹ (ebd., S. 102).

19 Ebd., S. 34–59.

20 Ebd., S. 45f.

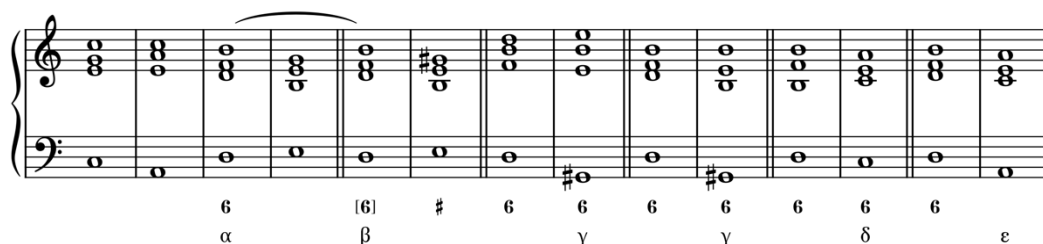


Abbildung 2: Fortschreitungen der „ersten Verwechslung des verminderten Dreyklanges“ (Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 46. Die Notenbeispiele in diesem Beitrag wurden von der Autorin abweichend vom Original in Violin- und Bassschlüssel gesetzt. Zusätzlich sind hier alle Beispiele in einer Zeile zusammengefasst).

c.) ›Wesentliche‹ und ›zufällige‹ Dissonanzen

Kirnberger unterscheidet zwei Arten von Dissonanzen, die im Rahmen der ›Dreyklänge‹ entstehen können. Mit ›zufälligen Dissonanzen‹ bezeichnet er Vorhalte. Er definiert sie als »dißonirende Töne, die eine kurze Zeit die Stelle der consonirenden einnehmen, und während der Dauer des Grundtones, mit dem sie dißoniren, in ihre nächsten Consonanzen übergehen«.²¹ Sie könnten »fast allemal, wo sie vorkommen, [...] weggelassen werden, ohne daß dadurch irgend ein Fehler« entsteht oder (was für die genauere Unterscheidung ein wichtiges Kriterium ist) ohne dass daraus eine tonale »Zweydeutigkeit« resultiert.²² Abbildung 3 zeigt eine Tabelle, die Vorhalte auf allen Umkehrungen der Dreiklänge umfasst. Wie man sieht, fallen darunter die unterschiedlichsten Vorhaltsphänomene: dissonante Vorhalte über liegenden Bässen, darunter geläufige Klangfolgen wie der 7–6- oder 4–3-Vorhalt, konsonante Durchgangstöne (5–6) sowie eher seltene Akkordfolgen wie der vierfache Terz-Quint-Septim-Non-Vorhalt, der sich in den Quartsextakkord auflöst.²³

²¹ Ebd., S. 28.

²² Ebd., S. 30.

²³ Für die Möglichkeiten von Vorhalten, die sich auflösen, während der Basston sich bewegt, s. ebd., S. 76–80. Zur Unterscheidung der ›wesentlichen‹ Septimen von den ›zufälligen‹ Septimen, »die nicht auf denselben Basston aufgelöst werden«, s. ebd., S. 78f.

a) Der Dreyklang mit seinen Vorhalten.

b) Der Sextenaccord mit seinen Vorhalten.

c) Der consonirende Quartsextenaccord mit seinen Vorhalten.

d) Der consonirende Accord, da der Vorhalt im Baß ist.

5 6
2

Abbildung 3: »Tabelle der consonirenden Accorde mit einer oder mehr zufälligen Dissonanzen als Vorhalte« (Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 33, Tabelle III).

›Nothwendige oder wesentliche‹ Dissonanzen dagegen werden nicht »an der Stelle einer Consonanz gesetzt [...], der sie gleich wieder weichen, sondern [behaupten] eine Stelle für sich«. ²⁴ Es ist ihre Eigenschaft, eine ›Zweydeutigkeit‹ aufzulösen, »eine vorher unbestimmte Modulation völlig [zu bestimmen] und das Gehör zu der nächsten Harmonie« vorzubereiten. ²⁵ Aus Kirnbergers Beschreibungen wird deutlich, was er unter ›Zweydeutigkeit‹ versteht. Einem Durdreiklang wird etwa die diatonische kleine Septime hinzugefügt, sodass er eindeutig als Akkord der 5. Bassstufe und nicht der ersten Bassstufe wahrgenommen wird (dessen Septime die große wäre). In der

²⁴ Ebd., S. 30.

²⁵ Ebd., S. 31.

ausführlichen Tabelle zu diesem Kapitel in der *Kunst des reinen Satzes* sind als ›wesentliche Septimen-Accorde‹ neben dem kleinen Durseptakkord der Mollseptakkord, der große Durseptakkord, der halbverminderte Septakkord aufgeführt.²⁶

Den Begriff der ›zufälligen‹ Septime gebraucht Kirnberger auch in Fällen, in denen etwa eine Septime über einem sich ändernden Basston des gleichen Akkords aufgelöst wird, wobei es sich trotz Basstonfortschreitung um eine ›zufällige‹ Septime mit Vorhaltsfunktion handelt. Als Faustregel ist für solche Beispiele zu formulieren, dass eine Septime immer dann ›zufällig‹ ist, wenn sie sich über dem liegenbleibenden Akkord auflösen könnte (und damit die Quinte im Grundakkord ausschließt). Auflösungen mit Basstonfortschreitung inklusive der potenziell hinzufügbaren Quinte sind hingegen charakteristisch für ›wesentliche‹ Septimen.²⁷

Um angesichts einiger anderslautender Klangfolgen an seiner Regel festhalten zu können, wonach der Bass nach der ›wesentlichen‹ Septime eine Quarte steigt oder eine Quinte fällt, führt Kirnberger ein weiteres Konzept ein: die ›eigentliche‹ sowie die ›uneigentliche‹ bzw. ›unächte Septime‹. Mit ›eigentlichen Septimen‹ sind Septimen gemeint, die, so Kirnberger, »dem Dreyklange auf der Dominante des Tones, darin man ist, hinzugefüget [werden], so ofte man die Harmonie von dieser Dominante wieder auf den Grundton leiten will«. ²⁸ Er bezieht sich dabei allerdings nicht nur auf den Dominantseptakkord auf der 5. Bassstufe. Fast alle Stufen können einen Septakkord mit ›eigentlicher Septime‹ haben, der einen Quintfall oder Quartstieg im ›Grundbaß‹ entfernt fortschreitet und so einen ›Schluss‹ auf einer Stufe der Tonart macht.²⁹ Die ›uneigentliche‹ oder ›unächte Septime‹ unterscheidet sich von der ›eigentlichen Septime‹ in ihrer Fortführung.³⁰ Hier schreitet der Grundton bei der Auflösung der Septime eine Sekunde aufwärts. Kirnberger stellt folgende Fälle vor (Abbildung 4): den Septakkord auf der 4. vor der 5. Stufe, den Septakkord der 5. Stufe im Trugschluss (5. geht zur 6. Stufe) und den verminderten Septakkord der 7. Stufe vor der Tonika (in seiner Darstellung in Moll).

26 Ebd., S. 60. Der hartverminderte Septakkord wird zusätzlich dazu nur in der Akkordtabelle (ebd., S. 33, Tabelle II) genannt.

27 Ebd., S. 76–80.

28 Ebd., S. 60.

29 Kirnberger ergänzt beim Gang der 4. zur 7. Stufe in Dur, dass der verminderte Dreiklang »auf keinen eigentlichen Schluss« führe (ebd., S. 64f.).

30 Ebd., S. 62, 66f. und 78f.

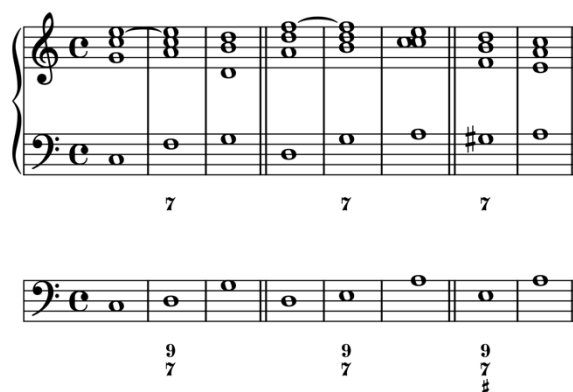


Abbildung 4: Beispiel für die Fortschreitung der ›unächten‹ oder ›uneigentlichen Septime‹ mit ihrem ›Grundbaß‹ (Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 66).

Diese Septime, erklärt Kirnberger, sei »nicht als eine wesentliche Dissonanz hinzugefügt, sondern aus einer Umkehrung entstanden« und damit »eigentlich die None des wahren Grundtones.«³¹ Dieser Klang wird also über einen Ton bestimmt, der nicht erklingt. Er ist ein Nonakkord, dessen ›wahrer Grundton‹ eine Terz unterhalb des klingenden Basstons des Septakkords liegt. Dieser ›wahre Grundton‹ kann dann die Erfordernisse der ›wesentlichen Septime‹ erfüllen, er steigt eine Quarte auf (bzw. fällt eine Quinte) zum Basston des nächsten Klangs. Kirnberger schreibt selbst, das »ungewöhnliche dieses Falles besteht darin, daß die Auflösung der None erst in dem folgenden Takt geschieht.«³² Die klingende Septime des Akkords, dem Wesen nach die ›zufällige‹ Dissonanz der None über dem eigentlichen ›Grundbaß‹, zählt damit zu den Ausnahmefällen, in denen sich ›zufällige‹ Dissonanzen nicht über dem gleichen Basston, sondern erst über dem nächsten Klang auflösen.³³

Zudem stellt er Lizenzen vor, die er als der ›freyen oder leichtern Schreibart‹ zugehörig erlaubt. Diesen Stil der ›galanten Schreibart‹ definiert er gemäß der gängigen Einteilung als Gegensatz zur ›strengen Schreibart‹ in der Kirchenmusik.³⁴ Hier gebe es Freiheiten in der Vorbereitung, der metrischen Platzierung und der Auflösung von Dissonanzen. Sie beziehen sich vor allem auf den ›wesentlichen Septimen-Accord‹. Hierzu zählt etwa, dass der Akkord vor der Auflösung ›verwechselt‹ wird, in einen anderen dissonanten Klang weiterschreitet (also ein Akkord ›ausgelassen‹ wird), »dessen Dissonanz durch diesen ausgelassenen Accord wäre vorbereitet worden«, oder er als Durchgangsphänomen oder in Orgelpunkten »ohne Auflösung« verwendet wird.³⁵ Insbesondere auch die weniger strenge Vorbereitung der Septakkorde mit

31 Ebd., S. 66f.

32 Ebd., S. 67.

33 Ebd., S. 76–80.

34 Ebd., S. 80–90. Die beiden ›Schreibarten‹ bzw. Stile satztechnisch zu unterscheiden, wird dem »Berliner Kreis« um Johann Joachim Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach, Friedrich Wilhelm Marpurg und Kirnberger zugerechnet (Wolfgang Horn, Art. »Galant, Galanterie, Galanter Stil«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 39. Auslieferung (2005), hier v.a. S. 16–22). Vor Kirnberger stellt Marpurg entsprechende Dissonanzbehandlungen vor und unterscheidet dabei den Usus in unterschiedlichen Stilen (Friedrich Wilhelm Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, 3 Bde., Berlin 1755–1758, hier z. B. Bd. 1, S. 8).

35 Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 82–88.

›wesentlicher‹ Septime klassifiziert er als dieser Schreibart zugehörig (ein Beispiel in Abbildung 5).³⁶

The image shows two musical staves. The top staff is in a 'free' style, showing a sequence of chords with various accidentals and intervals. The bottom staff is in a 'strict' style, showing a sequence of chords with simpler intervals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Top staff fingerings: 6 6 # 6 6 3 4 6 6
5 5 4+ 5# 2 5b

Bottom staff fingerings: 6 4+ 6 4 6
5 2 5 2 5b

Abbildung 5: Beispiel für eine Klangfortschreitung mit Auslassungen in der ›freyen Schreibart‹ und ihr Pendant in der ›strengen Schreibart‹ (Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 89f., inkl. der Korrektur in den Errata).

Von diesen Feinheiten in Bezug auf die ›wesentliche‹ Septime abgesehen, ist die Anzahl an Klängen beeindruckend, die Kirnberger durch die Kombination der Verfahren ausgehend von den ›wesentlichen Septimen-Accorden‹ erzeugt (Abbildung 6). Durch ›Verwechslung‹ der Septakkorde entstehen zusätzlich drei Umkehrungsformen und diese können jeweils »mit einer oder mehr zufälligen Dissonanzen und Vorhalte« ergänzt werden.

³⁶ Ebd., S. 88–90.

a) Der Septimenaccord mit Vorhalten.

b) Der Quintsextenaccord mit Vorhalten.

c) Der Terzquartenaccord mit seinen Vorhalten.

d) Der Secundenaccord mit seinen Vorhalten.

e) Die wesentlichen dissonirenden Accorde mit Vorhalten im Basse.

7 4 3 7 4 3 7 6 5 9 7 8 7 6 5 4 3 9 7 8 9 7 6 5 9 7 6 5 4 3

9 6 5 8 5 4 3 7 6 5 9 8 7 6 5 4 3 9 8 7 6 5 4 3 7 6 5 4 3 9 8 7 6 5 4 3

7 4 3 6 4 3 9 8 7 6 5 4 3 9 8 7 6 5 4 3 7 6 5 4 3 9 8 7 6 5 4 3 9 8 7 6 5 4 3

6 5 2 4 2 5 4 2 7 4 3 2 6 4 3 2 7 5 4 3 2 6 5 4 3 2 7 4 3 2 6 5 4 3 2

5 4 2 6 5 5 3 2 6 4 2 7 4 5 3

Abbildung 6: »Tabelle des Septimenaccords und seiner Verwechslungen, mit einer oder mehr zufälligen Dissonanzen und Vorhalte« (Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 33, Tabelle IV).

d.) Konzepte für Modulation und zur Organisation des harmonischen Raums

Um die Akkordverbindungen zu systematisieren, definiert Kirnberger verschiedene formale Funktionen von Harmonik. So führt er das Konzept der ›harmonischen Perioden‹ ein, die zusammengesetzt ein ganzes Stück ausmachten.³⁷ Diese ›Perioden‹ bestehen aus »mehr oder weniger auf einander folgende[n] Accorde[n]« und einem ›Schluß‹ mit einer ›Cadenz‹. Wichtig sind hierfür die »verbundenen, oder einen natürlichen Zusammenhang habenden Accorde [...]«.³⁸ Kirnberger definiert verschiedene Arten von solchen Akkordverbindungen: Eine ›allgemeine Verbindung‹ besteht grundsätzlich hin zu allen Akkorden, die innerhalb der Tonart gebildet werden können. Davon ausgenommen sind der verminderte Dreiklang auf der 7. Tonleiterstufe und der Molldreiklang der 3. Tonleiterstufe in Dur nach der Tonika, die nicht geeignet seien, weil sie »das Gefühl einer andern Tonart« erweckten. Die ›nähere Verbindung‹ oder ›enge Verbindung‹ entsteht dadurch, dass die Grundtöne der beiden Akkorde »durch consonirende Sprünge« erreicht werden können, beide ›Grundbässe‹ also eine Quinte, Quarte oder Terz auseinander liegen. Beide Akkorde haben damit mindestens einen gemeinsamen Ton. Darüber hinaus können Akkorde durch konsonante Überbindungen, ›zufällige Dissonanzen‹, »eng verbunden« werden.³⁹

Im Rahmen der ›Cadenzen‹ diskutiert Kirnberger, wie die Länge der Kadenz sowie die Wahl der Klänge und möglicher Dissonanzen zur Position im Stück passen sollten (so eigne sich z. B. der Dominantseptakkord in der ›Finalcadenz‹, dem ›Hauptschluß‹, für das »Ende eines ganzen Stücks«⁴⁰). In diesem Zusammenhang kommt er auf die Ausweichungen und Modulationen zu sprechen, also auf sein Konzept von Tonart und harmonischem Raum.⁴¹ Er unterscheidet verschiedene Grade, wie stark die Haupttonart verlassen wird. So könne man »bisweilen die natürlichen kleinen Terzen verlassen, und die großen dafür nehmen [...], als wenn man ausweichen wollte; wenn man sie nur gleich wieder verläßt« und bleibe doch ganz in der Grundtonart (ein Beispiel dafür in Abbildung 7).⁴² Eine solche Veränderung ist also im Sinne Kirnbergers noch nicht als Ausweichung anzusehen.

37 Ebd., S. 91.

38 Ebd.

39 Ebd., S. 92.

40 Ebd., S. 94. Zu den Kadenzen: Ebd., S. 94–100.

41 Ebd., S. 103–133.

42 Ebd., S. 102.



anstatt



Abbildung 7: Periode »ganz in C dur« einmal mit »natürlichen Terzen« und einmal mit »großen Terzen« (Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 102).

Kirnberger ergänzt eine Reihe an Tabellen und Abbildungen zu Modulationszielen und -zeitpunkten im Laufe von Musikstücken. So notiert er die Reihenfolge der Tonarten, die im Sinne der nahen ›Verwandschaft der Töne‹ erreicht werden sollen.⁴³ In Notenwerten wird überdies dargestellt, wie lange ein Abschnitt in der jeweiligen Tonart bezogen auf das ganze Stück sein sollte (beides in Abbildung 8).

Dur	#	b	b	#	b
	V	VI	III	IV	II
Mol	b	#	b	#	#
	V	III	IV	VI	VII

z. B. C dur und A mol

C dur	G#	Ab	Eb	F#	Db
A mol	Eb	C#	Db	F#	G#



Abbildung 8: »Grade der Verwandschaft« der Tonarten in Bezug auf die Haupttonart mit einem Beispiel in C-Dur und a-Moll (die Vorzeichen in den Tabellen geben das Tongeschlecht an) und »Verhältnis der Zeit«, in der man im Verlauf einer Komposition in einer Tonart bleibt (hier angegeben jeweils mit Grundton und zusätzlich nötigen Vorzeichen) (Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 106 und 109).

Für weitergehende Modulationen stellt er zwei Grade an ›entfernten Ausweichungen‹ vor, in die die Modulation mittels ›unmittelbarer Ausweichungen‹ ausgeweitet werden kann. Sie entstammen der ›Verwandschaft‹ der unmittelbar verwandten Tonarten (Abbildung 9).

⁴³ Ebd., S. 105–120.

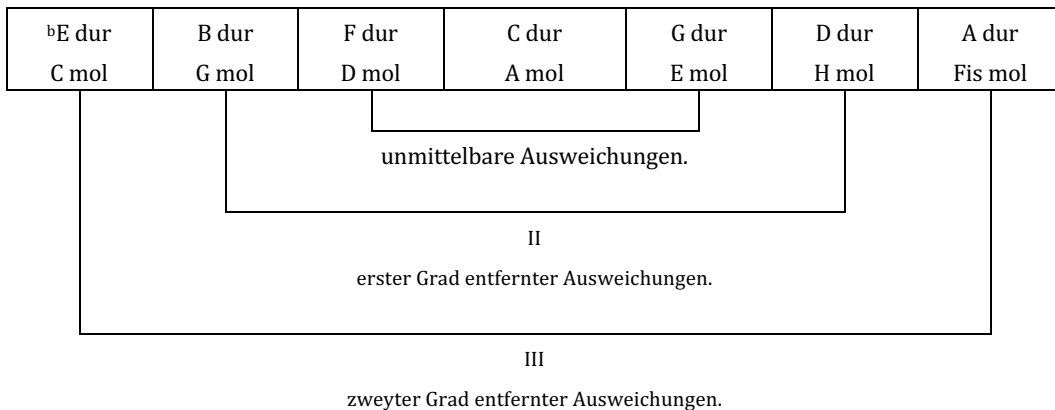


Abbildung 9: »entfernte Ausweichungen« in Durtonarten, am Beispiel von C-Dur
(Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 122).

Zudem stellt er den Tonartenverlauf beispielhaft für »ein langes Stück« vor, »ein Muster [...], welches sich aber auf sehr vielerley Arten verändern läßt« (Abbildung 4).⁴⁴ Die Qualität der jeweiligen Stationen ist wird mit unterschiedlichen Notenwerten markiert: Breven stehen für »Töne [...], in denen man sich sechs, acht, oder mehr Takte verweilet«, halbe Noten für »solche, die man nur wie im vorbey gehen berührt, ohne sich länger, als einen oder höchstens zwey Takte dabey aufzuhalten«. Schwarze Notenköpfe »zeigen die Töne an, auf welchen der Schluß vorbereitet wird, oder wo die würcliche Rückung nach dem neuen Ton geschieht«.⁴⁵

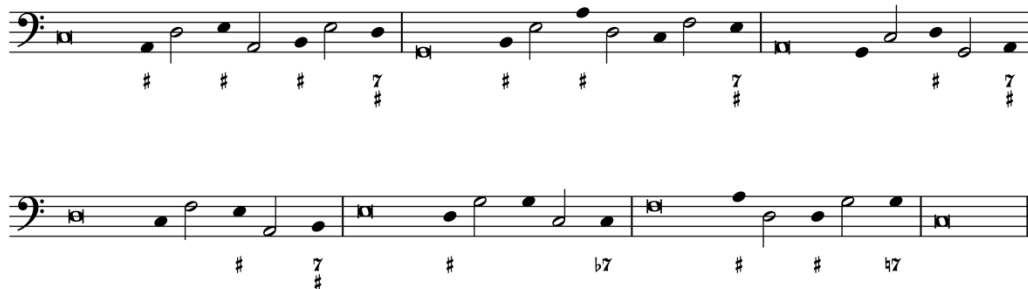


Abbildung 4: »eine durch ein langes Stück hindurchgeführte Modulation, als ein Muster«
(Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 120).

Um den harmonischen Raum zu strukturieren, nutzt er zwei Systeme: Das erste ist eine Art Stufentheorie, die in stark reduzierter Form der bis heute gängigen Akkordbezeichnung mit römischen Stufen ähnelt. Kirnberger nutzt dafür folgende Begriffe:

1. »Tonika«,
2. »Accord der Secunde«, »Secunde«, »Obersecunde«,
3. »Accord der Terz«, »Terz«, »Mediant«, »Obermediant«,

⁴⁴ Ebd., S. 120.

⁴⁵ Ebd., S. 119. Die vierte Station weicht hier von der in der Tabelle Abbildung 8 ab. Im Text lässt Kirnberger allerdings offen, in welcher Reihenfolge andere Tonarten nach der 5. und 6. bzw. 3. Stufe angesteuert werden.

4. ›Accord der Quarte‹, ›Quarte‹, ›Unter-Dominante‹,
5. ›Accord der Quinte‹, ›Quinte‹, ›Dominante‹, ›Ober-Dominante‹, ›Oberquinte‹,
6. ›Accord der Sexte‹, ›Sexte‹, ›Untermediante‹ oder ›Unterterz‹.⁴⁶

Mit dieser Methode wird beispielhaft vorgestellt, wie man von einem Akkord innerhalb der Grundtonart in eine andere verwandte Tonart modulieren kann. Den ersten Akkord benennt er nach dem Intervall zwischen dem Grundton und der Tonika der Tonart. Dies entspricht dem Grundprinzip der Stufentheorie, alle Klänge in Terzschichtung nach ihrer Position auf der Skala der Tonart zu kennzeichnen. Er nutzt diese Art der Bezeichnung auch, wenn er zu Beginn des zweiten Teils der *Kunst des reinen Satzes* vorstellt, wie Chormelodien zu harmonisieren sind. Hier beschreibt er Klangfortschreitungen direkt mit ihrer Position in der Tonart, beispielsweise wenn er die Möglichkeiten aufzählt, mit welchen Akkorden man »von der Obermediante zur Tonica« zurückkommen kann.⁴⁷

Auf die zweite Methode kommt Kirnberger dann zu sprechen, wenn er zeigt, wie man »sehr schnell auf entfernte Accorde« kommen kann. Man errechne das Intervall zwischen einem Basston zu der neuen Tonika und gebe ihm »die Harmonie [...], die ihm in dieser Absicht, nach der natürlichsten Bezifferung der Tonleiter zukommt«.⁴⁸ Diese »natürliche Bezifferung der Tonleiter« entspricht dem, was von anderen Autoren »regola d'ottava« oder »Oktavregel« genannt wird.⁴⁹ Hier wird jedem Basston ein oder mehrere Akkordtypen zugeordnet, die von seiner Position in der Tonleiter der Tonart und der Bewegungsrichtung abhängen (z. B. die vierte Stufe, *f* in C-Dur und *d* in a-Moll, kann aufwärts weiterschreitend einen Grundakkord und abwärts gehend einen Sekundakkord präsentieren). Kirnberger ergänzt zur Verdeutlichung in einer Fußnote, kaum kommentierend, eine mit Generalbassbezifferung versehene Dur- und Mollskala (Abbildung 11).⁵⁰

46 Ebd., S. 113–117: In diesem Abschnitt verwendet Kirnberger die Begriffe ›Tonika‹, ›Accord der Secunde‹, ›Accord der Terz‹, etc., und ›Secunde‹, ›Terz‹, etc. Die verschiedenen Arten, wie diese Ausweichungen im Detail ablaufen, sollen hier nicht weiter vorgestellt werden. Im Rest des ersten Bandes benutzt er ›Mediante‹, ›Unter-Dominante‹ und ›Ober-Dominante‹/›Dominante‹. Zu Beginn des zweiten Bandes verwendet er die Begriffe ›Obersecunde‹, ›Obermediante‹, ›Unterdominante‹, ›Oberdominante‹, ›Oberquinte‹, ›Untermediante‹ oder ›Unterterz‹ (ebd., T. 2, 1. Abteilung, z. B. S. 12–15.)

47 Ebd., z. B. S. 13.

48 Ebd., T. 1, S. 127. Die anderen Verfahren betreffen die vermittelnden Akkorde zwischen zwei entfernten Tonarten, für die er u. a. den verminderten Septakkord der neuen Zieltonart vorschlägt. Siehe dazu den Achten Abschnitt, ebd., S. 121–132.

49 Ebd., S. 127, Fußnote 56.

50 Für die Harmonisierung einer Chormelodie, wie er sie zu Beginn des zweiten Teils der *Kunst des reinen Satzes* vorstellt, geht er von dem ›reinen Baß‹ der Hauptklänge in der Tonart aus. Dieser lasse sich durch weitere Klänge der Tonart, Umkehrungen, Ausweichungen in nahe und entfernte Tonarten sowie dissonante Akkorde (er bezieht sich hier auf ›wesentliche‹ Dissonanzen) weiterentwickeln (ebd., T. 2, 1. Abteilung, S. 3–41).

Abbildung 11: »natürliche Bezifferung der Tonleiter«, Oktavregel in Dur und in Moll
(Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 127, Fußnote 56).

Vergleich mit weiteren Schriften Kirnbergers

In *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (1773) sind die Definitionen und Regeln, verglichen mit der *Kunst des reinen Satzes*, in eher zusammenfassender Weise angeordnet und dargestellt. So startet Kirnberger im ersten Kapitel direkt mit der Vorstellung der »zween Grundaccorden«, dem ›consonirenden Dreyklang‹ und dem ›dissonierenden wesentlichen Septimenaccord‹, die in ihrer Auswahl den ›Dreyklängen‹ und ›wesentlichen Septimen-Accorden‹ aus der *Kunst des reinen Satzes* entsprechen.⁵¹ In dem auch im Umfang viel kürzeren Text der *Wahren Grundsätze* fehlen zudem Ausführungen zu Stimmung und Tonsystem, und dementsprechend gibt es auch keine theoretische Grundlegung für die Intervallklassifikation in Konsonanzen und Dissonanzen. Ob etwas konsonant oder dissonant ist, hängt nun konsequent von der Verwendung der Akkorde ab, ohne dass Kirnberger etwas aus dem Tonsystem herleiten muss oder kann. Fragen – etwa ob und (wenn ja) in welchem Fall die verminderte Quinte konsonant ist – werden nicht zur Sprache gebracht. Auch den Grad der ›Vollkommenheit‹ von Akkorden bestimmt er allein dadurch, wie sich die Klänge in der Fortführung und ihrer Schlusswirkung unterscheiden.⁵² Ähnlich verhält es sich mit anderen die Harmonik betreffenden Konzepten. Sie gleichen denen in der *Kunst des reinen Satzes*, Kirnberger konzentriert sich aber vor allem auf die Verwendung der Klänge: Dies betrifft das Prinzip der ›Verwechslung‹ von Klängen, »deren Grundbaß derselbe ist«, genauso wie Vorhalte zu Grundakkorden und damit die Unterscheidung von ›wesentlicher‹ und ›zufälliger Dissonanz‹.⁵³

Im Vergleich zur *Kunst des reinen Satzes* erweitert Kirnberger allerdings stark seine Erklärungen zum verminderten Septakkord, der auf dem Leitton der Tonart stehend

51 Kirnberger, *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, Berlin und Königsberg 1773, S. 5.
Ich spreche hier von Kirnberger als Autor, wie es im Originaltitel steht, in dem Wissen, dass vermutlich sein Schüler Schulz die *Wahren Grundsätze* verfasst hat.

52 Ebd., S. 6.

53 Ebd., S. 6f. und 8–12.

zur Tonika fortschreitet.⁵⁴ Zum einen geht Kirnberger hier ausführlicher auf Interpretationen anderer ›Systematiker‹ ein, die diesen verminderten Septakkord aus seiner Sicht fälschlicherweise als ›Grundaccord‹ bezeichneten oder ihn zwar als Akkord über der Unterterz seines Basstones ansehen, ihn allerdings auf diese Weise zum »selbstständigen Septnonenaccord und Grundaccord« erklärten. Zwar definiert er selbst den Akkord, wie schon in der *Kunst des reinen Satzes*, als »Septnonenaccord von dem Grundton, nemlich von der Unterterz des Baßtones«,⁵⁵ als Klang mit None zählt der Akkord bei Kirnberger allerdings immer zu dem ›wesentlichen Septimenaccord‹ mit einer ›zufälligen Dissonanzen‹.⁵⁶

Zum anderen ergänzt er Themen, die er in der *Kunst des reinen Satzes* nur marginal angesprochen hat: Er geht über die Vierstimmigkeit hinaus und fügt vielstimmige Beispiele ein, mit Akkorden mit bis zu vier Vorhalten und gleichzeitig klingenden Auflösungstönen.⁵⁷ Zudem bespricht er ›außerordentliche Accorde‹ im Haupttext und erklärt sie als ›Verzierungen‹ von Grundakkorden.⁵⁸ Den übermäßigen Terzquartakkord führt er auf den ›verwechselten‹ Grundakkord ohne Erhöhung der Sexte zurück. Die Alteration der übermäßigen Sexte verstärkt den Halbschluss, sie sei »eine blosse von der Melodie in die Harmonie übergetragene Verzierung«.⁵⁹ Ähnlich erklärt er den übermäßigen Dreiklang. Er erläutert diesen Akkord beispielhaft anhand eines übermäßigen Dreiklangs über *c*, der in einen F-Dur-Dreiklang fortschreitet. Wie beim übermäßigen Terzquartakkord die übermäßige Sexte statt der großen stehe, werde hier die übermäßige Quinte statt der reinen Quinte benutzt. Sie sei »eine blosse Verzierung, die dazu dient, den folgenden Ton, worinn sie fortschreiten will, nothwendig und fühlbar zu machen«. Diese »neuerfundenen Verzierungen« ähnelten den ›zufälligen Dissonanzen‹ dahingehend, dass »in der Grundharmonie keine Veränderung hervorbringen, sondern [...] angesehen [werden], als ob sie nie nicht da wären«.⁶⁰

In den *Grundsätzen des Generalbasses* (1781) stellt Kirnberger eine Generalbasslehre vor, in der er teilweise erheblich von der *Kunst des reinen Satzes* abweicht, wobei er gerade in Zusammenhang mit den Akkordtypen jedoch auf den entsprechenden Abschnitt in der *Kunst des reinen Satzes* verweist.⁶¹ Beide Lehrbücher unterscheiden sich bereits darin, wie Intervalle klassifiziert werden. In den *Grundsätzen des Generalbasses* teilt er die Konsonanzen in ›vollkommene‹ (perfekte) Konsonanzen (Oktave,

54 Ebd., S. 18–21.

55 Ebd., S. 19.

56 Ebd., S. 19–21.

57 Ebd., S. 25–28.

58 Ebd., S. 28–34, hier S. 31: »Es hat mit diesen neuerfundenen Verzierungen, so sehr sie auch dem Accorde eine veränderte Gestalt geben mögen, dieselbe Bewandniß, wie mit den zufälligen Dissonanzen: sie können in der Grundharmonie keine Veränderung hervorbringen, sondern werden angesehen, als ob sie nicht da wären«.

59 Ebd., S. 29: »Wollten sie [die Alten] den Schluß piquanter machen, so erhöhten sie zwar die Sexte um einen halben Ton, und setzten [in a-Moll] #d statt d, wodurch der folgende Eaccord [sic] nothwendiger und die Cadenz fühlbarer gemacht wurde«.

60 Ebd., S. 31.

61 Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition*, Berlin 1781, S. 16, Anmerkungen.

Quinte und die im Dreiklang zwischen Quinte und Oktave vorkommende Quarte) und ›unvollkommene‹ (imperfekte) Konsonanzen (Terz und Sexte).⁶² Zudem führt er einige Begriffe neu ein, die er in den anderen Büchern nicht benutzt: Den konsonanten verminderten Dreiklang (mit quart- bzw. quintweiser Fortschreitung) unterscheidet er von demjenigen mit sekundweiser Auflösung des Leittons mittels der Bezeichnungen ›kleine Quinte‹ (verminderter Dreiklang im Sprung) und ›falsche Quinte‹ (Teil des Dominantseptakkords).⁶³ Zudem stellt er einen »2ten Leitton in einer Tonart« vor, die vierte Tonleiterstufe, »die Septime zum Dominanten-Akkord«. ⁶⁴ Des Weiteren geht Kirnberger ausführlicher auf das »vielstimmige Akkompagnement« ein.⁶⁵

Ein Vergleich der *Grundsätze des Generalbasses* mit den Artikeln zur Musik in Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–1774), macht deutlich, wie stark die dort vorgestellten Konzepte den Theorien Kirnbergers ähneln.⁶⁶ Schon allein der ständige Verweis auf die Schwingungsverhältnisse im Zusammenhang mit Intervallen ist dem Vorgehen in der *Kunst des reinen Satzes* sehr ähnlich. Dies zeigt sich beispielsweise in der Definition der Dissonanz, in der ebenfalls »7:8, als die eigentliche Scheidewand, oder die Gränzscheidung des Gebiets der Consonanzen und Dissonanzen«, als Grenze zwischen Konsonanz und Dissonanz festgelegt wird.⁶⁷ Allerdings finden sich in den Artikeln der *Theorie der schönen Künste* auch Begriffe, die Kirnberger in der *Kunst des reinen Satzes* nicht nutzt, die allerdings wiederum in den 10 Jahre danach erschienenen *Grundsätzen des Generalbasses* vorkommen. So unterscheiden die Autoren, wie Kirnberger später in den *Grundsätzen des Generalbasses* auch, in der *Theorie der schönen Künste* die unterschiedliche Funktion der verminderten Quinte mit den Begriffen ›falsche Quinte‹ und ›kleinen Quinte‹.⁶⁸ Während die ›falsche Quinte‹ im verminderten Akkord vorkomme, der sich danach mit einem Halbton schrittweise nach oben auflöst, sei die ›kleine und consonirende Quinte‹ Teil des Akkords, der quart- bzw. quintweise weitergeht. Die Autoren ergänzen zu diesen Begriffen

62 Ebd., S. 15.

63 Ebd., S. 25, Anm. Beide Bezeichnungen finden sich auch in der *Kunst des reinen Satzes*, werden dort aber nicht explizit unterschieden.

64 Ebd., S. 42–44, hier S. 43, Anm.: »Der 2te Leitton von f nach e [in C-Dur] ist noch mehr dissonierend, als der von h nach c, denn einmal dissoniret er gegen den Ton, der auf ihn folgen sollte, nemlich die Terz vom Grundton, zum andern ist er vom Hauptton, als Quarte eine Dissonanz, und drittens von seinem eigenen Grund-Akkorde, als Septime dissonirend«.

65 Ebd., S. 83–86.

66 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2 Teile, Leipzig 1771–1774. In der *Theorie der schönen Künste* wird an einigen Stellen auf die im gleichen Jahr erschienene *Kunst des reinen Satzes* verwiesen, allerdings auch, und gerade im Zusammenhang mit Akkorden, auf die *Wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, die zwei Jahre später 1773 veröffentlicht wurden (beispielsweise Art. »Septimenaccord«, ebd., T. 2, S. 1067–1071, hier: S. 1068; und in Bezug auf ›sixte ajoutée‹: Art. »Sexte«, ebd., T. 2, S. 1072f., hier: S. 1073). Wegen der weitgehend ungeklärten Autorschaft der einzelnen Artikel werde ich in Folge von »den Autoren« sprechen.

67 Art. »Consonanz«, ebd., T. 1, S. 224–227, hier S. 226f. Im Art. »Dissonanz« (ebd., S. 262–270) werden die Schwingungsverhältnisse allerdings nicht mit dieser Argumentation aufgeführt.

68 Art. »Falsch«, ebd., T. 1, S. 366f.

allerdings die Schwingungsverhältnisse, wie Kirnberger sie auch in der *Kunst des reinen Satzes* vorstellt.⁶⁹

Doch über grundsätzliche Gemeinsamkeiten mit den anderen Werken Kirnbergers hinaus sind Definitionen nicht wortwörtlich übernommen und Herangehensweisen nicht im Detail gleich. Zudem ist in der *Theorie der schönen Künste* auch Eigenständiges enthalten, das sich sonst nicht findet. Zum einen verknüpfen die Autoren an nicht wenigen Stellen, der kunst- und damit auch musikästhetischen Natur der Enzyklopädie entsprechend, Erläuterungen zur Harmonie mit dem Ausdruck von Musik. So wird zum Beispiel die Wirkung des Sekundakkords folgendermaßen beschrieben:

Da der Secundenaccord von allen Verwechslungen des Septimenaccordes die härteste an Harmonie, und durch die Dissonanz im Baß gleichsam etwas männliches hat, so dienet er vorzüglich zum Ausdruck starker und heftiger Leidenschaften. Bey Ausbrüchen der Wuth, der Verzweiflung etc. wird er oft mit der übermäßigen Quarte ohne alle Vorbereitung frey angeschlagen.⁷⁰

Zudem werden Akkorde nicht nur über die Grundakkorde, die mit Hilfe von ›Verwechslung‹ und den verschiedenen Dissonanzen verändert werden können, dargestellt. Die Autoren beschreiben und klassifizieren sie auch über die enthaltenen zweistimmigen Intervalle. So steht in der »Tabelle der Dissonanzen, in welcher ihre Verhältnisse und ihr Gebrauch deutlich zu erkennen sind« beispielsweise ein Eintrag zur großen Sekunde resp. kleinen Septime.⁷¹ Neben ihren Schwingungsverhältnissen ($9/10$, $3645/4096$ oder $8/9$) sind drei Möglichkeiten für Klänge mit diesen Intervallen vorgestellt: 1.) Sekundakkorde jeglicher Art, die sich in einen Sextakkord mit einem Sekundschrift abwärts im Bass auflösen (›dritte Verwechslung des Septimen Accordes‹), 2.) der Dominantseptakkord (›eine wesentliche Septime auf der Dominante‹), 3.) der 7-6-Vorhalt (›ein Vorhalt der Sexte, in welche sie übergeht‹).

69 Ebd., S. 367. Beide Intervalle unterscheiden sich, so die Autoren, demnach auch klingend. Sie geben den Unterschied folgendermaßen an: »Die [kleine] Quinte ist um $1/64$ höher, als die falsche Quinte, und ihr wahres Verhältnis ist $5:7$ «. Weitere andere Begrifflichkeiten sind ›Fundamentalbaß‹ oder ›Fundamentalton‹ statt ›Grundbaß‹ (Art. »Fundamentalbaß«, ebd., T. 1, T. 410f., wobei auch in der *Kunst des reinen Satzes* teilweise ›Fundamentalbaß‹ genutzt wird: z. B. Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 102). Zudem werden, vergleichbar zu den *Grundsätzen des Generalbasses*, mehr Leitttöne aufgeführt als nur das ›Semitonium modi‹, nämlich der Leitton der 4. zur 3. Tonleiterstufe oder der 5. zur 1. (Sulzer, Art. »Subsemitonium«, in: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (wie Anm. 66), T. 2, S. 1119; Art. »Leitton«, ebd., S. 703–705).

70 Art. »Secundenaccord«, ebd., T. 2, S. 1061f. hier: S. 1062.

71 Art. »Dissonanz«, ebd., T. 1, S. 262–270, hier S. 268.

Rezeption und Quellen von Kirnbergers Theorie der Harmonik

Kirnbergers Theorie »war der einzige wirkliche Beitrag zur Weiterentwicklung der Wissenschaft [der Harmonie] seit der Klassifikation der *Accords fondamentaux* und *dérivés* von Rameau bis zu den Arbeiten Catels.«⁷² Doch seine Leistung beschränke sich nur auf einen Punkt: »Unterstellen wir nichts, was nicht da ist, und rechnen wir Kirnberger nur das zu, was ihm wirklich zusteht: die Mechanik der Überbindung in Akkorden, die durch nichts sonst verändert sind, entdeckt zu haben.«⁷³ Der Autor dieser Zeilen, der Musikschriftsteller François-Joseph Fétis, wird einige Jahre später sein Urteil revidieren. In der *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (1840) schreibt er selbstkritisch:

Ich habe in meinem Eintrag zu Kirnberger (*Biographie universelle des musiciens* [...]) gesagt, dass man diesem Theoretiker einen zu großen Beitrag zur Vervollkommnung der Harmonielehre zugerechnet hat: Ich selbst habe ihm in diesem Werk einen noch zu großen Beitrag zugerechnet.⁷⁴

Und nicht nur von Fétis selbst, sondern auch generell wird die Stellung der Harmonielehre Kirnbergers in der Geschichte der Musiktheorie sehr unterschiedlich beurteilt. So wird seine Akkordtheorie sowohl als wegweisend und einflussreich dargestellt und gleichzeitig als wenig hilfreich oder als Zeugnis eines Missverständnisses abgetan. Bei Fétis habe sich dieser Wandel, so führt er in der späteren *Esquisse* aus, durch die zwischenzeitliche Lektüre von anderen deutschsprachigen Theoretikern ergeben, Georg Andreas Sorge und Christoph Gottlieb Schröter beispielsweise.⁷⁵ Und es werden genau diese Schriften Sorges (zusammen mit denen Friedrich Wilhelm Marpurgs) sein, die in Folge häufig im Zusammenhang mit der Akkordlehre Kirnbergers genannt werden.⁷⁶

Vor allem aber wird Kirnbergers Theorie an den Schriften Jean-Philippe Rameaus gemessen. Dabei wird häufig vorgetragen, dass Kirnberger die Theorie der Akkordumkehrungen und damit das Prinzip des ›Grundbasses‹ aus der Lehre Rameaus übernommen habe, dabei aber einige Dinge geändert oder falsch verstanden habe. So fasst Hugo Riemann in seiner *Geschichte der Musiktheorie* zusammen: »Fux' vier

72 »ce fut la seule chose réelle faite pour l'avancement de cette science depuis la classification des accords fondamentaux et dérivés de Rameau, jusqu'aux travaux de Catel« (François-Joseph Fétis, Art. »Kirnberger (Jean-Philippe)«, in: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 Bde., Paris 1835–1844, hier: Bd. 5, 1839, S. 339–341, hier S. 340; alle Übersetzungen der Autorin).

73 »Ne supposons donc point ce qui n'est pas, et n'accordons à Kirnberger [sic] que ce qui lui appartient réellement: la découverte du mécanisme de la prolongation dans les accords qui ne sont point modifiés par d'autres circonstances« (ebd., S. 341).

74 »J'ai dit dans ma notice sur Kirnberger (*Biographie universelle des musiciens* [...]) qu'on a trop accordé à ce théoricien dans le perfectionnement de la théorie de l'harmonie: moi-même je lui accordais encore trop dans cet ouvrage« (Fétis, *Esquisse de l'histoire de l'harmonie considérée comme art et comme science systématique*, Paris 1840, S. 131f.).

75 Ebd., S. 132.

76 Zu Sorges Theorie und ihrer Rezeption: Holtmeier, *Rameaus langer Schatten* (wie Anm. 3), S. 172–237; Joel Lester, *Compositional theory in the eighteenth century*, Cambridge 1992.

Regeln [...] und Rameaus Terzenaufbau der Accorde – das ist thatsächlich das Ganze von Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes*«. Die Werke Kirnbergers bedeuteten wie die Marpurgs »in der Geschichte der Musiktheorie nichts weiter als die klassische Form der Resorption des aus dem bisherigen Geleise herausweichenden Ideen Rameaus durch die glatt in dem Geleise fahrenden«.77 Er kommt aber in Folge nicht umhin, offensichtlichere Parallelen zwischen Kirnbergers Theorie und anderen Lehrbüchern als denen Rameaus aufzudecken. Er bespricht dabei vor allem Sorge (er bezieht sich auf das *Vorgemach der musicalischen Composition*, Lobenstein 1745–1747) und Marpurg (*Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, Berlin 1755–1758). Auch andere Kommentatoren setzen diese Denkweise fort, die dadurch zusätzlich umständlich zu begründen ist, dass Kirnberger selbst einige Male in seinen Werken (angebliche) Beispiele dafür bringt, wie Rameau bzw. ›französische Tonsetzer‹ sich in den Lehren geirrt haben, und sie so als falsch abtut.78 Früh geschah das durch Marpurg, der in einem Gelehrten disput Kirnbergers ›Interpolirbass‹ und Rameaus ›Grundbaß‹ vergleicht, selbstverständlich mit dem Ziel, Kirnbergers Lehre als verunglückte und uninformierte Übernahme vorzustellen.79

Doch immer mehr wird deutlich, dass sich Kirnbergers Konzepte eher mit den Theorien deutscher Autoren übereinbringen lassen und höchstens durch Rameaus ›basse

77 Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert* (wie Anm. 2), S. 476f.

78 Die ›französischen Tonsetzer‹ bringt Kirnberger in der *Kunst des reinen Satzes* noch ohne Wertung mit Kadenzformen in Verbindung, der ›hinzugethanen Sexte‹ in der ›halben Cadenz‹ (Akkorde auf dem Quintstiege im Bass) und dem Begriff ›cadence rompue‹ für den Trugschluss (Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 96–98) in Verbindung. In den *Wahren Grundsätzen* bezeichnet er es als »falsch«, dass die »Franzosen [...] aus diesem durchgehenden Quintsextenaccord [gemeint ist in der halben Cadenz], dessen Sexte sie *la Sixte ajoutée* benennet haben, einen selbstständigen Grundaccord formiret« hätten (Kirnberger, *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (wie Anm. 51), S. 36f.). Rameau nennt und kritisiert Kirnberger in der *Kunst des reinen Satzes* explizit nur in der *Zugabe* am Ende des ersten Bandes (s. auch Zitat zu Beginn dieses Textes aus Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 248–250), in den *Wahren Grundsätzen* in der Einleitung (Kirnberger, *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (wie Anm. 51), S. 4). In der *Theorie der schönen Künste* wird dies weiter ausgeführt. Im Art. »Fundamentalbaß« beispielsweise bringen die Autoren den ›Fundamentalbaß‹ und damit die ›Verwechslung‹ der Akkorde mit dem doppelten Contrapunkt in Verbindung. Und diese »Wissenschaft des doppelten Contrapunkts, die viel italiänische und deutsche Tonsetzer unendlich besser, als Rameau verstanden haben, [ist] schlechterdings auf diese Kenntniss der Grundharmonien gebauet [...], indem es im doppelten Contrapunkt unmöglich ist, nur einen Takt ohne die Verwechslung der Accorde zu setzen« (Sulzer, Art. »Fundamentalbaß«, in: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (wie Anm. 66), T. 1, S. 410f., hier S. 411). Siehe dazu: Thomas Christensen, *Rameau and musical thought in the enlightenment*, Cambridge 2013; Sören Sönksen, »Die Idee des stummen Fundamentes bei Rameau, Kirnberger und Sechter«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 10/2 (2013), S. 378f. <<https://doi.org/10.31751/730>> (Abruf: 12. Juli 2021), Matthias Koch, *Studien zu Johann Philipp Kirnbergers Konzept des reinen Satzes in der Musik*, Dissertation, Paderborn 2019, <<https://d-nb.info/1209601389/34>> (Abruf: 12. Juli 2021), David Williams Beach, *The harmonic theories of Johann Philipp Kirnberger. Their origins and influences*, Dissertation, Yale 1974, Ann Arbor 1974.

79 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Versuch über die musikalische Temperatur, nebst einem Anhang über den Rameau- und Kirnbergerschen Grundbaß*, Breslau 1776, S. 229–319.

fundamentale« angeregt wurden, als dass sie Rameau kopieren wollten.⁸⁰ Damit kehre ich zum eingangs zitierten Abschnitt Kirnbergers zurück. Er selbst gibt dort einen Hinweis in diese Richtung, wenn er schreibt:

Indessen ist nichts gewisser, als daß eben diese Lehre von den Grundaccorden und der aus ihren Verwechslungen entstehenden Mannigfaltigkeit, alten deutschen Tonsetzern lange ehe Rameau geschrieben, besser und gründlicher als ihm bekannt gewesen.⁸¹

Akkorde auf ihre Terzschichtung zurückzuführen und zu Gruppen zusammenzufassen, ist Grundlage sowohl bei deutschsprachigen Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts wie auch in italienischsprachigen Quellen, auf (wie der Vergleich zeigt) jeweils eigene Art.⁸²

Auch wenn der Kirnbergersche ›Grundbaß‹ und die ›Grundaccorde‹ in Grundzügen an die Rameausche ›basse fondamentale‹ und ›accords fondamentaux‹ erinnern, gibt es im Detail mehrere Konzepte in den Schriften Kirnbergers, die sich besser mit anderen Lehrbüchern zusammenbringen als nur mit der Lehre Rameaus. Dies betrifft

80 Vergleiche dazu Holtmeiers Forderung: »Anstatt im Kirnbergerschen ›Grundbass‹ jene Spuren der Rameauschen Musiktheorie zu suchen, die dort gar nicht gefunden werden können, sollte man Kirnbergers ›Grundbass‹ lieber als das eigenständige Konzept eines Fundamentbasses begreifen, das seine Entstehung zwar durchaus der äußerlichen Anregung durch die Rameausche Musiktheorie verdankt, das aber in inhaltlicher und technischer Hinsicht deutlich von der *basse fondamentale* unterschieden ist und eine ganz eigene und von der Rameauschen Musiktheorie unabhängige Rezeptionsgeschichte hat. Eine solche Unterscheidung könnte dazu beitragen, die Herkunft bestimmter musiktheoretischer Strömungen besonders des 19. Jahrhunderts klarer zu bestimmen: So scheint der Wiener Fundamentbass Sechters nicht auf Rameau selbst, sondern unmittelbar auf Kirnberger und Vogler zurückzugehen. Es wäre sinnvoller, ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von unterschiedlichen, ›autonomen‹ Konzepten des Fundamentbasses zu sprechen, als immer auf Rameaus *basse fondamentale* zu rekurrieren, die nur in einem sehr allgemeinen Sinn als Ursprung aller Fundamentbassstheorien gelten kann« (Holtmeier, *Rameaus langer Schatten* (wie Anm. 3), S. 321).

81 Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 248. In Dahlhaus' Band zur Geschichte der deutschen Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert in Deutschland wird dieses Zitat folgendermaßen kommentiert: »Daß Kirnberger die Traktate von Lippius und Baryphonus kannte, die bereits im frühen 17. Jahrhundert eine Theorie der Akkordumkehrung entwarfen, ist äußerst unwahrscheinlich, so daß die Bemerkung über die Priorität ›alter deutscher Tonsetzer‹ rätselhaft bleibt« (Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* (wie Anm. 2), S. 85). Selbstverständlich wird nie zu klären sein, ob Dahlhaus diese Einschätzung, die in dem posthum veröffentlichten Band zu finden ist, auch nach einer weiteren, eigenen Prüfung beibehalten hätte. Ich halte es jedenfalls für möglich, dass Kirnberger beispielsweise zumindest über Querverweise ›alte deutsche Tonsetzer‹ kennen konnte. So nennt Marpurg beispielsweise Sorge (Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (wie Anm. 34), Bd. 1, S. 33), Sorge bezieht sich u. a. auf Gottfried Heinrich Stölzel (Georg Andreas Sorge, *Vorgemach der musicalischen Composition, oder: Ausführliche, ordentliche und vor heutige Praxis hinlängliche Anweisung zum General-Baß*, 3 Teile, Lobenstein 1745–1747, hier: T. 1, z. B. S. 19), der wiederum Johannes Lippius zitiert (Gottfried Heinrich Stölzel, *Anleitung zur musikalischen Setzkunst*, [Gotha ~1735], Ms. D-B Mus.ms.theor. 830, Caput X, ediert in: Florian Vogt, *Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst« von Gottfried Heinrich Stölzel [1690–1749]. Edition und Kommentar (= Musik der frühen Neuzeit. Studien und Quellen zur Musikgeschichte des 16.–18. Jahrhunderts 5)*, Neumünster 2018, hier S. 215).

82 Ein frühes Beispiel für die verschiedenen Theorien liefert Fétis, *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, (wie Anm. 74).

bereits die Auswahl der ›Grundaccorde‹. Besonders deutlich wird dies im Fall des verminderten Dreiklangs, den Kirnberger ja unter gewissen Bedingungen zu den Grundakkorden rechnet, wohingegen Rameau ihn nicht zu den ›accords fondamentaux‹ zählen kann.⁸³ So lassen sich ähnliche Grundakkorde beispielsweise auch bei Marpurg nachweisen, es gibt dort ebenfalls ›zwey Grundaccorde‹, ›Dreyklang‹ und ›Septimenaccord‹.⁸⁴ Zum ›harmonischen Dreyklang‹ zählt Marpurg, wie Kirnberger auch, nicht nur den Dur- und Molldreiklang (›zwey Gattungen vom eigentlichen harmonischen Dreyklange‹), sondern er nimmt auch Dreiklänge dazu, deren Quinte nicht rein ist. Marpurgs »dreyerley Gattungen vom uneigentlichen Dreyklang« umfassen noch mehr Klänge als bei Kirnberger, neben dem verminderten den hart verminderten und übermäßigen Dreiklang.⁸⁵ Akkorde mit verminderter oder übermäßiger Quinte als grundlegend anzusehen, stellt Gottfried Heinrich Stölzel (*Anleitung zur musikalischen Setzkunst*, [Gotha um 1735]) als einer der ersten vor – wie er selbst schreibt: »Diese Dinge scheinen [...] Neuigkeiten zu seyn«. Er verortet sich in der Trias harmonica-Lehre und erweitert die Triades um »unterschiedliche *Species Triadum* [...], welche zwar nicht *Triades harmonicae*, doch aber auch nicht gänzlich *anarmonicae* zu nennen sind«: den verminderten Dreiklang (›Trias deficiens‹) und den übermäßigen Dreiklang (›Trias superflua‹), an anderen Stellen treten noch der doppeltverminderte und der hartverminderte Dreiklang dazu.⁸⁶ Bereits davor gab es Bestrebungen, die Anzahl der Triades in der deutschsprachigen Trias-harmonica-Lehre von zwei (Dur- und Molldreiklang) auf mehr zu erhöhen, wie beispielsweise bei Johannes Lippius (*Synopsis Musicae Novae*, Straßburg 1612).⁸⁷ Eine erste wirkliche Systematisierung dieser größeren Zahl an Dreiklängen wird Sorge zugeschrieben.⁸⁸ Auch er zählt zu den Triades den Dur- und den Molldreiklang sowie den verminderten, übermäßigen und hartverminderten Dreiklang (›Trias deficiens‹, ›superflua‹ und ›manca‹). Sorge ist es auch, der verschiedene Arten von Septimen unterscheidet: neben der Akkordseptime gibt es die ›zurückhaltende Septime‹, die als Vorhalt einer Sexte in unterschiedlichen Akkorden mit Sexten (Sext-, Quartsext-, Quintsext-, Terzquart- und Sekundakkord) angebracht werden kann. Somit nimmt er die Differenzierung von ›wesentlicher‹ und ›zufälliger Septime‹ Kirnbergers voraus.⁸⁹

83 Zur Bewertung z.B. des verminderten Dreiklangs auf der 7. Basstufe und allgemein zu den ›accords fondamentaux‹ bei Rameau: Holtmeier, *Rameaus langer Schatten* (wie Anm. 3), S. 52–63. Ein weiteres Beispiel ist die konsonante Quarte, die sich bereits bei Gioseffo Zarlino findet (Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, Venedig 1558) und bis im 19. Jahrhundert aufgegriffen wird (zur Geschichte der konsonanten Quarte: Holtmeier, *Rameaus langer Schatten* (wie Anm. 3), S. 212–217).

84 Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (wie Anm. 34), S. 24.

85 Ebd., S. 27.

86 Stölzel, *Anleitung zur musikalischen Setzkunst* (wie Anm. 81), Caput XX, §2.

87 Zu Bedeutung und Quelle von Stölzels Akkordlehre: Vogt, *Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst« von Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749)* (wie Anm. 81), S. 67–109 und 165–173.

88 Holtmeier, *Rameaus langer Schatten* (wie Anm. 3), S. 192: »Sorge ist der erste Musiktheoretiker, der den Dreiklangsbildungen jenseits der *triades perfectae* einen solch prominenten Platz einräumt und die Dreiklangstheorie in diesem Maße ausdifferenziert und systematisiert«.

89 Sorge, *Vorgemach der musicalischen Composition* (wie Anm. 81), S. 13–22. Auf diesen Zusammenhang weist Holtmeier hin und stellt auch eine Verbindung zu Italien vor: Holtmeier, *Rameaus langer Schatten* (wie Anm. 3), S. 233–237.

Weitere Quellen für Kirnbergers Harmonielehre lassen sich dort ausmachen, wo Kirnberger das Umkehrungsdenken verlässt und sich auf andere Konzepte stützt. So zeigt sich in der Erwähnung der Oktavregel (im Rahmen der Modulationsmöglichkeiten zumindest in der *Kunst des reinen Satzes* als »natürliche Bezifferung der Tonleiter«) seine Informiertheit der gängigen Konzepte von Klangverbindung, das über Umkehrungen und Dissonanzen hinausgeht.⁹⁰ Die Oktavregel wird ausgehend von französischsprachigen Schriften auch von deutschsprachigen Autoren des 18. Jahrhunderts vorgestellt, unter anderem von Johann David Heinichen oder Carl Philipp Emanuel Bach.⁹¹ Und auch für den Abschnitt, in dem Kirnberger alle möglichen Fortschreitungen der ›Dreyklänge‹ (wie im oben zitierten Beispiel der ersten Umkehrung des verminderten Dreiklangs) anhand des Bassschritts und des folgenden Klangtyps vorstellt, das heißt ohne Anbindung an den tonalen Raum oder an Umkehrungsformen, findet sich ein Pendant in der Generalbasslehre, bei Heinichen genauso wie bei Francesco Gasparini.⁹²

Kirnbergers Akkordlehre nur mit derjenigen Rameaus abzugleichen, wird ihr nicht gerecht. Sie enthält weitaus mehr Ansätze. Kirnberger hat eine Theorie geschaffen, in der einige Konzepte, wie ›wesentliche‹ und ›zufällige‹ Dissonanz oder der ›Grundbaß‹, deutlich und fassbar werden. Dadurch, dass er gerade auch an Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* mitwirken konnte, die sicherlich weiter verbreitet war als ein einzelnes Lehrbuch zur Harmonielehre, wurden seine Ideen nicht nur der Natur eines solchen Nachschlagewerks entsprechend weiter kondensiert, sondern auch dementsprechend weit propagiert.

Und Kirnbergers Konzepte finden sich bis weit ins 19. Jahrhundert hinein wieder: Charles-Simon Catel stellt im *Traité d'harmonie* (Paris 1801), dem ersten offiziellen Harmonie-Lehrbuch des Pariser Conservatoire, eine Musiktheorie vor, die in vielen Punkten den Ansätzen Kirnbergers ähnelt, nennt dabei aber keine Quellen.⁹³ Heinrich

90 Zur Geschichte der Oktavregel, auch ›regola dell'ottava‹, ›règle de l'octave‹, ›schema‹, ›scala‹ genannt: Thomas Christensen, »The règle de l'octave in thorough-bass theory and practice«, in: *Acta Musicologica* 64/2 (1992), S. 91–117; zur Bedeutung im 18. Jahrhundert: Holtmeier, »Oktavregel (regola dell'ottava, règle de l'octave)«, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Heinz von Loesch und Claus Raab (= *Das Beethoven-Handbuch* 6), Laaber 2008, S. 559–561.

91 Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728; Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2 Teile, Berlin 1753–1762.

92 Vergleiche dazu Johann David Heinichens ›Generalregeln‹ für den »General-Baß ohne Signaturen«, beispielsweise: »Reg. 6. Gen. Wenn der Accord einer mit der 3. min. verknüpften 6. maj. einen gantzen Ton unter sich gehet, so hat die letzte Note natürlich den ordinären Accord. Gehet aber besagter 6ten-Accord 1) eine 3. min. unter sich, oder 2) einen halben Ton, 3) einen gantzen Ton und 4) eine 3. min. über sich, so hat in allen 4. Fällen die letzte Note natürlich die 6te« (Heinichen, *Der General-Bass in der Composition* (wie Anm. 91), S. 735f.; ähnliche Herangehensweise in: Francesco Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo*, Venedig 1708). Es sei angemerkt, dass sich Heinichens Generalregel zum Sextakkord als Umkehrung des verminderten Dreiklangs nur auf den ›dominantisches‹ Klang bezieht, den Kirnberger hier gemäß seinem System der Grundakkorde hingegen gar nicht vorstellt.

93 Charles-Simon Catel, *Traité d'harmonie*, Paris An X (1801). Alexandre Étienne Choron wird knapp 30 Jahre nach der Veröffentlichung die Frage stellen, ob es sich hierbei um ein Plagiat handelt: »man wird sehen, dass die Theorie, die sie [Kirnbergers *Wahre Grundsätze* und Türks *Anweisung zu Generalbaßspielen*] enthalten, im Grunde dieselbe ist wie die, die der *Traité* von Herrn Catel vorstellt, der

Christoph Koch geht in seinem Lexikon ebenfalls auf Kirnbergers Theorie ein. Er greift die Schlagworte ›wesentliche‹ und ›zufällige Dissonanzen‹ auf, beschreibt damit allerdings nicht das Gleiche wie Kirnberger. Koch zählt nur den Dominantseptakkord zu den Akkorden mit ›wesentlicher‹ Dissonanz.⁹⁴ Eines scheint sich Kirnberger also mit Rameau zu teilen: Beide wurden rege rezipiert, die Feinheiten ihrer Theorien gingen dabei allerdings unter.

Quellen

Johann Georg Albrechtsberger, *Méthodes d'harmonie et de composition*, hg. und übersetzt von Alexandre Étienne Choron, Paris 21830.

Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2 Teile, Berlin 1753–1762.

Charles-Simon Catel, *Traité d'harmonie*, Paris An X (1801).

Francesco Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo*, Venedig 1708.

François-Joseph Fétis, *Esquisse de l'histoire de l'harmonie considérée comme art et comme science systématique*, Paris 1840.

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

nur in einigen Bezeichnungen abweicht: was ich nicht sage, um das Verdienst dieses weisen Lehrers zu verringern, sondern nur, damit es nicht so erscheint, als würde ich hier eine Tatsache ignorieren, die mir nicht hätte entgehen dürfen« (»on verra que la théorie qu'ils renferment est au fond la même que celle que présente le Traité de M. Catel, qui ne paraît en différer que par quelques dénominations: ce que je ne dis point pour diminuer le mérite de ce savant professeur, mais seulement pour ne point paraître ignorer un fait qui n'a pas dû m'échapper«; Johann Georg Albrechtsberger, *Méthodes d'harmonie et de composition*, hg. und übersetzt von Alexandre Étienne Choron, Paris 21830, S. 173). Mögliche Gründe für diese Anschuldigung und ihren Kontext habe ich ausgeführt in Nathalie Meidhof, *Alexandre Étienne Chorons Akkordlehre. Konzepte, Quellen, Verbreitung* (= *Schriften der Hochschule für Musik Freiburg* 4), Hildesheim 2016, S. 149–181.

⁹⁴ »Einige Tonlehrer theilen die Dissonanzen in wesentliche und zufällige, betrachten die letzten als Vorhalte, und verstehen unter den ersten den Akkord der kleinen Septime auf der Dominante einer jeden Tonart [...]. Andere betrachten alle an sich verschiedene dissonirende Zusammenstimmungen der Töne als besondere und wesentlich verschiedene Akkorde, weil sie theils in dem Generalbasse als für sich bestehende dissonirende Akkorde bezeichnet werden, theils auch, weil ihre dissonirenden Intervallen nicht immer, so wie bey einem eigentlichen Vorhalte, auf eben derselben Grundnote aufgelöset werden, u.s.w. Diese Verschiedenheit, die jedoch nur die Lehrart, nicht aber den praktischen Gebrauch der Dissonanzen trifft, hat zu zwey verschiedenen gangbaren Systemen der Harmonie Gelegenheit gegeben« (Heinrich Christoph Koch, Art. »Dissonanz«, in: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802, Sp. 436–439, hier: Sp. 436f.).

Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 2 Teile, Berlin 1771–1779.

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

Heinrich Christoph Koch, Art. »Dissonanz«, in: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802, Sp. 436–439.

Friedrich Wilhelm Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, 3 Bde., Berlin 1755–1758.

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

Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*, Leipzig 1898.

Georg Andreas Sorge, *Vorgemach der musicalischen Composition, oder: Ausführliche, ordentliche und vor heutige Praxin hinlängliche Anweisung zum General-Baß*, 3 Teile, Lobenstein 1745–1747.

Gottfried Heinrich Stölzel, »Anleitung zur musikalischen Setzkunst«, Caput X, in: Florian Vogt, *Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst« von Gottfried Heinrich Stölzel [1690–1749]. Edition und Kommentar*, Neumünster 2018 (= *Musik der frühen Neuzeit. Studien und Quellen zur Musikgeschichte des 16.–18. Jahrhunderts* 5).

Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2 Teile, Leipzig 1771–1774.

Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venedig 1558.

Forschungsliteratur

David Williams Beach, *The harmonic theories of Johann Philipp Kirnberger. Their origins and influencies*, Dissertation, Yale 1974, Ann Arbor 1974.

Thomas Christensen, »The règle de l'octave in thorough-bass theory and practice«, in: *Acta Musicologica* 64/2 (1994), S. 91–117.

Thomas Christensen, *Rameau and musical thought in the enlightenment*, Cambridge 2013.

Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Teil 2: Deutschland*, Darmstadt 1989 (= *Geschichte der Musiktheorie* 11).

Ludwig Holtmeier, »Oktavregel (regola dell'ottava, règle de l'octave)«, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Heinz von Loesch und Claus Raab, Laaber 2008 (= *Das Beethoven-Handbuch* 6), S. 559–561.

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

Wolfgang Horn, Art. »Galant, Galanterie, Galanter Stil«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* 39. Auslieferung (2005).

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

Joel Lester, *Compositional theory in the eighteenth century*, Cambridge 1992.

Nathalie Meidhof, *Alexandre Étienne Chorons Akkordlehre. Konzepte, Quellen, Verbreitung*, Hildesheim 2016 (= *Schriften der Hochschule für Musik Freiburg* 4).

Sören Sönksen, »Die Idee des stummen Fundamentes bei Rameau, Kirnberger und Sechter«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 10/2 (2013, <https://doi.org/10.31751/730>), S. 373–387.

Kirnbergers Überlegungen zur musikalischen Form

Dass eine musikalische Satzlehre, die »den Weg von der Harmonie zur Melodie«¹ weisen möchte, Fragen der formalen Gestaltung nicht selbstverständlich ins Zentrum ihrer Abhandlung rückt, dürfte kaum verwundern. Die Schriften Johann Philipp Kirnbergers legen denn auch den Schwerpunkt auf das Gebiet der Generalbass- und Harmonielehre. Äußerungen zur musikalischen Form fallen an verschiedenen Orten in unterschiedlichen Zusammenhängen, bleiben jedoch als nachgeordnete Gedanken stets an Kirnbergers didaktisches Hauptanliegen, die Einführung in den ›reinen‹ Satz als harmonische Grundlage der Komposition, geknüpft. Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, die verstreuten Äußerungen Kirnbergers zur musikalischen Form zusammenzutragen und – soweit es möglich erscheint – zu einem Gesamtbild zusammenzufügen.²

Die Accorde sind in der Musik das, was die Wörter in der Sprache: wie aus etlichen zusammenhangenden und einen völligen Sinn ausdrückenden Wörtern ein Satz in der Rede entsteht, so entsteht in der Musik ein harmonischer Satz, oder eine Periode aus einigen verbundenen Accorden, die sich mit einem Schluß endigen. Und wie viel mit einander verbundene Sätze eine ganze Rede ausmachen, so besteht ein Tonstück aus viel verbundenen Perioden.³

Mit diesem Absatz eröffnet Kirnberger den sechsten Abschnitt »Von den harmonischen Perioden und den Cadenzen« des ersten Teils seines Hauptwerks *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* und umreißt mit Rekurs auf eine rhetorische Begriffstradition eine harmonisch fundierte und hierarchisch gestufte Vorstellung von musikalischer Form. Ausgehend von einer mittleren Gliederungsebene, der Abteilung harmonischer ›Sätze‹ oder ›Perioden‹ durch musikalische Endigungsformeln, wird die formale Gestaltung eines Tonstücks sowohl im Kleinen entlang der Verbindung einzelner Akkorde zu einer Periode wie auch im Großen anhand des

1 Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 1. Teil, (Berlin 1771) Berlin und Königsberg 1774, Danksagung, o. S.

2 Vor allem der erste Teil (Berlin 1771) sowie die erste Abteilung des zweiten Teils (Berlin und Königsberg 1776) von Kirnbergers Opus magnum *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* widmen sich in längeren Passagen Fragen der Gestaltung musikalischer Form. Wichtige Ergänzungen liefern einschlägige Artikel in Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (zwei Teile, Leipzig 1771 und 1774), für die Kirnberger sämtliche auf musikalische Begriffe bezogenen Artikel bis S beisteuerte und darüber hinaus auch für die übrigen Einträge beratend tätig blieb.

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

Zusammenschlusses von Perioden zum Satzganzen in den Blick genommen.⁴ Diese drei Gliederungsebenen behandelt Kirnberger im Rahmen einer Kadenzlehre, einer harmonisch fundierten Rhythmustheorie sowie einer differenzierten Tonarten- und Modulationslehre, d. h. im Zusammenhang zentraler Säulen seiner Musiktheorie.

Formen des harmonischen und melodischen Schließens

Eine ›Rede‹ setzt sich nach Kirnberger aus »mancherley Gliedern«⁵ zusammen, die zum einen begrifflich durch Zusammenschluss der Worte zu mehr oder weniger vollständigen Sinneinheiten und zum anderen sprachmelodisch (im Vortrag) durch Absenken der Stimme bzw. ein längeres oder kürzeres Verweilen auf Schlussilben entstehen. Übertragen auf die ›Sprache‹ der Musik, entspricht der formbildenden »Ordnung der Begriffe« eine harmonische »Ordnung der Accorde« und dem sprachmelodischen Stimmschluss eine »Ordnung der einzeln Töne der Melodie«.⁶ Die harmonische Ordnung der Akkorde erachtet Kirnberger als essenziell, die melodische Ordnung der Töne dagegen der harmonischen als unterstellt.⁷ Harmonische und melodische Satzzeichen können unabhängig voneinander gesetzt werden, bedürfen jedoch für eine starke Gliederungswirkung ihrer Koordination.

Als »die vollkommenste Art des Schlusses« erachtet Kirnberger die »Finalcadenz« (oder den »Hauptschluß«), harmonisch artikuliert durch Auflösung des Septakkords der fünften Stufe in den Dreiklang der ersten (siehe Beispiel a in Abbildung 1).⁸

4 Markus Waldura wies auf Kirnbergers inkonsistenten, bisweilen sogar verwirrenden Begriffsgebrauch hin. Nicht nur schwankt die Anzahl an unterschiedenen syntaktischen Ebenen, häufig bleiben auch die Beziehungen und Verhältnisse zwischen Formgliedern wie ›Hauptteil‹, ›Periode‹, ›Abschnitt‹ oder ›Einschnitt‹ ungeklärt, zumal sich diese Begriffe für Kirnberger auf musikalische Sinneinheiten von sehr verschiedener Länge beziehen konnten. Erschwerend kommt hinzu, dass Kirnberger in seiner Adaption der Kadenz- und Formbegriffe Ideen der deutschen und französischen Theorietradition (vor allem Marpurg und Rameau) miteinander verwob – siehe dazu eingehend Waldura, *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts* (= *Musikwissenschaftliche Publikationen* 21, hg. von Herbert Schneider), Hildesheim 2002, S. 550–567, sowie zusammenfassend ders., »Musical Rhetoric and the Modern Concept of Musical Period – A New Perspective on 18th Century German Theories of Musical Periodicity. Part two: The Theories of Kirnberger and Koch«, in: *Theoria. Historical Aspects of Music Theory* 14 (2007), S. 125–147, hier: S. 126f. Mit gewisser Nachsicht und unter Berücksichtigung wichtiger Ergänzungen im zweiten Teil der *Kunst des reinen Satzes* kann einstweilen von einer Gliederung in vier Ebenen gesprochen werden: Die ›Hauptteile‹ eines Tonstücks fügen sich aus ›Perioden‹ oder ›Abschnitten‹ zusammen, die sich ihrerseits in ›Einschnitte‹ und diese wiederum in ›kleinere Glieder‹ unterteilen.

5 Kirnberger, Art. »Cadenz«, in: Sulzer, *Allgemeine Theorie* (wie Anm. 2), 1. Teil, S. 182–188, hier: S. 182.

6 Ebd., S. 183.

7 Ebd.

8 Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), 1. Teil, S. 94.

Abbildung 1: Vollkommene und unvollkommene Schlussformen.⁹

In dieser wichtigsten Schlussform werden beide ›Grundakkorde‹ der Musik – der konsonante Dreiklang sowie der dissonante Septakkord – in Form eines charakteristischen Spannungsgefälles kombiniert. Anstoß zur Akkordfortschreitung gibt die Akkordseptime des Oberdominantklangs als ›wesentliche‹ Dissonanz.¹⁰ Ihre Auflösung erfolgt mit Quintfall im Fundament in den konsonanten Dreiklang, der allein unter allen möglichen Folgeklängen einen völligen ›Ruhepunkt‹ zu setzen vermag.¹¹ Über den harmonischen Vorgang hinaus bedarf es für eine befriedigende Schlusswirkung auch melodischer Zäsuren. Im besten Fall wird jede Stimme eine melodische Klausel ergreifen, ihren Zielton im Niederschlag des Takts erreichen und abschließend länger auf ihm verweilen.¹² Weniger schlusskräftig, aber immer noch zu den vollkommenen Schlüssen zählend, stellt Kirnberger der Finalkadenz den Plagalschluss (im Kontext von Moll obligatorisch zu einem Dur-Dreiklang führend) an die Seite (siehe Beispiel b in Abbildung 1). Ergänzt und bereichert wird das Repertoire an harmonischen Satzzeichen durch Halb- und Trugschluss als unvollkommene Endigungsformen (siehe Beispiele c und d in Abbildung 1).

Ein neues Moment der Kirnbergerschen Satzlehre besteht für Oliver Wiener darin, »die zuvor in der deutschen Musiktheorie (z. B. bei Marpurg) klassifikatorisch

9 Ebd., S. 94–96 und 98. Harmonische Sachverhalte demonstriert Kirnberger nicht selten nur durch Angabe einer Generalbassstimme.

10 ›Wesentliche‹ (Sept-)Dissonanzen sind ›den consonirenden Intervallen beygefüget‹ und lösen sich notwendigerweise mit Wechsel im Bassfundament auf. ›Zufällige‹ Dissonanzen dagegen halten einen Ton vor, »an dessen Stelle sie stehen« und in den sie sich über beibehaltenem Bassfundament auflösen können (Kirnberger, *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, Berlin und Königsberg 1773, S. 12). Welche Form von Dissonanz vorliegt, lässt sich häufig erst im übergreifenden harmonischen Zusammenhang erschließen. Denkbar wäre etwa der Fall, dass eine ›zufällige‹ Dissonanz so lange ausgehalten wird, so dass ihre Auflösung ebenfalls erst mit neuem Bassfundament erfolgt (siehe ebd., S. 17f.)

11 Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), 1. Teil, S. 93: »Die Ruhe oder das völlige End in einer Folge von Klängen, kann nicht anders, als durch die vollkommene Harmonie, durch das vollkommene Consoniren erhalten werden.«

12 Kirnberger, Art. »Cadenz« (wie Anm. 5), S. 186.

getrennt behandelten Akkordtypen nach einer qualitativen Stufung (von unvollkommen zu vollkommen) zu ordnen und auf der Grundlage des basse fondamentale zu dynamisieren.¹³ Dur-, Moll- und verminderter Dreiklang nehmen für Kirnberger in eben dieser Reihenfolge an klanglicher Vollkommenheit ab. Die unterschiedlichen Qualitäten der Septakkorde werden nach ihrer formalen Stellung in der Kadenz bemessen. Der vollkommenste unter den dissonanten Septakkorden ist der Dominantseptakkord, da er natürlicherweise mit Quintfall im Bassfundament zum konsonanten Dreiklang der Tonika führt (siehe Abbildung 2 unter a). Weniger vollkommen dagegen ist der Moll-Septakkord, der nur über den Zwischenschritt der Auflösung in den Dominantseptakkord zu einem befriedigenden Ruhepunkt geführt werden kann (siehe b). Die Übertragung der Verhältnisse auf Moll führt zum graduell weiter abgestuften halbverminderten Septakkord (siehe c). Der Dur-Dreiklang mit hinzugefügter großer Septime ist schließlich unter allen Septakkorden der am wenigsten vollkommene, da es ganzer drei Quintfälle im Bassfundament bedarf, um ihn in den konsonanten Dreiklang zu überführen (siehe d).¹⁴ Der verminderte Septakkord schließlich als fünfte mögliche Vierklangsform bleibt in dieser Betrachtung ausgeklammert, da Kirnberger ihn nicht als selbstständigen Grundakkord anerkennt, sondern seine vermeintlich ›wesentliche‹ Akkordseptime als ›zufällige‹ Nonendissonanz bezogen auf ein verschwiegenes Bassfundament erklärt.¹⁵



Abbildung 2: Septakkorde und ihre formale Stellung in der Kadenz.

Die ›Verwechslungen‹ oder Umkehrungen der Grundakkorde weisen ihrerseits unterschiedliche Spannungen auf. Ausgehend von der Grundstellung eines Septakkordes – ähnliches gilt auch für den einfachen Dreiklang – nimmt der Grad an klanglicher Vollkommenheit im Quintsext-, Terzquart- und Sekundakkord schrittweise ab. Werden Umkehrungen der Akkorde in die bekannten Schlussformen einbezogen, nimmt dementsprechend auch die erzielte Ruhewirkung bzw. Schlusskraft ab (siehe Abbildung 3).¹⁶



Abbildung 3: Qualitative Abstufungen der Kadenz.

13 Oliver Wiener, Art. »Johann Philipp Kirnberger. Die Kunst des reinen Satzes in der Musik«, in: *Lexikon Schriften über Musik*, Bd. 1, hg. von Ullrich Scheideler und Felix Wörner, Kassel 2017, S. 258–260, hier: S. 259.

14 Kirnberger, *Die wahren Grundsätze* (wie Anm. 10), S. 6, Fußnote 1.

15 Ebd., S. 18f.

16 Ebd., S. 7, Fußnote 2.

Durch derlei Möglichkeiten der Modifikation und graduellen Abstufung aller Schlussformen, »wodurch das Gefühl der Ruhe, die sie verschaffen mehr oder weniger geschwächt wird«,¹⁷ entsteht ein umfangreiches Repertoire an (harmonischen) Satzzeichen, aus dem für die formale Gliederung eines Tonstücks geschöpft werden kann. So wie »in der Rede ein Hauptabschnitt aus kleinern Einschnitten, Abschnitten und Perioden besteht, welche man durch verschiedene Zeichen, als das *Comma* (,) das halbe *Colon* (;) das *Colon* (:) und den Punkt (.) andeutet; so kann auch der harmonische Hauptabschnitt aus mehrern Einschnitten[,] Abschnitten und Perioden bestehen«.¹⁸ Im Allgemeinen werden dabei Hauptteile mit vollkommenen Kadenzten abgeschlossen. Halb- und Trugschluss dagegen, die selbst »keine völlige Ruhe« herzustellen vermögen, bieten sich an, »[Haupt-]Theile in Perioden zu theilen«.¹⁹

Harmonische ›Sätze‹ oder ›Perioden‹

Die harmonischen ›Sätze‹ oder ›Perioden‹ eines Tonstücks bestehen nach Kirnberger »aus verbundenen, oder einen natürlichen Zusammenhang habenden Accorden [...], die sich mit einem Schluß endigen«.²⁰ Die Akkorde sollen für das Ohr nachvollziehbar aus einer Tonart entstammen und ganz besonders dann, wenn sie sich zur ersten Periode eines Stücks formieren. Neben dieser allgemeinen Verbindung durch das Band der Tonart sollen die Akkorde auch »nähere Verbindung« eingehen.²¹ »[J]e besser die [Grund-]Töne mit einander harmoniren«,²² desto enger besteht ein harmonischer Konnex. Am leichtesten gestaltet sich folglich die Akkordverbindung, wenn die Grundtöne im Quint-, Quart- oder Terzabstand aufeinander folgen.²³ Das Problem, dass inmitten einer Periode vollkommene Dreiklänge in Grundstellung einen verfrühten Eindruck von Ruhe erwecken, kann vor allem auf zwei Wegen umgangen werden, einerseits durch reichlichen Gebrauch der instabileren Akkordumkehrungen und andererseits durch lineares Verknüpfen der Zusammenklänge mittels Vorhalten, d. h. ›zufälligen‹ Dissonanzen.²⁴ Der Zusammenschluss der Akkorde zu einer Periode wäre schließlich dann geglückt, wenn »das Gehör in beständiger Erwartung einer vollkommeneren Harmonie erhalten wird, die doch nicht eher, als am Ende der ganzen Periode erfolget«.²⁵

17 Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), 1. Teil, S. 98.

18 Ebd., S. 96 (Kursivsetzungen im Original).

19 Ebd., S. 98.

20 Ebd., S. 91.

21 Ebd., S. 92.

22 Ebd.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 93.

25 Ebd.

Seine Ausführungen zur Kadenz- und Periodenbildung illustriert Kirnberger mit vier harmonischen Sätzen von sieben bzw. acht Takten Umfang. Das vierte dieser Beispiele (siehe Abbildung 4) präsentiert Kirnberger in zwei Ausarbeitungsstufen.²⁶

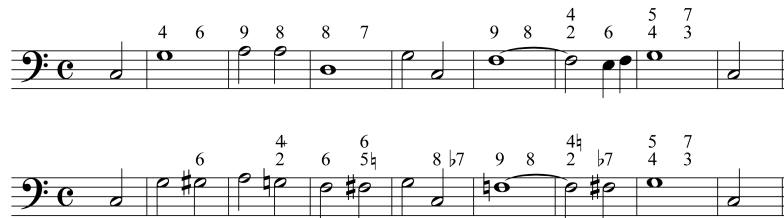


Abbildung 4: Beispiele einer achttaktigen Periode.

Die rein diatonische Fassung schöpft, mit Ausnahme nur des verminderten Dreiklangs der siebten Stufe, aus dem gesamten Vorrat an diatonischen Stufenakkorden der zugrunde liegenden Tonart C-Dur. Mit Ausnahme des Takts 4 (siehe dort die Bass-töne *g* und *c*) wird ein verfrühter Halt der Bewegung durch Vorhalte bzw. Wahl von Umkehrungsakkorden vermieden. Strukturell basiert die Periode auf einem nahezu vollständigen Quintfall durch die Tonart C-Dur, beginnend mit dem e-Moll-Sextakkord in Takt 1 und endend mit dem F-Dur-Dreiklang in Takt 5. Zwar haben die Fundamentschritte *D-G* (Takt 3 und 4) und *G-C* (Takt 4) vollkommen konsonierende Dreiklänge zum Ziel, allerdings wird G-Dur in Takt 4 ohne Leittonauflösung von einem d-Moll-Septakkord aus erreicht. Und C-Dur in Takt 4 steht auf metrisch leichter zweiter Takthälfte und wird obendrein von seiner Oberdominante aus erreicht, der gerade nicht ihre wesentliche Akkordseptime beigegeben wurde. Allein die letzte Akkordfortschreitung erfüllt alle Maßgaben eines förmlichen ›Hauptschlusses‹ bzw. einer ›Finalkadenz‹.

Die alternative Fassung bezieht chromatische Durchgangstöne und Zwischendominanten ein, ohne dass, wie Kirnberger bemerkt, der tonartliche Rahmen von C-Dur in Frage gestellt wird.²⁷ In Folge der chromatischen Bereicherung erscheint jetzt die Kette an Quintfällen mit einem Halt auf dem G-Dur-Dreiklang in Takt 4 untergliedert. In der korrespondierenden Anordnung von Halb- und Ganzschluss und der symmetrischen Teilung von acht Takten in zwei viertaktige Hälften deutet sich damit bereits ein syntaktisches Grundmuster der Formtheorie im 19. Jahrhundert an: der achttaktigen Periode.

²⁶ Ebd., S. 102.

²⁷ Ebd. David Beach misst Kirnbergers beiläufiger Bemerkung größeres Gewicht bei, zeige sich doch, dass Kirnberger zwischen einer Modulation und einer »practice of stressing harmonies through their dominants within a single key« deutlich unterscheidet (David Beach, *The Harmonic Theories of Johann Philipp Kirnberger; Their Origins and Influences*, Dissertation Yale University 1974, S. 110f., Fußnote 10).

›Rhythmus‹

Wer Perioden längeren Umfangs entwerfen wollte, hätte unausweichlich auch für deren Unterteilung in kleinere Teile zu sorgen. Im zweiten Teil von *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* verhandelt Kirnberger diesbezügliche Fragen der Unterteilung von Perioden unter dem Begriff von ›Rhythmus‹. Dabei unterscheidet er im Vorfeld zwei unterschiedliche Bedeutungen des Wortes, ›Rhythmus‹ zum einen als »rhythmische Beschaffenheit« eines Stücks im Sinne der Wahl von rhythmischen Werten, Takt und Metrum,²⁸ ›Rhythmus‹ zum anderen »as a structural force that organizes the phrases, periods and sections that go to make up the form of a complete composition«.²⁹ ›Rhythmus‹ in letztgenannter Bedeutung schreibt Kirnberger eine große Ähnlichkeit zur metrischen Gliederung in gebundener Sprache zu. Den ›Einschnitten‹ der Melodie entsprechen die ›Verse‹ in der Dichtkunst, den größeren ›Abschnitten‹ oder ›Perioden‹ die aus Versen zusammengesetzten ›Strophen‹.³⁰ Die größeren ›Abschnitte‹ oder ›Perioden‹, d. h. Sätze, in denen sich mehr oder weniger ein musikalischer Sinn erfüllt, werden mit einem »förmlichen Schluß« beendet, die kleineren und für sich unvollständigen ›Einschnitte‹ oder ›Rhythmen‹ dagegen nur mit einem »melodischen Abfall« (bzw. einer Klausel) oder einer (mehr oder weniger) »befriedigenden Harmonie«.³¹

Insbesondere im freien Entwurf eines Tonstücks, d. h. ohne Bindung an einen Text oder anderweitige rhythmische Vorgaben (man denke an die Tanzmusik), sind einige Maßgaben die Dimensionierung und Proportionierung der Formglieder betreffend zu respektieren:

›Perioden‹ oder ›Abschnitte‹ sollen nicht weniger als sechs bis acht Takte und längstens 32 Takte umfassen.³² Zu lange Abschnitte liefen Gefahr, nicht mehr als »ein einziges Ganzes« wahrgenommen zu werden.³³ Zu kurze Abschnitte dagegen verwehrten dem Ohr ausreichende Zeit zum Verweilen und versetzten es zum Nachteil »alle Augenblicke gleichsam in eine neue Spannung«.³⁴ Insbesondere zu Beginn eines

28 Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 2), 2. Teil, 1. Abteilung, S. 137, Fußnote 8.

29 Putnam Aldrich, »›Rhythmic Harmony‹ as Taught by Johann Philipp Kirnberger«, in: *Studies in Eighteenth-Century Music. A Tribute to Karl Geiringer on His Seventieth Birthday*, hg. von H. C. Robbins Landon in Zusammenarbeit mit Roger E. Chapman, London 1970, S. 37–52, hier: S. 38.

30 Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 2), 2. Teil, 1. Abteilung, S. 137.

31 Ebd., S. 138. Siehe dazu auch den wenige Seiten später folgenden wichtigen Passus (ebd., S. 142): »Jeder Abschnitt [bzw. jede Periode] bestehet gemeinlich aus einer größern oder kleinern Anzahl Einschnitte, die durch kleinere Ruhepunkte, als die Schlüße geben, von einander, zwar nicht abgeschnitten oder getrennt, aber doch etwas abgesondert sind. Diese kleinen Ruhepunkte werden in der Melodie entweder durch melodische Clauseln, oder durch Pausen, in der Harmonie aber durch beruhigende Accorde, besonders durch Dominanten-Accorde, bewürkt: wenigstens muß allemal da, wo der kleine Ruhepunkt seyn soll, ein neuer consonirender Accord gehört werden. Man kann auch Schluß-Accorde dazu brauchen, aber sie müssen durch Verwechslungen oder durch Dissonanzen geschwächt werden, damit die Ruhe nicht zu merklich sey und das Gehör in naher Erwartung des folgenden unterhalten werde.«

32 Ebd., S. 141.

33 Ebd.

34 Ebd.

Tonstücks dürfe der erste Abschnitt nicht zu kurz geraten, da ihm die besondere Aufgabe der Festsetzung der Haupttonart zukomme³⁵ und damit verbunden auch der Einstimmung auf den Hauptaffekt. Aus Gründen der »Einheit der Melodie« sollten alle Abschnitte auf gleicher Taktzahlzeit beginnen.³⁶ Die Anzahl von Takten eines Abschnitts sollte bestenfalls durch 4 teilbar sein. Eine Teilbarkeit durch 3 wäre tolerierbar. Zumindest aber sollten alle Abschnitte von geradtaktiger Länge sein. Asymmetrien bzw. Abweichungen vom geradtaktigen Längenmaß können aus der Verschränkung von Abschnitten im Sinne einer ›Takterstickung‹ hervorgehen.³⁷ ›Einschnitte‹, d. h. die kleineren Unterteilungen der ›Abschnitte‹, können ebenso unterschiedlich lang sein (ein Takt bis fünf Takte und mehr). Längere ›Einschnitte‹ von vier oder mehr Takten unterteilen sich »gemeiniglich in zwey, oder noch mehr kleinere Glieder [...], die durch ganz kleine Ruhepunkte« fühlbar werden.³⁸ Es sollten gleiche Längen der Einschnitte und damit ein gleichmäßiger Phrasenrhythmus angestrebt werden. Abweichungen von der Norm sind allerdings »eines besondern Ausdrucks halber« möglich.³⁹ ›Kleinere Glieder‹ können angehängt oder eingeschoben werden, ohne dass sie »das Abzählen der übrigen gleich langen Einschnitte« unterbrechen, d. h. die Wahrnehmung eines ansonsten gleichmäßigen Phrasenrhythmus stören.⁴⁰ Ein irregulärer Einschnitt von fünf Takten Länge kann durch Dehnung eines Takts aus einem regulären Viertakter hervorgehen (siehe Abbildung 5).⁴¹ Längere Einschnitte mit ungerader Anzahl von Takten müssen allerdings durch »schickliche Cäsuren in kleinere Glieder eingetheilt« und dadurch dem Ohr »faßlich« gemacht werden.⁴² Anfang und Ende der Einschnitte sind an keine Taktposition gebunden, insbesondere können kleinere Ruhepunkte wie auch Zäsuren zur Trennung der kleineren Glieder auf beliebige Taktzahlzeiten fallen.⁴³



Abbildung 5: Erweiterung eines Viertakters durch Dehnung.

Die »besten Melodien«, so Kirnbergers Rat, wären »allemaal die, deren Einschnitte vier Tackte haben«⁴⁴ und deren kleinere Teile sich paar- oder gruppenweise zu

35 Ebd.

36 Ebd., S. 140.

37 Ebd., S. 141.

38 Ebd., S. 142.

39 Ebd.

40 Ebd., S. 143.

41 Ebd., S. 145f.

42 Ebd., S. 146.

43 Ebd., S. 147f.

44 Ebd., S. 143.

Viertaktern zusammenschließen. Das hier angedachte Ideal rhythmischen Gleichmaßes und symmetrischer Entsprechung – grundlegende Aspekte eines modernen und für das 19. Jahrhundert kennzeichnenden Periodenbegriffs – exemplifiziert Kirnberger an folgender Melodie:⁴⁵



Abbildung 6: Gliederung einer achttaktigen Melodie.

Der achttaktige ›Abschnitt‹ unterteilt sich in zwei viertaktige ›Einschnitte‹ oder ›Rhythmen‹, deren Enden mit harmonischen Satzzeichen (schwächerer Ganzschluss in Takt 4 und gewichtiger Halbschluss in Takt 8) kenntlich gemacht sind. Der zweite Einschnitt unterteilt sich in drei ›kleinere Glieder‹ von einem Takt bzw. zwei Takten Länge, die sich paarweise zu geradtaktigen Phrasen (1+1=2 Takte bzw. 2+2=4 Takte) ergänzen. Die Abgrenzung der kleineren Teile erfolgt vor allem mit melodischen Zäsuren. Der Zusammenschluss der beiden kleinsten Glieder wird durch Bezugnahmen im Motivischen gestärkt (Takt 6 ist eine Sequenz des Takts 5). Dass der erste Einschnitt im Niederschlag eröffnet wird, die Fortsetzung hingegen mit Auftakt erfolgt, wird an anderer Stelle ausdrücklich von Kirnberger als Möglichkeit gebilligt.⁴⁶ Der Abschnitt im Ganzen wäre leicht vorstellbar als Vordersatz einer sechzehntaktigen Periode und diese wiederum als ein erster ›Hauptteil‹ eines Tonstücks, womit sämtliche Gliederungsebenen, die Kirnbergers rhetorische Formbegriffe zu fassen versuchen, an einem Beispiel berührt wären.

Richtet Kirnberger im ›Rhythmus‹-Kapitel der *Kunst des reinen Satzes* sein Augenmerk hauptsächlich auf melodische Aspekte der Phrasenbildung, so war er bereits an früherer Stelle im Zusammenhang der Harmonisierung einer Chormelodie auf den harmonischen Aspekt formaler ›Einschnitte‹ eingegangen. Zur Demonstration der mannigfaltigen Möglichkeiten, einer gegebenen Melodie mit harmonischen Mitteln ›Ausdruck‹ und ›Affekt‹ zu verleihen, hatte Kirnberger insgesamt 26 bezifferte Generalbässe zu den ersten drei Zeilen des Chorals »Ach Gott und Herr« erfunden.⁴⁷ Die verschiedenen Harmonisierungen, von schlichter Dreiklangsharmonik und homophoner Satzweise bis hin zu weitgehender Chromatisierung und polyphoner Satzstruktur reichend, differenzieren die melodischen Klauseln an den Zeilenschlüssen zu ›kleineren Ruhepunkten‹ von je verschiedenem Gewicht aus. Da es Kirnberger an dieser Stelle nicht um die Frage geht, welche Harmonisierung »sich am vollkommensten

⁴⁵ Ebd., S. 144. Die Klammerung der Formglieder ist nicht original und deckt sich mit der Analyse des Beispiels durch David Beach (siehe *Harmonic Theories of Kirnberger* [wie Anm. 27], S. 112).

⁴⁶ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 2), 2. Teil, 1. Abteilung, S. 149: »Wenn der erste Einschnitt mit dem Niederschlag anfängt, so können doch die folgenden im Aufschlag anfangen: fängt aber das Stück im Aufschlag an; so müssen ordentlicher Weise auch die folgenden im Aufschlag anfangen«.

⁴⁷ Ebd., S. 22–29.

zu den Worten der Melodie« fügt,⁴⁸ finden sich mitunter auch Lösungen, die der syntaktischen Gliederung des Textes bzw. dem Wortsinn zuwiderlaufen. Die Abbildungen 7 und 8 zeigen die Chormelodie zusammen mit einer kleinen Auswahl von Kirnbergers Harmonisierungsvorschlägen.

Ach Gott und Herr, wie gross und schwer sind mein be - gang - ne Sün - den.

Abbildung 7: Kirnbergers erste Harmonisierung des Chorals »Ach Gott und Herr«.

Die erste Harmonisierung bleibt noch auf eine schlichte Dreiklangsharmonik beschränkt. Alle drei Zeilenenden erfahren eine relativ starke und dabei untereinander wenig abgestufte Gewichtung durch Ganzschlüsse, mit dem Resultat – wie Kirnberger eingesteht – eines problematischen Halts auf dem Wort ›schwer‹.⁴⁹ Der zweite Vorschlag schafft dagegen nicht nur eine größere und reizvollere »Mannigfaltigkeit von Accorden«,⁵⁰ sondern stimmt darüber hinaus auch Text und harmonische Satzzeichen in überzeugenderer Weise aufeinander ab. Am Ende von erster und zweiter Zeile wird auf allzu starke Ruhepunkte verzichtet. Mehr sogar noch wird durch zweimaligen Trugschluss in besonderer Weise die Erwartung einer Fortsetzung geschürt, bis schließlich, übereinstimmend mit dem Schluss des sprachlichen Gedankens, die dritte Zeile mit einem relativ gewichtigen Ganzschluss beendet wird. An der vierten Harmonisierung erscheint besonders ein Halt auf einem dissonanten Quintsextakkord (siehe das Ende der ersten Zeile) erwähnenswert. Kirnberger demonstriert, wie entgegen der melodischen Zäsur ein ›Einschnitt‹ »gänzlich vernichtet« und die Fortsetzung »noch nothwendiger gemacht« werden kann.⁵¹ Die ausdrucksvolle zweitaktige Umspielung der Dominante am Ende der fünften Harmonisierung zeigt dagegen eine weitere Möglichkeit, einer Kadenz für den Periodenschluss größeres Gewicht zu verleihen. Im Hinblick auf den Text erachtet Kirnberger diese Lösung als besonders geglückt, da so der Zusammenhang der Worte ›begangne Sünden‹ harmonisch sinnfälliger wird.⁵²

48 Ebd., S. 21.

49 Ebd., S. 30.

50 Ebd.

51 Ebd.

52 Ebd.

Ach Gott und Herr, wie gross und schwer sind mein be - gang - ne Sün - den.

Abbildung 8: Alternative Harmonisierungen.

Modulation

Wer ein längeres Tonstück verfertigen wollte, das sich aus mehreren Perioden zusammensetzt, hätte als wichtige kompositorische Maßgabe auch für »Mannigfaltigkeit der Töne« zu sorgen.⁵³ Die Tonarten aber, »durch welche die Harmonie [im Stück] geführt wird«, müssen »zusammengehängt oder verbunden werden«.⁵⁴ Ausgehend von dem Gedanken, dass alle Formglieder eines Tonstücks nur im Rahmen einer schlüssigen harmonischen Gesamtdisposition zusammengeschlossen werden können, entwickelt Kirnberger eine nach Verwandtschaftsgrad und Qualität des harmonischen Übergangs differenzierte Modulationslehre.⁵⁵ Den Begriff »Modulation« versteht Kirnberger dabei in zweifacher Bedeutung, zum einen als die Art, eine gewählte Tonart in Melodie und Harmonie zu entfalten, zum anderen als »die Kunst[,] den Gesang und die Harmonie aus dem Hauptton durch andre Tonarten vermittelt schicklicher Ausweichungen durchzuführen«.⁵⁶ Der Begriff »Ausweichung« zielt dabei für Kirnberger auf den technischen Aspekt der Gestaltung des Übergangs von einer Tonart in eine andere ab.

Grundsätzlich fordert Kirnberger, ein Tonstück so zu entwerfen, dass die Ausgangstonart »nie völlig ausgelöscht werde«. »Wo dieses versäumt wird, da ist es schwer die Einheit der Harmonie zu erhalten«.⁵⁷ Dass zu Beginn des Stücks der Hauptton etabliert und schließlich am Ende auch wieder bekräftigt werden muss, gehört für Kirnberger zu den selbstverständlichen kompositorischen Voraussetzungen. »Ausweichungen« in andere Tonarten bleiben aus Gründen der harmonischen Einheit folglich vor allem den Binnenteilen vorbehalten.

Typisch für das 18. Jahrhundert, gründet Kirnbergers Modulationslehre auf der pragmatischen Vorstellung, dass eine Tonart primär aus der Wahl eines bestimmten Klangmaterials hervorgeht. Ganz in diesem Sinne wird konstatiert, dass eine Tonart

53 Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), 1. Teil, S. 103.

54 Ebd., S. 109.

55 Stephan Zirwes hat sie jüngst eingehend erörtert und kontextualisiert – siehe *Von Ton zu Ton. Die Ausweichung in den musiktheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts* (= *Schweizer Beiträge zur Musikforschung* 26), Kassel 2018, insbesondere S. 183–193.

56 Kirnberger, Art. »Modulation«, in: Sulzer, *Allgemeine Theorie* (wie Anm. 2), 2. Teil, S. 773–775, hier: S. 773.

57 Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), 1. Teil, S. 107.

so lange herrsche, als »man in dem Gesang und in der Harmonie keine andre Töne hören läßt, als die, welche in der diatonischen Tonleiter desselben Tones enthalten sind«.58 Um die harmonische Einheit in der Mannigfaltigkeit nicht zu gefährden, bedarf es für ein gekonntes Modulieren gewisser Rücksichtnahmen:

Je entfernter eine Tonart zur Haupttonart steht, umso kürzer nur darf sie im Tonstück ausgebreitet werden.59 Zu den nächstverwandten Tonarten in Dur bzw. Moll zählt Kirnberger all jene, die auf den fünf übrigen Dur- bzw. Molldreiklängen des jeweiligen diatonischen Stufensystems gründen. Abbildung 9 zeigt beispielhaft für C-Dur und a-Moll ihre nächstverwandten Tonarten und gibt anhand der rhythmischen Werte und ihrer Verhältnisse zueinander eine ungefähre Orientierung für die Zeitdauern, die den Tonarten eingeräumt werden können.60 Der Verwandtschaftsgrad bestimmt sich dabei nicht nur quantitativ durch Überschneidung bzw. Differenz in den Tonskalen. Dass etwa d-Moll von allen genannten Tonarten am entferntesten zu C-Dur stehen soll, hat für Kirnberger vor allem mit der Funktion der Töne zu tun, durch welche sich beide Tonarten unterscheiden: Um d-Moll aufzubauen, wären die Töne *b* und *cis* notwendig, durch die aber ausgerechnet Leit- und Grundton von C-Dur (die Töne *h* und *c*) »ausgelöscht« werden.61



Abbildung 9: Nächstverwandte Tonarten in Dur und Moll.

Weiterführende Ausweichungen können erst dann vollzogen werden, nachdem unmittelbar oder näher verwandte Töne angesteuert wurden. Ein typischer Weg könnte sich etwa so gestalten, dass zunächst in einen unmittelbar verwandten Ton, »am natürlichsten in seine Ober-Dominante«, ausgewichen, als Nächstes die Tonart der Ober- oder Untermediante und in weiterer Folge »andre dem Haupt[t]on verwandte Töne« anvisiert werden, bis zuletzt erst eine entlegene Tonart aufgesucht, und schließlich in die Haupttonart über deren Dominante rückgeleitet wird.62

Neu etablierte Tonarten können ihrerseits als Referenzpunkt für weitergehende Ausweichungen in ihr verwandte Töne dienen. In kürzeren Tonstücken sind allerdings kompliziertere harmonische Wege kaum realisierbar. Tiefer verschachtelte Ausweichungen setzen für Kirnberger notwendig eine Expansion der Form voraus:

58 Ebd., S. 103.

59 Ebd., S. 108f. An späterer Stelle resümiert Kirnberger: »Nach den Regeln der Modulation muß ein Abschnitt um so viel kürzer seyn, je entfernter sein Ton von dem Hauptton ist« (Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* [wie Anm. 2], 2. Teil, 1. Abteilung, S. 141).

60 Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), 1. Teil, S. 109.

61 Kirnberger, Art. »Ausweichung«, in: Sulzer, *Allgemeine Theorie* (wie Anm. 2), 1. Teil, S. 117–120, hier: S. 119.

62 Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), 1. Teil, S. 119.

Nur in ganz langen Stücken geht es an, daß man sich in entfernten Tonarten so festsetze, daß man sie gleichsam in die Stelle der Haupttonart treten läßt: in kurzen Stücken aber soll eigentlich keine Nebentonart so behandelt werden, als wenn sie eine Haupttonart wäre, aus der man wieder frey ausweicht.⁶³

Sofern es der gewünschte Ausdruck nicht anders erfordert, sollen Ausweichungen allmählich vollzogen werden. Zu diesem Zweck empfiehlt Kirnberger eine bestimmte Art der harmonischen Verkettung von Perioden: »Dieses wird am besten bewerkstelliget, wenn jede Periode ihren Schluß in dem Tone der folgenden Periode macht. Denn auf diese Art hängen alsdenn die Perioden genau zusammen.«⁶⁴

›Einheit‹ im ›Ausdruck‹

Wie David Beach zutreffend pointierte, sind Kirnbergers Überlegungen zur musikalischen Form primär angesiedelt »at the level of phrase structure«, entwickeln dagegen noch nicht im Sinne einer Formenlehre ein Verständnis von »larger formal designs«.⁶⁵ Dieser Unterschied wird offensichtlich, wenn Kirnberger beispielsweise bemerkt, dass in Konzertsätzen oder Arien ein mehrfaches Schließen in der Haupttonart den Satz schlussendlich in eine Folge »für sich bestehende[r] Stücke« teilt.⁶⁶ Das Satzganze begreift Kirnberger als Parataxe in gleichem Rang stehender (Haupt-)Teile und noch nicht als eine ›organisch‹, d. h. aus wechselseitig aufeinander bezogenen und hierarchisch gestuften Teilen gefügte Gesamtform. In der Frage, wie größere und miteinander auch selbstständige Teile zusammengeschlossen werden können, bleibt Kirnberger weiterhin der barocken Affektenlehre und Gefühlsästhetik des 18. Jahrhunderts mit ihrer Forderung nach ›Einheit‹ im ›Ausdruck‹ oder ›Affekt‹ verpflichtet. Wenn, so Kirnbergers Argumentation, die Musik doch »eigentlich die Sprache der Empfindung« sei, die »Empfindung an sich selbst etwas einfaches ist, das sich durch wenig Aeusserungen an den Tag leget«, die Musik jedoch ihre Zuhörerschaft nicht nur einen Moment, sondern »eine Zeitlang in demselben Gemüthszustande« unterhalten will, so gelte es »eine Art des Gesanges« (oder synonym: ein Tonstück) zu »erfinden, in welchem ein und eben dieselbe Empfindung, mit gehöriger Abwechslung und in verschiedenen Modificationen, so ofte konnte wiederholt werden, bis sie den gehörigen Eindruck gemacht haben würde«.⁶⁷ Zur Lösung dieser Aufgabe kämen »alle üblichen Tonstücke [...] darin überein, daß in einem Haupttheile nur eine kurze, dem Ausdruck der Empfindung angemessene Periode, als der Hauptsatz zum Grund gelegt wird; daß dieser Hauptsatz durch kleinere Zwischengedanken[,] die sich zu ihm schicken, unterstützt, oder auch unterbrochen wird; daß der Hauptsatz mit diesen

63 Ebd., S. 108f.

64 Ebd., S. 109.

65 Beach, *Harmonic Theories of Kirnberger* (wie Anm. 27), S. 99, Fußnote 1.

66 Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 2), 2. Teil, 1. Abteilung, S. 139.

67 Kirnberger, Art. »Hauptsatz«, in: Sulzer, *Allgemeine Theorie* (wie Anm. 2), 1. Teil, S. 522–523, hier: S. 522.

Zwischengedanken in verschiedenen Harmonien und Tonarten, und auch mit kleinen melodischen Veränderungen, die dem Hauptausdruck angemessen sind, so ofte wiederholt wird, bis das Gemüth des Zuhörers hinlänglich von der Empfindung eingenommen ist, und dieselbe gleichsam von allen Seiten her empfunden hat.«⁶⁸

Gleich zu Beginn des Tonstücks, in der ersten Periode, »muß der ganze Geist desselben enthalten seyn, und alle folgenden [Perioden] müssen einige Aehnlichkeit mit diesem ersten haben, damit durchaus die Einheit der Empfindung beybehalten werde«.⁶⁹ Der ›Hauptsatz‹ macht folglich »das Wesentlichste der ganzen Sach aus«.⁷⁰ Regeln oder Maßgaben seine Gestaltung betreffend kann Kirnberger allerdings kaum nennen, da seine Erfindung schlussendlich »das Werk des Genies« sei⁷¹ und damit ein Feld tangiert, das außerhalb des Lehrbaren einer Formtheorie liegt.

68 Ebd.

69 Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 2), 2. Teil, 1. Abteilung, S. 152.

70 Kirnberger, Art. »Hauptsatz« (wie Anm. 67), S. 522.

71 Ebd.

Quellen

Johann Philipp Kirnberger (1774), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 1. Teil, (Berlin 1771) Berlin und Königsberg.

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

Johann Philipp Kirnberger (1773), *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, Berlin und Königsberg.

Johann Georg Sulzer (1771/1774), *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, zwei Teile, Leipzig.

Forschungsliteratur

Putnam Aldrich (1970), »Rhythmic Harmony« as Taught by Johann Philipp Kirnberger«, in: *Studies in Eighteenth-Century Music. A Tribute to Karl Geiringer on His Seventieth Birthday*, hg. von H. C. Robbins Landon in Zusammenarbeit mit Roger E. Chapman, London.

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

Markus Waldura (2002), *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts* (= *Musikwissenschaftliche Publikationen* 21, hg. von Herbert Schneider), Hildesheim.

Markus Waldura (2007), »Musical Rhetoric and the Modern Concept of Musical Period – A New Perspective on 18th Century German Theories of Musical Periodicity. Part two: The Theories of Kirnberger and Koch«, in: *Theoria. Historical Aspects of Music Theory* 14.

Oliver Wiener (2017), Art. »Johann Philipp Kirnberger. Die Kunst des reinen Satzes in der Musik«, in: *Lexikon Schriften über Musik*, Bd. 1, hg. von Ullrich Scheideler und Felix Wörner, Kassel.

Stephan Zirwes (2018), *Von Ton zu Ton. Die Ausweichung in den musiktheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts* (= *Schweizer Beiträge zur Musikforschung* 26), Kassel.

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:

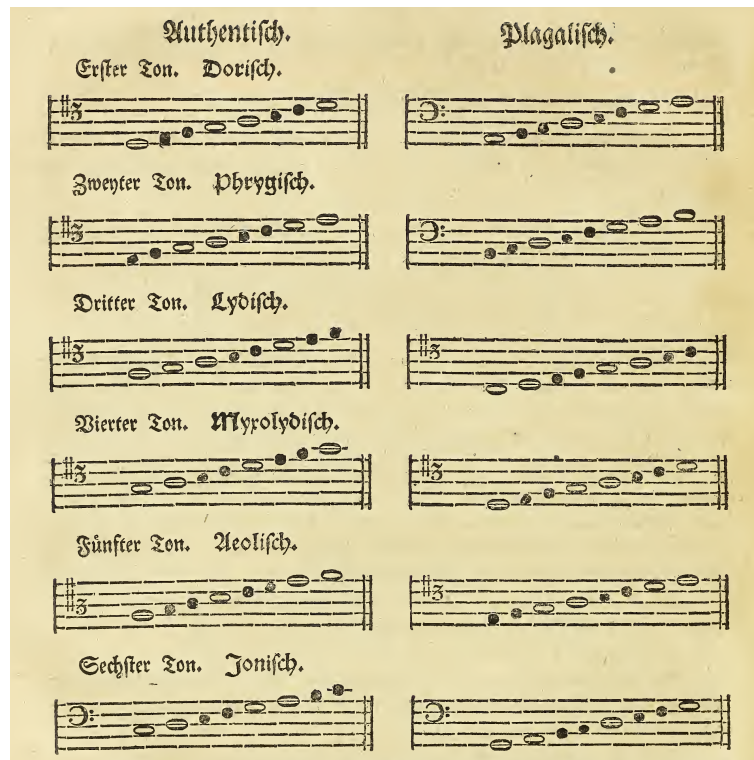


Abbildung: Kirnberger, *Die Kunst*, S. 46

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. jonisch 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 Æterna*, 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 Kirchentonarten 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 würrklich 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 rekurriert 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 dem 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 jedem *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 vorzuschicken, 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 Zweck auf eine geschickte Weise vereinigt, 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>

Johann Philipp Kirnbergers theoretische Schriften zur musikalischen Temperatur

Johann Philipp Kirnbergers Schriften zur musikalischen Temperatur sind auf verschiedene Publikationen verteilt, die zwischen Anfang und Ende der 1760er Jahre erschienen sind. Es ist allerdings kaum möglich, innerhalb dieser Zeitspanne so etwas wie einen Forschungsprozess oder eine gedankliche Entwicklung nachzuvollziehen. Das hat vor allem zwei Gründe: Zum einen sind die Publikationsformate sehr verschieden und umfassen mit der kurzen Abhandlung *Construction der gleichschwebenden Temperatur*,¹ der Einleitung zur vierten Sammlung seiner *Clavierübungen*,² den Passagen zur Temperatur aus dem ersten Teil seines theoretischen Hauptwerks *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*,³ vornehmlich den Artikeln »Stimmung«, »Temperatur«, »System« und »Ton« aus Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste*,⁴ der Vorrede zu den *Vermischten Musikalien*⁵ und schließlich einigen Stellen aus seinem Briefwechsel mit Johann Nikolaus Forkel zwischen 1779 und 1781⁶ nicht sehr viele Druckseiten insgesamt, berühren aber disparate, gelegentlich inkommensurable theoretische Ansätze. Zum anderen ist bekannt, dass Kirnberger nicht nur Zusammenarbeit zuließ oder vielmehr suchte, sondern dass er auch hauptsächlich von anderen geschriebene Texte in gegenseitigem Einverständnis unter seinem Namen herausgab.⁷ So wurde die Schrift über die Konstruktion der gleichschwebenden Temperatur schon 1761 von Friedrich Wilhelm Marpurg unter der Nennung von Moses Mendelssohn als Autor in den *Historisch-Critischen Beyträgen zur Aufnahme der*

- 1 [Moses Mendelssohn], »Versuch, eine vollkommen gleichschwebende Temperatur durch die Construction zu finden«, in: *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* 5.2, hg. von Friedrich Wilhelm Marpurg, Berlin 1761, S. 95–109; Johann Philipp Kirnberger (Hg.), *Construction der gleichschwebenden Temperatur*, Berlin o.J. Das Titelblatt verzeichnet »herausgegeben von Johann Philipp Kirnberger«, nennt aber sonst niemanden als Autor*in. Die vollständigen Grafiken sind online hier zu finden: <https://www.loc.gov/item/41040867/> [2. August 2021].
- 2 Johann Philipp Kirnberger, *Clavierübungen mit der Bachischen Applicatur*, Vierte Sammlung, Berlin 1766.
- 3 Johann Philipp Kirnberger 1774, *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, S. 179–188.
- 4 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig 1774.
- 5 Johann Philipp Kirnberger, *Vermischte Musikalien*, Berlin 1769.
- 6 Heinrich Bellermann, »XI Briefe von Kirnberger an Forkel, mitgetheilt von Bellermann«, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* VII/1871, S. 529–534, 550–554, 566–572, 614–618, 628–630, 646–648, 662–664 und 678–679.
- 7 Beverly Jerold, »Johann Philipp Kirnberger and Authorship«, in: *Notes* 64/4 (2013), S. 688–705.

*Musik*⁸ herausgegeben und von den Artikeln in der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* ist bekannt, dass sowohl Georg Sulzer selbst, vor allem aber Johann Abraham Peter Schulz maßgeblich an den Texten mitwirkten oder im Falle des Letztgenannten als Autor wirkten.⁹ Zudem lassen gerade die späten Briefe an Forkel nachvollziehen, wie viel Wert Kirnberger darauf legte, mit den berühmten Mitgliedern der mathematischen Klasse der Preußischen Akademie der Wissenschaften, namentlich Leonhard Euler und Johann Heinrich Lambert, in Austausch über Fragen der Musiktheorie zu sein.¹⁰ Da der Kontakt zu Georg Sulzer, Jean Le Rond d' Alembert, Friedrich Wilhelm Marpurg und den in Berlin tätigen Carl Heinrich Graun, Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Friedrich Agricola, Christoph Nichelmann und Johann Jakob Quantz nicht zuletzt durch seine privilegierte Position als Lehrer der Prinzessin Anna Amalia seit 1758 bestand, können auch hier Einflüsse und Formen der Zusammenarbeit angenommen werden, so dass der Begriff von Autorschaft in Kirnbergers Texten zur Theorie der musikalischen Stimmung mit differenzierten Abstufungen aufzufassen ist. Natürlich legen gerade die Eigenwilligkeiten der Kirnberger-Temperaturen nahe, eben dort seine Handschrift zu erkennen, allerdings könnten auch besonders die Eigenwilligkeiten das Resultat eines interdisziplinären Wissens- und Forschungsstands um 1760 im Umkreis des Berliner Hofes sein, den Kirnberger – möglicherweise ohne ihn in jedem Punkt zur Gänze zu durchdringen – in seine eigenen musiktheoretischen Anschauungen zu integrieren versuchte. Dabei wirken sich die seit 1759 eskalierenden Kontroversen zwischen Marpurg und Kirnberger¹¹ in der Rezeption aus heutiger Sicht bezeichnenderweise auch eher als Form der Zusammenarbeit aus: Aus kaum einer anderen Quelle lässt sich so viel über Kirnbergers Temperaturen und ihre möglichen Anchlüsse an zeitgenössische Theorien erfahren wie aus Marpurgs hämischer und demoralisierender, aber sehr präziser Kritik in seiner Schrift *Versuch über die musikalische Temperatur*,¹² die zwischen den Teilen von Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* erschien und mit der Kirnberger dann wiederum abrechnete, indem er als Replik die sehr aggressive Rezension von Marpurgs Schrift von Johann Friedrich Korn abdruckte.¹³

So versucht dieser Beitrag weniger, Kirnberger als Autor in den verstreuten Texten zu rekonstruieren, als vielmehr die verschiedenen Motivationen und theoretischen Anregungen, die in seinen Ideen zur Temperatur nicht immer vermittelt zusammenkommen, vorsichtig und nicht ohne Hilfe von Konjekturen nachzuvollziehen. Aus diesem Grunde wird auch Moses Mendelssohns kurze Abhandlung zur gleichschwebenden Temperatur in die Betrachtungen einbezogen. Widerspricht der Text zwar in Inhalt und Form sämtlichen anderen Schriften Kirnbergers zu diesem

8 [Mendelssohn], »Temperatur« (wie Anm. 1), S. 95–109.

9 Jerold, »Authorship« (wie Anm. 7), S. 690.

10 Bellermand, »Briefe« (wie Anm. 6), S. 566–570.

11 Beverly Jerold, »Johann Philipp Kirnberger versus Friedrich Wilhelm Marpurg: A Reappraisal«, in: *Dutch Journal of Music Theory*, 17/2 (2012), S. 91–100.

12 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Versuch über die musikalische Temperatur nebst einem Anhang über den Rameau- und Kirnbergerschen Grundbaß*, Breslau 1776, S. 182–226.

13 Kirnberger, *Kunst II* (wie Anm. 3), S. 179–188.

Thema, so ergeben sich doch auf einem höheren Abstraktionsniveau Bezüge, die die Veröffentlichung des Texts unter Kirnbergers Namen eventuell etwas weniger wie einen Fremdkörper in seiner Biographie erscheinen lassen.

Konstruktion der gleichschwebenden Temperatur

Der Text widmet sich dem Problem der Teilung der Oktave in zwölf gleiche Halbtonschritte auf geometrischem Weg. Während gleichschwebende Temperaturen für Bundinstrumente schon seit dem 17. Jahrhundert üblich waren und geometrische Verfahrensweisen, die Oktave gleichmäßig zu teilen, auch durch die Angaben bei hochberühmten Autoren wie Zarlino¹⁴ und Kircher¹⁵ bekannt wurden, wurden gleichschwebende Temperaturen für Tasteninstrumente im deutschsprachigen Raum erst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch Johann Georg Neidhardt¹⁶ und Georg Andreas Sorge¹⁷ mit einer spezifisch wissenschaftsnahen Methodik und Darstellung behandelt. Die notwendige Trennung zwischen Stimmpraxis und ihrer jeweiligen theoretischen Begründung ist nicht immer möglich und auch aus Sicht moderner mathematischer Verfahren in ihren detaillierten Problemstellungen und Fehlerquellen schwierig adäquat nachzuvollziehen. So bekannt der mathematische Weg zu Kirnbergers Zeit schon seit mehr als einem Jahrhundert war, die gleichschwebende Temperatur durch geometrische Teilung der Oktave in zwölf Teile zu berechnen, so dass die Formel für den gleichschwebenden Halbtonschritt $\sqrt[12]{2}$ ist,¹⁸ so schwer und umstritten war es, diese Kenntnisse in die Stimmpraxis für Tasteninstrumente umzusetzen. Werte wie die 12. Wurzel waren trotz der im 17. Jahrhundert entwickelten und gerade im Berlin des 18. Jahrhunderts durch die Arbeiten Eulers und der für die praktische Anwendung auf das Stimmen noch relevanteren Arbeiten Neidhardts sehr präsenten Logarithmus-Rechnung vor der Einführung der Cent-Rechnung schwierig für die praktische Umsetzung zugänglich zu machen. Davon abgesehen wurde die Vorstellung vollkommen gleichmäßig gestimmter Halbtonschritte nicht überall befürwortet, da man befürchtete, damit die Tonartencharaktere, die die »guten Temperaturen« eher verstärkten, gegen die ästhetische Intention zu glätten.¹⁹

So ist der vorliegende Text dahingehend bemerkenswert, dass sein Autor kaum auf die Diskussion gleichschwebender Temperatur innerhalb der Musiktheorie seiner

14 Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche*, Venedig 1588, S. 211, s. Mark Lindley, »Stimmung und Temperatur«, in: *Geschichte der Musiktheorie Bd. 6, Hören, Messen und Rechnen in der Frühen Neuzeit*, hg. von Frieder Zaminer, Darmstadt 1987, S. 110–331, hier: S. 174–177.

15 Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Rom 1650, 205, s. Lindley, »Stimmung« (wie Anm. 14), S. 200.

16 Johann Georg Neidhardt, *Sectio Canonis*, Königsberg 1724

17 Georg Andreas Sorge, *Anweisung zur Stimmung und Temperatur sowohl der Orgelwerke, als auch anderer Instrumente, sonderlich aber des Claviers*, Hamburg 1744.

18 In diesem Text werden die Verhältnisse, wenn nicht anders zitiert, immer mit dem größeren Wert im Zähler angegeben.

19 Lindley, »Stimmung« (wie Anm. 14) zum »tempérament ordinaire« S. 225–229 und passim, zu den »Guten Temperaturen« S. 256–289.

Zeit eingeht (ausgenommen auf den in Berlin sehr bekannten Neidhardt), sondern vielmehr versucht, das gesuchte Problem, die Oktave in 12 gleiche Intervalle zu teilen, auf eines der großen Probleme der klassischen Mathematik zurückzuführen, nämlich auf das seit der griechischen Antike bekannte ›problema deliacum‹, die Verdopplung des Würfels. Der rhetorisch-didaktische Aufbau des kleinen Textes bietet demzufolge auch kaum Anchlüsse an die Stimmpraxis seiner Zeit. Die Logik ergibt sich ganz aus dem mathematischen Problem.²⁰

Die einfache geometrische Teilung der Oktave mit $\sqrt[2]{2}$, die den Tritonus ergibt, wird zunächst nach dem gängigen Verfahren der Konstruktion einer mittleren Proportionale (›Mittelproportionale‹) nach dem Höhensatz des Euklid vollzogen. Will man bei einer Saitenlänge 2 für das große C die Mitte der Oktave C-c bestimmen, so bilde man eine Hypotenuse aus beiden Längen 2 und 1 und schlage um den Mittelpunkt dieser Hypotenuse einen Kreis und richte bei 1 die Höhe eines rechtwinkligen Dreiecks auf. Diese aus der Konstruktion gewonnene Höhe ist die Mittelproportionale der Längen 2 und 1, da ihr Quadrat denselben Flächeninhalt hat wie das Rechteck 2 x 1. Die Formel für die Länge der Mittelproportionale ist demnach $\sqrt[2]{2 \times 1}$.

Auf diese Weise werden zunächst die Töne C-Fis-c und in einem weiteren Schritt A zwischen Fis und c und Dis zwischen C und Fis ermittelt. Mathematisch ist das einsichtig, da dieses Verfahren, für das nichts weiter als ein Teil der Satzgruppe des Pythagoras, Lineal und Zirkel gebraucht werden, zum Einstieg sehr vorteilhaft ist. Für die Konstruktion der 3. Wurzel reichen Lineal und Zirkel nämlich nicht aus. Musikalisch allerdings ist das Einstimmen eines verminderten Septakkords zum Anfang extravagant – wenn man um 1760 Oktaven gleichmäßig zu teilen versuchte, dann an Hand der großen Terzen, nicht der kleinen, deren ›Reinheit‹ nach dem Gehör kaum zu ermitteln war.²¹

Das ›problema deliacum‹ stellt sich dann, wenn es darum geht, die kleinen Terzen jeweils in drei gleiche Halbtonschritte zu teilen, so dass zwei Mittelproportionalen konstruiert werden müssen. Auch um einen Würfel x^3 zu verdoppeln bedarf es der Konstruktion zweier Mittelproportionalen bzw. der 3. Wurzel, da die gesuchte Seitenlänge des verdoppelten Würfels $2\sqrt[3]{x}$ beträgt.

Obwohl geometrische Verfahren zur Konstruktion mehrerer Mittelproportionalen und ihre Messinstrumente wie das Mesolabium²² innerhalb der Musiktheorie bei Gioseffo Zarlino und anderen gründlich beschrieben werden, geht dieser Text auf klassische Autoren älterer und neuerer Mathematik zurück: Auf Heron von Alexandria²³ und auf Isaac Newton.²⁴ Das Prinzip beider Verfahren ist dasselbe (und übrigens auch dasselbe wie beim Mesolabium), nämlich die Ableitung der gesuchten Mittelproportionalen aus zwei ähnlichen rechtwinkligen Dreiecken. Bei dem ästhetisch weniger

20 Hans Lausch, »The Ignorant Hold Back Their Judgment and Await the Conclusions of the Knowing: Moses Mendelssohn and Other Mathematicians«, in: *Aleph* 2002/2, S. 93–109, hier: S. 96–97.

21 Lindley, »Stimmung« (wie Anm. 14), S. 249.

22 Gioseffo Zarlino, *Le Dimostrazioni Harmoniche*, Venedig 1571, S. 163, s. Lindley, »Stimmung« (wie Anm. 14), S. 165 und Zarlino, *Istitutioni* (wie Anm. 14), S. 96.

23 [Mendelssohn] »Temperatur« (wie Anm. 1), S. 103.

24 Ebd., 104.

ansprechenden, aber im Text ausführlicher dargestellten Verfahren nach Heron werden die beiden ähnlichen Dreiecke aus dem Rechteck ABFE (vgl. Abb. 1) abgeleitet, wobei die Seiten des Rechtecks AB und BF den jeweiligen Intervallverhältnissen entsprechen, deren Saitenlängen gleichschwebend geteilt werden sollen, hier z.B. *C* und *Dis*. Die Hypotenusen der beiden ähnlichen Dreiecke werden mechanisch gewonnen, entweder durch Drehen des Lineals um den Mittelpunkt des Rechtecks oder mit einer »Regel«²⁵, um auf den Verlängerungen der Seiten AB und BF die Punkte C und G zu finden, die gleich weit vom Mittelpunkt des Rechtecks entfernt sind und mit dem Eckpunkt E auf einer Geraden liegen. Die auf diese Weise gewonnene Verlängerung der Seite AB (= der Ton *c*) gibt die erste der beiden Mittelproportionalen, dem Ton *d* entsprechend, die Verlängerung der Seite BF (= der Ton *dis*) ergibt die zweite Mittelproportionale, entsprechend dem Ton *cis*.

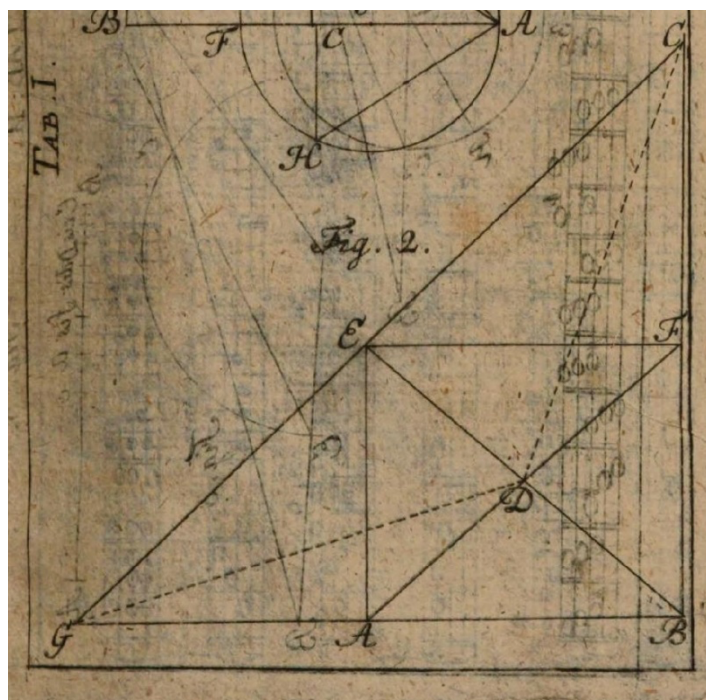


Abbildung 1: Heron-Verfahren zur Konstruktion zweier Mittelproportionalen, dargestellt bei Moses Mendelssohn.²⁶

Zwischen der Ausgabe, die unter Kirnbergers Namen im Verlag Birnstiel erschien und der Ausgabe, die unter Moses Mendelssohns Namen 1761 in den *Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik* von Marburg herausgegeben wurde, gibt es bemerkenswerte Unterschiede: Marburg fügte dem Text ein kleines Vorwort hinzu, das nicht nur die Entstehungsgeschichte und die Nicht-Autorschaft Kirnbergers klärt, sondern auch die fehlende Kontextualisierung in der aktuellen Musiktheorie vornimmt. Zudem finden sich in der unter Kirnbergers Namen publizierten Fassung

²⁵ Zur »Regel« oder »Visierstange« siehe <https://www.didaktik.mathematik.uni-wuerzburg.de/history/organum/geometrie.html> [2. August 2021]

²⁶ [Mendelssohn], »Temperatur« (wie Anm. 1), Tabelle 1.

Flüchtigkeitsfehler in der Korrespondenz zwischen Text und Abbildungen: Buchstaben werden verwechselt, in der Darstellung des Heron-Verfahrens ist zwar die Teilung aller vier Terzen mit den dazugehörigen Tonnamen eingetragen, dafür ist statt des Mittelpunkts D des größten Rechtecks *c-dis* in der Bezeichnung mit dem D die Ecke des kleinsten Rechtecks *a-c* bezeichnet,²⁷ weshalb vermutlich auch alle Kreisradianen verrutschen, aus denen die entscheidenden Verhältnisse für die Mittelproportionale ermittelt werden, fast so, als wäre die Abbildung beim Zeichnen nicht verstanden worden. Zudem existiert eine Abbildung, auf die im Text hingewiesen wird, gar nicht (Fig. 5), während auf eine andere (Fig. 7) nicht eingegangen wird. Der Text in Marpurgs Edition enthält diese Fehler in den schlichteren Grafiken nicht. Kirnberger hat sich in den Kommentaren zu seinen eigenen Temperaturen immer deutlich gegen die gleichschwebende Temperatur ausgesprochen.²⁸ Das Vorwort zur Marpurg-Edition schildert das Zustandekommen des Textes folgendermaßen:

Der Herr Kirnberger, einer unserer besten Tonkünstler hieselbst, dem diese Unvollkommenheit unsrer gleichschwebenden Temperatur bekannt war, und der gerne eine gleichschwebende Temperatur auf dem Monochord zu sehen wünschte, die zugleich das Ohr und das Auge vergnügte, bekam dasjenige zu lesen, was Neidhardt in seiner Sect. canon. harmon. von der geometrischen Konstruktion in Absicht auf die Temperatur schreibt. Er nahm Gelegenheit, mit einem scharfsinnigen Mathematiker hieselbst, dessen Namen zu nennen ich nicht die Erlaubniß habe, und denselben zu fragen: ob dasjenige, was der Herr Neidhardt nur so obenhin berührt hatte, sich nicht näher untersuchen, und vielleicht mit mehr Genugthuung, als die arithmetische Annäherung, auf einen Canon zur Ausübung bringen ließe. Der gelehrte Freund des Herrn Kirnbergers übernahm diese Untersuchung, und hatte nach einer kurzen Bemühung das Vergnügen, das Rätsel aufzulösen, und die von Herrn Neidhardt gelaßene weite Lücke aufzufüllen.²⁹

Kirnbergers Temperaturen

Kirnberger veröffentlichte seit dem Jahr 1766 drei Temperaturen. An diesen Entwürfen, die im engeren Sinn das Corpus von Kirnbergers Theorie zur musikalischen Temperatur³⁰ bilden, ist bemerkenswert, dass Kirnberger die modernen Temperaturen so schlüssig und so detailliert wie möglich aus der pythagoreischen Stimmung der Antike, wie sie ihm bekannt ist, herzuleiten versucht. Er spielt buchstäblich ein stark verkürztes historisches Narrativ nach und versucht, Spuren dieser konstruierten historischen Entwicklung in seinen Temperatur-Entwürfen hören zu lassen, auch wenn das die umfassende Anwendbarkeit und Glätte der Temperatur zu beeinträchtigen

27 Kirnberger, »Temperatur« (wie Anm. 1), Anhang. Zur Datierung s. Johnny Reinhard, *Bach and Tuning*, Frankfurt a. M. 2016, S. 177.

28 Vor allem Sulzer, *Theorie* (wie Anm. 4), S. 1149 und Kirnberger, *Kunst I* (wie Anm. 3), S. 11.

29 [Mendelssohn], »Temperatur« (wie Anm. 1), S. 96–97.

30 Siehe die genaue Beschreibung, Kontextualisierung und Kritik bei Lindley, »Stimmung« (wie Anm. 14), S. 278–287 und bei Reinhard, »Tuning« (wie Anm. 27), S. 175–190.

droht. Während Kirnbergers erste Temperatur alle Quinten von *Cis/Des* bis *D* rein 3:2 stimmt, dann *E*, *H* und *Fis* als reine Terzen 5:4 stimmt, um dann das ganze syntonische Komma 81:80 von der Quinte *D–A* abzuziehen,³¹ d.h. den Ton *A* sehr tief zu stimmen, ist die zweite Temperatur (die er ebendort, aber dann auch ausführlicher in *Die Kunst des Reinen Satzes in der Musik* und in den entsprechenden Artikeln in *Sulzers Allgemeiner Theorie der schönen Künste* entwickelt) etwas vermittelnder und verständlicher, da er diese sehr ruckartige Verstimmung nur einer Quinte wenigstens auf zwei benachbarte Quinten verteilt und sich außerdem auch mehr Zeit für eine historische und ästhetische Herleitung nimmt. Der theoretische Gewinn seiner ersten Temperatur ist jedoch eine Methode, die für das Temperieren relevante Zwölftelung des pythagoreischen Kommas einfach zu bewerkstelligen und zu berechnen:

Es ist in der Stimmtheorie und -praxis des 18. Jahrhunderts üblich, ein Rechnen mit dem sperrigen Verhältnis des pythagoreischen Kommas $\frac{531441}{524288}$ (12 Quinten aufwärts und 7 Oktaven abwärts) so wenig wie möglich zu rechnen und stattdessen das weniger aufwändige syntonische Komma 81:80 zu verwenden. Eine hilfreiche annähernde Umrechnung bestand darin, dass das syntonische Komma ungefähr $\frac{11}{12}$ des pythagoreischen Kommas ausmacht. Da nun das syntonische Komma durch die Verringerung der Quinte zwischen *D* und *A* bereits verteilt ist, muss das restliche $\frac{1}{12}$ – Komma aus der Differenz zwischen der aus 7 Quinten *Cis* bis *D* und einer reinen Terz 5:4 nach *Fis* und der reinen Quarte *Cis–Fis* zu ermitteln sein. Mit dem Verhältnis $\frac{32805}{32768}$ erhält Kirnberger auf diese Weise eine vergleichsweise unkomplizierte Zahl.³² Es ist bezeichnend, dass dieses Intervall, das Schisma ebenfalls ein altes ist, nämlich das kleinste in pythagoräischer Stimmung anfallende Restintervall.³³ Dieselbe Herleitung des Intervalls findet sich auch in Heinrich Lamberts *Remarques sur le tempérament en Musique*, nach Kirnbergers Angabe auf seinen Vorschlag hin, und auch dort ohne Angabe auf die Geschichte des Intervalls.³⁴

Nach der Herleitung in der *Kunst des Reinen Satzes* ist der »Ursprung der verschiedenen Tonarten der Alten«³⁵ eine diatonische Leiter von *C* nach *c*, deren Intervallverhältnisse er wie Zarlinos »Numeri sonori«³⁶ durch harmonische Teilung gewinnt.³⁷

31 Kirnberger, *Clavierübungen* (wie Anm. 2).

32 Kirnberger, *Kunst* II/3 (wie Anm. 3), S. 179 mit dem Verweis auf die Anerkennung durch Lambert und Euler auf S. 180.

33 Franz Josef Ratte, *Die Temperatur der Clavierinstrumente. Quellenstudien zu den theoretischen Grundlagen und praktischen Anwendungen von der Antike bis ins 17. Jahrhundert*, Kassel 1991, S. 62–63 und 128.

34 Johann Heinrich Lambert, »Remarques sur le tempérament en Musique«, in: *Nouveau memoires de l'académie royale des sciences et belles-lettres 1774*, S. 55–73, hier. S. 64, der Hinweis darauf in Kirnberger, *Kunst* II/3 (wie Anm. 2), S. 180, wo er von seiner Verwendung bereits in den *Vermischten Musikalien* 1769 berichtet. In der Regel wird das Verfahren Lambert zugeschrieben, nicht Kirnberger. Vgl. J. Murray Barbour, *Tuning and Temperament. A Historical Survey*, New York 2004 [1951], Position 1181.

35 Kirnberger, *Kunst* I (wie Anm. 2), S. 3.

36 Zarlino, *Istitutioni* (wie Anm. 14), S. 25, 26.

37 Kirnberger *Kunst* I (wie Anm. 2), S. 5. Vgl. dazu Jean-Jacques Rousseau, Artikel »Tempérament«, in: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné, des sciences, des arts et des métiers*, hg. von Denis Diderot und Jean le Rond D'Alembert, Paris 1765, S. 56–58, und Jean le Rond d'Alembert, *Systematische Einleitung*

Schon hier weist er auf die Abweichung des Dreiklangs über *d* hin mit der (zu) kleinen Terz 32:27 und der (zu) kleinen Quinte 27:20.³⁸ Die eigentliche »Pythagoräische Stimmung« mit gleichmäßigen Ganztönen 9:8, der großen Terz als Ditonus 81:64 und dem Restintervall aus reiner Quarte und Ditonus als Halbton mit dem Verhältnis 256:243 erwähnt er als »uralte griechische diatonische Tonleiter« im Zusammenhang mit Guido von Arezzo.³⁹ Er nimmt diese Tonleiter als Ausgangspunkt für seinen hypothetischen Nachvollzug musikgeschichtlicher Entwicklung: Angeblich habe sich das moderne System mit seinen Differenzierungen in das alte mittels Teilungen der größeren Intervalle in die pythagoreische Ordnung hineingearbeitet. Aus seiner Formulierung wird deutlich, dass er unter dem modernen System tatsächlich die durch harmonische Teilung in reiner Stimmung entstandene Oktave von *C* nach *c* meint, die er vorher präsentiert hat. Das Verfahren der harmonischen und arithmetischen Teilung wird in einer ausufernden Fußnote erklärt, die dann den Haupttext der Seiten 6–8 gleichsam mitreißt, so dass sich ziemlich ungeordnet sowohl in der Fußnote als auch im Haupttext die Diskussion um die verschiedenen Halbtöne anschließt. Dabei geht ein wenig unter, dass die Halbtonfolge zwischen *a* und *c* historisch von anderer Qualität ist als diejenige, die durch die als Akzidentien eingeführten Töne *fis*, *cis*, *gis* und *dis* eingeführt wird. Die Fußnote 6 zeigt Spuren der musiktheoretischen und stimmpraktischen Diskussion, verschiedene Halbtonschritte aus Restintervallen des Ganztons und des großen Halbtons 16:15 zu gewinnen wie z.B. den kleinen Halbton 135:128 aus der Subtraktion von großem Ganzton 9:8 und großem Halbton 16:15. Kirnbergers Entscheidung z.B. 24:25 als Differenz zwischen großer und kleiner Terz für den kleinen Halbton zu verwerfen – Zarlino⁴⁰, Calvisius⁴¹ und Baryphon⁴² schlagen dieses Intervall vor – wird nicht begründet.⁴³

Interessant sind die impliziten anachronistischen Misreadings: Kirnberger führt den Halbton bereits als Subsemitonium, als Leitton, ein wie auch die binäre Ausrichtung der diatonischen Tonleitern nach Dur und Moll. Die Klassifizierung der Töne *Cis*, *Dis*, *Fis* und *GIS* als künstliche Subsemitonia ist auch stimmtechnisch relevant. Kirnberger relativiert hier die vorherigen Berechnungen mit dem Argument funktionalen Hörens:

in die Musicalische Setzkunst, nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau. Aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen vermehret von Friedrich Wilhelm Marpurg, Leipzig 1757, S. 35, Fußnote x.

38 Kirnberger, *Kunst I* (wie Anm. 2), S. 4, aber auch d'Alembert, *Einleitung* (wie Anm. 37), S. 28, Fußnote r.

39 Kirnberger, *Kunst I* (wie Anm. 2), S. 5.

40 Zarlino, *Istitutioni* (wie Anm. 14), S. 26.

41 Seth Calvisius, *Melopoia sive ratio melodiae condendae ratio, quam vulgò Musicam Poëticam vocant, ex veris fundamentis extracta et explicata*, Erfurt 1592, Vorrede.

42 Henricus Baryphonus, *Pleiades Musicae*, Halberstadt 1615, Quaestio Secunda, 5, 4.

43 Er begründet die Entscheidung etwas später in einer Fußnote damit, dass chromatische Töne wie *cis* auf der Basis der reinen Terz zu *A* mit dem Verhältnis 25:24 zu *c* einen zu großen Raum für die folgende kleine Sekunde lassen. Kirnberger, *Kunst I* (wie Anm. 2), S. 18, Fußnote 12.

Es läßt sich auch vermuthen, daß diejenigen, die zuerst versucht haben, diese vier neuen Töne einzuführen, sie dem Gehör nach so nah als möglich auf diese Verhältnisse werden gestimmt haben, damit Cis das Subsemitonium von D, Dis von E u.s.f. wäre.

Doch musste man bald merken, daß es hier eben nicht auf ein ganz genaues Verhältnis ankomme. Man kann diese Töne etwas höher oder niedriger nehmen, ohne die Eigenschaft, die sie haben, den nächsten Hauptton darüber anzukündigen, zu schwächen.⁴⁴

Die Probleme, die sich aus der Folge ergeben, wenn diese Subsemitonia dann in das diatonisch-chromatische System eingespeist werden, nimmt er schließlich zum Anlass, um über das Temperieren zu sprechen und dazu eigene Vorschläge zu machen.⁴⁵

Die gleichschwebende Temperatur wird zunächst vorgeschlagen, aber – ohne auf die ältere Schrift zu verweisen – aus zwei Gründen verworfen: Es sei unmöglich, diese ohne ein hochdifferenziertes Monochord einzustimmen, denn durch das bloße Gehör könnten zwar perfekte Konsonanzen eingestimmt werden, Dissonanzen aber nicht. Zudem werde die »Mannigfaltigkeit der Töne« dadurch aufgehoben, es blieben nur noch Dur und Moll.

Beide grundsätzlich nicht abwegigen Argumente enthalten starke Verkürzungen: Das erste Argument ließe keinerlei übliche Praxis der Temperierung mehr zu. Das zweite Argument – das Kirnberger mit vielen Gelehrten seiner Zeit, darunter Johann Mattheson,⁴⁶ teilt – vermengt die diversere Diastematik der Kirchentöne gegenüber Dur und Moll mit den Unterschieden innerhalb von Dur und Moll, die durch »gute Temperaturen« wie z.B. diejenigen Werckmeisters durch die intendiert ungleichmäßige Verteilung des Kommas auf bestimmte Quinten und ihre Tonartenumgebung entstehen. Dieses Missverständnis, wofür Kirnberger vor allem von Marpurg sehr kritisiert wird,⁴⁷ löst er erst mehrere Seiten später, in zwei ausführlichen Intervalltabellen aller gängigen Tonleitern, auf und zeigt damit, dass es ihm um die durch Temperatur bedingten Unterschiede zwischen den Tonarten geht.⁴⁸

Viel eindeutiger erklärt er diese Minimalunterschiede zwischen den verschiedenen Dur- und Molltonarten in den Artikeln »Temperatur« und »Tonarten« in Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste*. Gerade die durch die Temperatur charakteristisch verstimmteten Terzen werden dort als intendiert verteidigt:

Demnach wäre nicht die Temperatur (wenn sie auch möglich wäre) die beste, die jedem Tone seine reine große Terz in dem Verhältnis $\frac{4}{5}$, und seine reine kleine Terz in dem Verhältnis von $\frac{5}{6}$ gäbe; weil in einigen Tönen solche Terzen wirklich nicht statt haben, sondern bey dem reinsten und natürlichsten Gesange zweyer Stimmen gegen einander, etwas höher, oder tiefer werden. Die Hauptsache bey Erfindung einer

44 Ebd., S. 9.

45 Ebd., S. 10.

46 Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 231, s. kritisch dazu Lindley, »Stimmung« (wie Anm. 14), S. 267 und 329.

47 Marpurg, *Temperatur* (wie Anm. 12), S. 192.

48 Kirnberger, *Kunst I* (wie Anm. 2), S. 19–20.

wahren, in der Natur gegründeten Temperatur kam darauf an, jedem Tone solche Terzen zu geben, die [...] ihm natürlich sind.⁴⁹

Sein eigener Vorschlag für eine Temperatur versucht dann, soviel wie möglich aus seiner historischen Kontrafaktur zu integrieren und ist an dem größtmöglichen Erhalt reiner Quinten interessiert:

Eine Temperatur, die gut seyn soll, muß leichte zu stimmen seyn, sie muß der Mannigfaltigkeit der Töne nicht schaden, und endlich alle Intervalle, so viel möglich ist, so angeben, wie die reinen Fortschreitungen der Melodien sie hervorbringen.⁵⁰

Die auf diese Ankündigung präsentierte ›zweite‹⁵¹ Temperatur wurde zu Lebzeiten von Kirnberger nicht nur von Marpurg eher demontiert als kritisiert,⁵² sondern auch von Andreas Sorge⁵³ und zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch von Ernst Florens Friedrich Chladni, der sie für »untauglich«⁵⁴ erklärte.

Kirnbergers sehr klarer Ansatz besteht darin, das aus der Antike übernommene System mit dem natürlich-harmonischen System weitestgehend zu verbinden, um dann zu einem eher ruckartigen Ausgleich zu finden: Die sieben Quinten von *Des (Cis)* nach *D* werden rein 3:2 gestimmt, *E* und *H* werden als reine Terzen 5:4 von *C* und *G* gestimmt, *Fis* wird als reine Quinte zu *H* gestimmt. Das noch übrig bleibende *A* muss nun zwischen den 4 Quinten von *C* bis *E* die komplette Last des syntonischen Kommas 81:80 tragen, also den Unterschied zwischen dem Ditonus aus vier reinen Quinten *C–G–D–A–E* und der reinen Terz *C–E*. Deswegen wird das *A* dergestalt zwischen *D* und *E* eingepasst, dass sowohl die Quinte zwischen *D* und *A* als auch die Quinte zwischen *A* und *E* um die Hälfte des syntonischen Kommas zu klein ist.

49 Sulzer, *Theorie* (wie Anm. 3), S. 1149.

50 Kirnberger, *Kunst I* (wie Anm. 2), S. 11.

51 Diese Nummerierung wurde vermutlich durch Marpurg angeregt und erfolgte im Laufe der Zeit in Anlehnung an die Nummerierung der Werckmeister-Stimmungen.

52 Marpurg, *Temperatur* (wie Anm. 12), S. 182–226.

53 Georg Andreas Sorge, *Der in der Rechen- und Meßkunst wohlerfahrene Orgelbaumeister*, Lobenstein 1773, S. 56, s. Lindley, *Stimmung* (wie Anm. 14), S. 276.

54 Ernst Florens Friedrich Chladni, *Die Akustik*, Leipzig 1802, S. 55, s. Bellermanns Kommentar zu Kirnbergers Brief III (Herbst 1779) in Bellermann, »Briefe« (wie Anm. 6), S. 567.

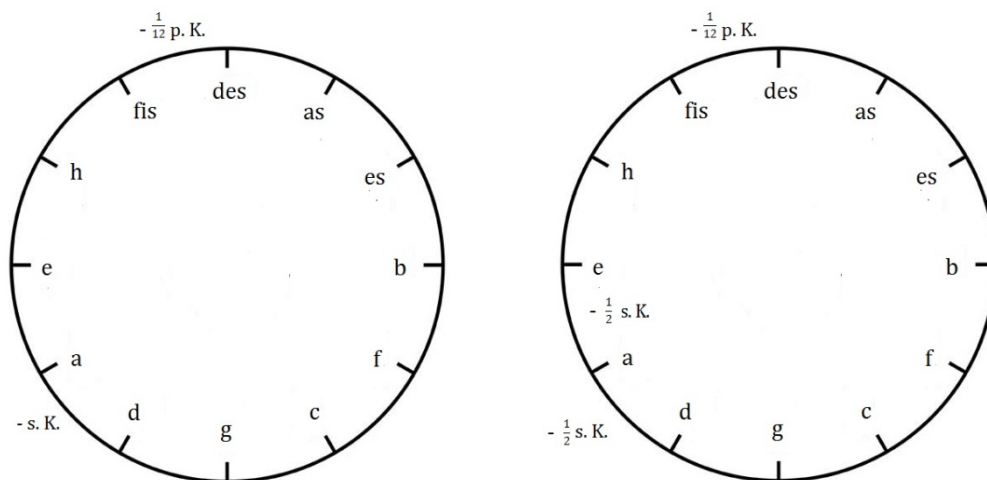


Abbildung 2a) und b): Schematische Darstellung von Kirnberger I und II (p.K. = pythagoreisches Komma, s.K. = syntonisches Komma)



Abbildung 3: Darstellung des Stimmverfahrens für Kirnberger I und II aus *Die Kunst des reinen Satzes*.⁵⁵

Durch diese zweite Stimmung gewinnt Kirnberger 9 reine Quinten. Die großen Terzen sind durchwachsener, nämlich von *Des*, *As*, *Es* und *B* pythagoreische Ditoni 81:64, von *C*, *D* und *G* reine Terzen 5:4 und von *F* aus eine zu große Terz 161:128 (Das halbe syntonische Komma wird als $\frac{1}{162}$ berechnet⁵⁶). Die großen Terzen über *H* und *Fis* sind fast rein (512:405), die Terz über *A* mit 13041:16384 hat ein komplexeres Verhältnis, da das *A* um das »halbe Comma« $\frac{1}{162}$ temperiert wurde. Die hohen Werte ergeben sich, da Kirnberger, um in Zeiten vor der Centrechnung absolute Werte für Töne zu erhalten, die Verhältniszahlen auf den kleinsten gemeinsamen Vielfachen 7776 im Zähler erweitert.⁵⁷

Kirnberger stellt mit diesem Verfahren die Standards der zeitgenössischen Stimmpraxis auf den Kopf. Besonders kritisch gesehen wurde bei allen Eigenwilligkeiten jedoch die Konstruktion der beiden Quinten *D-A-E*, die mit der Reduktion um jeweils ein halbes syntonisches Komma um deutlich mehr reduziert wurden, als es z.B. in der

55 Kirnberger, *Kunst I* (wie Anm. 2), S. 14.

56 S. Kommentar und Kritik der arithmetischen Teilung zur Ermittlung dieses »halben Commas« bei Lindley, »Stimmung« (wie Anm. 14), S. 280–282.

57 Kirnberger, *Musikalien* (wie Anm. 5) und Marburg, *Temperatur* (wie Anm. 12), S. 184, der auf die Nennung dieses Verfahren bei Kirnberger verweist.

Werckmeister III-Temperatur üblich war, die das Komma auf die drei Quinten zwischen *C* und *A* und die Quinte zwischen *H* und *Fis* verteilte.

Kirnberger legt diese Temperatur seiner ausführlichen »Tabelle der diatonischen und chromatischen Intervalle für jeden Grundton«⁵⁸ zugrunde, und auch hier kann man den Verlauf der reinen Quinten, der sich von den schwarzen zu den weißen Tasten vorarbeitet, verblüffend einfach aus den Werten nachvollziehen.

Er geht in der Folge auch auf das »enharmonische Comma« ein,⁵⁹ wofür er dann die Differenz zwischen großer und kleiner Terz 24:25, also den mitteltönigen chromatischen Halbton wieder verwendet. Daraus leitet er das enharmonische Comma 128:125⁶⁰ ab, also den Wert, um den ein chromatisch erhöhter Ton tiefer ist als sein enharmonisches Pendant (also *des* von *cis*). Obwohl Kirnberger pragmatisch einräumt, dass diese feinen Unterschiede durch die harmonische Fantasie hineingehört werden, klingt doch eine Sehnsucht nach der antiken Ausdruckskraft der »genus enharmonicum« durch:

Freylich würde der Gesang noch mehr gewinnen, wenn wir die enharmonischen Töne in unserem System wirklich hätten.

Alsdenn würden sich die Sängler auch von Jugend auf angewöhnen, die kleinsten enharmonischen Intervalle richtig zu singen, und das Ohr der Zuhörer, sie zu fassen; und dadurch würde in manchen Fällen der Ausdruck der Leidenschaften sehr viel stärker werden können.

Daß dieses nicht bloße Einbildung seyn, erhellet daraus offenbar, daß das enharmonische Geschlecht be den Alten lange Zeit von den größten Tonsetzern allein gebraucht worden; und das uns gute griechische Schriftsteller [er verweist auf Plutarch, *De Musica*, Cap. 17] versichern, daß dieses Geschlecht für das vollkommenste sey gehalten worden.⁶¹

Kirnbergers »dritte Temperatur« ist weniger ausgearbeitet als die ersten beiden und wird tatsächlich nur in dem undatierten Brief an Johann Nikolaus Forkel erwähnt, den Heinrich Bellermann mit zehn anderen Briefen aus dem Nachlass Forkels 1871 in der Leipziger AMZ herausgab.⁶² Vermutlich als Reaktion auf die Kritiken schlägt er im Herbst 1779 vor, ähnlich der Werkmeisterstimmung die Quinten zwischen *C* und *E* um je ein Viertel des syntonischen Kommas zu temperieren, womit er zwar die lange verteidigten reinen Dur-Dreiklänge von C-Dur und G-Dur aufgibt, insgesamt aber eine sehr ausgewogene Temperatur erhält.⁶³

58 Kirnberger, *Kunst I* (wie Anm. 2), Einlageblatt nach S. 19.

59 Ebd., S. 18–19.

60 Die kleine Diesis.

61 Kirnberger, *Kunst I* (wie Anm. 2), S. 19.

62 Bellermann, »Briefe« (wie Anm. 6), S. 572.

63 S. die Analyse von Kirnberger III in Reinhard, »Tuning« (wie Anm. 27), S. 188.

Temperatur und Harmonik

Kirnberger begründet die Notwendigkeit reiner Quinten mit den »reinen Fortschreitungen« der Melodien. Seine Fallbeispiele zieht er aus Situationen, in denen Tasteninstrumente und Gesang zusammen erklingen, und bei Aufeinanderfolge von Quinten in den Gesangsstimmen ein Zusammenstimmen mit den temperierten Tasteninstrumenten nicht mehr gegeben ist. Diese Argumentationen, die auch in Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* erscheinen, und für die Kirnberger von Marpurg sehr lächerlich gemacht wird, widersprechen tatsächlich Kirnbergers sonstiger Denkweise, wenn er z.B. über den Spielraum von Leittönen im harmonischen Zusammenhang spricht. Die Diskussion ist im Umfeld der Theorie Jean-Philippe Rameaus tatsächlich vertraut, wenn es darum geht, ob die »basse fondamentale« in reinen Quinten fortschreitet, und ob dies mit dem »tempérament ordinaire« verträglich sei, und natürlich kannte Marpurg diesen Diskurs sehr gut durch seine Übersetzung der *Éléments* von Jean le Rond d'Alembert, in denen es heißt:

Wenn also die Töne der Leiter nur in Ansehung der Reinigkeit mit den Tönen aus dem Grundbasse vollkommen übereinstimmen: so bekümmert sich das Ohr wenig um die Alteration, deren die Töne der Leiter unter sich fähig sind. Neuer Beweis, daß der Grundbaß der wahre Wegweiser des Ohres, und die wahrhafte Quelle des diatonischen Gesanges ist.⁶⁴

Tatsächlich aber rechnet Kirnberger sehr bewusst und originell mit den Aushandlungsprozessen zwischen Temperatur und harmonischem Zusammenhang. Die gründliche Aufschlüsselung auch der verminderten und übermäßigen Intervalle in der *Kunst des Reinen Satzes* belegt dies:⁶⁵ »Weil es zu genauer Behandlung der Harmonie wichtig ist, jedes Intervall nach seinem wahren Namen und in seinen eigentlichen Verhältnissen zu kennen, so wollen wir sie hier genauer betrachten.«⁶⁶

Aus seiner peniblen Untersuchung der Intervalle geht vor allem die quasi konsonante Beurteilung der Naturseptime 7:4 hervor, deren milde Wirkung er harmonisch in die Nähe der übermäßigen Sexte rückt und sie damit in die alterierten Konsonanzen aufnimmt.⁶⁷ Auch hier kommt das enharmonische Komma $\frac{128}{125}$ als minimaler Unterschied zwischen der höheren übermäßigen Sexte und der verhältnismäßig konsonanten Naturseptime ins Spiel, wohingegen die gebräuchliche Septime, mit 16:9 das Komplementärintervall des großen Ganztons 9:8 deutlich höher und dissonanter sei.

Insofern zeichnet sich an den aneinander vorbei zielenden Invektiven zwischen Marpurg, der sich als Vertreter und Apologet Rameaus und d'Alemberts in deutscher Sprache verstand, und Kirnberger, dessen Verständnis von Harmonik eine Verwurzelung in der Musik der Alten suchte, deren theoretisches Pendant grob in der

64 D'Alembert, *Einleitung* (wie Anm. 37), S. 23 §47 und Marpurg, *Temperatur* (wie Anm. 12), S. 200–205.

65 Kirnberger, *Kunst I* (wie Anm. 2), S. 21–25.

66 Ebd., S. 21.

67 Ebd., S. 24–25, Fußnote 24, aber auch angewandt in der Vorrede in Kirnberger, *Musikalien* (wie Anm. 5), s. dazu auch Reinhard, »Tuning« (wie Anm. 27), S. 178.

Antikenrezeption durch das 16. und 17. Jahrhundert anzusetzen sein dürfte, auch ein Streit um eine mögliche Systematisierung harmonischen Denkens ab. Mark Lindley hat Rameaus Eintreten für eine gleichschwebende Stimmung mit stilistischen Unterschieden im Repertoire nachvollziehbar begründet.⁶⁸ In der folgenden Passage aus dem Artikel »Temperatur« deutet sich an, dass Kirnberger mit Hilfe seiner Temperaturen auch so etwas wie »akustische Zeitreisen« unternahm:

Die so genannten Kirchentöne sind nach dieser Temperatur die reinsten, und von den andern Tönen hat jeder seine Art, so daß ein geschickter Tonsezer den Ton aussuchen kann, der sich in besondern Fällen für seinen Ausdruck am besten schicket. [...]. Hiebey wollen wir beyläufig anmerken, daß sowohl das Dis als das Gis dur nach dieser Stimmung gerade die diatonische Tonleiter des Pythagoras haben, [...]. Wer also wissen will, wie dieses alte System klingenet, kann es auf einer Orgel, die nach unsrer Temperatur gestimmt ist, im Spielen aus Dis und Gis dur erfahren.⁶⁹

Auf diese Weise ergibt sich für Kirnberger auch ein sehr konkreter Bezug zwischen seiner Idee von »Ausweichung«,⁷⁰ in der er seine Vorstellungen von Tonart als ein räumliches Gefüge benachbarter Tonarten präsentiert. Im Zusammenspiel von Temperatur und der Bewegung innerhalb einer Tonart und ihrer Nebentonarten wird dieser Raum durch die Temperatur vertieft erfahren und auf diese Weise absolut im Tonsystem verortet.

Damit man die Verschiedenheit der vier und zwanzig Töne nach den Verhältnissen der vorerwähnten Temperatur, wenn in jedem derselben seine natürlichen Ausweichungen [...] und die Dominantaccorde mit begriffen werden, mit einem Blick übersehen könne, geben wir nach ihrer abnehmenden Reinigkeit folgende Vorstellung:

Dur = Töne.				
C.	G.	D.	F.	am reinsten.
A.	E.	H.	Fis.	härter.
B.	Cis.	Dis.	Gis.	am härtesten.
Moll = Töne.				
A.	E.	H.	D.	am reinsten.
Fis.	Cis.	Gis.	Dis.	weicher.
G.	C.	F.	B.	am weichsten.

Abbildung 4: Kirnbergers Einteilung der Tonarten nach der Temperatur ihrer Dreiklangsterzen.⁷¹

68 Lindley, »Stimmung« (wie Anm. 14), S. 239.

69 Sulzer, *Theorie II* (wie Anm. 4), S. 1774, 1150.

70 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig 1771, S. 120.

71 Sulzer, *Theorie II* (wie Anm. 4), S. 1157, s. dazu auch Reinhard, »Tuning« (wie Anm. 27), S. 181.

Es sei hier als Ausblick erlaubt, auch die sehr kritisierten und charakteristisch temperierten Quinten $D-A$ und $A-E$ nicht nur als raue Kompensation für reine Quinten und reine Terzen in den als »am reinsten« bezeichneten Tonarten zu verstehen, sondern als ein harmonisches Tiefenprofil, eine bestimmte auditive Vorstellung von Kadenz, die Kirnberger in seiner Temperatur auszudrücken versucht. Mark Lindley hat darauf hingewiesen, wie stark Kirnbergers Manipulation der Quinte über D die Diskussionen über das Für und Wider ungleicher Temperaturen in Bewegung gebracht hat.⁷² Natürlich ist es in Kirnbergers System noch nicht so weit wie bei Simon Sechter⁷³ und Moritz Hauptmann,⁷⁴ die die Quinte zwischen D und A als defizient und in einem weiteren Transfer die zweite Stufe in Dur auch als Dreiklang dissonant verstehen. Allerdings fällt auf, dass zumindest die Kleinheit der Terz zwischen d und f oft erwähnt wird, und dass – was interessanter ist – die kritischen Zusammenklänge $D-A$ und $D-A-E$ als Vorhaltsbildungen sowohl in der *Kunst des reinen Satzes*⁷⁵ als auch in den von Johann Abraham Peter Schulz redigierten *Wahren Grundsätzen zum Gebrauch der Harmonie*⁷⁶ erläutert werden. Die Nähe wird dann besonders deutlich, wenn auch Kirnbergers charakteristische Form der Substruktion in den Gedankengang involviert ist.

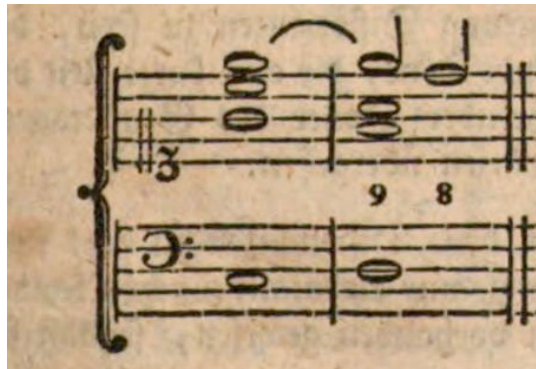


Abbildung 5: Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes I*, erstes Beispiel für eine Vorhaltsbildung.⁷⁷

Möglicherweise hat Kirnberger den Gebrauch von Vorhaltsbildungen auf der zweiten Stufe der C-Dur-Tonleiter im Kontext der »Regola dell' Ottava« als durchgehend konnotiert. Für eine Affinität zwischen einer grundsätzlich durchgehend oder dissonant verstandenen zweiten Stufe der C-Dur-Tonleiter und einer die Konsonanz der Terzenschichtung affizierenden Temperatur sprechen viele Notenbeispiele, auch wenn dies im Text nicht thematisiert wird.

⁷² Lindley, »Stimmung« (wie Anm. 14), S. 283.

⁷³ Simon Sechter, *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, Bd. 1, Leipzig 1853, S. 22.

⁷⁴ Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig 1853, S. 44–45.

⁷⁵ Kirnberger, *Kunst I* (wie Anm. 2), S. 27, 28, 29, im Zusammenhang mit Substruktion bzw. dem Gebrauch der „uneigentlichen Septime“ S. 66, 68, 70 und 86.

⁷⁶ Johann Abraham Peter Schulz/Johann Philipp Kirnberger, *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, Berlin und Königsberg 1773, S. 20–21, 22, 25 und besonders S. 38.

⁷⁷ Kirnberger, *Kunst I* (wie Anm. 2), S. 27.

»wie es durch die Ausfüllung oder Theilung der größern
Intervalle entstanden ist«⁷⁸

Bei dem Versuch, Kirnbergers eigenwillig erfundene und mit so viel Energie vertretene Theorien zur musikalischen Temperatur als künstlerischen Gedanken zu verstehen, ist es nicht trivial, das Verhältnis von theoretischen und praktischen Anteilen adäquat zu interpretieren. Dass Kirnberger weder von seinen technischen Kenntnissen noch von seinem disziplinären Denken her im Sinn der Stimmpraxis schrieb und konstruierte, bedeutet nicht automatisch, dass seine Temperaturen nicht Produkte eines praktischen Wissens sind: Lässt man die letzte, nur in dem Brief an Forkel dokumentierte Temperatur bei Seite, stellen die beiden anderen Varianten eines überaus regelhaften Prozesses dar, in dem so lange reine Quinten ineinander gefaltet⁷⁹ werden, bis Quarte und Quinte zum kleinsten Teil eines Kommas hin ausgefüllt sind, ebenso wie in Mendelssohns Studie zur gleichschwebenden Temperatur ähnliche Dreiecke ineinander gefaltet werden, bis die elf Mittelproportionalen gefunden sind. Sollte Kirnberger irgend etwas mit den fehlerhaften Zeichnungen des unter seinem Namen erschienenen Texts zur gleichschwebenden Temperatur zu tun haben, dann bestünde die kreative Änderung darin, dieses Ineinanderschieben und Falten graphisch wesentlich stärker zu profilieren. Die an sich bestechende Idee, moderne Harmonik könne die alte ineinander gefaltet in sich beherbergen, bildet sich klar und greifbar auch im praktischen Resultat, eines vor allem auf den schwarzen Tasten noch erhaltenen pythagoräischen Systems ab, ist aber doch nichts weniger als eine gewachsene Stimmpraxis für Tasteninstrumente. Auch wenn die in Kirnbergers zentralen Texten häufig erwähnte Problematik, die Intonation von Quinten und Terzen in Chorstimmen mit temperierten Tasteninstrumenten zusammenzubringen, auf seine Erfahrungen als praktischer Musiker hindeutet, scheint hinter seiner Idee von Reinheit das spekulative Ideal natürlich-harmonischer Stimmung und durch harmonische Teilung gewonnener superpartikularer Verhältnisse zu stehen, das durch Zarlino noch und durch Rameau wieder prominent war.⁸⁰ Diese spekulative Seite verbindet Kirnberger dann tatsächlich mit Rameau, auch wenn seine Idee von spekulativer Stimmpraxis eine ganz andere vektorielle Bewegung vollzieht als diejenige Rameaus, der keine Probleme damit hatte, das theoretische Operieren mit reinen Intervallen von seiner sehr unaufgeregten Vorstellung von Temperatur zu trennen, die er zwar als gleichschwebend bezeichnete, aber traditionell über große Terzen und temperierte Quinten einstimme.⁸¹ Die größte gedankliche Nähe besteht tatsächlich zu Eulers Idee von *suavitas* durch den Anteil perfekter Intervallverhältnisse in seinem *Tentamen*

78 Ebd., S. 5.

79 S. dazu Birger Petersen, »Deleuze liest Leibniz: Musiktheorie und Monade«, in: Symposion »Virtualitäten des Barock. Deleuze und musikalische Analyse«. Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016 – »Wege der Musikwissenschaft«, hg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Pietschmann, Mainz 2018, S. 1–8.

80 Jean Philippe Rameau, *Traité de l'Harmonie*, Paris 1722, S. 18 und 20.

81 S. Lindley, »Stimmung« (wie Anm. 14), S. 246–247.

novae theoriae musicae,⁸² und auch die Inspiration oder Bestätigung, die Naturseptime unter die Konsonanzen zu zählen sowie die Problematisierung der diatonischen Terzenschichtung auf *d*⁸³ könnte sich durch den Kontakt mit Euler ergeben haben.⁸⁴ Aus einer gewissen Distanz der Betrachtung ist es sehr spätes barockes Denken, was Kirnberger auch in seiner Stimmtheorie zu erhalten sucht.

Auf der höchsten Stufe bringt eine Monade vollkommene Zusammenklänge in Dur hervor: in diese integrieren sich, statt zu verschwinden, die kleinen Drängungen der Unruhe in eine kontinuierbare, verlängerbare, erneuerbare, vervielfältigbare, wuchernde, reflexive und für andere Zusammenklänge anziehende Lust und geben uns die Kraft, immer noch weiter zu gehen.⁸⁵

Die grundsätzliche Nähe zur Monadologie, das Ausgehen von der Perfektion der reinen Stimmung, um erst im letzten Moment zu temperieren, sowie das Festhalten an einem faltenden Denkverfahren, das selbst geistige Schönheit beanspruchte, scheinen Kirnbergers Theorien ebenso stark geprägt zu haben wie die handwerkliche und fachwissenschaftliche Unerfahrenheit im Gebiet der Akustik, die ihm aus nachvollziehbaren Gründen vorgeworfen wurde.

Quellen

Jean le Rond d'Alembert, *Systematische Einleitung in die Musicalische Setzkunst, nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau. Aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen vermehret von Friedrich Wilhelm Marpurg*, Leipzig 1757.

Henricus Baryphonus, *Pleiades Musicae*, Halberstadt 1615.

Heinrich Bellermann, »XI Briefe von Kirnberger an Forkel, mitgeteilt von Bellermann«, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* VII/1871, S. 529–534, 550–554, 566–572, 614–618, 628–630, 646–648, 662–664, 678–679.

Seth Calvisius, *Melopoia sive ratio melodiae condendae ratio, quam vulgò Musicam Poëticam vocant, ex veris fundamentis extracta et explicata*, Erfurt 1592.

Ernst Florens Friedrich Chladni, *Die Akustik*, Leipzig 1802.

82 Leonhard Euler, *Tentamen novae theoriae musicae*, Petersburg 1739, S. 26–43.

83 Leonhard Euler, « Du véritable caractère de la musique moderne », in: *Memoires de l'académie des sciences de Berlin* 20, Berlin 1766, S. 185, s. Mark Lindley, »Leonhard Euler als Musiktheoretiker«, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayeuth 1981*, hg. von Christoph-Hellmut Mahling und Siegfried Wiesmann, Kassel 1984, S. 547–553, hier: S. 553, Fußnote 34.

84 Zur Naturseptime bei Euler s. Lindley, »Stimmung« (wie Anm. 14), S. 291.

85 Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, aus dem Französischen von Ulrich Johannes Schneider, Frankfurt a. M. 2020 [1988], S. 214.

Leonhard Euler, *Tentamen novae theoriae musicae*, Petersburg 1739.

Leonhard Euler, »Du véritable caractère de la musique moderne«, in: *Memoires de l'académie des sciences de Berlin 20*, Berlin 1766, S. 185.

Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig 1853.

Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Rom 1650.

Johann Philipp Kirnberger Kirnberger, *Construction der gleichschwebenden Temperatur*, Berlin o.J., <https://www.loc.gov/item/41040867/> [2. August 2021]

Johann Philipp Kirnberger, *Clavierübungen mit der Bachischen Applicatur*, Vierte Sammlung, Berlin 1766.

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, *Vermischte Musikalien*, Berlin 1769.

Johann Heinrich Lambert, »Remarques sur le tempérament en Musique«, in: *Nouveau memoires de l'académie royale des sciences et belles-lettres 1774*, S. 55–73.

Moses Mendelssohn, »Versuch, eine vollkommen gleichschwebende Temperatur durch die Construction zu finden«, in: *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik 5.2*, hg. von Friedrich Wilhelm Marpurg, Berlin 1761, S. 95–109.

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

Johann Mattheson, *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713.

Johann Georg Neidhardt, *Sectio Canonis*, Königsberg 1724.

Jean Philippe Rameau, *Traité de l'Harmonie*, Paris 1722.

Rousseau, Jean-Jacques (Artikel »Tempérament«, in: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné, des sciences, des arts et des métiers*, hg. von Denis Diderot und Jean le Rond D'Alembert, Paris 1756.

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

Simon Sechter, *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, Bd. 1, Leipzig 1853.

Georg Andreas Sorge, *Anweisung zur Stimmung und Temperatur sowohl der Orgelwerke, als auch anderer Instrumente, sonderlich aber des Claviers*, Hamburg 1744.

Georg Andreas Sorge, *Der in der Rechen- und Meßkunst wohlerfahrene Orgelbaumeister*, Lobenstein 1773.

Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig 1771.

Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig 1774.

Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche*, Venedig 1558.

Gioseffo Zarlino, *Le Dimostrationsi Harmoniche*, Venedig 1571.

Forschungsliteratur

Murray Barbour, *Tuning and Temperament. A Historical Survey*, New York 2004 [1951].

Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, aus dem Französischen von Ulrich Johannes Schneider, Frankfurt am Main 2020 [1988].

Beverly Jerold, »Johann Philipp Kirnberger and Authorship«, in: *Notes* 64/4 (2013), S. 688–705.

Beverly Jerold, »Johann Philipp Kirnberger versus Friedrich Wilhelm Marpurg: A Re-appraisal«, in: *Dutch Journal of Music Theory*, 17/2 (2012), S. 91–100.

Hans Lausch, »The Ignorant Hold Back Their Judgment and Await the Conclusions of the Knowing«: Moses Mendelssohn and Other Mathematicians«, in: *Aleph* 2002/2, S. 93–109.

Mark Lindley, »Leonhard Euler als Musiktheoretiker«, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, hg. von Christoph-Hellmut Mahling und Siegfried Wiesmann, Kassel 1984, S. 547–553.

Mark Lindley, »Stimmung und Temperatur«, in: *Geschichte der Musiktheorie Bd. 6, Hören, Messen und Rechnen in der Frühen Neuzeit*, hg. Frieder Zaminer, Darmstadt 1987, S. 110–331.

Birger Petersen, »Deleuze liest Leibniz: Musiktheorie und Monade«, in: *Symposion »Virtualitäten des Barock. Deleuze und musikalische Analyse«*. Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016 – »Wege der Musikwissenschaft«, hg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Pietschmann, Mainz 2018: https://www.schott-campus.com/wp-content/uploads/2018/10/III9_Petersen.pdf

Franz Josef Ratté, *Die Temperatur der Clavierinstrumente. Quellenstudien zu den theoretischen Grundlagen und praktischen Anwendungen von der Antike bis ins 17. Jahrhundert*, Kassel 1991.

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.¹ 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.² 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.“³

Kirnberger schränkt damit die Gültigkeit seiner Aussagen ein, indem er eine argumentative Hilfskonstruktion einführt: Es gebe zwar »wahre Grundsätze der Harmonie«,⁴ von diesen könnten jedoch die größten Meister überlegt abweichen, ohne einen »barbarischen Übelklang zu erwecken«.⁵ 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«,⁶ die auf die Grundakkorde angewendet werden und durch die es möglich wird, auch melodische und kontrapunktische Phänomene als grundsätzlich harmonische Situationen zu beschreiben.⁷

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,⁸ 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*.⁹ 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.“¹⁰

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 Moll dreiklängen 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 includes 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 includes 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. 18¹ 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. 17³ 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,¹¹ 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.

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.“¹²

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.¹³ 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.¹⁴

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.“¹⁵

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«¹⁶ 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«.¹⁷

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.¹⁸ 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.«¹⁹ 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.²⁰

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.«²¹ 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.«²² Dass es sich für ihn aber um mehr als einen Scherz handelt, zeigt die im Vorbericht enthaltene längliche Erklärung des Mathematikers »D. Gumpertz«,²³ 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.²⁴

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).
 Staff a) shows six different melodic beginnings in 3/4 time, marked with measure numbers 10, 34, 70, 8, 72, and 24. The notation includes various rhythmic patterns, trills (tr), and triplets (3).
 Staff b) shows six different endings, marked with measure numbers 26, 38, 54/64, 58, and 66. The notation includes chords and melodic lines, with the first measure of each ending labeled 'Gerüst'.

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

²⁴ 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.²⁵ 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.

Die Autorinnen und Autoren

Hans Aerts ist Professor für Musiktheorie und Gehörbildung an der Hochschule für Musik Freiburg. Er studierte Musikwissenschaft an der KU Leuven (Belgien) und an der TU Berlin sowie Musiktheorie und Gehörbildung an der Universität der Künste Berlin. Von 2000 bis 2010 unterrichtete er Musiktheorie und Gehörbildung in Berlin, u.a. an der UdK. In Freiburg war er von 2010 bis 2017 als Dozent für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und von 2013 bis 2017 als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Albert-Ludwigs-Universität tätig. Seit 2019 ist er Mitherausgeber der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (ZGMTH). Kontakt: H.Aerts@mh-freiburg.de

Patrick Boenke studierte Musiktheorie und Musikwissenschaft in Wien und Berlin und promovierte an der Universität Wien mit einer Arbeit über die späten Werke Franz Liszts. Seit 2004 unterrichtet er an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien sowie am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Wien. Der Schwerpunkt seiner Lehre liegt im Bereich Musiktheorie, Geschichte der Musiktheorie sowie Analyse nach Heinrich Schenker. Sein Forschungsinteresse gilt primär der Kompositionsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, der Geschichte der Musiktheorie vom 19. Jahrhundert bis in die gegenwärtige Zeit sowie methodologischen Fragen der musikalischen Analyse. Kontakt: boenke@mdw.ac.at

Timothy Dwight Edwards, BA Magna cum laude in Music, Amherst College, studies with Lewis Spratlan; MM in Jazz Composition and Arranging from University of Massachusetts 1991. Lecturer at University of Illinois at Chicago 1993–1998: Composition and Theory. PhD Music Composition UChicago 1998, studies with Ralph Shapey, Shulamit Ran, John Eaton, Richard Cohn; dissertation work on hypermeter in Beethoven's »Große Fuge«. Adjunct Faculty at Columbia College Chicago since 1996, departments of Audio Arts and Acoustics 1996–2005, Music since 2000. Courses taught in composition, theory, ear training, counterpoint, orchestration, music history, electronic music, digital audio theory and computer programming, audio production, popular music. Composer in Residence, Ragdale Foundation 2004. Technology Fellowships at Columbia College Chicago 2009–2011. Senior Virtual Learning Community Fellow 2014–2016.

Recordings on Naxos, Albany and Navona labels. Numerous festivals, conferences and performances. Publications include: »The Royal Theme's Hidden Symmetry: In Defense of the Concise Solution to the Augmentation Canon in J. S. Bach's »Musical Offering« (2010); »Harmonic Paradoxes: The Sinfonias of J. S. Bach as an Advanced Discourse on Harmony« (in *Music Theory and its Methods: Structures, Challenges, Directions*, ed. Denis Collins. Peter Lang 2013). Contact: tedwards@colum.edu

Ariane Jeßulat studierte an der Universität der Künste Berlin zunächst Schulmusik, dann Musiktheorie. Von 1996 bis 2004 arbeitete sie dort als Lehrbeauftragte für Musiktheorie. 1999 promovierte sie bei Elmar Budde zum Thema »Die Frage als musikalischer Topos«. Von 2000 bis 2004 war sie am musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin angestellt. Von 2004 bis 2015 war sie Professorin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Würzburg. Seit dem Sommersemester 2015 lehrt sie als Nachfolgerin Hartmut Fladts an der Universität der Künste Berlin, deren erste Vizepräsidentin sie inzwischen ist. Kontakt: ajessulat@aol.com

Cosima Linke (*1984) erhielt 2018 einen Ruf an die Hochschule für Musik Saar und ist dort seither Vertretungsprofessorin für Musikwissenschaft mit einem Schwerpunkt Musiktheorie. Zuvor lehrte sie Musiktheorie und Musikwissenschaft an den Musikhochschulen Karlsruhe und Freiburg sowie an der Universität Freiburg. Sie studierte Schulmusik, Germanistik und Musiktheorie in Freiburg; Promotion über Form in neuer Musik und ästhetische Erfahrung im Ausgang von Adorno (Promotionspreis 2016 der Gesellschaft für Musikforschung). Forschungsschwerpunkte sind insbesondere Theorie, Geschichte und Methodik der musikalischen Analyse sowie Musikphilosophie. Sie ist Mitherausgeberin der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (ZGMTH). Kontakt: cosima.linke@posteo.de

Nathalie Meidhof ist Dozentin für Musiktheorie an der Hochschule der Künste Bern und lehrt im Rahmen einer Professurvertretung an der Hochschule für Musik Freiburg. Nach dem Studium von Musiktheorie, Schulmusik, Gitarre und Französisch in Freiburg und Basel war sie Akademische Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Seminar der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg sowie Lehrbeauftragte an den Musikhochschulen Freiburg und Karlsruhe. Promoviert wurde sie mit einer Arbeit über Alexandre Étienne Chorons Musiktheorie. Kontakt: nathalie.meidhof@hkb.bfh.ch

Immanuel Ott (*1983) studierte Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock und unterrichtete im Lehrauftrag an den Musikhochschulen in Rostock, Lübeck, Osnabrück und Münster. Von 2008–2011 promovierte er bei Oliver Korte an der Musikhochschule Lübeck, 2014 erschien seine Dissertation unter dem Titel „Methoden der Kanonkomposition bei Josquin Des Prez und seinen Zeitgenossen“ im Olms-Verlag. Von 2011 bis 2015 war er Dozent für Musiktheorie an der Folkwang Universität der Künste in Essen, 2015 wurde er zum Professor für Musiktheorie an die Hochschule für Musik Mainz berufen. Seit April 2017 ist er dort Rektor. Sein Forschungsschwerpunkt liegt auf der Rekonstruktion von Kompositionsprozessen speziell der Musik der Renaissance. Seine Kompositionen wurden unter anderem von der Württembergischen Philharmonie Reutlingen und der Norddeutschen Sinfonietta aufgeführt. Von 2016 bis 2020 war er Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH). Kontakt: immott@uni-mainz.de

Birger Petersen (*1972) studierte Musiktheorie, Komposition, Musikwissenschaft, Theologie und Philosophie in Lübeck und Kiel; 2001 Promotion an der Christian Albrechts-Universität Kiel zur Melodielehre bei Johann Mattheson. Verschiedene Lehrtätigkeiten in Norddeutschland; 2008 Ernennung zum Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock, 2011 Berufung auf eine Universitätsprofessur für Musiktheorie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. 2017 Habilitation in Musikwissenschaft.

Publikationsschwerpunkte: Geschichte der Musiktheorie vom 17. bis 19. Jahrhundert, Orgelmusik des 17. bis 20. Jahrhunderts, Musik des 20. Jahrhunderts. Zahlreiche Kompositionspreise. Birger Petersen war 2015–2017 Rektor der Hochschule für Musik Mainz und im Studienjahr 2017–2018 Senior Fellow am Alfried Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald. 2021 Akademiepreis des Landes Rheinland-Pfalz. Jüngste Publikationen: *Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2020 (=Musikwissen kompakt Bd. 3); *Wolfgang Jacobi: Eine neue »Münchner Schule« aus Vorpommern?* (Hg.), München: Allitera 2020 (= Schriften der Hochschule für Musik und Theater München 15); *Elsa Barraine und die Résistance in Frankreich*, Mainz: Edition FIFF 2021 (= Cahiers de Mayence 2). Kontakt: birger@uni-mainz.de