

Universität Paderborn
Fakultät für Kulturwissenschaften
Musikwissenschaftliches Seminar Detmold/Paderborn

**Studien zu Johann Philipp Kirnbergers
Konzept des *reinen Satzes* in der Musik**

Dissertation
im Fach Musikwissenschaft
vorgelegt im Sommersemester 2019

von

Matthias Koch

Betreuer der Arbeit: Prof. Dr. Werner Keil

Meinem Vater gewidmet,
der meine musikalischen Aktivitäten
immer mit großem Interesse verfolgt hat

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	6
2	Johann Philipp Kirnberger: Musiker und Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts.....	9
3	„Das ist thatsächlich das Ganze von Kirnbergers Kunst..... des reinen Satzes“ – Zusammenfassung der Forschungslage.....	26
4	Kirnbergers Satzlehre im Umfeld der zeitgenössischen..... Diskussion über Ästhetik.....	40
4.1	Zum Begriff des musikalischen Satzes.....	40
4.2	Die Diskussion über die Ästhetik der Musik..... im Umfeld Kirnbergers.....	41
5	Jenseits von Polemik und Animosität: Kirnbergers Satzlehre im Schnittpunkt zwischen der älteren deutschen Generalbasslehre und der Theorie von Rameau.....	57
5.1	Vorbemerkungen.....	57
5.2	Das Tonsystem.....	59
5.3	Die Begründung der Moll-Tonalität.....	68
5.4	Die Klassifikation der Akkorde.....	74
5.5	Kirnbergers Kategorie der wesentlichen Dissonanz.....	86
5.6	Die Dissonanzbehandlung.....	100
5.6.1	Vorbemerkung.....	100
5.6.2	Die wesentliche Dissonanz.....	100
5.6.3	Die zufälligen Dissonanzen.....	107
5.6.4	Die Behandlung der Dissonanzen in der „leichtern Schreibart“.....	116
5.6.5	Die Dissonanzlehre Rameaus: Herausforderung und..... Widerpart für Kirnberger.....	122
5.6.5.1	Die Dissonanzlehre im Gesamtzusammenhang der jeweiligen musiktheoretischen Werke bei Kirnberger und Rameau, erläutert am subdominantischen Akkord der Sixte ajoutée.....	122
5.6.5.2	Die Dissonanzlehre Rameaus.....	127
5.7	Die harmonische Progression.....	133

5.7.1	Prinzipien der Akkordfortschreitung bei Kirnberger.....	133
5.7.2	Funktion des Grundbasses.....	149
5.7.3	Vergleich mit der Theorie Rameaus.....	154
5.8	Zusammenfassung.....	157
6	Kontrapunkt.....	160
6.1	Einleitung.....	160
6.2	Darstellung.....	163
6.2.1	Stellung des Kontrapunkts im Gesamtwerk.....	163
6.2.2	Der einfache Kontrapunkt im ersten Teil der <i>Kunst des reinen Satzes</i>	169
6.2.2.1	Der schlechte oder gleiche Kontrapunkt.....	169
6.2.2.2	Der bunte oder verzierte Kontrapunkt.....	176
6.2.3	Der doppelte Kontrapunkt im zweiten Teil der <i>Kunst des reinen Satzes</i>	190
6.2.3.1	Die Bedeutung des doppelten Kontrapunktes innerhalb des gesamten Lehrganges.....	190
6.2.3.2	Der doppelte Kontrapunkt in der Oktave.....	192
6.2.3.3	Der doppelte Kontrapunkt in der Dezime.....	198
6.2.3.4	Der doppelte Kontrapunkt in der Duodezime und in der Quinte.....	202
6.3	Vergleich mit Johann Joseph Fux' <i>Gradus ad Parnassum</i>	206
6.3.1	Gegenstand der Arbeiten von Fux und Kirnberger.....	206
6.3.2	Zum Aufbau des <i>Gradus ad Parnassum</i>	212
6.3.3	Die Herleitung des Tonsystems.....	214
6.3.4	Die Kontrapunktlehre.....	221
6.3.5	Die Lehre von der Fugenkomposition.....	222
6.3.6	Überlegungen zur Musikästhetik.....	225
6.3.7	Zusammenfassung des Vergleiches zwischen den Werken von Fux und Kirnberger.....	228
6.4	Melodielehre.....	231
6.5	Rhythmuslehre.....	240
6.5.1	Vorbemerkungen.....	240

6.5.2	Zur Terminologie.....	240
6.5.3	Die rhythmische Ordnung als Teil des „musikalischen Satzes“	244
6.5.3.1	Der Charakter der Taktarten.....	244
6.5.3.2	Rhythmische Ordnung und der gute Geschmack.....	251
6.5.4	Vergleich mit den Werken von Scheibe und Mattheson.....	254
7	Kirnbergers Psalmvertonung am Ende der <i>Kunst des reinen Satzes</i>	262
8	Zusammenfassung.....	290
	Quellen- und Literaturverzeichnis.....	298

1 Einleitung

Johann Philipp Kirnberger hat als Schüler Johann Sebastian Bachs ein sehr prominentes Lehrwerk verfasst. Programmatisch hat er seinen Titel gewählt: „Die Kunst des reinen Satzes in der Musik“. Es geht ihm um eine umfassende Darstellung aller musikalischen Parameter für einen angehenden Komponisten; die Aufteilung in eine Harmonielehre auf der einen Seite und einen Kontrapunkt auf der anderen Seite möchte er überwinden. In diesem Vorgehen beruft sich Kirnberger auf seinen Lehrer Johann Sebastian Bach, für den der Ausgangspunkt allen Unterrichtens stets der vierstimmige Satz gewesen ist. Von diesem vierstimmigen Satz aus nimmt der weitere Unterricht seinen Lauf, die anderen Parameter werden nach und nach in dieses Satzmodell integriert, um zu einem möglichst alle musikalischen Parameter in gleichgerichteter Weise verwendeten Tonsatz zu gelangen, der nur in einer musikalisch sinnvollen Integration dieser Parameter zu höchstem Ausdruck gelangen kann. Vor diesem Hintergrund ist es erstaunlich, dass eine Untersuchung dieser Satzlehre in ihrer Gesamtheit bis heute eigentlich nicht vorliegt. Es gibt über Kirnberger eine Reihe von Arbeiten und Aufsätzen, die sich mit Spezialproblemen seiner Satzlehre befassen, wobei ein eindeutiges Übergewicht auf der Untersuchung seiner harmonischen Prinzipien besteht. Andere Aspekte seines Lehrwerkes sind aber bis heute gar nicht oder nur sehr oberflächlich untersucht worden; dazu zählen nicht nur der große Bereich des Kontrapunkts, sondern auch die Abhandlungen über seine Melodielehre und über die Prinzipien der rhythmischen Gestaltung einer guten Musik. Gerade für diese Bereiche ist die Forschungslage bisher noch lückenhaft. Ähnliches gilt für den Zusammenhang seiner Satzlehre mit dem Diskurs über musikästhetische Fragen in seiner Zeit.

Insgesamt ist zu beobachten, dass sich die Literatur über Kirnberger tendenziell in zwei Gruppen einteilen lässt. Auf der einen Seite – und das ist der deutlich größere Teil – handelt es sich um Arbeiten insbesondere der amerikanischen *Musiktheorie*-Forschung. Diese Arbeiten befassen sich häufig sehr intensiv und sehr detailliert mit satztechnischen Fragen, z. B. einzelnen Akkordverbindungen oder Spezialfragen zur Dissonanzbehandlung. Ihrem jeweiligen Untersuchungsgebiet widmen sich diese Arbeiten sehr akribisch und kenntnisreich.

Allerdings wird dabei bisweilen der größere Bezugsrahmen seiner Satzlehre nicht genügend berücksichtigt. Auf der anderen Seite gibt es einige Arbeiten, die diesen Bezugsrahmen sehr deutlich benennen und auch zu interessanten Deutungen und Einordnungen kommen, die aber in die Materie seiner Satzlehre nur oberflächlich einsteigen. Dementsprechend ist es das Anliegen dieser Arbeit, zwischen diesen beiden Forschungsschwerpunkten zu vermitteln und Kirnbergers Satzlehre in zweifacher Hinsicht deutlich herauszuarbeiten. Zum einen ist diese Satzlehre in ihrem musikästhetischen Umfeld zu verorten, um so den Anspruch Kirnbergers genauer verstehen und einordnen zu können. Zum anderen ist der Anspruch seiner Satzlehre umfassend zu untersuchen. Dabei geht es insbesondere darum, die Beziehungen der einzelnen Teile untereinander darzustellen, damit sich ein stimmiges Bild eines Ganzen ergeben kann. Eine Einschränkung ist hierbei allerdings in der Frage der musikalischen Temperatur zu machen. Auf diesem Gebiet hat Kirnberger ganz offensichtlich einen wesentlichen Beitrag geleistet. Da es sich aber bei dieser Materie um ein umfangreiches Spezialgebiet handelt, war es nicht möglich, auch diesen Komplex noch in dieser Arbeit zu untersuchen. Natürlich gibt es zwischen dem Stimmungssystem und den anderen Aspekten der Satzlehre einen Zusammenhang; andererseits sind aber alle anderen satztechnischen Probleme auch ohne die genaue Kenntnis seiner einzelnen Stimmungssysteme nachvollziehbar und verständlich, sodass ein Verzicht auf die Darstellung dieses Themenbereiches gerechtfertigt erscheint.

Aus den Überlegungen über den grundsätzlichen Ansatz dieser Arbeit ergibt sich der Aufbau der vorliegenden Untersuchung. Nach kurzen Kapiteln, in denen Kirnberger in seiner Zeit kurz vorgestellt und auch der Forschungsstand referiert wird, startet die eigentliche Untersuchung mit der Erarbeitung der Beziehungen Kirnbergers zum Diskurs seiner Zeit über die Musikästhetik. Vor diesem Hintergrund werden dann die einzelnen Elemente seiner Satzlehre untersucht, wobei die Reihenfolge der entsprechenden Abfolge in seinem Lehrwerk bzw. inhaltlichen Kriterien folgt. Für die Bereiche Harmonie und Kontrapunkt werden als Vergleich die Arbeiten von Jean-Philippe Rameau bzw. Johann Joseph Fux herangezogen, weil diese beiden Theoretiker ohne jeden

Zweifel für diese Gebiete die bedeutendsten Anregungen gegeben und damit auch die größte Bedeutung erlangt haben. Gerade im Vergleich mit diesen Theoretikern gewinnt der Ansatz Kirnbergers seine spezifische Kontur.

Den Abschluss bildet eine umfassende Untersuchung der Vertonung des 51./50. Psalms „Erbarm dich Herr“ nach einem Text von Moses Mendelssohn, die Kirnberger am Ende seines Lehrwerks abdruckt. Da diese Komposition ganz offensichtlich von Kirnberger selbst als eine Art „Musterkomposition des reinen Satzes“ angelegt worden ist, erscheint es naheliegend, den theoretisch formulierten Anspruch auf seine musikpraktische Verwirklichung hin zu überprüfen.

Insgesamt umfasst diese Arbeit also die Untersuchung von sprachlichen Quellen ebenso wie eine gründliche und umfassende Untersuchung musikalischer Notation.

Herrn Prof. Dr. Werner Keil bin ich wegen seiner großen Geduld, die er mir bei der Abfassung dieser Arbeit entgegen gebracht hat, und für viele wertvolle Hinweise zu großem Dank verpflichtet.

Ein besonderer Dank gilt auch Frau Prof. Dr. Susan Lempert, die besonderer Umstände wegen kurzfristig die Aufgabe des Zweitgutachtens dieser Arbeit übernommen hat. Ich habe sie in dieser Zeit als eine sehr kompetente Gesprächspartnerin kennengelernt, die sich sehr gründlich mit meiner Arbeit auseinandergesetzt hat und mir auf diese Weise wichtige Impulse geben konnte.

Ebenso danke ich dem gesamten Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn für viele wichtige und sehr ertragreiche Diskussionen und Begegnungen, die weit über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen.

Auch meinen Kolleginnen und Kollegen an den Schulen der Brede in Brakel möchte ich danken, dass sie mir so viele Luft gelassen haben, dass ich diese Arbeit trotz sicher großer Beanspruchung im Hauptberuf doch noch vollenden konnte.

Der wichtigste Dank gilt aber meiner Familie, die mich in den vergangenen Jahren sehr unterstützt hat. Ohne diesen Rückhalt wäre sicher nicht nur diese Arbeit nicht entstanden.

2 Johann Philipp Kirnberger: Musiker und Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts

Wohl kaum ein Jahrhundert vor dem zwanzigsten hat für den Bereich der Musiktheorie derart viele Veränderungen eingeleitet wie das 18. Jahrhundert. Diese Veränderungen, denen sich die Musiktheorie gegenüber gestellt sieht und die sich keinesfalls nur auf einen Bereich beziehen, sondern als umfassende Veränderungen die Musiktheorie insgesamt vor eine ganz neue Situation stellen, betreffen den Gegenstand, die Methode und die zugrunde liegenden Annahmen ihrer Theorie und stellen somit für die zeitgenössischen Autoren eine markante Herausforderung dar.

Es ist bekannt, dass sich der Gegenstand der Musiktheorie zumindest seit dem Beginn der Neuzeit verschoben hat. Der antik-mittelalterliche Kern der *Musiktheorie*, der in der Kontemplation des freien Bürgers über das Wesen der musikalischen Ordnung lag, wurde zwar im Laufe der Geschichte merklich zugunsten einer eher als Handwerkslehre zu bezeichnenden Musiktheorie aufgeweicht, war jedoch niemals vollständig aufgegeben worden. Erst in der Neuzeit löst sich die Musiktheorie nun aber vollständig von dieser Bedeutung und nimmt - neben der Funktion, ein musikalisch-kompositorisches Regelsystem zu bilden und zu begründen - einen zunehmenden Anknüpfungspunkt am modernen Wissenschaftsbegriff. Ganz sicher stellt die Theorie Rameaus einen Höhepunkt dieser Entwicklung dar, in der sich nicht nur im Rückgriff auf den Physikalismus, sondern auch im Aufstellen eines stringenten und durch feste logische Verbindungen manifestierenden Systems von Lehrsätzen die starke Anleihe bei den Naturwissenschaften ablesen lässt. Dennoch kann auch diese Fixierung auf vermeintlich überzeitlich gültige Phänomene (letztlich die *Natur*) keinesfalls über die Bezogenheit aller Musiktheorie auf eine immer ganz konkrete, historisch und stilistisch fest umrissene Musik hinwegtäuschen. Es ist eben ganz klar, dass das Nachdenken über Musik in der Musiktheorie - auch wenn es an vermeintlich überzeitliche Phänomene anknüpft oder sich sogar von diesen legitimiert - keine allgemeinen, universal gültigen Ergebnisse hervorbringt, sondern nur in der Beschränkung des Gegenstandes - nicht die Musik *an sich*, sondern immer nur eine bestimmte Ausprägung von Musik, sei es der

mittelalterliche Choralgesang, die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts oder eben *die* Musik des 18. Jahrhunderts, die es in dieser Verallgemeinerung natürlich gar nicht gibt - überhaupt zu sinnvollen Aussagen kommen kann.¹ Es ist ein großer Fehler in der Geschichte der Musiktheorie, dass sie dies nicht immer in der nötigen Deutlichkeit zum Ausdruck gebracht hat.

Ganz allgemein kann festgestellt werden, dass Zeiten des musikalischen Umbruchs naturgemäß immer eine besondere Herausforderung darstellen. Die alte Musikpraxis hat ihre Bindungskraft meist so sehr eingebüßt, dass sich von ihr ein allgemeiner Regelkanon nicht mehr ableiten lässt, wohingegen die neue Musikpraxis noch nicht über die nötige Dignität verfügt, um feste Orientierungen bereit stellen zu können. Natürlich gibt es auch den Fall, dass die Musiktheorie in solchen Fällen der Entwicklung der Musik die Richtung weist, was allerdings in ihrer Geschichte eher die seltene Ausnahme als die Regel darstellt. Daraus folgt, dass die Musiktheorie auf zweifache Weise mit der Musik verbunden ist. Eggebrecht hat diesen Sachverhalt so formuliert:

„Die Musiktheorie tritt gegenüber der ihr zugehörigen Musikpraxis insofern stets später in Erscheinung, als sie auf die letztere reagiert, und sie ist der Musikpraxis insofern immer voraus, als sie normativen Charakters ist.“²

Dabei liegt jedoch eindeutig ein Vorrang auf dem *nachhinkenden* Charakter der Musiktheorie, den auch Eggebrecht konstatiert:

„Und der Beweis, daß irgendwann in der Musikgeschichte auch nur ein einziges Mal eine Regel in der auf die Praxis bezogenen Musiktheorie früher da war als der ihr entsprechende Sachverhalt in der kompositorischen Praxis selbst, wird nicht leicht zu erbringen sein.“³

Es ist oft festgestellt worden, dass der Theorieentwurf Rameaus die älteren Generalbasslehren abgelöst und damit die moderne Harmonielehre begründet

¹ Zu den Besonderheiten gehört in diesem Zusammenhang das Kontrapunktlehrwerk „Gradus ad Parnassum“ von Johann Joseph Fux, das zumindest in seinen wesentlichen Kategorien keinen wirklichen Rückhalt in der Musik seiner Zeit hat. Dahlhaus spricht in diesem Zusammenhang von dem „prekäre[n] Überdauern des klassischen Kontrapunkts in der Epoche der tonalen Harmonik“. Dahlhaus, Was heißt "Geschichte der Musiktheorie"?, S. 33. Zu der Bedeutung dieses Lehrwerk für Kirnberger vgl. Kapitel 6.3, S. 206ff dieser Arbeit.

² Eggebrecht, Musikalisches und musiktheoretisches Denken, S. 54.

³ Ebenda, S. 55.

hätte. Diese Ansicht ist zwar nicht falsch, bedarf aber der Ergänzung. Zweifels- ohne ist die Musik, auf die beide – die Theorie Rameaus und die Generalbass- lehren – bezogen sind, genau die gleiche. Es handelt sich hierbei also keineswegs um eine Weiterentwicklung der Musik selbst, die zwischen den beiden Stationen der Musiktheorie stattgefunden hätte. Vielmehr ist der Entwurf Rameaus als eine verspätete theoretische Reaktion auf den Stilwandel der Musik, der mehr als einhundert Jahre vor der Entstehung seines Traktates eingesetzt hat, anzusehen. Mit der Vorherrschaft der modernen dur-moll- tonalen Harmonik und der Abkehr vom Intervallsatz des 16. Jahrhunderts sind die in dieser Hinsicht hervorstechendsten Merkmale genannt. Insofern kann Rameaus Theorie als Epoche machend angesehen werden.

Andererseits kann nicht übersehen werden, dass ab der Mitte des 18. Jahr- hunderts wesentliche Prämissen, von denen Rameau noch ganz selbstverständ- lich ausging, nun ihrerseits fragwürdig wurden oder sogar ganz weggebrochen sind. Da ist zum einen die für Rameau noch ganz selbstverständliche, von der Tradition der französischen Enzyklopädisten herkommende Orientierung an dem Modell der Wissenschaften, namentlich an dem der Naturwissenschaften, zu nennen. Die aufkommenden intensiven Diskussionen um das Problem der Ästhetik im Laufe des 18. Jahrhunderts, die sich beispielsweise an die *Aesthetica* von Alexander Gottlieb Baumgarten anschließen, und ihre Übertragung auf das Gebiet der Musik bewirken eine starke Akzentverschiebung weg von naturwis- senschaftlich-musiktheoretischem Denken hin zu ästhetischen Fragen, in denen sich die Musik als Teil der *Schönen Künste* genauen wissenschaftlichen Katego- rien geradezu widersetzt.⁴ Zum anderen kommt eine weitere Akzentverschie- bung innerhalb der als Handwerkslehre sich gebenden Musiktheorie hinzu, nämlich von der Regelpoetik zur Originalitätsidee. Überspitzt formuliert geht es

⁴ Sehr aufschlussreich ist, wie Johann Joachim Quantz in der Mitte des Jahrhunderts diese beiden Sphären mit dem Begriff der Musik als eine der „schöne[n] Wissenschaften“ zu vereinigen sucht: „Da nun die Musik eine solche Wissenschaft ist, die nicht nach eigener Phantasey, sondern eben sowohl als andere schöne Wissenschaften, nach einem, durch gewisse Regeln, und durch viele Erfahrung und große Uebung erlangten und gereinigten guten Geschmacke, beurtheilet werden muss ...“ Quantz, Versuch einer Anweisung, S. 278. Obwohl der ästhetische Aspekt eindeutig bevorzugt wird, will Quantz den Anspruch einer Wissenschaft nicht gänzlich aufgeben.

darum, dass nicht mehr die Befolgung der durch die Musiktheorie formulierten Regeln eingefordert wurde, sondern vielmehr deren *dosierte Verletzung* zum Ideal erhoben wurde. Bewundert wurde vor allem das Neue, Originelle und Unerwartete. Damit einhergeht eine Verlagerung innerhalb dieser musikalischen Handwerkslehre weg von einem nach Gesetzen zu lehrenden Regelsystem, hin zur Betrachtung und Analyse einzelner großer Werke und ihrer Besonderheiten. Das ist auch insofern logische Folge der geschilderten Entwicklung, als es eben schlechterdings unmöglich ist, den geänderten Anspruch anders umzusetzen als durch die Betrachtung möglichst origineller Werke. Dahlhaus hat für diesen Sachverhalt eine schöne Formulierung gefunden:

„Natürlich wäre es widersinnig, zu verkennen oder zu verleugnen, daß der Aneignung des Komponistenmetiers zu allen Zeiten das Studium von Werken und nicht bloß von Satzregeln zugrunde lag. Dennoch ist der Unterschied, ob ein Regelkodex – für den die Werke als Exempel dienen und dessen Lücken sie ergänzen – oder ein Repertoire 'klassischer' Werke mit Originalitätsanspruch die Substanz der musikalischen Tradition bildet, keineswegs geringfügig. Wer im 19. Jahrhundert Komponist werden wollte, war gezwungen, sich mit dem paradoxen Postulat auseinanderzusetzen, daß die einzig legitime Nachahmung Beethovens darin bestand, sich durch das Studium Beethovenscher Werke bewußt zu machen, was Unnachahmlichkeit bedeutet und wie sie sich realisiert.“⁵

Dahlhaus beschreibt hier sozusagen das Endstadium einer Entwicklung, die aber bereits im 18. Jahrhundert mit aller Wucht einsetzt. Und es kommt für Kirnberger noch ein weiteres Paradoxon hinzu, nämlich die Tatsache, dass er die Idee eines „Werkkanons“ aufgreift, diesen aber nun seinerseits verwendet, um gerade die – wie er es empfindet – Auswüchse der zeitgenössischen Musik zu bekämpfen. Zu diesem Zweck ist sein Werkkanon außerordentlich konservativ besetzt. Mit anderen Worten ausgedrückt, versucht Kirnberger also durch Rückgriff auf eine an großen Werken ausgerichtete Satzlehre eine Entwicklung aufzuhalten, die dieses Ausrichten an Werken für die Musiktheorie überhaupt erst möglich gemacht hat. Es tritt also die Situation ein, dass durch die Entwicklung in der Musikästhetik und ihre Auswirkungen auf die Handwerkslehre als Teil einer Musiktheorie diese selbst, wenn nicht obsolet, so doch in der von

⁵ Dahlhaus, Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert I, S. 8.

Rameau noch als selbstverständlich vorausgesetzten Form nicht mehr vorhanden ist.

Diese Entwicklung ist gekoppelt mit einer Veränderung der Musik selbst, die sich fortan in einer wie auch immer definierten *Natürlichkeit* die wichtigste Legitimation besorgte. Diese Natürlichkeit wird dabei als unmittelbar einsichtig und verständlich gedacht, sie entzieht sich somit also einer festen Reglementierung. Der von Ludwig van Beethoven über seine *Missa solemnis* geschriebenen Widmung, dass die Musik von Herzen komme und zu Herzen gehen möge, liegt unzweideutig die Annahme zugrunde, dass über die Qualität eines musikalischen Kunstwerkes nur in der ästhetischen Wahrnehmung geurteilt werden könne. Für die musikalische Handwerkslehre als Teil der Musiktheorie bedeutet dies, dass nicht so sehr durch die Vermittlung von musikalischen Satzregeln als vielmehr durch Sensibilisierung und Verfeinerung des *Geschmacks* der Musiker – hier vor allem der angehenden Komponisten – geschult werden könne. Und diese Geschmacksbildung geschieht natürlich am besten durch die Beschäftigung mit den großen Werken selbst und weniger durch Befolgung eines – wenn auch an diesen Werken erarbeiteten - Regelkanons.

Für die Musiktheorie stellt sich die Situation also in der Mitte des 18. Jahrhunderts sehr problematisch und widersprüchlich dar: Einerseits muss sie auf den großen Theorieentwurf Rameaus reagieren, da in ihm einige für die gesamte dur-moll-tonale Musik grundlegende Anstöße vorhanden sind; andererseits sind viele der Annahmen, auf denen sein System gebaut ist, nicht mehr allgemein gültig, was notwendigerweise zu einer Neubestimmung in diesen Fragen zwingt. Gleichzeitig zeigt das musikalische und musikästhetische Umfeld einer weiteren Ausprägung eines wie auch immer gearteten Lehrsystems gegenüber eine deutliche Reserviertheit. Zudem hat ein wichtiger Wandel auch im Bereich der Musik selbst stattgefunden, wodurch die oben geschilderten Schwierigkeiten umso deutlicher hervortreten.

Genau in diese Situation hinein publiziert Johann Philipp Kirnberger seinen groß angelegten musiktheoretischen Entwurf, in dessen Zentrum sein zweibändiges Hauptwerk *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* steht.

Kirnberger⁶ wurde 1721 geboren und verbrachte seine Schulzeit am Gymnasium in Coburg. Nach frühem Unterricht im Cembalospiel führt ihn sein weiterer musikalischer Werdegang zu Johann Peter Kellner nach Gräfenroda und anschließend nach Sondershausen. Berühmt ist seine Verbindung zu Johann Sebastian Bach.

„Marpurg und E.L. Gerber zufolge soll Kirnberger 1739 nach Leipzig gegangen sein und dort zwei Jahre lang den Unterricht J. S. Bachs im 'Klavierspielen als in der Komposition' (Gerber ATL) genossen haben. Nach Ausweis seines (fragmentarisch erhaltenen) Stammbuchs (...) weilte er im Herbst 1740 allerdings in Sondershausen; seinen Aufenthalt in Leipzig dokumentieren erst zwei Einträge vom Jan. und März 1741. Im Juni 1741 ist er in Dresden nachweisbar.“⁷

Aus dieser Quellenlage muss offen bleiben, ob Kirnberger wirklich für volle zwei Jahre Schüler Bachs war oder ob er nur für wenige Monate des Jahres 1741 in Leipzig weilte.⁸ Entscheidend aber ist, dass Kirnberger sich zeitlebens auf Johann Sebastian Bach beruft und dass er nach eigenen Angaben von dessen Musik und Lehrmethode zutiefst beeinflusst worden ist.

Nach 1741 ist Kirnberger für 10 Jahre in Polen nachweisbar, wo er in verschiedenen Anstellungen gewirkt hat, zuletzt als Musikdirektor eines Frauenklosters in Lemberg. Als er dann 1751 wieder nach Deutschland zurück kommt, setzt sich sein etwas umtriebiger Lebenswandel fort. Es fällt auf, dass er immer nur für kurze Zeit eine Anstellung innehat, ehe er sich wieder einer neuen zuwendet. Seine Stationen sind in Deutschland dann zunächst Dresden und Berlin. In Dresden will er sein Violinspiel verbessern und sucht zu diesem Zweck den Kontakt zu dem Dresdner Hofmusiker Johann Georg Fickler. Ein auch äußerlich sichtbares Zeichen dieses Unterrichtes ist Kirnbergers Anstellung als Violinist an der königlich-preußischen Kapelle in Berlin. Aber auch diese Stelle hat er nicht lange inne, da er bereits 1754 Cembalist in der Kapelle des Markgrafen Heinrich in Rheinsberg wurde. Eine Interpretation dieser vielen

⁶ Die Angaben zu Kirnbergers Lebenslauf sind immer noch lückenhaft; hier wird nur eine grobe Skizze wiedergegeben, vgl. Artikel "Kirnberger" MGG, 2. Aufl.

⁷ Ebenda, S. 169.

⁸ Die ausführlichste Erörterung dieses Sachverhaltes, allerdings ohne in dieser Frage zu einem eigenen Urteil zu gelangen, findet sich in Engelhardt, Untersuchungen über Einflüsse Johann Sebastian Bachs, S. 53ff.

Wechsel fällt etwas schwer. Von ihrem Charakter her müsste man diese Zeit eigentlich mit *Lehrzeit und Wanderjahre* betiteln. Schließlich ist Kirnberger in vielen verschiedenen Anstellungen zu finden, als Musiker verschiedener Instrumente, Musikdirektor, aber auch als Student, z. B. bei seinem zweiten Aufenthalt in Dresden. Überdies hat er auch einen großen geographischen Radius in seinen Reisen beschrieben, vor allem wenn man seine Aufenthalte in Coburg und Gotha unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Polen noch in Betracht zieht. Sein Ziel war es wohl, möglichst viele Musiker, Kapellen und Traditionen kennen zu lernen. Von den vielen Einflüssen, unter denen er gestanden hat, ist aber ausweislich seiner eigenen Aussagen der Kontakt zu Johann Sebastian Bach derjenige gewesen, der ihn am meisten geprägt hat. Demgegenüber gilt es aber auch zu berücksichtigen, dass Kirnberger nach seiner Rückkehr aus Polen immerhin schon 30 Jahre alt war und seine eigentliche Lehrzeit längst hätte abgeschlossen haben müssen. Es spricht einiges dafür, dass diese umfangreiche Studienzeit, deren häufiger Wohnortswechsel auch dadurch begünstigt, wenn nicht gar überhaupt erst möglich gemacht wurde, dass Kirnberger nicht verheiratet war und keine Familie gegründet hat, auch großen Einfluss auf die musikalische Persönlichkeit Kirnbergers genommen hat. Sie zeigt ihn einerseits als einen in der Musik außerordentlich wissbegierigen Mann, der sich auf möglichst vielen Feldern seiner Kunst umfangreich bildet. Andererseits liegen darin vielleicht auch seine spätere Sicherheit im musikalischen Urteilsvermögen und die Unbestechlichkeit seiner musikalischen Ansichten begründet. Dabei fällt auf, dass diese Sicherheit des Urteils bisweilen in eine gewisse Halsstarrigkeit oder Rechthaberei übergehen kann. Zudem ist darauf hinzuweisen, dass Kirnberger der musikalischen Entwicklung seiner Zeit innerlich nur bis etwas zur Mitte des Jahrhunderts folgt. Eigenartigerweise ist aber weniger der Tod Bachs als vielmehr der Tod Carl Heinrich Grauns als die entscheidende Zäsur anzusehen. Der nun folgenden musikalischen Entwicklung gegenüber verhält sich sein Lehrwerk ausgesprochen reserviert und bisweilen auch schroff ablehnend. Inwieweit hier Kirnbergers eigene Ansichten zum Vorschein kommen oder die seines engen Umfeldes wird noch genauer zu untersuchen sein.

Nach häufig wechselnden Anstellungen tritt Kirnberger 1758 in seine Lebensstelle ein, er wird Hofmusiker der Prinzessin Anna Amalie, der Schwester Friedrichs des Großen. Wichtiger wohl als regelmäßige musikalische Aufführungen waren seine Lehr- und Beratungstätigkeiten in musikalischen Fragen für die Prinzessin. So fungiert er nicht nur als ihr Kompositionslehrer, sondern berät sie auch federführend beim Aufbau des musikalischen Teiles der berühmten Amalienbibliothek, die insbesondere durch die Sammlung der Werke Johann Sebastian Bachs hervorsticht.⁹ Die von Kirnberger angelegte Sammlung ist somit nicht nur für die Vermittlung von Bachs Werken in das 19. Jahrhundert besonders natürlich in Berlin – über Zelter dann zu Mendelssohn mit seiner Wiederaufführung der Matthäuspassion – von überragender Bedeutung, sondern bildet auch den Grundstock des im 19. Jahrhundert bekannten Kanons an Bach-Werken überhaupt.

Es fällt auf, dass Kirnberger in seinem Lebenslauf häufig dem Hause Hohenzollern verbunden gewesen ist – neben seiner Anstellung bei Anna Amalie sind auch seine Kontakte nach Rheinsberg zum Bruder Friedrichs und Anna Amalies und sein erstes Engagement als Violinist bei der königlich-preußischen Kapelle in Berlin zu nennen, sodass er insgesamt mehr als drei Jahrzehnte in Diensten der Hohenzollern stand. Dabei geraten gewisse Parallelen in der Musikan-schauung zwischen Kirnberger und dem Hause der Hohenzollern in den Blick, wobei es schwerfällt zu entscheiden, auf welcher Seite die Ursache dieser Musikanschauung liegt. Man kann wohl davon ausgehen, dass Kirnberger durch seine Lehrtätigkeit bei der musikliebenden Prinzessin die Liebe zur Musik Bachs durch seine profunden, auch satztechnischen Kenntnisse geweckt und gefördert hat. Gleichzeitig gilt es zu bedenken, dass sich auch Friedrichs Musikgeschmack ab der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht mehr recht weiterentwickelt und sich somit in der königlichen Kapelle eine gewisse Stagnation breit

⁹ Diese sog. „Amalienbibliothek“ der Schwester Friedrich des Großen in Berlin ist nicht zu verwechseln mit der „Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek“ in Weimar, die nach der Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach benannt ist und ebenfalls über eine bedeutende Musikalien-sammlung verfügt. Gemeinsam ist den beiden namensgleichen hochadeligen Damen übrigens auch eine gewisse Kennerschaft in der Musik, die sich in beiden Fällen auch in einem kompositorischen Œuvre zeigt. Die Amalienbibliothek, die Kirnberger mit aufgebaut hat, ist heute Bestandteil der Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

macht.¹⁰ Diese hatte von ihrem in der Mitte des Jahrhunderts unbestrittenen Rang durch starres Festhalten an dem vorhandenen Repertoire und Verweigerung aller Neuerungen allmählich an musikalischer Substanz und damit auch an Ansehen und Einfluss verloren. Es ist klar, dass Friedrich in seinen musikalischen Ansichten vor allem durch seinen Flötenlehrer Quantz beeinflusst worden ist; dennoch bleibt es eine interessante Frage, ob es wohl auch intensivere Wechselbeziehungen zwischen Kirnberger und dem königlichen Hof gegeben haben mag.¹¹ Es kann jedenfalls festgestellt werden, dass sich die Wege Kirnbergers und der Hohenzollern ziemlich genau von dem Zeitpunkt an verbinden, als sich die erwähnte konservative Ausrichtung der musikalischen Vorlieben in beiden Kreisen zu verfestigen beginnt. Auffällig ist in beiden Kreisen auch die Vorliebe nicht nur für Bach – zumindest bei Anna Amalie, die Wirkung des spektakulären Bach-Besuches auf Friedrich scheint eher begrenzt gewesen zu sein, wovon nicht nur zeugt, dass Friedrich die ihm dezidierte Triosonate des *Musikalischen Opfers* niemals gespielt hat -, sondern eben auch für Graun, der am Hofe eine überragende Stellung eingenommen hat. Auch für Kirnberger ist Graun ein ganz wichtiger Bezugspunkt für seine musikalische Entwicklung und seine Musikanschauung, weil er nämlich – wie er selbst geschrieben hat – über mehrere Jahre in einer Art von Schülerschaft zu ihm gestanden hat.¹² Die genauen Zusammenhänge der gegenseitigen Beeinflussung dieser beiden Musiker sind nach Borris-Zuckermanns Kirnberger-Studie aus den Dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts allerdings nicht mehr eingehend untersucht worden.

¹⁰ Vgl. Borris-Zuckermann, Kirnbergers Leben und Werk, S. 31.

¹¹ Vgl. hierzu auch die Anekdote aus Ledeburs Tonkünstler-Lexikon: „Obgleich nun der Einfluss, den Quantz auf die Musik ausübte, groß gewesen sein muss, so ging derselbe doch nicht so weit, wie folgender Zug beweist: Kirnberger hatte nämlich einst etwas Kritisches gegen Quantz drucken lassen und dieser war darüber so entrüstet, dass er es dem König klagte und hinzufügte: Kirnberger verdient fortgejagt zu werden. - 'Behüte Gott', sagte der König, 'das müssen wir klüger machen, Mons. Quantz muss gegen Mons. Kirnberger wieder schreiben, so behalten wir einen tüchtigen Mann im Lande und kriegen eine treffliche Schrift mehr.'“ Ledebur, Tonkünstlerlexikon, Artikel „Friedrich II.“, S. 166.

¹² Borris-Zuckermann weist auf eine Stelle in der „Verteidigung“ zu seinem 1759 erschienenen Allegro hin, wo Kirnberger über Graun schreibt: „Ich habe einige Jahre seines freundschaftlichen Unterrichts genossen, und meine Sachen mehrenteils von demselben durchsehen lassen.“ Vgl. Borris-Zuckermann, Kirnbergers Leben und Werk, S. 19.

Kein Zweifel kann indes daran bestehen, dass die Anfertigung des doch recht umfangreichen musiktheoretischen Werkes ihre Ursache in der Anstellung Kirnbergers bei der Prinzessin Anna Amalie hat. Diese hat ihn nicht nur durch ihr anhaltend großes musikalisches Interesse namentlich an kompositorischen und satztechnischen Fragen zu diesem Werk inspiriert, sie hat auch durch die Anstellung die materielle und zeitliche Basis dafür geschaffen. Kirnberger war nämlich in seiner Zeit bei der Prinzessin weitgehend von der aktiven Musikpraxis befreit, da die Prinzessin gar keine eigene Kapelle unterhielt. In der Widmungsansprache zur *Kunst des reinen Satzes* erwähnt er genau diese beiden Aspekte:

„Wenn es eine zu große Kühnheit ist, Ew. Königl. Hoheit verehrungswürdigen Namen diesem vorzusetzen, so hoffe ich, dass die Gründe die mich dazu bewogen haben, mich doch einigermaßen rechtfertigen.

Den Stoff zu diesem Werke, bin ich Ew. Königl. Hoheit schuldig; weil ich, um Dero tief forschende Gründlichkeit zu befriedigen, mich in der Nothwendigkeit befand, allem, was zur Composition gehöret, weit schärfer und gründlicher, als ich vorher gewohnt war, nachzudenken. Vornehmlich habe ich es dem großen Genie Ew. Königlich. Hoheit zu danken, daß ich gleichsam dadurch gezwungen worden bin, die Finsternis, welche bisher den Weg von der Harmonie zur Melodie angehenden Componisten so schwer gemacht hat, etwas zu vertreiben.

Und die großmüthige Belohnung die Sie meinen Diensten zu einer Zeit angedeihen lassen, da Sie derselben nicht mehr bedürfen, weil Ihre eigenen Einsichten so ungewöhnlich weit reichen, hat mir die Muße gegeben, ohne welche ich dieses Werk nie würde herausgeben können.“¹³

Es ist im übrigen überaus aufschlussreich, wie Kirnberger hier formuliert. Neben den beiden genannten Aspekten fällt vor allem auf, was er als den Hauptzweck seines Werkes ansieht, nämlich eine Vermittlung des Harmonischen mit dem Melodischen herzustellen. Dass er dabei von der Harmonik ausgeht, verwundert angesichts des Aufbaus seines Lehrwerkes wenig. Schon diese erste Widmung macht jedoch unmissverständlich deutlich, dass man Kirnberger sehr unrecht tut, wenn man die Betrachtung auf die Kapitel über die Harmonik reduziert. Intendiert ist vielmehr eine umfassende Satzlehre, deren Kennzeichen nicht nur die Verschmelzung der horizontalen mit der vertikalen

¹³ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes I*, ohne Seitenzahl.

Ordnung der Musik ist, sondern die gerade erst in der musikalisch sinnvollen melodischen Gestaltung zur hohen Kunst wird.

Im Berliner Musikleben galt Kirnberger also als eine feste Größe, die man vielleicht nicht unbedingt liebte, die man aber wegen seiner unbestrittenen Fachkompetenz achtete. Dementsprechend nimmt es nicht Wunder, dass Kirnberger auch ein gefragter Lehrer war, wobei seine vornehmste Schülerin ganz sicher seine Mäzenin war. Unter diesen Schülern findet man durchaus illustre Namen wie Johann Friedrich Reichardt, Johann Gottfried Vierling oder Christian Friedrich Gottlieb Schwencke, aber auch Philosophen wie Moses Mendelssohn und Johann August Eberhard, die beide Schriften zur Ästhetik verfasst haben. In diesem Zusammenhang ist auch die weiter unten ausführlicher dargestellte Zusammenarbeit mit Johann George Sulzer von Interesse. Es ist auffällig, dass Kirnberger als Lehrer und Berater in musikalischen Fragen offensichtlich für musikalisch interessierte Gelehrte so interessant war, dass sie seine Nähe suchten, obwohl er außerhalb der Musik sicher nicht überragend gebildet war. Betrachtet man die Biographie dieser Männer, dann sieht man neben der Beschäftigung mit Fragen der Ästhetik noch einen zweiten Schwerpunkt, nämlich die Bach-Pflege. So besaß z. B. Christian Friedrich Gottlob Schwencke einige Bach-Autographe und gab das Wohltemperierte Klavier heraus. In Hamburg wurde er überdies Nachfolger Carl Philipp Emanuel Bachs und behielt diese Stellung über viele Jahre bis zu seinem Tode bei. Unter Kirnbergers Schülern sticht aber in jedem Fall Johann Abraham Peter Schulz hervor, nicht nur weil er in seinem musikalischen Werk der bedeutendste von Kirnbergers Adepten war, sondern auch, weil er für das musiktheoretische Werk Kirnbergers eine herausragende Rolle gespielt hat. Schulz wurde im Jahre 1765 Schüler Kirnbergers und blieb diesem über viele Jahre so eng verbunden, dass er von ihm in sein Haus aufgenommen wurde. Nach umfangreichen Reisen als musikalischer Begleiter einer russischen Fürstin durch halb Europa ging Schulz schließlich nach Rheinsberg, wo er eine Stelle bei dem Fürsten Heinrich annahm, also genau an jenem Hof, an dem Kirnberger selbst vor seiner Berliner Zeit gewirkt hatte. Die genauen Einzelheiten und Beeinflussungsrichtungen der Zusammenarbeit von Kirnberger und Schulz werfen nach wie vor gewisse

Fragen und Probleme auf. Fest steht, dass Kirnberger so eng mit Schulz zusammengearbeitet hat, dass einige der musiktheoretischen Werke als vollständige oder nahezu vollständige Arbeiten von Schulz aufgefasst werden können. Dabei gilt es aber zu berücksichtigen, dass Kirnberger offensichtlich Schwierigkeiten hatte, seine Gedanken geordnet und verständlich zu Papier zu bringen. Inwieweit ihm Schulz nur dabei geholfen oder dieser dabei auch eigene Gedanken und Ansichten mit ins Spiel gebracht hat, muss bei der genauen Untersuchung der Werke im Einzelnen erörtert werden. Vor allem für *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* und für etliche Artikel aus Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (besonders ab dem Buchstaben S) kann jedoch fast von einer Autorschaft Schulzens gesprochen werden, obwohl das erstgenannte Werk unter dem Namen Kirnbergers herausgegeben wurde. Nach Kirnbergers Tod kehrte Schulz nach einer zwischenzeitlichen Anstellung in Dänemark wieder nach Berlin zurück, er starb im Jahre 1800. Schulz ist auch deswegen ein bedeutender Schüler Kirnbergers, weil er ein typischer Vertreter der Musik in der Zeit der Aufklärung ist. Seine größte Bedeutung hatte er wohl als Liedkomponist, wobei sein Volkslied „*Der Mond ist aufgegangen*“ als sein bekanntestes hervorsticht. Der Titel seiner „*Lieder im Volkston*“ weist ihn als einen Anhänger der Ästhetik Johann Gottfried Herders aus; er wird zu einem wichtigen Bindeglied von Kirnbergers Ideen für die Nachwelt.

Eine weitere wichtige Person, die zum Verständnis der theoretischen Werke Kirnbergers beiträgt, ist der Theologe, Philosoph und Ästhetiker Johann George Sulzer. In der Schweiz geboren und aufgewachsen, wurde Sulzer durch seine Tätigkeit in Berlin zu einem der bedeutendsten deutschen Aufklärer. Er war mit wichtigen Geistesgrößen seiner Zeit bekannt (u.a. Euler, Klopstock, Gleim) und gründete in Berlin den *Montagsclub*, dem auch so illustre Persönlichkeiten wie Johann Friedrich Agricola, Johann Joachim Quantz und Gotthold Ephraim Lessing angehörten. Das Hauptwerk Sulzers ist seine enzyklopädisch angelegte, sämtliche Bereiche der Ästhetik umfassende *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*; dadurch wurde er zu einem bedeutenden Vertreter der deutschen Aufklärung und vielleicht zu dem wichtigsten Vertreter der Ästhetik seiner Zeit. Nach langem Suchen fand dieser hoch angesehene Gelehrte in Kirnberger

endlich einen Partner für die musikalischen Artikel seines Lexikons. Den Berichten Schulz' zufolge soll es sich dabei so zugetragen haben, dass Sulzer Kirnberger bei der Abfassung der Artikel in der Weise geholfen hat, dass jener aus den ungeordneten Papieren Kirnbergers die Artikel erstellt hat. Schulz beschreibt die Sachlage so:

„Sulzer wollte selbst schreiben, und unterrichtet seyn von dem, was er schrieb. Er bedurfte eines Lehrers in dem Theoretischen der Musik, den er zugleich bey seinem Werke zu Rathe ziehen konnte. Dies hatte die Beendigung des Werks verzögert. Schon lange hatte er sich bey Männern, als Agricola, Quantz, Riedt, Marpurg u.a. die sich in den Ruf von musikalischen Theoretikern gesetzt hatten, zu unterrichten gesucht, aber mit ihnen nicht aus der Stelle kommen können. Statt Theorie fand er Schulfuchserey, ABC armseligkeiten, steife Anhänglichkeit zu Hergebrachtem, an alltäglichen Formen und Formeln und unhaltbaren Systemen, höchstens Compilation, Subtilitätenkrämerey, übrigens viel Eigensinn, Streitsucht etc. Er sah sich endlich durch die Noth gedungen, auch noch das Letzte zu versuchen, und sich an Kirnberger – diesen so verschrieenen Quinten- und Oktavenjäger, den besonders Marpurg, wo er nur konnte, zu verkleinern suchte, - zu wenden, und fand zu seiner Verwunderung einen hellen, denkenden Kopf, der allenthalben in seiner Kunst zu Hause war, und weit über das Gewöhnliche hinaussah, einen vorurteilsfreien Künstler, der eben so gern Belehrung nahm, als er gab, und gründlichen Theoretiker, der besonders in seinem Lieblingsfach, der harmonischen Wissenschaft, dem edlen lehrbegierigen Sulzer bis in die abstraktesten Höhlen der Kunst mit der Fackel seines Scharfsinns vorleuchtete. - 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 beendet, zur großen Unzufriedenheit Marpurgs, der seine Zurücksetzung nicht verschmerzen konnte. Daher der zunehmende Groll dieses Mannes gegen Kirnberger, und die Sticheleyen auf den großen Sulzer.“¹⁴

Wenn man auch wegen der Parteinahme von Schulz für Kirnberger in dem zitierten Streit mit Friedrich Wilhelm Marpurg sicher manche Einzelheiten mit Vorsicht betrachten sollte, so erscheint doch die Beschreibung der Zusammenarbeit Kirnbergers mit Sulzer glaubhaft. Demnach geht selbst die genaue Abfassung des ersten Teiles der *Kunst des reinen Satzes* auf Sulzer zurück, weil Kirnberger sich offensichtlich schwer damit tat, seine Gedanken geordnet zu Papier zu bringen, und natürlich weitete sich diese Zusammenarbeit auch auf die anstehenden Artikel von Sulzers Lexikon aus. Da Sulzer aber in musikalischen

¹⁴ Schulz, Über die in Sulzers Theorie der schönen Künste unter dem Artikel Verrückung angeführten zwey Beispiele, S. 277f, Fußnote *.

Dingen kein Fachmann war, steht die gedankliche Urheberschaft Kirnbergers hier ganz außer Frage, wiewohl natürlich auch eine Beeinflussung Kirnbergers in seinen Anschauungen zur Ästhetik durch Sulzer als sicher angenommen werden kann. Dieser war schließlich in Fragen der Ästhetik ein unbestrittener Fachmann, von dem Kirnberger durchaus sehr viel lernen konnte.¹⁵

Das erwähnte Zitat von Schulz beleuchtet schlaglichtartig auch das problematische Verhältnis Kirnbergers zu Friedrich Wilhelm Marpurg. Dieser – in manchem sicher so etwas wie der direkte Gegenspieler Kirnbergers – war nach seinem Frankreichaufenthalt eine wichtige Quelle der Rameauzeption in Deutschland. Sein in den Jahren zwischen 1750 und 1763 erschienenes musikalisches Schrifttum kann in seiner Bedeutung kaum überschätzt werden. Interessanterweise tritt er dann jedoch eine Stelle als königlicher Lotteriedirektor an und veröffentlicht sogar einige Werke zu diesem Thema mit vornehmlich mathematischem Hintergrund. Zwischen Kirnberger und Marpurg kommt es mehrfach zu öffentlich ausgetragenen Streitigkeiten¹⁶, wobei für Kirnberger insbesondere die seiner Ansicht nach falschen, aber von Marpurg mit Nachdruck vertretenen Ansichten Rameaus die Ursache dieser Streitigkeiten sind. Zudem ist Marpurg ein ebenso gewandter wie scharfzüngiger Schreiber, was auf Kirnberger bekanntlich nicht zutrifft. Gerade dieser Streit hat das Kirnberger-Bild bis heute sicher nachhaltig beeinflusst; er galt und gilt vielen als ein schwieriger und vor allem streitsüchtiger Charakter, für den die Musik in erster Linie ein starres und lebensfernes Regelsystem zu sein scheint. Es ist nicht

¹⁵ Nach Untersuchungen von Beverly Jerold sollen einige der musikalischen Artikel in Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* von Johann Friedrich Agricola verfasst worden sein. Neben inhaltlichen Argumenten wird hier besonders hervorgehoben, dass einige Artikel umfassende Kenntnisse in der praktischen Musikausübung voraussetzen, die Kirnberger in diesem Maße nicht besessen hätte, vgl. Jerold, Kirnberger and authorship. Demgegenüber weist Matthew Boyle darauf hin, dass die Autorschaft von Agricola sicher nicht für alle Artikel in Sulzers Lexikon angenommen werden kann, insbesondere nicht für den umfangreichsten Artikel zur Musik „Recitativ“, vgl. Boyle, Johann George Sulzer's "Recitativ".

¹⁶ Eine ausführliche Darstellung dieser Streitigkeiten findet sich in: Serwer, Friedrich Wilhelm Marpurg, S. 119ff. Beverly Jerold macht in einem neueren Aufsatz auf die charakterlich nicht sehr vorteilhafte Rolle aufmerksam, die Kirnberger in dieser Auseinandersetzung gespielt habe. Insbesondere sei es Kirnberger weniger darum gegangen, selbst etwas Neues oder Großes zu vollbringen, sondern vielmehr Fehler und Unzulänglichkeiten in den Werken anderer nachzuweisen, vgl. Jerold, Kirnberger versus Marpurg.

ausgeschlossen, dass Schulz mit seinem Eintreten für Kirnberger in dem oben wiedergegebenen Zitat gerade auch ein gewisses Gegengewicht zur allgemeinen Wahrnehmung Kirnbergers durch die musikalische Öffentlichkeit schaffen wollte.

In dem Streit mit Marpurg ging es – allen persönlichen Animositäten zum Trotz – um wesentliche Fragestellungen. Vor allem in dem zweiten Streit, der in den Siebziger Jahren ausgetragen wurde, wird das musiktheoretische Denken beider Kontrahenten sehr deutlich erkennbar. Joel Lester hat darauf aufmerksam gemacht, dass dabei allerdings so etwas wie eine „*schiefe Schlachtordnung*“ zu beobachten ist. Bei genauerer Betrachtung stelle sich nämlich heraus, dass es Kirnberger sei, der Rameau in diesem Streit viel näher stehe, während Marpurg sich eher an der Denkweise der traditionellen Generalbass-Theorien orientiere.¹⁷

Mit Friedrich Wilhelm Marpurg ist, was die Musiktheorie in Deutschland angeht, auch das Problem der Rameauzeption aufgerufen. Dabei ist festzustellen, dass Kirnbergers Einstellung zu Rameau außerordentlich vieldeutig ist. Betrachtet man nur Kirnbergers Äußerungen, so kommt man nicht umhin, seine mehrfach wiederholte und im Ton sehr scharfe Ablehnung zu konstatieren, die jedoch durch die Analyse der Fakten bei weitem nicht immer gedeckt ist. Wegen der enormen Bedeutung ist gerade diesem Thema ein ausführliches Kapitel gewidmet, in dem versucht wird, dieses Verhältnis genauer zu bestimmen.

Neben seinem musiktheoretischen Schrifttum hat Kirnberger auch ein beachtliches kompositorisches Œuvre hinterlassen, das die verschiedensten Formen und Gattungen umfasst. Besondere Bedeutung haben dabei seine kammermusikalischen Sonaten, vor allem seine Triosonaten – meist für zwei Flöten, unter denen besonders eine Sonate in es-moll zu erwähnen ist -, sowie in der späteren

¹⁷ Lester, *Compositional Theory*, S. 253: „Kirnberger supports Rameau's interpretive role for fundamental bass, while Marpurg argues that chordal structure, not chord progressions, should determine chordal roots. Marpurg supports Rameau's subposed bass, while Kirnberger turns triads into seventh chords and seventh chords into ninth chords in order to explain some progressions.“. Andererseits habe aber Marpurg auch die Sichtweise der Generalbass-Schulen vertreten: „With this stance, Marpurg upholds a traditional thoroughbass perspective, asserting that suspensions create a new harmony, which is why they are notated in thoroughbass figures.“ Ebenda, S. 251f.

Schaffensperiode die größeren Vokalwerke, die sich durch einen harmonisch sehr reichhaltigen Satz auszeichnen. Es wird vermutet, dass Kirnberger diese Schreibweise in Anlehnung an italienische Vorbilder wie etwa Marcello entwickelt hat.¹⁸

Abgerundet wird Kirnbergers Schaffen durch seine bedeutenden Beiträge zur wohltemperierten Stimmung. Offensichtlich stand er in diesem Zusammenhang auch mit Leonard Euler in Kontakt. Entsprechend seinen Prinzipien der möglichst großen *Reinheit* und *Mannigfaltigkeit* entwickelt Kirnberger in den ersten Kapiteln der *Kunst des reinen Satzes in der Musik* eine eigene Temperatur, die sich gegen den damals vorherrschenden Trend zur gleichschwebenden Stimmung stellte. Kirnbergers Haupteinwand gegen die gleichschwebende Stimmung ist, dass sie eigentlich nur noch zwei Tonarten übrig lasse und von daher die Mannigfaltigkeit der Musik zu stark einschränke.¹⁹ Die wichtigsten Kriterien für seine Temperierung sind die leichte Stimmbarkeit, der Gebrauch möglichst vieler Tonarten und die unterschiedliche Tonartencharakteristik der verschiedenen Tonarten. Die von ihm vorgeschlagene Temperierung modifiziert er im Laufe der Zeit mehrfach; diese Stimmungen sind als Kirnberger I, II, und III bekannt, wobei Kirnberger III in der heutigen Zeit auf historischen Instrumenten die größte Bedeutung hat. Allen seinen Temperierungen gemeinsam ist die Tatsache, dass es zwei Quintenreihen gibt, die jeweils rein zu stimmen sind: In Kirnberger I sind dies *des-as-es-b-f-c-g-d* sowie die Quintenreihe *e-h-fis*. Diese beiden Quintenreihen sind durch die reine Terz *c-e* miteinander zu verbinden. Der wichtigste Unterschied zwischen den verschiedenen von ihm vorgeschlagenen Stimmungen betrifft das noch fehlende *a*: Während es in Kirnberger I mit dem *f* eine reine Terz bildet, ist es „in Kirnberger II zwischen *d* und *e* so einzupassen, dass die Intervalle *d-a* und *a-e* gleich eng sind“.²⁰ In Kirnberger III

¹⁸ Artikel "Kirnberger" MGG, 2. Aufl., S. 175.

¹⁹ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes I*, S. 11: „Zweytens wird durch die gleichschwebende Temperatur die Mannigfaltigkeit der Töne aufgehoben. Denn sie läßt schlechterdings nur zwey Charakter übrig, da auf der einen Seite alle Durtöne, und auf der anderen alle Molltöne sich vollkommen gleich sind. Also hätte man durch die 24 Tonleitern nicht nur wirklich nichts gewonnen, sondern sehr viel verloren.“

²⁰ Wiese, Henrik (Hg.), *Johann Philipp Kirnberger, Sonate in C-dur für Violoncello und Basso continuo*, Winterthur 2006, ohne Seitenangabe.

hingegen wird das zwischen den reinen Quinten *c-g-d-a-e* und der reinen Terz auftretende syntonische Komma nicht nur auf die zwei Quinten *d-a* und *a-e* verteilt, sondern auf alle vier Quinten. Es soll noch angemerkt werden, dass die Problematik der verschiedenen Temperaturen in dieser Arbeit nicht eingehender untersucht wird, da sie mit den eigentlichen musiktheoretischen und musikästhetischen Fragestellungen nicht in einem unmittelbaren Zusammenhang steht.

In seinen späteren Lebensjahren wendet sich Kirnberger immer weiter vom Berliner Musikleben ab und nimmt dadurch zunehmend eine Sonderrolle ein. Seinen erst im hohen Alter verstorbenen Vater pflegt er aufopferungsvoll; im Alter von 62 Jahren verstirbt Johann Philipp Kirnberger in Berlin. In Cramers Magazin der Musik erhält er einen ehrenden Nachruf:

„Ein jeder, der diesen wirklich großen Kenner des wahren musikalischen Schönen gekannt, seinen Unterricht genossen, seine Harmonie gehört und gefühlt hat: wird gewiß den noch immer zu frühen Verlust desselben ebenso sehr, wie ehemals den Hintritt seines vertrauten Freundes Sulzers, dem er so bald gefolgt ist, bedauern. Jetzt, da wir ihn nicht mehr sehen, nicht mehr seine Kunst, die er so gründlich lehrte, als glücklich ausübte, bewundern können, ist uns allen der Trost vorbehalten, seine Schriften an seine Stelle zu setzen, die ihm so wie überhaupt seine großen Talente, schon längst den verdientesten Ruhm erworben haben.“²¹

²¹ Zitiert nach: Borris-Zuckermann, Kirnbergers Leben und Werk, S. 22.

3 „Das ist thatsächlich das Ganze von Kirnbergers Kunst des reinen Satzes“ – Zusammenfassung der Forschungslage

Die neuere Forschung ist sich über die Bedeutung Kirnbergers für die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts einig, er wird dort als ein sehr wichtiger Vertreter, von einigen sogar als die entscheidende Figur im musiktheoretischen Diskurs dieser Zeit bezeichnet.²² Umso auffälliger ist, dass Kirnberger schon bei seinen Zeitgenossen nicht mehr allzu hoch im Ansehen gestanden hatte²³ und dass auch die Wirkung seines doch sehr umfangreichen musiktheoretischen Schrifttums in der Nachwelt eher bescheiden gewesen sein dürfte. Zwar finden sich immer wieder Hinweise auf die Beschäftigung mit Kirnberger – und darunter sind durchaus sehr klangvolle Namen. Neben Haydn ist hier auch Beethoven zu nennen, der sich in seinen Skizzenbüchern Aufzeichnungen über Fundamentalakkorde gemacht hat, die unmittelbar auf Kirnbergers *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* zurückgehen²⁴. Ebenso kann es als gesichert gelten, dass Mozarts *Gesang der Geharnischten* aus der *Zauberflöte* auf ein Vorbild aus Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* zurück geht.²⁵ Trotz dieser außerordentlich prominenten Belege blieb die Wirkung von Kirnbergers Gesamtkonzept doch eher vereinzelt. Selbst in der musiktheoretischen Geschichtsschreibung blieb er höchst umstritten. Dafür steht vor allem das berühmte Verdikt Hugo Riemanns:

„Die hoch gepriesenen und selbst Rameaus Verdienste bald vergessen machenden Werke eines Marpurg und Kirnberger bedeuten in der Musikgeschichte nichts weiter als die klassische Form der Resorption der aus dem bisherigen Geleise

²² So bezeichnet Benary Kirnbergers Werk als die „gewichtige Lehre auf satztechnisch-praktischer Basis in der (...) Zeitspanne um und nach 1770“. Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, S. 123.

²³ Vgl. dazu etwa die oben wiedergegebene Charakterisierung als „verschrieenen Quinten- und Oktavenjäger“, die selbst sein Schüler und Mitautor Johann Abraham Peter Schulz anführt (vgl. Fußnote 14 auf S. 21 dieser Arbeit). Diese Einschätzung hat sich offenbar bis in unsere Tage durchgehalten: „Kirnberger is still relatively obscure and misunderstood.“ (Grant, *Kirnberger versus Rameau*, S. 1.)

²⁴ Schiedermayr, *Der junge Beethoven*, S. 283.

²⁵ Vgl. Rathey, *Mozart, Kirnberger und the Idea of Musical Purity*. Es handelt sich um einen Abschnitt aus der am Ende des Lehrwerks abgedruckten Palmvertonung „Erbarm dich unser Gott!“, die ab S. 262 besprochen wird.

herausweichenden Ideen Rameaus durch die glatt in dem Geleise fahrenden. Fux vier Regeln und Rameaus Terzenaufbau der Accorde – das ist thatsächlich das Ganze von Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* (1774-1779).“²⁶

Zwar differenziert er sein Urteil noch etwas, indem er anführt, dass Kirnberger einige treffende Bemerkungen über den Periodenbau mache²⁷, um im Folgenden nur sehr kurz auf einige ganz wenige Punkte von Kirnbergers Satzlehre einzugehen. Erwähnenswert erscheinen ihm vor allem die vier Arten des Basses, die Kirnberger im zweiten Teil seiner *Kunst des reinen Satzes* aufstellt²⁸, und die Zurückführung des gesamten Akkordmaterials auf den Dur-Dreiklang und den Dreiklang mit „wesentlicher Septime“²⁹. Insgesamt ist die abwertende Haltung Riemanns jedoch sehr deutlich herauszulesen. Vor allem stört er sich an der Einschätzung Kirnbergers, der verminderte Akkord sei ein konsonanter Akkord, was er als „Verwirrung“³⁰ bezeichnet, und er behauptet, dass Kirnberger Rameau nicht richtig verstanden habe:

„Kirnberger verkennt wie gesagt gänzlich die hohe Bedeutung der Anläufe Rameaus zu einer Zurückführung des gesamten harmonischen Apparates auf wenige feststehende Formeln.“³¹

So bleibt denn nach Riemann von Kirnbergers Schaffen eigentlich nur, dass er die vier Regeln von Fux durch seine „gewandte und eingehende Darstellung zur allgemeinen Norm erhoben habe“³².

Riemann reduziert also das Konzept auf einige wenige Grundzüge, die er jedoch meist für im Kern verfehlt hält. Er beurteilt Kirnberger vor dem Hintergrund des Rameauschen Œuvres und stellt darin einen Rückschritt fest. Dabei sieht er Rameau als einen Vorläufer seiner von ihm selbst entwickelten Funk-

²⁶ Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, S. 476f.

²⁷ Ebenda, Fußnote*)

²⁸ Ebenda, S. 478.

²⁹ Ebenda, S. 479.

³⁰ Ebenda, S. 480.

³¹ Ebenda, S. 477f.

³² Ebenda, S. 478. Es ist sehr auffällig, dass Riemann gerade die Darstellung Kirnbergers lobt; gilt er doch im Allgemeinen als jemand, der gerade nicht gut formulieren konnte und sich deswegen bei der Abfassung seiner Werke fremder Hilfe bedienen musste (Sulzer, Schulz).

tionstheorie. Es ist aber sehr fraglich, ob die Kategorie *Fortschritt versus Rückschritt* hier ein geeignetes Beurteilungskriterium ist. Vielmehr kann davon ausgegangen werden, dass Riemann den Beitrag Kirnbergers zur Musiktheorie des 18. Jahrhunderts, insbesondere dessen Kategorie der *wesentlichen Dissonanz*, nicht hinreichend würdigt. Das Urteil Riemanns, Kirnberger sei im wesentlichen eine *modernere* Formulierung der vier Regeln von Fux, verkennt doch sehr die Eigenart und Originalität von Kirnbergers Ansatz, die vor allem in dem neuen Verhältnis zwischen Harmonie und Kontrapunkt zu sehen sind, wofür Kirnberger den Terminus des *reinen Satzes* findet.

Eine ähnlich hohe Bedeutung wie die Arbeit von Hugo Riemann für den deutschsprachigen Raum nimmt das Werk *The Theory of Harmony* von Mathew Shirlaw³³ im Bereich der Musiktheorie für den englischsprachigen Raum ein. Nachdem vorher ausführlich die Arbeiten von Sorge und Marpurg besprochen wurden, gibt es im Kapitel 11 eine Übersicht über „*other theorists*“³⁴ des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, das von einer Besprechung des Kirnbergerschen Œuvre eröffnet wird. Gegenüber Riemann, den er jedoch gleich zu Anfang falsch zitiert³⁵, setzt er sich deutlich differenzierter mit Kirnberger auseinander. Insbesondere stellt er die Ambivalenz Kirnbergers gegenüber dem Werk Rameaus heraus. Kirnberger habe sein Werk sicher als Reaktion auf einige Inkonsequenzen in dem Rameau-Marpurgschen System verfasst – deswegen habe er auch darauf verzichtet, eine theoretische Ableitung des Dreiklangs zu geben, worin er sich von den meisten zeitgenössischen wie auch späteren musiktheoretischen Schriftstellern unterscheidet -, dennoch differiere er in einigen musiktheoretischen Ansichten gar nicht oder nur ganz wenig von denen Rameaus; als Beispiel führt er „die erste und einfachste Art des harmoni-

³³ Shirlaw, *Theory of Harmony*.

³⁴ Ebenda, S. 317.

³⁵ Ebenda. Shirlaw behauptet hier, dass Riemann der Ansicht sei, man habe nicht Marpurg, sondern Kirnberger die weite Verbreitung der Ansicht zu danken, dass die Akkorde aus geschichteten Terzen bestünden. Dafür gibt es jedoch in der zitierten Stelle im Werk Riemanns keinen Hinweis.

schen Basses“³⁶ bei Kirnberger wie auch die Unterscheidung der beiden Leittöne an³⁷. Weiter weist er im Hinblick auf die beiden einzigen existierenden Akkorde (Dreiklang und Akkord mit wesentlicher Septime) auf die Gemeinsamkeit mit Rameau hin, der ebenfalls das gesamte Akkordmaterial auf zwei Grundakkorde zurückgeführt habe. Dann geht Shirlaw auf Kirnbergers Unterscheidung zwischen zufälliger und wesentlicher Septime ein. Er würdigt diese Unterscheidung, mit der Kirnberger der Musiktheorie einen wesentlichen Impuls³⁸ gegeben habe. Er diskutiert eine Einzelheit in Kirnbergers Werk, die Bedeutung des Akkordes der übermäßigen Sexte, die Kirnberger für eine zufällige Dissonanz hält, was Shirlaw bestreitet.

Insgesamt gesehen ergibt sich hier ein weitaus differenzierteres Bild als es bei Riemann der Fall ist. Kirnberger erscheint als ein Musiktheoretiker, der durchaus wichtige Impulse gegeben habe, jedoch nicht in allen Einzelheiten überzeugen könne. Insbesondere weist Shirlaw auf die enge Verbindung zu Rameau hin, obwohl Kirnberger das in seinem Werk ganz anders darstelle. In einigen Punkten habe Kirnberger Rameau sogar besser wiedergegeben als Marpurg³⁹.

Die grundlegende Arbeit von Siegfried Borris-Zuckermann⁴⁰ markiert ohne Zweifel den Beginn der modernen Kirnberger-Forschung. Ihr unbestreitbarer Vorzug ist die Weite des Blickes und die gedankliche Brillanz der Arbeit. Insbesondere gelingt es dem Autor, vielfältige Bezüge zum Berliner Musikleben – hier besonders zur Musikpflege der königlich preußischen Kapelle – herzustellen. Dabei werden sowohl Kirnbergers Lehrwerk als auch einige seiner Kompositionen in ihren historischen Zusammenhang gestellt und stilkritisch eingeordnet.

³⁶ Ebenda, S. 318.

³⁷ Vgl. ebenda, S. 317f.

³⁸ „...a considerable impetus to the theory of the ‚essential discord‘“, ebenda, S. 322.

³⁹ „... and here indeed Kirnberger more faithfully represents the teaching of Rameau than does Marpurg“, ebenda, S. 318.

⁴⁰ Borris-Zuckermann, Kirnbergers Leben und Werk.

Ebenso kommt dem Verfasser das Verdienst zu, etwas Licht in die Biographie Kirnbergers gebracht zu haben. Die von Borris-Zuckermann hinterlassenen Lücken in der Biographie – insbesondere seiner polnischen Jahre – konnten auch bis heute nicht geschlossen werden. Hier bietet sich noch ein Feld für weitere Forschungen, das insbesondere auf Kirnbergers mehrfach wiederholter Forderung⁴¹ nach gründlicher Kenntnis der nationalen Charaktere der verschiedenen Tänze bezogen werden kann.

Demgegenüber fallen als Schwächen der Arbeit eine mangelnde Gliederung und – damit in Zusammenhang stehend – ihre unsystematische Darstellung auf. Als erster unternimmt es Borris-Zuckermann, eine Gesamtwürdigung des von Kirnberger vorgelegten Lehrwerks zu versuchen. Er skizziert dabei vor allem den inhaltlichen Aufbau⁴², der, vom einfachen Chorsatz ausgehend, dadurch weitergehe, dass die Stimmen zunehmend freier geführt werden.

⁴¹ Kirnberger, Gedanken über die verschiedenen Lehrarten, S. 15: „Es ist daher nothwendig, dem Fugenschritt die rythmische Musik vorauszuschicken, und deshalb die Nationaltänze kennen zu lernen. Ich habe zu dem Ende die Lehre von der Einrichtung mir bekannter Nationaltänze entworfen, in der Hoffnung, sie nun bald dem Druck zu übergeben: da nun die praktischen Exempel die besten Lehrer sind, so soll es dabey davon nicht fehlen. Hier-nächst bleibt mir noch die Lehrer von der Einrichtung der Fuge übrig, damit denke ich mein Werk zu beschließen.“ Dieses Zitat ist auch deswegen aufschlussreich, weil es zeigt, welche große Bedeutung – auch im Lichte seines Gesamtwerk – Kirnberger selbst diesem Thema beimisst. In der *Kunst des reinen Satzes* schreibt er: „Da durch der gleichen besondere Bestimmungen bey einerley Tactart viele Tänze ihren besonderen Charakter bekommen, und ich mir vorgenommen habe, diese Materie in einem eigenen Abschnitt abzuhandeln; so werde ich dort Gelegenheit haben, bestimmter über den Charakter solcher an besondern Regeln gebundener Stücke zu sprechen.“ (Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* II/1, S. 134).

Ganz offensichtlich haben die Tänze für Kirnberger auch eine didaktische Funktion in der Ausbildung junger Komponisten. Was er in dem ersten Zitat nur andeutete – die Übung in der musikalischen Charakterisierung in den verschiedenen Tanzarten als Vorbereitung selbst auf die Fugenkomposition –, das führt er an anderer Stelle explizit aus: „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 jede allemal ihren genau bestimmten Charakter hat. Dieses wird keiner erreichen, der nicht unfugirten Sachen ihren Charakter geben kann.“ (Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* I, S. 203, Anmerkung 78).

Dadurch entstehe der so genannte „figurierte Choralsatz“, der seine Fortsetzung im zweistimmigen Satz erfahre. Dieser zweistimmige Satz – für Kirnberger der schwerste überhaupt⁴³ - stellt für Borris-Zuckermann einen Grenzfall dar, weil sich von dort aus der weitere Fortgang in zwei verschiedene Richtungen verzweige:

- „1. zur strengeren Bindung im doppelten Kontrapunkt.
2. zur freieren melodischen Entfaltung in der generalbaßmäßigen Zweistimmigkeit.“⁴⁴

Dementsprechend genieße die Zweistimmigkeit in Kirnbergers Lehrgang eine hohe Aufmerksamkeit, weil sich von dieser Durchgangsstation zwei Richtungen entwickelten, zum einen die strengeren Formen Kanon und Fuge und zum anderen der aus der Arienmelodik sich entwickelnde so genannte „freie Satz“⁴⁵. Wichtig sei nun, so Borris-Zuckermann, dass Kirnberger die Auffassung vertrete, jede melodische Bildung sei im Kern eine Auszierung eines harmonisch begründeten „einfachen Gesanges“⁴⁶, weswegen insbesondere die Übung im Choral auch und gerade für den Komponisten einer Arie grundlegend sei; und genau dieses führe dazu, dass ein Hauptanliegen Kirnbergers darin zu suchen sei, das melodische mit dem harmonischen Element zu verschmelzen. Da in seiner Zeit aber die einfachen kunstlosen Melodiebildungen im Vordergrund stünden, sei es Kirnberger darum gegangen, für die Verankerung der Melodie im „Satz“ die richtigen Grundlagen zu legen. Dementsprechend kommt Borris-Zuckermann zu dem etwas euphorischen Gesamturteil:

„Die Harmonielehre Rameaus und die Kontrapunktregeln von Fux sind in dem dargestellten System der ‚Satzlehre‘ verschmolzen!“⁴⁷

⁴² Insbesondere auf den Seiten 60 – 83 setzt sich Borris-Zuckermann mit dem Aufbau von Kirnbergers Lehrwerk auseinander.

⁴³ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes I, S. 174: „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.“

⁴⁴ Borris-Zuckermann, Kirnbergers Leben und Werk, S. 62.

⁴⁵ Vgl. insbesondere das Schaubild auf S. 63 in der Arbeit von Borris-Zuckermann.

⁴⁶ Borris-Zuckermann zitiert auf S. 61 die entsprechende Stelle Kirnbergers (Kunst des reinen Satzes I, S. 223).

Im Bereich der Einordnung von Kirnbergers Ansatz in den musiktheoretischen Diskurs seiner Zeit ist die Arbeit von Borris-Zuckermann allerdings etwas dürftig. Viele musiktheoretische Detailfragen werden dabei ausgeklammert (es fehlt etwa eine Diskussion von Kirnbergers Dissonanz-Begriff oder auch eine hinreichende Würdigung seines Beitrages zur Klassifikation des gesamten Akkordmaterials), sodass das oben angegebene Fazit der Verschmelzung der Ansätze von Fux und Rameau weniger als eine Schlussfolgerung denn als eine nicht bewiesene und nur ansatzweise begründete und etwas oberflächliche Behauptung Borris-Zuckermanns angesehen werden kann. Insgesamt soll die These gestützt werden, die Berliner Schule – und hier besonders Kirnberger – habe einen herausragenden Anteil an der Entwicklung der Wiener Klassik besessen⁴⁸, womit Kirnberger im Strom der *großen* Musikgeschichte ein wichtiger und bisher zu wenig gewürdigter Platz zustehe. Dabei ist die Betonung des nationalen Charakters am Ende seiner im Jahr 1933 verfassten Arbeit auffällig.⁴⁹

⁴⁷ Borris-Zuckermann, Kirnbergers Leben und Werk, S. 83.

⁴⁸ „Die Erkenntnis, daß die sogenannte ‚Norddeutsche Schule‘, die um 1770 in Kirnberger ihren geistigen Mittelpunkt hatte, auch für die Entwicklung der süddeutschen und Wiener Klassik von Bedeutung gewesen ist, beginnt sich neuerdings durchzusetzen.“ Borris-Zuckermann, Kirnbergers Leben und Werk, S. 102, im Original gesperrt.

⁴⁹ Vgl. besonders die pathetischen Schlussworte seiner Arbeit: „Es verdient noch einmal hervorgehoben zu werden, daß Kirnbergers theoretische Werke über alles Methodische hinaus eine bekenntnishaftige Gesinnung enthalten, die sich in den Dienst der älteren deutschen Kunst und Ideale kunstvoller, erhabener, melodiezügiger Gestaltung stellt. (...) Man muß sich die Schärfe, mit der ein Abt Vogler in seinem ‚Choralsystem‘ 1800 gegen Bachs Schaffen zu Felde zog, vergegenwärtigen, um zu erkennen, welchen Dienst Kirnberger der deutschen Musikgesinnung geleistet hat und um festzustellen, daß in der Reaktion, die von dem Berliner Kreis gegen den neuen Geist volkstümlicher, wirklichkeitsnaher, sinnfälliger, kosmopolitischer Musik ausging, nicht nur schulmäßiges Festhalten am Hergebrachten wirksam war, sondern auch gesinnungstreuer Eifer, die erhabene Kunst der großen alten deutschen Meister lebendig zu erhalten! (...) Mag dabei in Kirnbergers Werk manches abwegig, unfruchtbar und orthodox sein, - er war in seiner Treue zu seinen Idealen, in der Kraft seiner Ueberzeugung und der Uneigennützigkeit, mit der er der Sache des ‚reinen Satzes‘ um ihrer selbst willen diente, ein echter Deutscher und ein würdiger Schüler Joh. Seb. Bachs!“ Borris-Zuckermann, Kirnbergers Leben und Werk, S. 103f, im Original gesperrt.

Die Arbeit von Ruth Engelhardt⁵⁰, obwohl eine der wenigen Monographien über Kirnberger, kann für diese Arbeit keine große Bedeutung beanspruchen. Ihr liegt die Fragestellung zugrunde, inwieweit Kirnberger von seinem Lehrer Bach beeinflusst worden ist, oder anders formuliert, in welchem Maße aus den Aufzeichnungen Kirnbergers auf eine Unterrichtspraxis Bachs geschlossen werden kann. Dabei geht sie einer genaueren inhaltlichen Auseinandersetzung mit Kirnbergers theoretischem Werk unter Hinweis auf die Arbeit von S. Borris-Zuckermann aus dem Weg⁵¹. Bezeichnend ist, dass die Arbeit in der eigentlichen Fragestellung nicht über ein allgemein gehaltenes Fazit des MGG-Artikels über Kirnberger hinauskommt, nach dem für Kirnberger wie für Bach zwei Prinzipien leitend gewesen seien: zum einen der Beginn mit dem vierstimmigen Choralatz und daran anschließend durch Figurierung der Einzelstimmen Vordringen zum kontrapunktischen Satz sowie zum anderen die grundlegende Orientierung am Generalbass.⁵² Die sich daran anschließenden Aufstellungen von Bach-Werken in den Schriften Kirnbergers und die Analysen einiger Kirnberger-Stücke sind für den Zusammenhang dieser Arbeit weitgehend irrelevant. Bedeutend ist die Arbeit vor allem durch die erstmalige Erschließung des gesamten Klavierwerkes von Kirnberger.

Eine weitere Kirnberger-Monographie hat David Beach vorgelegt⁵³. Ausgehend von seiner Feststellung, dass Kirnbergers Ausführungen über die Harmonik bei weitem gewichtiger seien als seine Ausführungen über den Kontrapunkt, beschränkt sich Beach allerdings auf eine Untersuchung der Harmonik Kirnbergers.⁵⁴ Neuere Untersuchungen zeigen jedoch, dass diese Beschränkung auf die

⁵⁰ Engelhardt, Untersuchungen über Einflüsse Johann Sebastian Bachs.

⁵¹ „Deshalb wird darauf verzichtet, eine ins Einzelne gehende Darstellung von Kirnbergers Lehrmethode zu geben.“ Engelhardt, Untersuchungen über Einflüsse Johann Sebastian Bachs, S. 37.

⁵² Engelhardt, Untersuchungen über Einflüsse Johann Sebastian Bachs, S. 95. Der zitierte MGG-Artikel stammt von Georg von Dadelsen.

⁵³ Beach, The Harmonic Theories.

⁵⁴ Beach erläutert, dass Kirnbergers Kontrapunkttheorien eine viel geringere Bedeutung hätten als z. B. das Werk von Fux, aber auch viel weniger Einfluss auf die Entwicklung der Musiktheorie genommen hätten als seine Theorien über die Harmonik. Vgl. Beach, The Harmonic Theories, S. 1.

Harmonik Kirnbergers Ansatz nicht gerecht wird, weil damit seine Beiträge auf anderen Gebieten der Musiktheorie nicht angemessen gewürdigt und berücksichtigt werden.⁵⁵ In seiner Darstellung weicht Beach nicht unerheblich vom Aufbau der *Kunst des reinen Satzes* ab. Er gibt eine systematische Darstellung der harmonischen Theorien, ausgehend vom Akkordmaterial und seiner Verwendung bis zu Untersuchungen über das Verhältnis von Harmonie und Form bzw. Harmonie und Melodie, wie es von Kirnberger dargestellt wird.

Beach kommt zu dem Urteil, dass Kirnberger ein eigenständiger und bedeutender Beitrag zur Geschichte der Harmonielehre gelungen sei, indem er zwischen älteren deutschen Generalbasslehren einerseits und der Theorie Rameaus andererseits gleichsam eine Mittlerstellung einnehme. Insbesondere die Reduzierung des gesamten Akkordmaterials auf nur zwei Grundtypen und seine Modulationslehre werden herausgehoben⁵⁶. Dem stehen zwei Kritikpunkte Beachs gegenüber: Zum einen sei Kirnberger bei den Dissonanzregeln vor allem im galanten Stil bei weitem zu konservativ, zum anderen sei seine Verwendung des von Rameau übernommenen Fundamentbasses nicht immer widerspruchsfrei⁵⁷. Beach zitiert in diesem Zusammenhang die entsprechende Stelle aus Marpurgs Schrift und gibt diesem in seiner Kritik an Kirnberger weitgehend Recht.

Ein grundlegendes Problem der Arbeit ist jedoch die Beschränkung auf die Harmonik. Damit kann Beach dem besonderen Ansatz Kirnbergers – seiner Satzlehre als einem integrierten Modell – nicht gerecht werden. Schließlich ist für Kirnberger die Harmonik der Ausgangspunkt, aber nicht das Ziel der Untersuchung. Das bei weitem längste Kapitel in seiner *Kunst des reinen Satzes* bezieht sich auf die Problematik des doppelten Kontrapunktes, mithin also auf ein von

⁵⁵ Als Beispiel sei genannt: Maurer-Zenck, Vom Takt. Hier wird besonders auf Kirnbergers Beitrag für die Übertragung des Akzentstufentaktes auf ganze Taktgruppen hingewiesen, vgl. S. 157: „Damit scheint Kirnberger der erste Theoretiker des 18. Jahrhunderts zu sein, der das Prinzip des inneren Gewichts der Zählzeiten eines Taktes, das Taktgewicht, auf die Ebene von Zweitaktgruppen übertrug.“

⁵⁶ Vgl. Beach, *The Harmonic Theories*, S. 52f und S. 154ff.

⁵⁷ Vgl. Beach, *The Harmonic Theories*, S. 74 und S. 97f.

Beach gar nicht untersuchtes Problem. Somit kann Beach auch nicht zu einer umfassenden Würdigung des von Kirnberger vorgelegten Ansatzes kommen. Zudem beschränkt er sich fast ausschließlich auf einen Teilaspekt des „*musikalischen Satzes*“, ohne darüber hinausgehende Fragestellungen - etwa nach den historischen oder musikästhetischen Bedingungen - auch nur zu stellen.

Die Studie von Cecil Powell Grant⁵⁸, in der das Verhältnis von Kirnbergers Theorie zur Lehre von Rameau untersucht wird, ist das bei weitem gewichtigste und umfangreichste Werk der Kirnbergerforschung, weil es die zentrale Frage untersucht – schließlich ist Rameau die alles beherrschende Figur in der musiktheoretischen Diskussion des 18. Jahrhunderts, zu der Kirnberger trotz vieler Übereinstimmungen ein sehr gespanntes Verhältnis hatte. Gleichzeitig wird in dieser Studie das unterschiedliche Verständnis von Musiktheorie bei Rameau und Kirnberger ausführlich diskutiert, wobei es ein Anliegen Grants ist, zwischen diesen Positionen zu vermitteln.

Der Ansatz, der dort vertreten wird, lässt sich etwas vereinfacht so zusammenfassen: Während Rameau nicht nur versucht habe, eine Einheit in die musikalischen Regeln der Musiktheorie zu bringen, sondern auch eine nicht unbeträchtliche Energie in die Frage gesteckt habe, diese innermusikalischen Regeln (z. B. die Fortschrittsregeln zwischen den einzelnen Harmonien) mit seiner außermusikalischen Begründung des musikalischen Materials zu verknüpfen und so zu einer ganz umfassenden Einheit zu gelangen, sei Kirnbergers Verständnis von Musiktheorie ein ganz anderes gewesen, nämlich eines, das sich vollständig auf die innermusikalische Seite beschränke. An allen außermusikalischen Fragestellungen und Begründungen sei er nicht nur überhaupt nicht interessiert, sondern diese lehne er auch rundweg ab, was eben auch die teilweise recht schroffe Kritik Kirnbergers an Rameau erkläre. Obwohl in seinen Schriften der Eindruck entstehe, es gehe Kirnberger um eine Kritik an Rameau und um eine Widerlegung seiner Thesen, zeigten sich im Detail sehr viele Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen. Die bisherige Forschung habe aber viel zu wenig berücksichtigt, dass beiden Ansätzen ein völlig unterschiedlicher

⁵⁸ Grant, Kirnberger versus Rameau.

Theoriebegriff zugrunde liege: hier die strikte Beschränkung auf innermusikalische Phänomene, dort die Verankerung mit außermusikalischen Begründungen. Grant weist auch auf die Entwicklung innerhalb der deutschen Philosophie in Fragen der Ästhetik hin. Er konstatiert einen Wandel, weg von der rationalistisch geprägten Ästhetik, die vor allem von den französischen Schriftstellern der Aufklärungszeit geprägt wurde, hin zu einer eher *empfindsamen* Ästhetik. Deren besonderes Kennzeichen sei demgegenüber die Vorstellung, dass Regeln über ein Kunstwerk nur aus Kunstwerken selbst abgeleitet und erstellt werden können. Interessanterweise ist gerade dieser Wandel in der deutschen Philosophie mit Namen verbunden, die – zumindest teilweise – allergrößten Einfluss auf die Einstellungen Kirnbergers zu Fragen der Ästhetik genommen haben: neben Johann George Sulzer und Johann Gottfried Herder vor allem Moses Mendelssohn.

Grant kommt zu der These, dass Kirnberger (und sein Schülerkreis, allen voran natürlich Johann Abraham Peter Schulz) diejenigen Teile der Lehre Rameaus, die sich auf innermusikalische Phänomene beziehen, aufgegriffen und weiterentwickelt, alle außermusikalischen Verknüpfungen jedoch strikt abgelehnt hätten. Dabei habe Kirnberger das Modell Rameaus, das ihm trotz aller Kritik eine wichtige Inspiration gewesen sei, durch ein hohes Maß an Verfeinerung und Differenziertheit durchaus übertroffen, was ihn auch heute noch würdig erscheinen lasse, nicht nur aus historischen Gründen verstärkte Aufmerksamkeit zu erlangen⁵⁹.

Insgesamt gesehen erscheint der Ansatz von Grant sehr fruchtbar, weil er in vielen Aspekten das Verhältnis dieser beiden Theoretiker neu bestimmen konnte; insbesondere die sich vordergründig ergebende Widersprüchlichkeit Kirnbergers zu Rameau kann er häufig schlüssig auflösen und so zu einem vertieften Verständnis beitragen.

⁵⁹ „Rameau’s theories of the former species [Gemeint sind die Teile, die sich auf den praktischen Gebrauch beziehen, d.V.], however, have served as an inspiration for Kirnberger, who, along with Schulz, has developed them to a degree of refinement and sophistication far surpassing their original model.“ Ebenda, S. 299f.

Auf jeden Fall ist der These Grants zuzustimmen, dass die vorgetragenen unterschiedlichen Ansätze der beiden großen Autoren keinesfalls im Sinne unterschiedlicher Wertigkeiten zu interpretieren sind. Davor war aber die Beurteilung Kirnbergers längst nicht immer gefeit.

Allerdings beschränkt sich Grant ebenso wie Beach im wesentlichen auf die Teile Kirnbergers, die sich auf die Harmonik beziehen. Insofern trifft das, was oben über die Arbeit von Beach gesagt wurde, auch auf diese Studie zu.

In seiner groß angelegten Studie über die musiktheoretische Entwicklung im 18. Jahrhundert⁶⁰ geht Markus Waldura unter anderem auch ausführlich auf den theoretischen Ansatz Johann Philipp Kirnbergers ein. Dabei liegt sein besonderer Schwerpunkt darin, den markanten Unterschied zwischen den deutschen Theoretikern wie Joseph Riepel, Marpurg und Kirnberger zu Rameau herauszuarbeiten. Vor dem Hintergrund einer ausführlichen Darlegung der Theorie Rameaus wird deutlich, inwiefern sich Kirnberger von diesem Ansatz unterscheidet, wobei Waldura über die von Grant getroffene und oben dargelegte Unterscheidung deutlich hinausgeht. Dies verdeutlicht er vor allem an den unterschiedlichen Funktionen der *basse fondamentale* bei Rameau und den *Grundbässen* bei Kirnberger. Die Grundbässe bei Kirnberger hätten, so Waldura, lediglich die Funktion, den Zusammenhang der Harmonien in einem konkreten musikalischen Ablauf analytisch zu verdeutlichen. Dies sei natürlich besonders in strittigen oder unübersichtlichen Akkordstrukturen wichtig – so wenn z. B. aus Septklängen durch Unterstellungen Nonenklänge werden. Bei Rameau hingegen habe die *basse fondamentale* die Funktion, das Tonsystem theoretisch abzuleiten.

„Das Satzmodell, auf das Rameaus ‚Basse fondamentale‘ verweist, besteht als gedachte, mathematisch fundierte Ordnung vor und unabhängig von allen Aktualisierungen.“⁶¹

Aus dieser grundsätzlich anderen Sichtweise leiten sich nach Waldura eine Reihe von bedeutenden Unterschieden zwischen den beiden Theoretikern ab:

⁶⁰ Waldura, Von Rameau und Riepel zu Koch.

⁶¹ Waldura, Von Rameau und Riepel zu Koch, S. 534.

die Interpretation des so genannten Trugschlusses, der unterschiedliche Charakter von Kirnbergers Generalbassbeispielen zu Rameaus Kadenzgrundformen, der unterschiedliche Begriff der Dominante. Zudem geht Waldura ausführlich auf die Kapitel Kirnbergers ein, die sich mit den Problemen Gliederung und Rhythmus befassen.

Insgesamt stellt der Ansatz Walduras eine bedeutende Weiterentwicklung dar, weil die besondere Eigenart von Kirnbergers musiktheoretischem Denken deutlich hervortritt. Insbesondere im Kapitel 5 wird auf die Arbeit von Waldura ausführlich eingegangen.

Einen ganz anderen Ansatz verfolgt Ludwig Holtmeier in einer neueren Untersuchung.⁶² Seine Darstellung ist von der Annahme geprägt, dass die Abhängigkeit der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts von Rameau überschätzt werde. In vielen Fällen habe Rameau eine Anregung gegeben und somit als Auslöser gewirkt. Dabei seien die Ideen Rameaus jedoch auf einen auch in theoretischer Hinsicht reich entwickelten Boden gefallen und es sei eine ganz eigenständige neue Theorie auf deutschem Boden entstanden, die sich in wesentlichen Punkten von derjenigen Rameaus unterscheide. Als zentrale Figur der deutschen Musiktheorie stellt Holtmeier das Werk von Georg Andreas Sorge heraus. Dieser habe sich aber insbesondere durch den erbitterten Streit, den sich Marpurg mit ihm geliefert habe, in der Tradition nicht durchsetzen können. Dennoch habe Sorge in seinem *Vorgemach der musicalischen Composition* (hier vor allem im dritten Teil mit seiner Lehre von der Dissonanzbehandlung) und in seinem *Compendium harmonicum* eine ausgereifte und gut begründete Theorie vorgelegt, die in der Forschung immer noch nicht den ihr gebührenden Platz einnehme. Inwieweit Kirnberger von Sorge beeinflusst gewesen ist, wäre sicher ein Gegenstand einer ausführlichen Spezialuntersuchung, die sich ausschließlich mit der Lehre der Akkorde und ihrer Fortschreitungen beschäftigt, nicht jedoch mit dem gesamten Phänomen des *musikalischen Satzes*, wie es das Ziel dieser Arbeit ist. Dennoch soll in den Kapiteln über die Dissonanzbehandlung auf die Arbeit von Holtmeier eingegangen werden.

⁶² Holtmeier, Rameaus langer Schatten.

Neben den Monographien gibt es noch weitere produktive Ansätze in der Beschäftigung mit dem Werk Kirnbergers. Hervorzuheben sind hier ohne Zweifel zwei inhaltlich zusammenhängende Aufsätze von Laurenz Lütteken *Zwischen Ohr und Verstand*⁶³ sowie *Mendelssohn und der musikästhetische Diskurs*⁶⁴. Hier geht es in erster Linie um das musikästhetische Programm Kirnbergers, das dieser in ganz engem Anschluss an Moses Mendelssohn entwickelt oder sogar zumindest teilweise von ihm übernommen habe.

Daneben sind viele Aufsätze erschienen, die sich mit Spezialproblemen der Tonsatzlehre befassen. Diese Arbeiten versuchen keine Auseinandersetzung mit dem Gesamtwerk Kirnbergers, sondern beleuchten jeweils ein spezielles Problem. Wohl am meisten auf das Grundsätzliche zielt ein Aufsatz von James MacKay⁶⁵, in dem der Verfasser hervorhebt, dass eine zu einseitige auf das Harmonische abzielende Sichtweise sowohl Kirnberger als auch Rameau nicht gerecht werde. Auch diesen Ansatz, der das Verhältnis von *Kontrapunkt* und *Harmonielehre* in Kirnbergers Werk untersucht, gilt es ausführlicher zu betrachten.

⁶³ Lütteken, *Zwischen Ohr und Verstand*.

⁶⁴ Lütteken, *Mendelssohn und der musikästhetische Diskurs*.

⁶⁵ MacKay, *Linear issues*.

4 Kirnbergers Satzlehre im Umfeld der zeitgenössischen Diskussion über Ästhetik

4.1 Zum Begriff des musikalischen Satzes

In seiner Übersetzung von Johann Josef Fux' *Gradus ad Parnassum* ins Deutsche aus dem Jahr 1741 verwendet Lorenz Mizler, ein musikalisch durchaus sehr gebildeter Mann, den Terminus „Satz“ in einem sehr interessanten Sinn. Im Kapitel über den Kirchenstil stellt Fux ein eigenes Kyrie im A-Cappella-Stil vor. Der Schüler Josephus bewundert es mit folgenden Worten:

„Ich sehe und bewundere den Zusammenhang der Stimmen, die den Satz so genau miteinander verbinden: da fast in iedem Tact der Satz bald in einer, bald in zwey Stimmen auf eine leichte und natürliche singbare Art voller Harmonie gefunden wird, und zwar so geschickt, daß der Satz selbst die Stelle der Harmonie vertritt.“⁶⁶

Der Text verwirrt auf den ersten Blick etwas, denn gemeint ist hier mit *Satz* eindeutig *Thema* (im lateinischen Original steht „*subjectum*“⁶⁷). Im weiteren Verlauf führt Mizler aus, dass es darauf ankomme, zu einem *Satz der Textes* einen geeigneten *Satz der Melodie* zu erfinden. In diesem Sinne verstanden, wäre also Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* eine Melodielehre. Es verwundert hingegen nicht, dass es in Sulzers Lexikon eine ganz andere Definition des musikalischen Satzes gibt.⁶⁸ Von der allgemeinen Bedeutung des Begriffs der Setzkunst, der ungefähr die gleiche Bedeutung hat wie Komponieren, wird eine spezielle Bedeutung abgetrennt, die sich schwerpunktmäßig auf das Beachten eines Regelwerks während des Kompositionsvorgangs bezieht. In diesem Sinne sei der Begriff des Satzes oder der Setzkunst in der Musik mit dem der Grammatik in der Sprache vergleichbar.⁶⁹ Insgesamt lassen sich also drei Bedeutungen dieses Begriffs unterscheiden. Auffällig ist die Divergenz zwischen

⁶⁶ Fux, *Gradus* (deutsch), S. 185.

⁶⁷ Fux, *Gradus* (lateinisch), S. 246.

⁶⁸ Vgl. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Band II, Artikel „Saz, Sezkunst“, S. 1009ff.

⁶⁹ „In diesem eingeschränkten Sinn genommen, ist der Saz für die Musik was die Grammatik für die Sprache.“ Ebenda.

Sulzer/Kirnberger auf der einen Seite und Mizler auf der anderen Seite. In anderen Abhandlungen, z. B. bei Quantz wird der Begriff nur ganz spärlich gebraucht, dann aber im Sinne von Sulzer/Kirnberger. Sehr auffällig ist, dass Quantz ca. 25 Jahre vor Kirnbergers Lehrwerk sogar einmal den Begriff des *reinen Satzes* gebraucht, und zwar genau in dem Sinn von Kirnberger:

„Zu einem guten Quatuor gehört: 1) ein reiner vierstimmiger Satz; 2) ein harmonischer guter Gesang; 3) richtige und kurze Imitationen; (...)“⁷⁰

Natürlich führt Quantz hier nicht näher aus, was er genau unter einem *reinen vierstimmigen Satz* versteht; es verdient aber festgehalten zu werden, dass Quantz davon ausging, dass seine Leser ihn auch ohne eine genauere Erklärung verstehen konnten.

4.2 Die Diskussion über die Ästhetik der Musik im Umfeld Kirnbergers

Die Musikästhetik ist in der Mitte des 18. Jahrhunderts in einem enormen Umbruch, der in etwa zeitlich und in seiner Intensität mit dem Stilwandel zusammenfällt, den die Musik ab etwa 1745 durchmacht. Dieser Umbruch ist von zwei größeren Entwicklungen gekennzeichnet, der Abkehr von der Nachahmungsästhetik und der Abkehr von der Affektenlehre. Diese beiden Entwicklungen hängen innerlich eng miteinander zusammen.

Die Nachahmungsästhetik war im Laufe des 18. Jahrhunderts zur bestimmenden Idee geworden. Sie ging davon aus, dass es Aufgabe der Musik sei, die Stimmungen und Affekte *nachzuahmen*, das heißt diese mit den Mitteln der Musik darzustellen. Dabei kommt es nicht auf die Stimmungen und Affekte des Komponisten selbst an, jedenfalls nicht in einem primären Sinn. Zur Verdeutlichung kann der Vergleich mit der Malerei herangezogen werden. So wie der Maler etwas, das außerhalb seiner selbst liegt – den Gegenstand seiner Malerei –, zunächst genau betrachten und verinnerlichen muss, um ihm dann eine neue, sozusagen künstlerische, Gestaltung zu geben, so muss auch der Komponist die Stimmungen und Affekte, die er darstellen möchte, genauso

⁷⁰ Quantz, Versuch einer Anweisung, S. 302.

verinnerlichen und sich diesen aussetzen. Dabei erscheint der Kompositionsvorgang gerade nicht als ein unmittelbarer Ausdruck des Komponisten – sozusagen seines inneren ausdrucksmäßigen Wollens –, sondern als die erlernte Darstellung allgemeiner Seelenzustände mit den Mitteln der Musik. Diese Vorstellungen gehen zurück auf die Lehren des René Descartes, der für die verschiedenen Affekte des Menschen die Wirkungen unterschiedlicher *Lebensgeister* verantwortlich gemacht hat. Letztlich läuft das auf ein Verständnis von Ausdruck hinaus,

„wonach das, was zum Ausdruck gebracht wird, an sich vorhanden, bekannt und begrifflich artikuliert ist und in einem geeigneten Medium, hier der Musik zeichnerhaft repräsentiert und insofern abgebildet und nachgeahmt wird.“⁷¹

Der ästhetische Reiz rührt nun daher, dass der Betrachter bzw. Zuhörer die künstliche Darstellung mit dem Original vergleicht und durch diesen Abgleich sich beständig bildet. Das Original ist natürlich die Natur selbst, so wie sie sich dem Betrachter darstellt. Für die Malerei ist das unmittelbar einsichtig: Der Maler versucht das Original einer Landschaft oder einer Person in seinem Kunstwerk nachzuahmen. Je ähnlicher er dem Original dabei kommt, umso größer erscheint seine Kunst bei dem Betrachter. Wie sieht das nun aber bei der Musik aus, was ist hier das *Original*? Betrachten wir dazu eine Stelle aus *Historisch-Kritische Beyträge* von Marpurg:

„Man muß den Charakter eines jeden Actors genau erwegen und unterscheiden; in der verliebten Klage eines Hochmüthigen auch dessen Gemüthsbeschaffenheit bemerken, und ihn nicht bloß seufzen oder wie einen gutherzigen Schäfer klagen lassen; am mindesten soll man ein Adagio, ohngeacht sich die Worte dazu nicht schicken, bloß deswegen setzen, weil noch keines in der Oper, in dieser Handlung vorgekommen ist, und weil dieser Sänger noch keines gehabt hat. Man suche in Singsachen anfangs genau zu erforschen und zu bestimmen, welcher Affect in den Worten, die mit Musik zu erheben sind liege, welcher Grad desselben; aus was für Empfindungen er zusammengesetzt sei: in Instrumentalsachen, welche Empfindungen sich am besten für die Zeit, den Ort und die vorhabende Werkzeuge schicken, auf welche Weise dieselben noch nicht vorgestellet worden, und in welcher Art sie mit redenden Tönen auszudrücken seyn. Man bemühe sich hernach das Wesen des vorhabenden Affects genau einzusehen, welcherley Bewegungen die Seele dabey ausgesetzt sey, wie der Körper auch dabey leide; was ihm für Bewegungen dabey abgedrungen werden; welche und welcherley Töne dabey das Gemüth am zutrüglichsten rühren; welche Schwäche und Stärke, Höhe und Tiefe, Ge-

⁷¹ Stolzenberg, Formen expressiver Subjektivität, S. 17.

schwindigkeit und Langsamkeit der Töne, der Bewegung unserer Sehnen, die wir beim Affect selbst haben, am nächsten komme (...) Alsdenn lasse man das Feuer des Geistes entbrennen, und wenn es guter Art ist, wird es nicht anders als gehörig wirken.“⁷²

In diesem Text werden zeittypisch die drei wesentlichen Elemente verdichtet und in einen unmittelbaren Zusammenhang gebracht. Zunächst muss der Komponist möglichst genau den Affekt bestimmen und sich diesem dann mit seinem ganzen Gemüt und in allen Einzelheiten, auch in seinen körperlichen Regungen, aussetzen. Erst dann kommt die eigene Kreativität, das Schöpferische des Genies, zum Einsatz. In mustergültiger Klarheit drückt Marpurg hier aus, dass es nicht darauf ankomme, sich quasi als Komponist selbst auszudrücken, *seine* Empfindungen und *sein* Seelenleben in Musik zu setzen, sondern sich durch den gegebenen Text oder den Charakter der Rolle in der Oper anregen zu lassen. Dabei stellt der gegebene Affekt so etwas wie eine objektiv dargebotene Außenseite dar, vergleichbar mit dem, was in der Malerei dargestellt werden soll. Selbst in der Instrumentalmusik ist der Komponist nicht vollkommen frei, auch hier geht es nicht um *seine* Empfindungen und Gefühle, sondern er soll sich auch hier von objektiven Kriterien leiten lassen: Affekte, die dem Anlass der Musik angemessen sind, die am besten zum Charakter der Instrumente passen und die auf eine solche Weise noch nicht dargestellt worden sind. Hier wird ausdrücklich dem Neuen oder Neuartigen der Vorzug gegeben. Gelobt wird der Komponist, der innerhalb des gegebenen Rahmens möglichst kreativ ist. Dieser Gedankengang – Marpurg steht hier stellvertretend für das Denken der Epoche – stellt, wie wir gesehen haben, eine Analogie zwischen den Empfindungen, die durch Musik dargestellt werden, und der Natur, wie sie in der Malerei dargestellt wird, her. In beiden Fällen handelt es sich um so etwas wie die objektiv gegebene Außenseite der Kunst. Für die Musik bedeutet dies nun aber, dass diese Empfindungen, die natürlich ihren eigentlichen Sitz im subjektiven Erleben des Einzelnen haben, nun ihrerseits so allgemein verständlich sein müssen wie die Natur, die in einem Bild dargestellt ist. Sie sind sozusagen die „Natur der Empfindungen“, etwas intersubjektiv Gültiges und daher auch Verständliches. Etwas vereinfacht könnte man sagen, dass die Malerei die

⁷² Marpurg, Historisch-Kritische Beyträge, III, S. 22ff.

Natur der Welt darstellt und die Musik die Natur des Menschen. Das bezieht sich zunächst einmal auf die Empfindungen selbst und noch gar nicht auf ihre Darstellung in der Musik. Damit diese aber nun auch intersubjektiv in der musikalischen Darstellung verständlich sind, ist es eigentlich sehr folgerichtig, dass in diesem gedanklichen Zusammenhang die Idee der Affektenlehre entstanden ist. Ihr Kernanliegen ist die Vorstellung, dass es für die Darstellung der unterschiedlichen Affekte eine Art musikalischer Vokabelliste gibt, wofür sich in der Forschung der Begriff der *musikalisch-rhetorischen Figurenlehre* eingebürgert hat. Damit wird in einem gewissen Rahmen die Darstellung der Affekte objektiviert und dadurch eindeutig und allgemeinverständlich. Genau so ist es auch zu verstehen, wenn Kirnberger bei der Besprechung der einzelnen Intervalle in seiner Melodielehre jedes einzelne Intervall präzise charakterisiert:

„Im Steigen

Die übermäßige Prime, ängstlich.

Die kleine Secunde traurig, die große angenehm und pathetisch, die übermäßige schmachtend.

Die kleine Terz, traurig, wehmüthig, die grosse vergnügt.

Die verminderte Quarte, wehmüthig, klagend; die kleine fröhlich, die grosse traurig; die übermäßige oder der Triton heftig.

Die kleine Quinte weichlich; die falsche anmuthig, bittend; die vollkommene fröhlich, muthig; die übermäßige ängstlich.

Die kleine Sexte wehmüthig, bittend, schmeichelnd, die grosse lustig, auffahrend, heftig; die übermäßige kömmt in der Melodie nicht vor.

Die verminderte Septime schmerzhaft; die kleine zärtlich, traurig, auch unentschlossen, die grosse heftig, wütend, im Ausdruck der Verzweiflung.

Die Oktave fröhlich, muthig, aufmunternd.

Im Fallen

Die übermäßige Prime äußerst traurig.

Die kleine Secunde angenehm; die grosse ernsthaft, beruhigend; die übermäßige klagend, zärtlich, schmeichelnd.

Die verminderte Terz sehr wehmüthig, zärtlich; die kleine gelassen, mäßig vergnügt; die grosse pathetisch, auch melancholisch.

Die verminderte Quarte, wehmüthig, ängstlich, die kleine gelassen, zufrieden; die grosse sehr niedergeschlagen; die übermäßige oder Triton sinkend traurig.

Die kleine Quinte zärtlich traurig, die falsche bittend; die vollkommene zufrieden, beruhigend; die übermäßige schreckhaft, (kömmt nur im Baß vor.)

Die kleine Sexte niedergeschlagen; die grosse etwas schreckhaft; die übermäßige kömmt in der Melodie nicht vor.

Die verminderte Septime wehklagend; die kleine etwas fürchterlich; die grosse schrecklich fürchterlich.

Die Octave sehr beruhigend.“⁷³

Kirnberger versucht hier, ein möglichst differenziertes Bild zu zeichnen, indem er den Intervallen häufig mehrere Adjektive beimisst. Und auch wenn er in den folgenden Absätzen diese Eindeutigkeit wieder etwas einschränkt, so ist alleine die bloße Auflistung des Ausdrucksgehaltes der einzelnen Intervalle ein deutliches Zeichen für die Wirksamkeit der Affektenlehre und der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre im Umfeld Kirnbergers. Gemäß seinem Konzept des musikalischen Satzes ist es Kirnberger naturgemäß ein Anliegen, den jeweiligen Affekt nicht alleine den angegebenen Intervallen zuzuschreiben; vielmehr stellt Kirnberger auf die Gesamtsituation des Satzes ab. Er zählt dann auch mehr oder weniger alle musikalischen Parameter auf, die in seinen Augen auch noch einen Einfluss auf den Affekt haben, insbesondere natürlich die Harmonie.⁷⁴ Auch die bei Johann Mattheson so häufig anzutreffende Analogie zur Sprache, insbesondere sein Terminus der *Klangrede* hat hier ihren Ursprung. So wie die Sprache zwischen der Wirklichkeit und ihrer Vorstellung im Menschen vermittelt, so vermittelt die Musik als Sprache der Affekte zwischen diesen und der jeweiligen Vorstellung im Menschen. Die Analogie zwischen diesen beiden *Sprachen* zeigt sich vor allem in der Eindeutigkeit von Bedeutungsstrukturen; dadurch wird letztlich die gefühlsmäßige Seite des Menschen auch rationaler Kontrolle und Vermittlung unterworfen.

„Und nicht zuletzt zeigt die Tatsache, daß von einigen Repräsentanten dieser Lehre, u.a. von Mattheson, Marpurg, Affektenkataloge aufgestellt und Ausdruckstypen angegeben wurden, durch die derartige Affekte eindeutig auszudrücken, 'nachzuahmen' seien, daß auch die musikalische Affektenlehre in das die Emotionalität einengende **rationalistische** Fahrwasser geraten ist. So leuchtet hier ein rationalistischer Tenor heraus, der insgesamt bestimmend für die damaligen affektentheoretischen Ansichten wurde. Es ist auch hier die Tendenz zu erkennen, daß die Leidenschaften, Gefühle vom Verstand entsprechend geregelt werden sollen.“⁷⁵

Von dieser in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelten Nachahmungsästhetik mit ihrer feststehenden Affektenlehre grenzt sich die Musikauf-

⁷³ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes*, II/1, S. 103f.

⁷⁴ „Durch die Harmonie kann jede melodische Fortschreitung eine veränderte Schattierung des Ausdrucks gewinnen.“ Ebenda.

⁷⁵ Beinroth, *Musikästhetik*, S. 89f, im Original hervorgehoben.

fassung der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts scharf ab. Schon in Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* wird erläutert, dass die Nachahmung im Kern eine Sache der Malerei sei. Auffällig ist, dass die Nachahmung zunächst ziemlich negativ konnotiert wird (im Sinne von „Nachäffung“), sodann warnt Sulzer vor eine „knechtischen und ängstlichen Nachahmung“, die nichts Eigenständiges hervorbringen könne, weil sie nicht schöpferisch sei. Erst die dritte Art der Nachahmung kann für Sulzer so etwas wie einen künstlerischen Rang beanspruchen, weil sie sich durch einen eigenständigen und kreativen Umgang mit dem Vorbild auszeichne. Ihren eigentlichen Sitz habe sie aber in den bildenden Künsten:

„Die zeichnenden Künste scheinen die einzigen zu seyn, die aus Nachahmung der Natur entstanden sind. Aber Beredsamkeit, Dichtkunst, Musik und Tanz sind offenbar aus der Fülle lebhafter Empfindungen entstanden, und der Begierde sie zu äußern, sich selbst und andere darin zu unterhalten. Die ersten Dichter, Sänger und Tänzer haben unstreitig wirkliche, in ihnen vorhandene, nicht nachgeahmte Empfindungen ausgedrückt. Und wir haben die unsterblichen Werke des Demosthenes, oder Ciceros keiner Nachahmung der Natur, sondern der heftigen Begierde Freyheit und Recht zu vertheidigen, zu danken.“⁷⁶

In der Musik wie in den anderen Künsten gehe es also darum, die Fülle lebhafter Empfindungen zu „äußern“. Dieses Wort nimmt denn auch in etwa eine Mittlerstellung zwischen „darstellen“ und „ausdrücken“ ein, wobei m. E. der Akzent eher auf „darstellen“ liegt. Auf die Musik geht Sulzer in dem weiteren Verlauf des gesamten Artikels gar nicht weiter ein. Vielmehr folgt auf den Artikel „Nachahmung“ ein eigener Artikel „Nachahmungen“, der sich ausschließlich mit der Musik beschäftigt. Hier werden jedoch die „Nachahmungen“ als satztechnisches Phänomen im Sinne von „Imitation“ verstanden, nicht als ein musikästhetischen Prinzip. Wir sehen also im engeren Umfeld Kirnbergers zum einen eine deutliche Reserviertheit im Umgang mit dem Phänomen der Nachahmung als ästhetisches Prinzip; andererseits scheint der Diskurs aber auch noch nicht so weit fortgeschritten zu sein, dass der Komponist sich in der Darstellung der Empfindungen selbst ausdrücken soll. Gerade in dem Artikel „Nachahmungen“ wird der Komponist ganz intensiv dazu angehalten, sich gerade nicht nur von seinen Empfindungen leiten zu lassen und

⁷⁶ Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Artikel „Nachahmung“, S. 796.

gleichsam oberflächlich zu komponieren.⁷⁷ Die gelungene musikalische Imitation, die einen geübten und auch *fleißigen* Komponisten voraussetze, garantiere überdies im mehrstimmigen, offenbar polyphon gedachten Satz die notwendige Einheitlichkeit im Ausdruck, in den Worten Sulzers: „...um in einer Melodie die Einheit des Charakters zu erhalten“.⁷⁸

Im weiteren Verlauf des Jahrhunderts wird die Entwicklung noch deutlicher. So differenziert beispielsweise Johann Jacob Engel im Jahr 1790 den Prozess der Nachahmung in der Musik auf ganz charakteristische Weise. Zunächst geht er auf die ersten beiden Arten der Nachahmung ein, die realistische Nachahmung des Hörbaren durch Musik, wie sie etwa bei einem Gewitter oder einer Schlacht möglich ist, und die „*transcendentelle*“ Nachahmung. Darunter versteht Engel, dass zwar nicht der Gegenstand selbst, aber einige seiner Anteile nachgeahmt werden können, z. B. der Gang oder der Tanz einer Person. Diese Nachahmung sei aber eigentlich ziemlich unbestimmt, also keinesfalls eindeutig. Sie benötige zum Verständnis häufig zusätzlich die Sprache. Dann kommt er zur dritten Art, die nun deutlich über das hinausgeht:

„Eben diese alten Weltweisen erinnern mich, daß es noch ein andres wichtiges Mittel zu unsrer unvollständigen Malerei giebt. Nämlich der Tonsetzer malt noch Drittens: indem er weder einen Theil noch eine Eigenschaft des Gegenstandes selbst, sondern den Eindruck nachahmt, den dieser Gegenstand auf die Seele zu machen pflegt. Durch dieses Mittel erhält die musikalische Nachahmung ihren weitesten Umfang. Denn nun braucht's an dem Gegenstande selbst auch jener Eigenschaften nicht mehr, die ich transcendentelle Ähnlichkeiten nannte. Auch sogar die Farbe wird malbar. Denn der Eindruck einer sanften Farbe hat etwas Ähnliches mit dem Eindruck eines sanften Tons auf die Seele.“⁷⁹

Aus dem Zusammenhang wird deutlich, dass für Engel diese dritte Art die wichtigste Art der Nachahmung und somit die eigentliche Bestimmung der Musik ist. Überdies besteht für Engel die Ähnlichkeit nunmehr in dem *Eindruck auf die Seele*, nicht mehr in einer realen oder vorstellbaren Ähnlichkeit zwischen

⁷⁷ „Man kann jungen Tonsetzern besonders in unsern Zeiten, da man sich die Kunst so sehr leicht vorstellt, nie genug wiederholen, daß sie sich mit anhaltendem Fleiß im reinen Contrapunkt üben; weil dieses das einzige Mittel ist in Nachahmungen glücklich zu seyn.“ Ebenda, Artikel „Nachahmungen“, S. 798.

⁷⁸ Ebenda.

⁷⁹ Engel, Über die musikalische Malerei, S. 307f, im Original hervorgehoben.

der Musik und dem Dargestellten. Von diesem Gedanken ist es nicht mehr weit zum Begriff des *Ausdrucks*. Engel unterscheidet zwischen dem *Subjektiven* und *Objektiven* des Gegenstandes. Das Objektive ist die gegebene Außenseite, die vorstellbare oder reale Empfindung, das Subjektive ist die Empfindung, die in einer Person ausgelöst wird. Diese beiden Dinge können durchaus konträr sein, wie Engel ausführt. Die Freude einer Person kann eine andere durchaus traurig stimmen. Engel schreibt:

„Nun heißt man *Malen* in der Singmusik: das *Objektive* darstellen, hingegen das *Subjektive* darstellen heißt man nicht mehr *Malen*, sondern *Ausdrücken*.“⁸⁰

Aus diesem Gedanken ergibt sich sehr schnell, dass es für den Komponisten nicht mehr darauf ankommt, die Empfindungen bloß darzustellen, sondern sie unmittelbar auszudrücken, das heißt also die ausnehmend subjektive Seite zum Ausgangspunkt zu machen. Diese subjektive Seite kann der Komponist natürlich nur in sich selbst finden und damit werden nun seine persönlichen Stimmungen und Gefühle, sein innerstes Erleben zum Ausgangspunkt der Kunst gemacht. Die Verständlichkeit der Musik, die im gesamten 18. Jahrhundert als universell gedacht wird, geschieht nun aber nicht mehr durch eine *Sprache* mit festen Bedeutungsstrukturen, sondern durch die Art und Weise, wie der Komponist sein Innenleben ausdrücken kann. Einem Genie gelingt dies auf eine Weise, dass der Zuhörer auch ohne genaue Kenntnis der Sprachstrukturen unmittelbar in seinem Gemüt angesprochen wird. Dahinter steht die Vorstellung, dass die Empfindungen intersubjektiv erlebbar sind und eben nur echt und verständlich ausgedrückt werden müssen, was dem Genie vorbehalten ist. Damit haben wir den Ausgangspunkt für die Originalitätsästhetik: Das Genie schafft im Rekurs auf sein inneres Erleben immer neue und neuartige Werke, die aber dennoch allgemeinverständlich bleiben. Letztes Ziel der Musik ist nicht eine Regelmäßigkeit oder wie Kirnberger sagen würde *die Reinheit des Satzes*, sondern ihre unmittelbar erlebbaren Ausdrucksqualitäten, wobei das Genie des Komponisten ihre Universalität sichert. Diese Gedanken werden in der Zeit um und ab 1800 von verschiedenen Ästhetikern wie Heinse, Herder, Schubart oder Koch vorgetragen. Ihre genaue Erfassung liegt nicht im Rahmen dieser Arbeit.

⁸⁰ Ebenda, S. 327.

Es soll hier nur darauf hingewiesen werden, dass im Unterschied zu den grundsätzlich bekannten Affekten, wie sie in der Nachahmungsästhetik postuliert werden, das neue Leitbild einen Paradigmenwechsel mit sich bringt, in den Worten Stolzenbergs:

„*Etwas ausdrücken* kann aber auch meinen, etwas zur Existenz bringen und realisieren, das es vorher so nicht gab und daher auch nicht bekannt war. (...) Wendet man dies auf die neue Auffassung von der Ausdrucksfunktion von Musik an, dann fungiert die Musik nicht mehr als Mimesis von Affekten, sondern als symbolisch vermittelte Gestalt und Realisierung von noch unbekanntem, 'dunklen' Zuständen des gefühlhaft bewegten Inneren (...). Das in der Musik sich ausdrückende Subjekt, so lässt sich daher sagen, lernt sich auf diese Weise hinsichtlich der Vielfalt der Differenziertheit seiner Gefühle erst kennen.“⁸¹

Es ist ganz klar, dass Kirnbergers Arbeit im Spannungsfeld dieser beiden musikästhetischen Positionen entstanden ist: nicht mehr bloße Nachahmungsästhetik, aber auch noch nicht Originalitäts- oder Ausdrucksästhetik. Um dieses Spannungsfeld etwas besser zu verstehen, ist es vielleicht ratsam, sich etwas näher mit dem Werk Christian Gottfried Krauses zu beschäftigen, das ebenfalls im unmittelbaren Umfeld Kirnbergers entstanden ist und das sicher auch einen großen Einfluss auf sein musikästhetisches Denken genommen hat. Krause war beeinflusst durch die Werke Baumgartens und gehörte wie Sulzer, Ramler, Quantz, den Gebrüder Graun, Moses Mendelssohn, um nur einige zu nennen, dem Berliner *Montagsclub* an. Hier ist insbesondere eine enge Verbindung zu den Musikern am Hofe Friedrich des Großen und der gesamten Musiker-Szene in Berlin zu sehen. Die Schrift Krauses hatte großen Einfluss auf das Musikleben Berlins; sie ist – wie schon erwähnt – im unmittelbaren Umfeld Kirnbergers entstanden. Zudem ist sie etwa 25 Jahre vor der Abfassung der *Kunst des reinen Satzes* entstanden und repräsentiert von daher recht gut den Stand der musikästhetischen Entwicklung, den Kirnberger auch in späterer Zeit noch vertreten hat, was seiner etwas konservativen Attitüde geschuldet ist. Wie der Titel seines Werkes schon angibt, geht es Krause in erster Linie um die Verbindung zwischen Sprache und Musik; in diesem Sinne ist er auch als Komponist hervorgetreten. Seine Domäne sind Lieder im volkstümlich

⁸¹ Stolzenberg, *Formen expressiver Subjektivität*, S. 18f.

schlichten Ton. Dennoch hat Krause in seinem Werk ein grundlegendes Gedankengebäude zur Musik erstellt.

Sein Ausgangspunkt ist – wie er schon in seiner Vorrede⁸² feststellt – natürlich noch die Nachahmungsästhetik. Dabei ist der wahre Zweck der Musik, den Menschen zu rühren und zu ergötzen. Ergötzen meint dabei ein bloßes Erfreuen und Unterhalten, während *rühren* auch auf den Zusammenhang der Musik abstellt und von daher nicht nur den aufmerksamen, sondern auch kenntnisreichen Zuhörer erfordert. In den Worten Krauses:

„Zur Musik gehört ein denkendes Wesen. Jeglicher Ton ist ein Gedanke, und eine wahre Musik muss rühren und ergötzen.“⁸³

Interessanterweise schränkt Krause jedoch dieses Denken in der Musik im Nachfolgenden deutlich ein. Ein wahrer Kenner könne die Wirkungen der Musik häufig zwar sehr wohl empfinden, aber nicht wirklich verstehen. Damit ergibt sich für Krause eine sehr deutliche Grenze: Nur das, was ein verständiger Liebhaber der Musik noch nachvollziehen könne, entspräche dem Zweck der Musik. Krause zieht das Urteil dieses verständigen Liebhabers sogar dem Urteil der Musiker selbst vor. Diese seien durch ihre Fachkenntnis voreingenommen. Eindringlich warnt er vor einer „*Intellectualmusik*“ der Tonkünstler. Diese Passagen erinnern sehr deutlich an die Kritik Scheibes gegenüber der Musik Johann Sebastian Bachs. Interessant ist jedoch die Begründung Krauses: In einer solchen „*Intellectualmusik*“ käme die Darstellung der Affekte zu kurz, sie verfehle also ihren eigentlichen Endzweck. In diesem Sinne sei ein Klavierkonzert von Graun sicher einem solchen von C. Ph. E. Bach vorzuziehen, obwohl dieses sicher auch gut gearbeitet sei. Krause nennt in seinem Werk mehrere Prinzipien, nach denen die Musik zu beurteilen sei. Zum einen erhebt er die Forderung nach Deutlichkeit und Klarheit. In seinen Augen hängt das damit zusammen, dass die Musik in ihrem zeitlichen Ablauf flüchtig und die

⁸² „Gemüthsbewegungen *nachzuahmen* und Empfindungen zu schildern, erfordert eben so viel Geschicklichkeit und Fleiß, und kann nicht mindern Ruhm und Beyfall zuwege bringen.“ Krause, Von der musikalischen Poesie, Vorrede ohne Seitenzahl, im Original nicht hervorgehoben.

⁸³ Ebenda, S. 26.

Aufnahmefähigkeit des Ohres deutlich begrenzt sei.⁸⁴ Diese Klarheit und Deutlichkeit könne der Komponist durch Wiederholungen der Musik erreichen oder durch größere Klarheit der Merkmale, also durch Betonung ihrer Charakteristik. Diese Forderung nach Klarheit und Deutlichkeit stoße aber an eine andere Grenze, nämlich an die der Eintönigkeit. Deswegen stellt er eine wichtige Forderung auf:

„Diejenigen musici thun also am besten, welche beyde Arten der Klarheit in ihren Werken verbinden. Durch eine fleißige Ausarbeitung des Themas thun sie ihren musikalischen Regeln ein Genüge, und es ergötzte den Zuhörer ungemeyn, wenn er bei öfterer unvermutheter Anbringung des Hauptsatzes gewahr wird, wie aus wenigem so viel gemacht wird. Die Componisten sind auch dabey sicher, daß sie sich von ihrer Hauptvorstellung und denen dahin gehörigen Empfindungen nicht ganz entfernen.“⁸⁵

Gerade in diesen Äußerungen ist der Zusammenhang zum Werk Kirnbergers ganz deutlich zu greifen. Bei Kirnberger sind es die Begriffe *Einheit* und *Mannigfaltigkeit*, die seine ästhetischen Anschauungen immer wieder bestimmen. Die Einheit wird im Sinne Krauses dadurch gewährleistet, dass die Hauptvorstellung des Stückes, sein zugrunde liegender Hauptaffekt, nicht verlassen wird. Dadurch wird eine Grenze markiert, innerhalb derer die „*musikalischen Regeln*“ zur Anwendung kommen, das, was Kirnberger als Mannigfaltigkeit bezeichnen wird. Gerade die unvermutete Anbringung des Themas, wie Krause es hier fordert, ist eine musikalische Herausforderung an den Komponisten. Keinesfalls darf der Komponist jedoch zu weit gehen, weil er sich sonst vom eigentlichen Zweck der Musik entfernen würde. Genau aus diesem Grund lehnt Krause eine zu große Polyphonie deutlich ab. Kirnberger greift jedoch interessanterweise genau diesen Gedanken Krauses auf, wenn er den Kontrapunkt – und besonders den doppelten Kontrapunkt – verteidigt. Der doppelte Kontrapunkt sei geradezu ein ideales Mittel, um diese beiden Forderungen nach Einheit und Mannigfaltigkeit zu verbinden, weil innerhalb eines gegebenen Rahmens immer neue Möglichkeiten gegeben würden. Hier kann man erkennen, dass Krause und Kirnberger im Konkreten durchaus unterschiedliche

⁸⁴ „Das Ohr ist einer von den hochmüthigsten Richtern, und fasset sein Urtheil aus dem Stegreif ab.“ Ebenda, S. 37.

⁸⁵ Ebenda, S. 30f.

Positionen zu bestimmten musikalischen Phänomenen einnehmen, dass aber die dahinter liegenden musikästhetischen Positionen doch recht ähnlich sind. Sie werden eben nur von den beiden Musikern unterschiedlich ausgelegt.

Es gibt für Krause noch eine andere Grenze der Musik. Er scheidet das „scheinbar große und prächtige“ von dem „natürlichen und edel einfältigen“.⁸⁶ Der Rekurs auf das *Natürliche* liegt gewiss im Zeitgeist in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Kirnberger verwendet den Begriff des Natürlichen auch in seinem Werk, aber er warnt auch immer vor der Gefahr der Verflachung und des Primitiven. Häufig kritisiert er Komponisten für ihre mangelnden Fähigkeiten; das „Natürliche“ oder das „edel Einfältige“ dürfen für ihn auf keinen Fall ein Vorwand für mangelnde Kenntnisse sein, deswegen auch seine beständigen Mahnungen an die Musiker, ihre Regelkenntnisse zu verbessern. Auch in einem weiteren Punkt gibt es einen Unterschied zwischen den beiden Theoretikern: Krause greift in seinem Werk recht häufig die Idee der Nachahmung auf und zieht daraus entsprechende Konsequenzen, für ihn ist diese Idee ein realer Ausgangspunkt seiner Überlegungen.⁸⁷ Für Kirnberger spielen solche Überlegungen nur ganz am Rande eine Rolle. Seine Gedanken kreisen viel mehr um innermusikalische Probleme, nicht so sehr um musikphilosophische Fragestellungen. Als typisches Beispiel für die Art, wie Kirnberger sich diesen Fragen nähert, mag folgende Stelle dienen:

„Wenn das Gehör einige Zeitlang angenehm soll unterhalten werden, so gehört Mannigfaltigkeit und Abwechslung dazu. Diese erhält man nicht nur durch Verschiedenheit der melodischen Sätze, oder Gedanken und durch Nachahmung eines Gedankens; sondern auch noch durch andere Mittel. Eines davon ist, daß man eine, in einem gewissen Tone vorgetragene Periode nachher, vermittelt der Modulation, auch in einem andern verwandten Tone wiederholt. (...) Ein anders, noch mehr Mannigfaltigkeit hervorbringendes Mittel, das in zwey- oder mehrstimmigen Sachen kann gebraucht werden, ist die Verwechslung der Stimmen, so daß

⁸⁶ Ebenda, S. 33.

⁸⁷ Als Beispiel sei hier die folgende Stelle zitiert: „Ist indessen die Absicht aller Nachahmung, entweder uns auf ihre Vorstellungen aufmerksam zu machen, und zu unterrichten, oder uns gegen die vorgestellten Sachen mit Gunst oder Abscheu einzunehmen und zu bewegen, so kan die Musik uns zwar nicht so unterrichten, als wie wir in einer Wissenschaft unterwiesen werden.“ Ebenda, S. 43.

von zwey Stimmen die, welche die obere war, nun zur untern, die untere zur obern wird, wie in dem folgenden Beyspiele.“⁸⁸

Hier werden zwar ähnliche Begriffe gebraucht wie bei Krause (angenehm, unterhalten, Mannigfaltigkeit, Abwechslung, Nachahmung), jedoch werden diese Begriffe nicht in einen größeren gedanklichen Zusammenhang gebracht; vielmehr ist das Verfahren bei Kirnberger so, dass er sehr schnell auf sein eigentliches Thema zu sprechen kommt – und das ist in der Regel ein konkretes musikalisches satztechnisches Problem, hier die Modulation und die Umkehrung. Bei Kirnberger ist es im Übrigen so, dass er das *Natürliche* oft historisch interpretiert. In diesem Sinne erklärt er die Anfänge der Tonleiter, des Gesanges usw. Demgegenüber sieht er sich selbst in einer weiter entwickelten Position; das Natürliche ist für ihn nicht so sehr Grenzlinie einer möglichen Entwicklung, sondern viel eher Ausgangspunkt einer Entwicklung, die noch andauert.⁸⁹

Auf einen weiteren Punkt möchte ich bei dem Vergleich noch eingehen. Krause postuliert ganz deutlich die sanfteren Empfindungen und diejenigen von Freude als der Musik am angemessensten. Sein Argument ist, der Mensch fange dann intuitiv an zu singen und zu musizieren, wenn er sich freue oder wenn er in einer gehobenen Stimmung sei. Im Falle von Wut, Ärger, Zorn etc. greife er zu anderen Lauten wie Schreien usw. Daraus folgert Krause, dass es dem Wesen der Musik am besten entspreche, wenn sie sich vornehmlich auf die freudigen und sanfteren Empfindungen konzentriere. Natürlich kann er die aufgeregten und wilden Affekte nicht gänzlich ausschließen, aber sie dürften nach Krause nur einen kleinen Teil der Musik ausmachen. Schließlich seien die dort anzuwendenden musikalischen Mittel auch meist recht ähnlich, was bei den Empfindungen der Freude nicht so sei. Diesen wichtigen Gedanken fasst er so zusammen:

„Ich setze endlich nochmals den allgemeinen Satz fest: je natürlicher uns eine Neigung, Gemüthsbeschaffenheit und Leidenschaft ist, je mehr sie auf Liebe und sanfte Empfindungen gehet, oder sich doch in dem Ton der Stimme, in allerhand

⁸⁸ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/2, S. 3.

⁸⁹ Vgl. Fußnote 105 auf S. 60 dieser Arbeit.

Geberden oder Stellungen des Leibes offenbart: je musikalischer ist sie, und je leichter und deutlicher läßt sie sich in Tönen ausdrücken.“⁹⁰

Vergleichbare Äußerungen finden sich bei Kirnberger so nicht. Er führt zwar an verschiedener Stelle aus, dass die Einheit des Ausdrucks anzustreben sei, aber es gibt für ihn keine Bevorzugung bestimmter Affekte, wie Krause sie hier fordert. Es scheint, als folge Kirnberger hier eher einem älteren Ideal, wie er es in der Barockzeit kennengelernt hat. Sein Ausgangspunkt sind die einfachen *natürlichen* Gesänge der Völker:

„Es scheint, daß die Natur dem Menschen die Gabe zu singen deswegen verliehen habe, daß er dadurch sich selbst in den Empfindungen, die der Gesang auszudrücken vermag, unterhalten und bestärken könne.

Daß dieses der erste und natürlichste Gebrauch des Gesanges sey, ist daraus offenbar, daß selbst die rohesten noch halb wilden Völker, wenn sie lustig seyn wollen, fröhliche Gesänge anstimmen; wollen sie aber sich selbst zum Streit und Kampf aufmuntern, so thun sie es durch wilde und Muth erweckende Kriegegesänge.“⁹¹

Für Kirnberger kann die Musik die gesamte Palette der Empfindungen, Leidenschaften und Affekte ausdrücken. Eine Engführung, wie sie Krause fordert, liegt ihm fern. Ein Komponist, der nur bestimmte Affekte ausdrückt, ist für Kirnberger kein vollkommener Komponist, weil er eben nicht alle Mittel der Musik in seiner Gewalt habe. In dieser Frage ist Kirnberger ganz sicher kein typischer Vertreter seiner Zeit, da für ihn die Musik insgesamt eine gewaltige Ausdrucksvarianz habe, die es seiner Ansicht nach auch einzusetzen gelte. Im Grunde genommen kann sein gesamtes Lehrwerk auch in dieser Richtung interpretiert werden. Er möchte den angehenden Musiker in die Lage versetzen, diese reichhaltige Ausdruckspalette der Musik adäquat einzusetzen.

Betrachten wir noch die Verbindungen zu einem anderen Musikästhetiker aus dem Umfeld Kirnbergers, nämlich zu Moses Mendelssohn. Dieser war eine Zeit lang Schüler Kirnbergers und hat sicher sehr eng mit diesem zusammengearbeitet. Es gibt viele Hinweise, dass diese Zusammenarbeit über einen längeren Zeitraum angedauert hat und offensichtlich auch sehr fruchtbar war. Gemeinsames Anliegen beider Theoretiker war es, eine Antwort auf die Frage zu

⁹⁰ Krause, Von der musikalischen Poesie, S. 101.

⁹¹ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/1, S. 1.

finden, was denn der wahre und gleichsam objektive Grund für die Wahrnehmung von Schönheit sei. Dabei führt Mendelssohn das allgemeine Prinzip der *Einheit in der Mannigfaltigkeit* ein. Dieses präzisiert er aber in entscheidender Weise, indem er folgende Erläuterung gibt:

„Das Maximum der Ideen entspringt der *Mannigfaltigkeit*, und das Minimum der Zeit der *Einheit*.“⁹²

Diesen Gedanken Mendelssohns macht sich Kirnberger in seinem Werk an vielen Stellen zu eigen. Dabei bedeutet für ihn der Gedanke der Einheit, dass die Ideen dem Hörer verständlich sein müssen. Das geht für ihn im Anschluss an Mendelssohn aber nur dann, wenn sie in einer kurzen Zeitspanne vorgebracht werden, sodass der Hörer diese auch aufnehmen kann. Kirnberger geht es in seinem Werk darum, ein objektives Kriterium für die Musik zu finden, und in diesen Gedanken Mendelssohns findet er nun einen Anhaltspunkt dafür. Satztechnische Gegebenheiten, die die Mannigfaltigkeit der Gedanken auf engem Raum geradezu herausfordern, wie z. B. der doppelte Kontrapunkt, gewinnen dadurch für ihn eine nahezu objektive Plausibilität. Wenn Kirnberger seinem Lehrwerk den Zusatz gibt „aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beispielen erläutert“, dann bezieht er sich genau darauf: Die Musik soll herausgenommen werden aus dem Unverbindlichen und im Kern Subjektiven und Beliebigen. Im Rückgriff auf das Kriterium Mendelssohns findet Kirnberger eine wesentliche ästhetische Begründung für sein Konzept des musikalischen Satzes als ein auch rationalen Begründungen standhaltendes Konzept einer guten Musik überhaupt.

Wenn wir nun zu unserer Ausgangsfrage zurückkommen und nach der Stellung Kirnbergers im musikästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts fragen, dann können wir feststellen, dass er dort eine Mittlerstellung einnimmt. Zwar verwendet er typische Elemente wie die Forderung nach Einheit und Mannigfaltigkeit, allerdings interpretiert er sie anders als manche seiner Zeitgenossen. Sein Bekenntnis zur Polyphonie und zum kunstvollen Satz steht in deutlichem Gegensatz zu den Forderungen etwa von Krause oder von Scheibe. Der Gedanke der Nachahmung spielt bei Kirnberger nur eine untergeordnete Rolle.

⁹² Mendelssohn, Gesammelte Schriften Band III/1 (1932), S. 273f, im Original hervorgehoben.

Das hängt sicher damit zusammen, dass er eine grundlegende ästhetische Argumentation vermeidet, ihm geht es um die konkreten musikalischen Phänomene, ihre Regeln und Zusammenhänge. Insofern ist er auf keinen Fall ein typischer Vertreter für den empfindsamen oder galanten Stil. Bei seinen Zeitgenossen bemängelt er deswegen häufig mangelnde satztechnische Kenntnisse und eine zu große Oberflächlichkeit. Insgesamt ist die gesamte Anlage seines Werkes aber eindeutig traditionell. Es geht ihm noch ganz deutlich um die musikalische Darstellung der unterschiedlichen Affekte und Leidenschaften, wie es auch in der Barockzeit üblich war. An vielen Stellen blitzt der Geniegedanke bereits durch.⁹³ Darauf beruft er sich meistens dann, wenn ein konkretes Regelwerk oder zumindest weitere Hinweise zu einem komplexen Thema nicht gegeben werden können. Kirnberger geht dabei aber ganz deutlich davon aus, dass das Genie sich eben dadurch auszeichne, dass es intuitiv wisse, wie die Regeln anzuwenden seien. Keinesfalls stehe dieses Genie einfach außerhalb des Regelwerkes der Musik und schaffe sich quasi seine eigenen Regeln. Die wahren und großen Meister erkenne man mit Kirnberger gerade daran, dass sie eingehende Kenntnis der Regeln sowie der Werke der großen Meister hätten und sich nur sehr dosiert über diese Regeln hinwegsetzten.

⁹³ Vgl. z. B. Fußnote 445 auf S. 253 dieser Arbeit.

5 Jenseits von Polemik und Animosität: Kirnbergers Satzlehre im Schnittpunkt zwischen der älteren deutschen Generalbasslehre und der Theorie von Rameau

5.1 Vorbemerkungen

Als Johann Philipp Kirnberger im Jahre 1779, zu dieser Zeit eher ein Außenseiter im Berlinischen Musikleben, den letzten Teil seines Werkes *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* herausgab, konnte er es nicht lassen, ganz am Ende, in einem Anhang, auf die Vorwürfe einzugehen, die Friedrich Wilhelm Marpurg, ein früherer Freund Kirnbergers, in einer „Invektive“⁹⁴ aus dem Jahre 1776⁹⁵ an ihn gerichtet hatte. Offensichtlich menschlich von diesem sich über etliche Jahre hinziehenden Streit tief erschüttert⁹⁶, verfasste Kirnberger eine Replik auf die gegen ihn erhobenen Vorwürfe, die zunächst als eine Rezension der Marpurgschen Schrift durch einen Dritten erscheinen; dann jedoch ergreift noch einmal Kirnberger das Wort und endet mit einem denkwürdigen Zitat Carl Philipp Emanuel Bachs, das dieser in einem Brief an Kirnberger geschrieben hatte:

„Dass meine und meines seel. Vaters Grundsätze antirameausich sind, können Sie laut sagen.“⁹⁷

Dieser Vorgang ist in mehrfacher Hinsicht für Kirnberger bezeichnend: Zum einen zeigt er die Verletzbarkeit des Berliner Musiktheoretikers und seinen latenten Hang zu einer gewissen „Rechthaberei“, beides auch bei anderen Musiktheoretikern der Zeit anzutreffen. Zum anderen wird hier Kirnbergers Neigung deutlich, sich als gleichsam höchste Instanz auf Johann Sebastian Bach zu berufen. Eine höhere Legitimation als den Verweis auf die größten Meister – und hierin natürlich besonders Bach – scheint es für Kirnberger nicht zu geben.

⁹⁴ Lütteken, *Zwischen Ohr und Verstand*, S. 146.

⁹⁵ Marpurg, *Versuch über die Temperatur*.

⁹⁶ Vgl. Borris-Zuckermann, *Kirnbergers Leben und Werk* S. 86ff.

⁹⁷ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes II/3*, S. 188.

Darüber hinaus – und darauf soll es jetzt besonders ankommen – werden hierin die überragende Stellung Rameaus für die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts deutlich und gleichzeitig das Verhältnis Kirnbergers zu dem französischen Theoretiker thematisiert.

In der deutschen Musiktheorie des 17. Jahrhunderts ging man ganz selbstverständlich vom Generalbass aus. Die Klassifizierung der Akkorde nach den Bass-tönen entsprach einerseits der musikalischen Praxis und damit dem musikalischen Empfinden der gesamten Epoche. Gleichzeitig konnte eine systematische Darstellung der Akkorde aus der Perspektive des Basstones auch positive Rückwirkung auf die Praxis haben. In diesem Sinne sind diese Werke immer als *Lehre* angesehen worden, nicht als Werk einer Musik-„Theorie“ im eigentlichen Wortsinn. Andererseits führt natürlich die Klassifizierung nach Art des Generalbasses zu einer gewissen Unübersichtlichkeit.

Als ein wenn auch recht spätes Beispiel für diese Tradition kann das Werk *Treulicher Unterricht im General-Baß* von David Kellner aus dem Jahr 1743 angesehen werden, in dem in der *Signatur-Tabelle* insgesamt 30 verschiedene harmonische Fälle unterschieden werden, die allesamt vom Basston aus gedacht werden.⁹⁸

Vor diesem Hintergrund ist natürlich die Reduktion des gesamten Akkordmaterials auf nur zwei Grundtypen durch Rameau ein radikaler Einschnitt. Er postuliert, dass es nur den Dreiklang (*Accord parfait*) und den Septimenklang gebe und dass alle anderen Erscheinungsformen lediglich als deren Akkordumkehrungen zu deuten seien⁹⁹. Dahlhaus hat zu Recht darauf hingewiesen, dass damit noch keine neue Harmonielehre begründet worden sei.¹⁰⁰ Rameau vertritt

⁹⁸ Kellner, *Treulicher Unterricht*, S. 28. Das Werk nimmt insofern eine Mittlerstellung ein, dass Kellner zwar einerseits schon von den „Umwendungen“ der Akkorde spricht, bei der Besprechung der unterschiedlichen Fälle aber weiterhin vom Basston ausgeht und so zu den dreißig verschiedenen Akkorden bzw. Akkordverbindungen gelangt.

⁹⁹ „Il étoit à propos de parler de ces trois Cadences avant toute chose, pour prouver que l'Harmonie ne consiste que dans l'accord parfait & dans celui de la Septième, puisque toute la diversivité qu'on peut apporter ne provient que du renversement de ces Accords.“ Rameau, *Traité de l'Harmonie*, S. 66.

¹⁰⁰ „Der Umkehrungsbegriff ist demnach nicht für sich, sondern erst in Korrelation zur Basse fundamentale als dem Träger eines Sinnzusammenhangs Bestandteil einer Harmonielehre, die ihren Namen dadurch verdient, dass sie zugleich und in eins Akkordstrukturen und

so jedoch einen vollständig anderen Ansatz als die älteren Generalbasslehren und es ist somit zu fragen, wie Kirnbergers Werk sich in diesem Spannungsprozess positioniert.

Dabei ergibt sich ein etwas eigenartiges Bild, weil der eigentliche Befund deutlich von den meist sehr negativen Äußerungen Kirnbergers über Rameau abweicht. Der oben zitierte Satz ließe erwarten, dass Kirnberger so etwas wie einen Gegenentwurf oder zumindest eine Revision der Rameauschen Lehre versucht hätte, davon kann aber keine Rede sein. In den folgenden Kapiteln soll das Verhältnis zwischen Rameau und Kirnberger näher bestimmt werden.

5.2 Das Tonsystem

Die Herleitung des Tonsystems durch Kirnberger findet sich in den ersten Kapiteln seiner *Kunst des reinen Satzes*. Waldura hat diese Herleitung so gedeutet, dass Kirnberger das gesamte Tonsystem „historisch“ deute und deswegen in dieser Frage „nicht im geringsten“ von Rameau beeinflusst sei.¹⁰¹ Grant hingegen sieht in der Erklärung Kirnbergers den seltenen Fall, dass dieser sich von einem außermusikalischen Prinzip leiten lasse.¹⁰² Die Idee der Saitenteilung und die einfacheren mathematischen Verhältnisse werden hier, so Grant, zum Prinzip.

Eine genaue und umfassende Lektüre der einschlägigen Kapitel aus Kirnbergers Hauptwerk macht jedoch eine andere Interpretation schlüssiger. Das Argument der historischen Herleitung des, wie Waldura sagt, diatonischen Systems erscheint kaum aufrecht zu halten zu sein. Denn das würde ja bedeuten, dass zu einem bestimmten Zeitpunkt nur gewisse Töne der Skala vorhanden gewesen seien und erst nach und nach auch die anderen Töne der Skala. Dieser

Akkordverbindungen erklärt.“ Dahlhaus, *Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, S. 76.

¹⁰¹ Waldura, *Von Rameau und Riepel zu Koch*, S. 518: „Im Gegensatz zu Marpurg ist Kirnberger in seiner theoretischen Herleitung des diatonischen Systems von Rameaus Theorie nicht im geringsten beeinflusst. Anders als die beiden Autoren betrachtet er die ganze Frage der Berechnung der natürlich-reinen Stimmung und ihrer Temperierung historisch.“

¹⁰² Grant, *Kirnberger versus Rameau*, S. 49: „It is relevant here to observe that this is one of the few instances where Kirnberger adopts an a priori external principle and attempts to relate it deductively to music.“

Sachverhalt kann sich nur auf die chromatische Skala beziehen, nicht aber auf die diatonische Skala. Entsprechend argumentiert ja Kirnberger auch:

„Es ist bekannt, daß man in den ältern Zeiten auf den Orgeln keine andern Töne gehabt hat, als diejenigen, welche noch gegenwärtig mit den Buchstaben C, D, E, F, G, A, H, c, d, e u.s.f. bezeichnet werden.“¹⁰³

Zwar beschreibt er einige Seiten später den Prozess der harmonischen Teilung der Saiten, aber schon der Verweis auf die alten Griechen, deren diatonisches System von dem der Alten etwas verschieden gewesen sein soll¹⁰⁴, macht deutlich, dass der Prozess der Herleitung nicht historisch, sondern eher systematisch zu verstehen ist. Dieses wird noch verstärkt durch Kirnbergers Bemerkung:

„Man hat gewiss lange vorher gesungen, ehe es einem nachdenkenden Kopf eingefallen ist, das, was wir itzt die Tonleiter oder das System der Töne nennen, festzusetzen.“¹⁰⁵

Hier zeigt sich auch ein fundamentaler Unterschied zu Rameau: Während dieser davon ausging, dass jeder Sänger das Tonsystem erzeugen könne, und zwar das System, das sich nach Rameau aus *der Natur der Sache* ergibt, geht Kirnberger davon aus, dass die verschiedenen Völker verschiedene Tonsysteme besäßen.

„Es ist wahrscheinlich, dass jedes Volk, nach Beschaffenheit seines Gehörs und seines Nationalcharakters ursprünglich seine eigene Tonleiter gehabt, die sich von denen, die andere Völker hatten, sowol durch die Höhe der Stimme, als durch besonders bestimmte Intervalle, unterschiedete.“¹⁰⁶

Im zweiten Teil der *Kunst des reinen Satzes* gibt Kirnberger denn auch noch eine ganz andere Begründung für die diatonische Skala: Ausgehend von dem physikalischen Phänomen der Obertöne erklärt er die diatonische Skala als auf die Natur zurückzuführende Tonleiter.

„Die vollkommenste und beruhigendste Harmonie ist diejenige, die die Töne hören läßt, die die Berührung einer Sayte, oder einer Pfeife, wenn in dieselbe nach und nach stärker geblasen wird, angiebt. Wie bekannt, so folgen sie den Zahlen nach in dieser Ordnung:

¹⁰³ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* I, S. 2.

¹⁰⁴ Ebenda S. 4.

¹⁰⁵ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes*, Einleitung zum zweiten Teil, ohne Seitenangabe.

¹⁰⁶ Ebenda.

1	2	3	4	5	6	7	8
C	c	g	c	e	g	(i)	c

Nach diesen consonierenden Tönen giebt die Natur in der vierten Octave zwischen zwey consonierende einen dissonierenden Ton an, nemlich:

	+		+		+		+		+
8	9	10	11	12	13	14	15	16	
c	d	e	f	g	a	(i)	h	c	

die mit + bezeichneten Töne sind consonierend. Dies ist die eigentliche diatonische Skala.¹⁰⁷

Der Ton (i) bezeichnet die Naturseptime, die nach Kirnbergers Aufstellung eine Konsonanz ist. Die Formulierung „*eigentliche diatonische Skala*“ lässt sich wohl kaum anders interpretieren als gleichsam durch die Natur vorgegebene Ordnung der diatonischen Leiter.

Daneben gibt Kirnberger für die Einteilung der Intervalle in Konsonanzen und Dissonanzen eine mathematische Begründung:

„Man hat vielfältig versucht, den natürlichen Grund des Consonirens und Dissonirens zu entdecken. Die meisten Philosophen halten dafür, daß diejenigen Intervalle am besten consoniren, deren Verhältnisse am leichtesten zu fassen sind, und dieses kommt in der That auch mit der Empfindung überein.“¹⁰⁸

Aus diesem Zitat hat Grant geschlossen, Kirnberger leite das System deduktiv aus der Zahlenlehre ab. Schon die Formulierung „*Die meisten Philosophen*“ macht diese Interpretation indes nicht glaubhaft, denn offensichtlich gibt es dann auch noch andere Ansichten, zudem fehlt die weitere Begründung dafür. Auch ist die Formulierung für eine deduktive Herleitung auffallend schwach. Entscheidend für sein Denken ist aber der Nachsatz „...und dieses kommt in der That auch mit der Empfindung überein“. Für Kirnberger als praktischen Musiker kommt offenbar alles darauf an, dass die Erklärung mit seinem musikalischen Empfinden in Übereinstimmung gebracht werden kann. Hier zeigt sich schon sehr deutlich der Einfluss des sensualistischen Denkens zu seiner Zeit. Damit wird aber auch der Rahmen für die Theorie ganz eng abgesteckt: Es steht von vorneherein fest, welche Intervalle konsonierend sind und welche

¹⁰⁷ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/1, S. 68f.

¹⁰⁸ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes I, S. 23.

dissonierend sind; er sucht nach einer Begründung dafür – genauer: nach mehreren. Eigentlich steht dahinter ein recht modernes Wissenschaftsverständnis, denn Kirnberger argumentiert wie ein moderner Naturwissenschaftler, der ein Phänomen erklären will. Das Phänomen selbst wird dabei nicht zur Disposition gestellt, sondern soll möglichst plausibel erklärt werden. Ob man sich das Licht als Teilchen oder als Welle vorstellen muss, ist für einen Physiker vor allem in der Hinsicht entscheidend, welche Phänomene des Lichtes besser mit dem einen oder dem anderen Modell erklärt werden können.

Andererseits, und darauf hat Dahlhaus hingewiesen, ist es in der Kunst oft so, dass Lehrsätze normierend wirken und dadurch das Empfinden nachhaltig beeinflussen. Er macht das am Beispiel der Quarte deutlich, die kaum überzeugend entweder als Konsonanz oder als Dissonanz eingeordnet werden kann.

„Die triviale Tatsache, dass die Quarte über der Unterstimme im strengen Satz seit dem 14. Jahrhundert als Dissonanz behandelt und darum als Dissonanz wahrgenommen wurde (nicht umgekehrt), genügt bereits als Beweis für Wechselwirkungen.“¹⁰⁹

Insofern ergibt sich hier ein gewisses Problem: Die Musiktheorie, die durch ihre Regeln das musikalische Empfinden beeinflusst, beruft sich nun ihrerseits letztinstanzlich auf eben dieses Empfinden. Von daher wird umso verständlicher, dass Rameau mit seinem Suchen nach einem außerhalb der konkreten Musik liegenden, aber die gesamte Musik regulierenden Prinzip alles daran gesetzt hat, diesem Zirkelschluss aus dem Weg zu gehen. Dass er sich dabei in andere Widersprüche verstrickt hat, soll jedoch keineswegs verschwiegen werden. Davon wird noch u.a. in den Kapiteln über die Moll-Tonalität und über die harmonische Progression die Rede sein.

Kirnberger gibt also zwei verschiedene Begründungen für seine Einteilung in Kon- und Dissonanzen, aber er kümmert sich nicht weiter um das Verhältnis zwischen der mathematischen und der physikalischen Begründung. Sie gehen beide in die gleiche Richtung, so kann er sie für seine Sichtweise heranziehen. Deswegen hält er sich damit nicht weiter auf, sondern lässt die beiden Ansätze einfach unkommentiert nebeneinander stehen.

¹⁰⁹ Dahlhaus, Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, S. 118.

Er ist sich auch der sehr weit reichenden Implikationen, die dieser Begründungswechsel nach sich zieht, nicht ansatzweise bewusst. Während die mathematische Begründung im Kern ein Intervallverhältnis berührt, thematisiert die physikalische Begründung den Dreiklang als das entscheidende Moment des Tonsatzes. Es geht also darum, ob etwa in der Kadenz die harmonische Progression V^7-I den Zusammenhang herstellt oder die Intervallfortschreitungen des durch den doppelten Leitton gegebenen linearen Prozesses. Damit steht und fällt auch die Frage, ob die Vertikale oder die Horizontale im Tonsatz den Ausschlag gibt. Kirnbergers Angriff auf Rameau spricht hier eine deutliche Sprache. In dem Artikel „*Harmonie*“ aus Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste*, der ja bekanntlich auf Kirnberger zurückgeht¹¹⁰, schreibt er:

„Es entstehet also die Frage, was für einen Antheil die Harmonie an der Musik habe. Einige Neuere behaupten, sie sey das Fundament der ganzen Musik; sie glauben es sey nicht möglich, daß ohne Kenntnis der Harmonie irgend ein gutes Stük könne gemacht werden. Allein diese Meinung wird dadurch widerlegt, daß die Alten, wie Hr. Bürette sehr wahrscheinlich gezeiget hat, diese Harmonie nicht gekennt und dennoch eine Musik gehabt haben. Wem dieses nicht hinlänglich ist, der bedenke, daß viele Völker ohne die geringste Kenntnis der Harmonie ihre Tanzgesänge haben; und daß man überhaupt eine große Menge sehr schöner Tanzmelodien hat, die ohne Baß und ohne harmonische Begleitung sind. Daß die zum Behuff des Tanzens gemachten Gesänge das eigentlichste Werk der Musik seyen, daran kann niemand zweifeln, wenn man bedenkt, daß die Bewegung und der Rhythmus, folglich das, was in der Musik gerade das Wesentlichste ist, und den Gesang zu einer leidenschaftlichen Sprache macht, in denselben am vollkommensten beobachtet werden.“¹¹¹

Es ist klar, dass Kirnberger sich hier auf Rameau bezieht, dem es ja ein zentrales Anliegen war, dass die das Tonsystem erzeugenden Momente auch den musikalischen Ablauf regeln sollten.¹¹² Dabei geht der französische Thoeretiker davon

¹¹⁰ Vgl. Schulz, Über die in Sulzers Theorie der schönen Künste unter dem Artikel Verrückung angeführten zwey Beispiele, vgl. auch Fußnote 14 auf Seite 21 dieser Arbeit.

¹¹¹ Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste Band 1, Artikel „Harmonie (Musik)“, S. 513.

¹¹² „Ce principe, ce premier Son fondamental, en passant alternativement à chacune de ses Quintes, tant au-dessus qu’au dessous (...) fournit dans une proportion Géométrique de Sons fondamentaux, la plus parfaite & la plus naturelle succession que l’Oreille puisse desirer entre toutes les Consonances, & entre les principales Dissonances, d’où naît ce que nous appellons le Mode(...) Dans ce Mode même découvrent, & les Tétracordes des Grecs, & les Systèmes de Musique, tant Anciens que Modernes, & les Cadences, & la Note sensible, & le sur-tout, la Liaison nécessaire dans toute successions d’Harmonie et de Chant; outre quantité de successions arbitraires, parmi lesquelles se rencontre celle des moindres degrés natu-

aus, dass die sich durch die geometrische Reihe 1, 3, 9 darstellbare Quintverwandtschaft der Grundakkorde ihrerseits die Tonart erzeuge. Dementsprechend ist für Rameau auch die Skala nicht die richtige Darstellungsform der Tonart, sondern die Abfolge der quintverwandten Grundakkorde. Aus dem gleichen Prinzip will er nun die melodischen Fortschreitungsregeln, die Tetrachorde der Griechen, die Kadenzen und alle Tonleitern ableiten. Natürlich wertet diese Herleitung aus der Vertikalen sehr stark das harmonische Element auf. Allerdings geht es nicht einfach um die Frage nach dem *Vorrang* der Harmonie vor der Melodie, sondern um die Genese der Satzregeln.¹¹³ Natürlich ließe sich nach Rameaus Überlegungen auch ein Musikstück ganz ohne Akkorde denken, wobei die Akkordstruktur allerdings als latent vorhanden anzusehen wäre. Es gibt zu Zeiten Rameaus ja durchaus unbegleitete Stücke für ein Melodieinstrument¹¹⁴, diese sind aber immer so angelegt, dass man ihnen problemlos einen Generalbass unterlegen könnte. Kirnberger argumentiert aber in der historischen Perspektive und da muss man ihm insoweit recht geben, dass es durchaus Stücke gibt, die nicht aus dem harmonischen Zusammenhang gedacht und entstanden sind (z. B. die gregorianischen Gesänge – man bedenke etwa die Schwierigkeiten, die es selbst einem Meister wie Johann Sebastian Bach bisweilen bereitet, einen modalen cantus firmus nach den Regeln der Dur-Moll-Tonalität überzeugend zu harmonisieren). Damit verschärft Kirnberger die Argumentation und trifft Rameau bei aller Unzulänglichkeit seiner Argumentation doch in einem wunden Punkt. Kirnberger berührt hier nämlich die

rels à la Voix, cette même succession Diatonique, qui a servi jusqu'ici de principe à tous les Auteurs en Musique.“ Rameau, *Génération harmonique*, S. 163f.

¹¹³ M. Waldura hat darauf aufmerksam gemacht, dass Rameau einen Zirkelschluss präsentiert: „Das Ziel zu beweisen, daß die richtige Ableitung der Tonart zugleich die wichtigsten Satzregeln theoretisch fundiert, vermag Rameau demnach weder mit dem einen noch mit dem anderen Modell zu erreichen.“ Waldura, *Von Rameau und Riepel zu Koch*, S. 280. Waldura bezieht sich hier auf die beiden Modelle Rameaus, einerseits die Septakkordkette, andererseits auf die akustische Begründung der Tonart durch den in der Obertonreihe gegebenen Grundakkord und seiner Verknüpfung mit den jeweils quintverwandten Akkorden, wofür Rameau als mathematisches Prinzip die geometrische Reihe findet, die er wiederum aus der Obertonreihe herleiten kann.

¹¹⁴ Als ein Beispiel seien die „Zwölf Fantaisien für Flöte ohne Baß“ von Georg Philipp Telemann, der sich besonders dieser unbegleiteten Kammermusik angenommen hat, genannt.

Problematik der Reichweite von Musiktheorie überhaupt: Geht es ihr darum, die Regeln der Musik ihrer Zeit vernünftig zu formulieren und zu begründen, sodass davon eine gewisse normierende Wirkung ausgeht? Oder ist sie auf ein Modell ausgerichtet, das – eben weil es aus der Natur abgeleitet und damit prinzipiell unveränderbar ist – grundsätzliche und überzeitliche Bedeutung beansprucht? Der Verweis auf die Musik der Alten ist von daher sicher auch als eine Anfrage an Rameau zu verstehen, in der Kirnberger vor einer zu starken Betonung des deduktiven Prinzips warnt, vor allem dann, wenn sich die Theorie seiner Ansicht nach zu weit von ihrem eigentlichen Gegenstand – der praktischen Musik – entfernt. Denn wenn man Rameau wirklich zu Ende denkt und seiner These folgt, dass die Tonart direkt aus dem *corps sonore* folge und dementsprechend in der Verbindung quintverwandter Akkorde ihre eigentliche Darstellung gefunden habe, dann ist eine Musik, in der diese Akkorde nicht nur nicht vorkommen, sondern auch gar nicht hineinpassen, schlechterdings nicht recht vorstellbar. Mit anderen Worten: Die Herleitung aus der Obertonreihe – mithin aus der Natur – postuliert, dass nur eine nach den Regeln *dieser* Tonalität gebaute Musik *natürlich* ist. Erst mit der Tonalität kann dann die Musik zu ihrer eigentlichen Bestimmung gefunden haben – das ist sicher eine historisch und geographisch höchst fragwürdige Zuspitzung, die implizit mit Rameaus Theorie verbunden ist. Demgegenüber wirkt Kirnbergers Theorie von den verschiedenen Tonsystemen der verschiedenen Völker nicht nur erfrischend tolerant, sondern auch klug. Es erweist sich, dass Kirnbergers konsequente Haltung, sich auf die in der Musik beobachtbaren Phänomene zu beschränken, bisweilen auch als Vorzug zu sehen ist.

Andererseits kann durchaus festgehalten werden, dass Kirnberger Rameau in dessen Argumentation nicht wirklich gerecht geworden ist. Lässt man nämlich diese historische Perspektive einmal außer Acht und betrachtet die Sache mit den Augen der Zeit, dann kann festgestellt werden, dass Kirnberger Rameau nur oberflächlich verstanden hat, denn es ging dem französischen Theoretiker ja überhaupt nicht um die Frage, ob die Melodie oder die Harmonie in einem konkreten Musikstück wichtiger seien. Er will ja ganz grundsätzlich erweisen, dass es die gleichen Prinzipien sind, die nicht nur die Tonart und damit das

ganze Tonsystem erzeugen, sondern auch die musikalischen Satzregeln. In dieser Argumentationskette spielt der Dreiklang eine hervorragende Rolle. Damit ist aber überhaupt nichts darüber ausgesagt, ob etwa in einem konkreten Musikstück der Melodieverlauf oder die gewählten Harmonien einen größeren musikalischen Gehalt besitzen, das Musikstück am meisten charakterisieren oder eine größere Wirkung hervorrufen. Diesen Zusammenhang übersieht Kirnberger völlig, weswegen seine Argumentation eben doch weitgehend ins Leere geht.

Übrigens widerspricht er sich in gewisser Weise selbst, wenn er – in gewissem Gegensatz zu dem oben zitierten Absatz aus Sulzers Werk – häufiger in der *Kunst des reinen Satzes* die genaue Kenntnis der Harmonie als Grundlage eines guten Satzes bezeichnet und deren mangelnde Kenntnis vielen seiner Zeitgenossen vorwirft.¹¹⁵

Es muss noch auf ein Missverständnis von Grant eingegangen werden, das Kirnbergers Arbeitsweise berührt. Neben der mathematischen Herleitung macht Grant noch ein zweites *Prinzip* fest, indem er Kirnbergers Feststellung zitiert:

„Je näher nun die Töne aneinander rücken, je stärker dissonieren sie auch.“¹¹⁶

Diese Aussage nimmt Grant absolut und versucht daraufhin Kirnberger Inkonsistenzen nachzuweisen.

„...if intervalls become more dissonant as their terms become closer, the seventh is larger and consequently more consonant than such consonances as the perfect fourth, perfect fifth and the sixths.“¹¹⁷

Hier liegt aber offensichtlich ein Missverständnis vor. Zwar hat Grant die Stelle korrekt zitiert, aber aus dem Zusammenhang wird deutlich, dass Kirnberger diese Aussage so meint, dass innerhalb der Dissonanzen diejenigen schärfer sind, deren Töne näher beieinander liegen. Dieses „Prinzip“ tritt also keinesfalls in Konkurrenz zu der mathematischen Herleitung, sondern es klassifiziert die

¹¹⁵ Vgl. z. B. Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* II/1, S. 7: „(...) ohne ihre Unwissenheit in dem, was zur Behandlung der Harmonie gehört, offenbar an den Tag zu legen.“

¹¹⁶ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* I, S. 24.

¹¹⁷ Grant, *Kirnberger versus Rameau*, S. 48.

daraus entstehenden Gruppe der dissonanten Intervalle nach ihrem Dissonanzgrad.

Zuzustimmen ist Grant hingegen, wenn er feststellt, dass Kirnbergers Theorie in sich nicht besonders schlüssig sei, weil er verschiedenartige Begründungen unverbunden nebeneinander stehen lasse; von daher gehe seinem Ansatz etwas die gedankliche Stringenz ab.¹¹⁸

Interessant und erhellend ist an der Stelle, bei der Kirnberger die Intervalle in Konsonanzen und Dissonanzen klassifiziert, die Art und Weise der Begründung.

„Dieser Einklang ist also die vollkommene Konsonanz. Aber auch das Verhältnis der Gleichheit 1 : 1 ist am leichtesten zu fassen, so wie es am leichtesten für das Auge ist, die Gleichheit zweyer neben einander liegenden Linien zu entdecken. Nächst dem Einklang empfindet jedes Ohr in der vollkommenen Oktave die stärkste Uebereinstimmung. Man empfindet zwar zwey Töne, aber sie verfließen so in einander, daß es dem Gehör schwer fällt, sie zu unterscheiden; man hört zwey, aber nicht zweyerley Töne. Die Sayten, oder wenn man lieber will, die Schläge dieser beyden Töne, verhalten sich wie 1 zu 2, das faßlichste Verhältnis nach 1 : 1.

Nach der Oktave kennt man kein angenehmeres Intervall, als die Quinte, deren Verhältnis 2 : 3 ist; hierauf die Quarte, deren Verhältnis 3 : 4; dann die große Terz, deren Verhältnis 4 : 5. Die Erfahrung lehrt also wirklich, daß die Intervalle am besten harmoniren, die durch die faßlichsten Verhältnisse ausgedrückt werden; je schwerer aber die Verhältnisse werden, je weniger harmoniren die Töne. Jedermann empfindet, daß in der großen Secunde keine Harmonie oder Consonanz sey. Das Verhältnis dieser Secunde ist 8/9, welches schwer zu fassen, wie denn auch das Auge schwerlich entdecken könnte, daß von zwey neben einander liegenden Linien die eine um 1/9 länger sey.“¹¹⁹

In diesem Abschnitt fallen vor allem die Formulierungen „empfindet jedes Ohr“, „man empfindet“, „jedermann empfindet“, „kennt man kein angenehmeres Intervall“ und „die Erfahrung lehrt also wirklich“ auf. Nimmt man die Analogie mit dem Sinneseindruck des Auges in Bezug auf verschieden lange Linien hinzu, so ergeben sich in diesem Abschnitt insgesamt 7 Verweise auf den Sinneseindruck des Menschen. Gleichzeitig wird fünfmal auf die mehr oder weniger große *Fasslichkeit* verwiesen, was an den mathematischen Verhält-

¹¹⁸ C. P. Grant spricht von „defects and inconsistencies of Kirnberger’s theory“, ebenda S. 48.

¹¹⁹ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes I, S. 23f.

nissen fest gemacht wird, sodass vordergründig nicht ganz einfach zu sagen ist, was bei Kirnberger die höchste Instanz ist, das deduktiv hergeleitete Prinzip oder das Urteil des Gehörs. Die Formulierung „*Die Erfahrung lehrt aber wirklich*“ gibt letztlich den Ausschlag gegen Grants These vom Vorrang der Deduktion. Für Kirnberger ist etwas erst dann „*wirklich*“, wenn es vom Ohr bestätigt wird, das im Konfliktfall doch die letzte Instanz ist. Nur dann und solange der Rekurs auf das Urteil des Gehörs die Theorie stützt, ist Kirnberger bereit, dieser zu folgen.

5.3 Die Begründung der Moll-Tonalität

Die theoretische Herleitung der Moll-Tonalität stellt für die Musiktheorie nicht nur des 18. Jahrhunderts ein ungelöstes Problem dar. Sowohl innerhalb des älteren mathematischen als auch des neueren physikalischen Begründungszusammenhangs gelingt es nicht, diese empfindliche Lücke zu schließen. Dabei waren die Versuche in dieser Richtung durchaus sehr kreativ und gedanklich sehr inspiriert. Betrachtet man den Scharfsinn der vorgetragenen Gedankengebäude und den langen Zeitraum der Auseinandersetzung mit dieser Thematik mit der Dürftigkeit der Überzeugungskraft, dann kommt man wohl nicht umhin festzustellen, dass die Musiktheorie an diesem Problem gescheitert ist. Dahlhaus gibt eine Übersicht über die vorgetragenen Ansätze¹²⁰: Vertauschung der beiden Terzen im Dreiklang, das Konstrukt einer wie auch immer gearteten Untertonreihe, der Moll-Akkord in der 4. Oktave der Obertonreihe, die Annahme eines doppelten Fundamentes des Akkordes, der gemeinsame phonische Oberton, die Erklärung aus der Konstruktion des Dur-Dreiklanges von oben nach unten, die Idee der Alteration der Terz und der Rekurs auf das Zahlenverhältnis 4:5:6, das entweder für die Saitenlänge oder für die Schwingungsfrequenzen anzuwenden ist. Es fällt dabei nicht schwer, Einwände gegen jeden einzelnen dieser Erklärungsversuche vorzubringen, zumal die Begründungsansätze auch untereinander nicht widerspruchsfrei sind. Betrachtet man diese Ansätze genauer, so zeigt sich, dass ein größerer Teil der Erklärungsver-

¹²⁰ Dahlhaus, Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert S. 103f.

suche zumindest mittelbar in Zusammenhang mit der Dur-Tonalität steht: Dies trifft auf die Vertauschung der Terzen ebenso zu wie auf die Konstruktion des Dreiklangs von oben nach unten und den Rekurs auf das Zahlenverhältnis; auch die Idee der Alteration ist ohne den Dur-Dreiklang überhaupt nicht sinnvoll. Zumindest ein bestimmtes Element wird bei diesen Erklärungsversuchen in einen strukturellen Zusammenhang zum Dur-Dreiklang gebracht, sodass der Moll-Akkord als eine - zumindest strukturelle - Ableitung aus dem Dur-Akkord erscheint. Die anderen Fälle beinhalten entweder zumindest teilweise hypothetische Annahmen wie die Untertonreihe und den phonischen Oberton oder sind nicht unmittelbar stichhaltig, wie der Dreiklang in der 4. Oktave der Obertonreihe (weil natürlich zu fragen ist, welche Relevanz ein Moll-Akkord über *e* in der Obertonreihe des Tones C besitzen soll). Die Idee der Ableitung steht aber in fundamentalem Widerspruch zu der praktischen Verwendung der beiden Tongeschlechter, was im Folgenden deutlich gemacht werden soll.

Zunächst sollen kurz die theoretischen Ansätze von Rameau – der Plural ist hier ganz bewusst gewählt – betrachtet werden, um sie danach mit dem Konzept von Kirnberger zu vergleichen.

Wenn man sich noch einmal kurz in Erinnerung ruft, was oben über Rameaus Konzept der Herleitung des gesamten Tonsystems aus dem *corps sonore* gesagt wurde, dann wird unmittelbar einsichtig, dass die Moll-Tonalität für Rameau ein ärgerliches Problem war und auch bis zum Schluss geblieben ist, da natürlich die Ableitung aus dem *corps sonore* für den Moll-Akkord nicht so unmittelbar gegeben ist. Die musikalische Praxis kennt die zwei verschiedenen Tongeschlechter in gleichberechtigter Weise¹²¹. Kein Musiker des 18. Jahrhunderts würde auf die Idee kommen, ein Stück in Moll sozusagen als aus der Dur-Tonalität abgeleitet zu betrachten¹²². Vielmehr ist natürlich jede Musik in Moll eine

¹²¹ Es geht hier nicht darum, in quantitativer Weise zu erfassen, ob beide Tongeschlechter wirklich „gleichberechtigt“ sind; vielmehr ist hier gleichberechtigt im Sinne einer eigenständigen und mit je eigenen Regeln ausgestatteten Verwendung zu verstehen.

¹²² Ein Ausnahme bilden hier Variationssätze in der gleichnamigen Moll- bzw. Dur-Tonalität, ebenso wie die „minore“-Teile in einigen Menuetten. Hier liegt der besondere Reiz ja gerade in dem Überführen einer Melodie in das andere Tongeschlecht mit seinem ganz anderen Gepräge. Anzumerken bleibt, dass das Verfahren, eine Dur-Melodie nach Moll zu setzen bei weitem häufiger ist als umgekehrt.

Musik sui generis, die nach eigenen Regeln erfunden und gehört wird. Im Grunde genommen ergibt sich für die Moll-Tonart ein ähnliches Problem wie für die historischen Tonsysteme der „Alten“, von denen oben die Rede war. Daraus folgt, dass es natürlich auch für die Musiktheorie ein Problem wäre, wenn die Moll-Tonalität stringent nur aus der Dur-Tonalität abgeleitet werden könnte. Dann ergäbe sich das gravierende Problem, dass für das Tonsystem die Idee der Ableitung aus der Dur-Tonalität erhalten müsste, die aber durch die konkrete musikalische Verwendung überhaupt nicht gestützt werden könnte. Mit anderen Worten: Es ist nicht so recht einsichtig, dass die Moll-Tonalität aus einem Bereich hergeleitet werden soll, der für die Formulierung der spezifischen Satzregeln dieses Tongeschlechtes überhaupt keine Relevanz besitzt. Der Leitton ist eine Eigenschaft der Dur-Tonleiter, der besonders in den Klauseln der Musik 15. –17. Jahrhunderts eine große Rolle spielt. Neben dem Leitton zum Grundton werden künstliche Leittöne zu anderen Stufen hinzugefügt. Diese Klauseln sind die Vorstufen der späteren Kadenz, die deswegen immer mit einem Leitton versehen ist. Bei der Moll-Tonalität fällt auf, dass die erhöhte 7. Stufe gar nicht zur Skala gehört, aber wohl deswegen verwendet wird, weil die Praxis der Leittöne in den Klauseln und die sich daraus entwickelte Harmonisierung mit Quintschritt abwärts sozusagen in den Moll-Bereich ausgestrahlt hat. Die 7. und 6. Stufe der abwärts geführten melodischen Moll-Tonleiter als – vom Grundton aus gesehen – kleine Septime und kleine Sexte können mit dem Verweis auf die Dur-Skala überhaupt nicht erklärt werden, wohl aber die erhöhten Stufen bei der aufwärts geführten Skala, die jedoch ihrerseits eigentlich eine „Abweichung“ vom System bedeuten. Daraus folgt, dass gerade für die molltypischen Elemente, die damit natürlich der Moll-Tonalität ihr besonderes Gepräge verleihen, der Rekurs auf die Dur-Skala überhaupt keine Relevanz besitzt. Damit wäre einer Erklärung der gesamten Moll-Tonalität, die sich sozusagen als Ableitung aus der Dur-Skala zu erkennen gibt, zumindest als einer auch auf das musikalische Empfinden bezogenen Erklärung etwas der Weg versperrt.

Insgesamt kann in den Schriften Rameaus festgestellt werden, dass er sehr um eine Lösung des Problems gerungen hat. Zunächst hat er im *Traité* in Analogie

zum Dur-Akkord den Moll-Akkord aus den mathematischen Proportionen abgeleitet, wobei eben die Quinte nicht harmonisch wie beim Dur-Akkord, sondern arithmetisch geteilt wird. Wie oben dargelegt, erfährt Rameaus Begründung des Tonsystems durch die Entdeckung der Obertonreihe einen markanten Wandel. Allerdings hat diese Veränderung auf Rameaus Begründung des Moll-Akkordes zunächst keinen Einfluss; so stehen in seiner Schrift *Nouveau Système* die physikalische Begründung des Dur-Akkordes und die mathematische des Moll-Akkordes unverbunden nebeneinander. In gewisser Hinsicht kann diese Schrift als eine Art Zwischenstadium gelten, denn in seinen weiteren Schriften entwickelt Rameau seine Erklärungsversuche weiter. So versucht er durch eine umgekehrte Proportion mit den Zahlen eins, drei und fünf den Moll-Akkord in Abwärtsrichtung zu konstruieren, wobei sich die Zahlenverhältnisse auf die Saitenlängen beziehen (von c aus gesehen ergeben sich dann abwärts f und as). Aber auch mit dieser Erklärung gibt sich Rameau noch nicht zufrieden und, um den Widerspruch zwischen physikalischer und mathematischer Begründung zwischen den beiden Tongeschlechtern aufzuheben, konstruiert er in Analogie zur Obertonreihe eine so genannte Untertonreihe. Allerdings verlaufen die Experimente zum Nachweis der entsprechenden Töne nicht sehr erfolgreich, sodass sich Rameau zu weiteren Überlegungen und Erklärungen gezwungen sah. Insgesamt ergeben seine Überlegungen, wie die Forschung wiederholt festgestellt hat¹²³, keine stimmige und in sich geschlossene Erklärung.

Betrachten wir nun Kirnbergers Äußerungen über die Moll-Tonalität. Im zweiten Teil der *Kunst des reinen Satzes* schreibt er, nachdem er vorher die Dur-Skala aus der vierten Oktave der Obertonreihe abgeleitet hat:

„Die Molltonart hat keinen so natürlichen Ursprung. Durch die Zufügung der Quinte zu der kleinen Terz (...) geht diese Tonart von der natürlichen Entstehung der Töne ab, und verursacht dadurch dem Gehör mehrere Anstrengung, als die Durtonart. Sie ist daher bey weitem nicht so vollkommen und beruhigend, als diese. Indessen da sie demohngeachtet dem Gehör leicht verständlich wird, so ist

¹²³ Vgl. z. B. Ploeger, *Musiktheorie*, S. 73: „So finden wir bei Rameau an verschiedenen Stellen widersprüchliche und inkonsequente Deutungen (des Moll-Dreiklages, d.V.). Man muss aber verstehen, dass er von einer tiefen Einsicht in die Problematik durchdrungen war und seine Auffassung unter verschiedenen Aspekten erläutern und begründen wollte.“

sie mit Recht in die Musik aufgenommen, zumal da sie zu dem Ausdruck unruhiger Empfindungen weit schicklicher, als die Durtonart ist, und durch die kleine Terz vom Grundton Traurigkeit erregt, da die große Terz der Durtonart hingegen Freude und Munterkeit erweckt. Hinzu kommt noch ein Hauptumstand, der den diesen beyden Tonarten eigenen Charakter noch verstärkt, daß auch die Ausweichungen in die Ober und Unterdominanten, in den Durtonarten ebenfalls wieder auf Durtöne, in den Molltonarten aber auf Molltöne führen.“¹²⁴

Auch hier ist die Begründung wieder höchst aufschlussreich. Ganz offensichtlich gibt es für Kirnberger eine gewisse Diskrepanz zwischen der theoretischen Herleitung auf der einen Seite und der sinnlichen Wahrnehmung auf der anderen Seite. Zunächst stellt er fest, dass die Moll-Tonart von der „*natürlichen Entstehung der Töne*“ abweiche. Dabei bleibt etwas unklar, auf welchen Begründungszusammenhang er sich hier genau bezieht, das mathematische Verhältnis von Saitenlänge bzw. Schwingungszahl oder das physikalische Phänomen der Obertonreihe. Jedenfalls konzidiert er – offensichtlich in erster Linie, um eine gewisse Einheitlichkeit seiner Begründung zu erwecken – einen Zusammenhang zur sinnlichen Wahrnehmung, von der er sagt, dass sie „dem Gehör mehrere Anstrengung“ bereite und von daher „bey weitem nicht so vollkommen und beruhigend“ wirke. Würden seine Einlassungen hier enden, müsste man aus diesen Äußerungen unweigerlich schließen, dass die Moll-Tonalität eine unvollkommenere Variante eines Ideals ist. Diese Auffassung würde einerseits durch die unvollkommene theoretische Ableitung und andererseits durch die deutlich getrübe Sinneswahrnehmung gestützt. Für die Moll-Tonalität hätte dies in der Folge zu bedeuten, dass Musik in Moll von vornherein nur zweitrangig sein könnte. Dafür könnte man sogar Kirnbergers ausdrückliche Formulierung, dass die Moll-Tonart bei weitem nicht so „vollkommen“ sei, anführen. Natürlich ist Kirnberger Musiker genug, um eine solche Sichtweise nicht ernsthaft zu vertreten. Daher relativiert er im Folgenden auch seine Äußerungen: Die Moll-Tonleiter sei „zu dem Ausdruck unruhiger Empfindungen weit schicklicher“ und „vom Grundton Traurigkeit erregt“.

¹²⁴ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes II/1*, S. 69f. Man beachte, dass für Kirnberger auch die Oberdominante zunächst einmal ein „Mollton“ ist. Damit ist er natürlich überhaupt nicht mehr auf der musikalischen Höhe seiner Zeit – ungeachtet ob er mit „Mollton“ nun die Tonart oder den Akkord meint, da es in der Musik seiner Zeit weder Beispiele für Moll-Dominanten noch für Ausweichungen in die Tonart der Moll-Dominante gibt.

Hierdurch wird der oben angedeutete Mangel zum Vorzug. Dem unvollkommenen Klang wohnen in den Ausführungen Kirnbergers spezifische ästhetische Qualitäten inne, die seinen Einsatz in der Musik nicht nur rechtfertigen, sondern mit diesem Einsatz auch eine große Bereicherung der musikalischen Ausdruckspalette bewirken. Diese beiden Argumentationsstränge werden von Kirnberger durch das Wort „*demohngeachtet*“ miteinander verbunden. Wieder spielt der Rekurs auf die Sinneswahrnehmung offenbar die entscheidende Rolle, wenn Kirnberger weiter schreibt, dass die Moll-Tonart „dem Gehör leicht verständlich wird“ und deswegen „mit Recht in die Musik aufgenommen“ wurde. Hierbei sind noch zwei Anmerkungen zu machen.

Zum einen erkennt Kirnberger natürlich mit dieser Äußerung vollkommen den historischen Prozess der Ausbildung der Dur-Moll-Tonalität. Es ist ja keineswegs so, dass neben eine bestehende Dur-Tonart nun eine Moll-Tonart „aufgenommen“ wurde. Vielmehr hat sich ja die Dur-Moll-Tonalität aus dem System der so genannten Kirchentonarten entwickelt. In diesen Modi gab es von jeher Leitern mit großer und kleiner Terz, aus denen sich als Folge einer Angleichung die beiden Tongeschlechter entwickelt haben¹²⁵. In der historischen Perspektive hat die Moll-Tonart mindestens genauso große Berechtigung wie die Dur-Tonart.

Zum anderen bleibt auch hier wieder das genaue Verhältnis der verschiedenen Begründungsstränge unscharf. Kirnbergers Äußerungen kann man von daher auch als ein Eingeständnis der Unmöglichkeit lesen, die aus der musikalischen Praxis so sehr vertraute Moll-Tonart theoretisch sauber und systematisch zu begründen. Gerade dieses „*demohngeachtet*“ markiert einen scharfen Kontrast zu Rameau und zeigt Kirnberger einmal mehr als einen Theoretiker, der sich der Grenzen seiner Theorie sehr bewusst ist.

¹²⁵ Dahlhaus weist darauf hin, dass entgegen der weit verbreiteten Meinung nicht das Äolische als Urform von Moll angesehen werden kann, sondern das Dorische. Hingegen sei das Phrygische noch bis weit ins 17. Jahrhundert ein eigener, sozusagen dritter Typus gewesen. Vgl. Dahlhaus, Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität, S. 222.

5.4 Die Klassifikation der Akkorde

Wie oben bereits erwähnt, revolutioniert Rameau das gesamte Akkordsystem, indem er nur noch zwei Grundtypen von Akkorden zulässt: den Dreiklang und den Septakkord. Es ist ganz offensichtlich, dass Kirnberger gerade in diesem Punkt unmittelbar von Rameau beeinflusst ist. Beach schreibt dazu:

„Kirnberger’s system of chord classification is based on the premise that all chords used in music originate from two fundamental chords: (1) the consonant triad, and (2) the dissonant essential [wesentlich] seventh chord. Thus all other dissonant chords – those arising from the use of non-essential [zufällig] dissonance or from some harmonic license – can be reduced to one of these two chords.“¹²⁶

Gleichzeitig übernimmt Kirnberger von Rameau das System der Akkordumkehrungen. In Sulzers Lexikon schreibt er:

„Nun hat Rameau zuerst angemerkt, und alle Tonlehrer haben die Richtigkeit seiner Bemerkung er kennt; daß aus Verwechslung des harmonischen Dreyklangs alle übrige consonirende dreystimmige Accorde entstehen.“¹²⁷

Bemerkenswert ist hier die Wertschätzung für Rameau. Wie oben bereits erwähnt, bedeutet die Idee der Akkordumkehrung gegenüber den Generalbasslehren eine echte Weiterentwicklung.

Bleiben wir zunächst bei dem Dreiklang. Kirnberger unterscheidet hier drei verschiedene Dreiklänge: den Dur-Akkord, den Moll-Akkord und den verminderten Akkord. Der Dur-Akkord ist für ihn naturgemäß das Urbild aller Akkorde überhaupt, denn er „hat die vollkommenste Harmonie, die ein Accord haben kann“¹²⁸. Aber auch dem Moll-Akkord schreibt Kirnberger wesentliche Aufgaben zu. Beide Akkorde hätten die „Kraft den Ton anzukündigen“¹²⁹, was sicher nicht nur heißen soll, dass der Zuhörer erkennen kann, in welcher Tonart das Stück steht, sondern vielleicht auch so interpretiert werden kann, dass diese beiden Akkorde die jeweiligen Tonarten repräsentieren können. Hier trifft sich Kirnberger wieder mit Rameau, der genau aus diesen Gründen die dissonanzlose Kadenz ausgeschlossen hatte, weil dann die Kadenz zu einer Repräsentation

¹²⁶ Beach, *The Harmonic Theories*, S. 22.

¹²⁷ Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Artikel „Accord“, S.12.

¹²⁸ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes I*, S. 34.

¹²⁹ Ebenda.

tion von drei verschiedenen Tonarten führen würde. Über die Verwendung des Dreiklangs schreibt Kirnberger weiter:

„Ueberhaupt hat also der vollkommene Dreyklang der großen oder kleinen Tonart seinen Hauptsitz im Anfang und Ende eines Stücks, oder eines größern Abschnitts, weil er im Anfang die Tonart bestimmt, und am Ende durch seine Vollkommenheit die Ruhe herstellt.“¹³⁰

Kennzeichen dieses konsonanten Akkordes ist es, dass nicht nur alle Töne zum Grundton, sondern auch untereinander konsonant sind. In Sulzers Lexikon beschreibt er das Verfahren genau:

„Denn zu dem Dreyklang müssen der Octave des Grundtones, noch zwey andre Töne hinzugefügt werden, die man aus dieser Reyhe, Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime erwähnter Octave, aussuchen muß. Aus dieser Reyhe werden sowol die Secunden, als die Septime nothwendig ausgeschlossen, weil sie beyde mit der Octave des Grundtones dißoniren, also bleiben die Terz, Quarte, Quinte und Sexte übrig. Von diesen können nicht zwey an einander liegende, nämlich Terz und Quarte, Quarte und Quinte, Quinte und Sexte genommen werden, weil immer die höhere gegen die niedrigern Secunden ausmachen, und folglich dißoniren. Daher bleiben keine übrig, als 3 und 5, 3 und 6, 4 und 6. Im ersten Fall hat man den vollkommenen Dreyklang, im andern und dritten seine Verwechslungen.“¹³¹

Hieran kann man zweierlei feststellen: zum einen, wie Kirnberger ganz systematisch noch einmal Rameaus Idee der Umkehrung, die er Verwechslung nennt, nachvollzieht; zum anderen, dass es für ihn ein grundsätzlicher Erweis ist, dass es gar keine anderen konsonanten Dreiklänge geben kann.

In gewisse Schwierigkeiten gerät Kirnberger bei dem verminderten Dreiklang. Auch diesen rechnet er zu den konsonanten Klängen, was Riemann ja als eine „Verwirrung“¹³² bezeichnet hatte. Die Schwierigkeiten sind vor allem begrifflicher Art, aber es wird sich zeigen, dass sich dahinter auch ein tatsächliches musikalisches Problem verbirgt.

Zwei Aspekte an Kirnbergers Ausführungen zu diesem Akkord verdienen besondere Aufmerksamkeit.

¹³⁰ Ebenda.

¹³¹ Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Band 1, Artikel „Accord“, S. 12f.

¹³² Siehe Fußnote 30 auf S. 27 dieser Arbeit.

Zum einen unterscheidet Kirnberger zwischen der, wie er es nennt, „kleinen“ und „falschen Quinte“¹³³. Die falsche Quinte gewinnt er aus der Umkehrung des Tritonus; es ist klar, dass es sich hierbei um ein dissonantes Intervall handelt¹³⁴. Findet sich dieses Intervall jedoch in dem verminderten Dreiklang, so handelt es sich für diesen Fall um ein konsonantes Intervall. Damit gerät er unweigerlich in nicht auflösbare terminologische Schwierigkeiten zu seinen eigenen Grundsätzen; denn für Kirnberger ist ja das Schwingungsverhältnis zweier Töne ausschlaggebend für den Konsonanzgrad eines Intervalles, wie er unzweideutig betont:

„Einzig und allein lassen sich die Consonanzen aus dem guten Verhältniß der Schwingungen oder aus der Eintheilung des Monochords erweisen, und nicht aus den Graden der Linien und Zwischenräume eines Notensystems.“¹³⁵

Durch die Unterscheidung der beiden Quinten in eine falsche und eine kleine und die daraus resultierende Unterscheidung – bei dieser Konsonanz, bei jener Dissonanz – verstrickt sich Kirnberger demzufolge in einen unauflösbaren Widerspruch zu der gerade zitierten Aussage. Selbst wenn man unterstellt, dass die Quinte $h - f$ in einem verminderten Akkord minimal anders intoniert würde als z. B. in einem vollständigen Septakkord über g , so würde das nach Kirnbergers eigener Aussage gar nichts an dem Konsonanz- bzw. Dissonanzgrades des Intervalles ändern, denn in einem anderen Zusammenhang betont er:

„Die Erfahrung aber lehret, daß diese Intervalle ihre consonirende Eigenschaft nicht merklich verlieren, wenn etwas an den Verhältnissen fehlet.“¹³⁶

¹³³ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes I, S.23: „Die übermäßige Quarte, die auch Tritonus genennet wird, deren Ursprung schon in der alten diatonischen Tonleiter zu finden ist. (...) In der Umkehrung wird sie zur falschen Quinte.“ Auf S. 38 schreibt er: „Die kleine Quinte, wenn sie im verminderten Dreiklang vorkommt, ist consonirend, und bedarf keiner Auflösung unter sich (...)“.

¹³⁴ Das folgt unmittelbar aus seinen Äußerungen in der Kunst des reinen Satzes I, S. 25, wo er explizit ausführt, dass von den Quinten nur die reine Quinte konsonierend ist, um am Ende der Aufzählung aller konsonierenden Intervalle lapidar festzustellen: „Alle übrigen Intervalle der Tonleiter sind demnach dissonierend.“

¹³⁵ Ebenda, S.39.

¹³⁶ Ebenda, S. 25.

Daraus folgt ganz klar, dass die Unterscheidung *Konsonanz – Dissonanz* für Kirnberger eigentlich etwas Grundsätzliches ist und durch geringe Abstufungen in der Intonation keinesfalls aufgehoben werden kann.

Betrachtet man nun Kirnbergers Begründung für das Konsonanzpostulat der „kleinen Quinte“, so ist naturgemäß von Schwingungsverhältnissen nicht mehr die Rede. Als Kriterium zieht er vielmehr die Stimmführung im Tonsatz heran. Der Ton *f* des verminderten Dreiklangs *h – d – f* wird in der Regel nicht ins *e* aufgelöst, sondern kann ohne Auflösung zum *g* geführt werden. Aus der Tatsache, dass das Intervall – was die Stimmführungsregeln anlangt – nicht wie eine Dissonanz behandelt wird, folgert Kirnberger, dass es eben auch keine Dissonanz ist – und das ganz unabhängig vom Schwingungsverhältnis¹³⁷. Auf die Idee, dass in gewissen Kontexten Abweichungen von der Dissonanzbehandlung erlaubt sein könnten, kommt Kirnberger nicht.¹³⁸

Ganz offensichtlich hat er einen etwas komplexen Begriff von dem Phänomen *Konsonanz – Dissonanz*. In *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* führt er aus, dass neben dem Verhältnis der einzelnen Stimmen zum Basston auch noch der Abstand der Stimmen untereinander eine Rolle spiele.¹³⁹ Darüber entscheidet aber vor allem die Lage des entsprechenden Akkordes. Kirnberger betont, dass die Akkorde umso weniger dissonieren, je weiter die Dissonanzen auseinander liegen (d.h. Septimen und Nonen dissonieren weniger als Sekunden usw.). Dementsprechend kann er auch von einer „*consonirend zusammengesetzten Lage*“¹⁴⁰ eines eindeutig als dissonant zu klassifizierenden

¹³⁷ Das entsprechende Beispiel findet sich bei in der Kunst des reinen Satzes auf S. 38. Auf S. 46 führt er den Gedanken noch einmal aus: „Wir merken es deswegen an, weil sich einige einbilden, die kleine Quinte des Grund-Accords, nämlich *h – f*, sey keine Consonanz. Wäre dieses, so könnte sie bey der ersten Verwechslung, wie hier in unserm Beyspiel nicht verdoppelt erscheinen, sondern müßte, als eine Dissonanz aufgelöst werden.“

¹³⁸ Gerade in Dur kommt der verminderte Akkord sehr häufig in der (Quintfall-)Sequenz vor, was den Gedanken nahe legt, dass die Dissonanzwirkung des Akkordes von anderen, noch stärkeren Kräften gleichsam überlagert wird.

¹³⁹ Kirnberger, *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, S. 24: „Jeder dissonirende Accord kann angesehen werden, in so fern die darinn enthaltene Dissonanz gegen die Grundharmonie dissoniret, und in so fern die Intervalle, aus denen er zusammengesetzt ist, gegen sich con- oder dissoniren.“

¹⁴⁰ Ebenda, S. 25.

Akkordes sprechen, die sich daraus ergibt, dass der Akkord z. B. aus lauter geschichteten Terzen zusammengesetzt ist. Das ändert zwar nichts an der grundsätzlichen Feststellung, dass es sich um einen dissonanten Akkord handelt, aber er kann besser verwendet werden, denn so „klingt der Accord in der obigen Lage sehr faßlich“¹⁴¹.

Auf die Spitze getrieben wird das Problem durch Kirnbergers Feststellung,

„daß alle Intervalle, auch die ursprünglich consonirend sind, zufällige Dissonanzen werden können, wenn sie Vorhälte vor denen zu dem Grundaccord erforderlichen Tönen sind.“¹⁴²

Auf dieses Problem wird weiter unten noch ausführlicher eingegangen.

Vollends unklar wird die Lage, wenn wir jetzt noch berücksichtigen, dass ein und derselbe Akkord in unterschiedlichen musikalischen Kontexten entweder dissonant oder konsonant sein kann. Am Beispiel des Quartsextakkordes stellt sich dieses Problem besonders dringend. In *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* führt er aus:

„Wer ein Gefühl von einer richtigen Fortschreitung der Grundharmonie hat, darf nur auf den Grundbaß Acht geben, um den dissonirenden von dem consonirenden Quartsextenaccord zu unterscheiden.“¹⁴³

Im Einzelnen wird auf den Quartsextakkord noch eingegangen, hier soll es nur um die Feststellung gehen, dass das „Gefühl von einer richtigen Fortschreitung der Grundharmonie“ darüber entscheidet, ob ein Akkord als kon- oder dissonant anzusehen ist, was natürlich im Widerspruch zu der oben zitierten theoretischen Ableitung des Dissonanzbegriffs steht.

Insgesamt zeigt sich durch diese offenkundige Inkonsequenz eine gravierende Schwäche in Kirnbergers theoretischem System, das in dieser Form und in

¹⁴¹ Ebenda, S. 26.

¹⁴² Ebenda, S. 13.

¹⁴³ Ebenda, S. 15. Kirnberger führt weiter aus, dass er durch dieses Kriterium („Gefühl von einer richtigen Fortschreitung der Grundharmonie“) nun glaubt, ein Mittel in der Hand zu halten, um einen alten Streit zu beenden: „Und damit wäre des ewigen Streitens, ob die Quarte con- oder dissonirend, ob sie bald eine Quarte, bald eine Undezime sey, worüber so viele Federkriege mit unaussprechlicher Lieblosigkeit geführt, und dennoch nichts entschieden worden, endlich einmal ein Ende gemacht.“ (Ebenda.)

diesem Punkt jedenfalls nicht überzeugen kann. Andererseits erhält Kirnberger durch diesen etwas *schillernden* und in seiner theoretischen Herleitung weder stringent begründeten noch konsequent angewendeten Dissonanzbegriff ein Instrument, das es ihm ermöglicht, sehr flexibel die unterschiedlichen Fälle des musikalischen Tonsatzes zu bearbeiten. Auf diesen Punkt stellt Grant ab, wenn er „Kirnberger’s inductive flexibility“¹⁴⁴ ausdrücklich hervorhebt.

Ganz konkret ergibt sich beim verminderten Akkord noch ein zusätzliches, musikalisch bedeutsameres Problem. Bei der Behandlung der Sextakorde geht Kirnberger auch auf den Sextakkord des verminderten Akkordes ein. Hier macht er nun eine wichtige Bemerkung; sie betrifft die Erklärung desjenigen Akkordes, der entweder als Sextakkord des verminderten Akkordes oder als verkürzter Terz-Quart-Akkord aufgefasst werden könnte. Fehle nämlich bei dem Terz-Quart-Akkord der Grundton, so gleiche dieser Akkord zwar äußerlich dem Akkord der Umkehrung des verminderten Akkordes, sei aber keinesfalls mit ihm identisch.¹⁴⁵ Aus den Beispielen geht aber klar hervor, dass Kirnberger diesen Akkord immer dann als einen verkürzten Terz-Quart-Akkord deutet, wenn sich nach dem Klang $h - d - f$ der Akkord C-Dur anschließt (gleichgültig ob als Grund- oder Sextakkord). Für diesen Fall sagt er ganz eindeutig, dass dieser Akkord „seinen Ursprung im Septimenaccord“¹⁴⁶ habe. Auch hier bemüht Kirnberger wieder die Stimmführungsregeln als Nachweis seiner These. Betrachtet man nämlich den verminderten Akkord $h - d - f$ als einen verkürzten Dominantseptakkord über g , so ist der Ton f die Septime des ursprünglichen Dominantseptakkordes und muss infolge dessen stets nach unten aufgelöst werden. Kirnberger gibt hier auch ein entsprechendes Beispiel.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Grant, Kirnberger versus Rameau, S. 200.

¹⁴⁵ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes I, S.47 und S. 69f.

¹⁴⁶ Ebenda, S. 47.

¹⁴⁷ Ebenda, S. 47.



Notenbeispiel 1: Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes*, S. 47.

Es zeigt sich jedoch, dass dieses Kriterium so nicht haltbar ist. In der musikalischen Praxis ist es nämlich so, dass der so genannte Sextakkord der VII. Stufe in aller Regel so aufgelöst wird, dass die vermeintliche Septime steigt. Eine kurze Übersicht über entsprechende Fälle in einigen Bach-Chorälen mag als Beleg genügen.¹⁴⁸ Kirnberger schreibt unmissverständlich, dass es nur einen einzigen Fall einer „außerordentlichen Auflösung“¹⁴⁹ gebe, nämlich den, dass dieser Akkord in den Sextakkord bei sekundweise steigendem Bass aufgelöst werde (in unserem Beispiel: C-Dur-Sextakkord). In diesem Fall müsse dann der folgende Sextakkord unvollständig erscheinen, weswegen eben die vermeintliche Septime trotzdem nach oben aufgelöst werden könne. Für den Fall, dass der vom verminderten Akkord abgeleitete Sextakkord in den Grundakkord aufgelöst werde, ergebe sich das Problem nicht. Kirnberger wählt hier eine sehr umständliche Stimmführung, bei der die „Septime“ tatsächlich nach unten

¹⁴⁸ J. S. Bach, 389 Choralgesänge für vierstimmigen gemischten Chor, Breitkopf und Härtel: Nr. 323 (Vom Himmel hoch), Takt 3; Nr.234 (Lobt Gott, ihr Christen allzugleich), T. 3; Nr. 201 (Jesu, meine Freud), T. 3/4; Nr. 117 (Gott lebet noch), T. 1, T. 9/10, T. 13, T. 36. Diese Auflistung ließe sich beliebig fortsetzen; gerade der letzte zitierte Choral, in dem die besagte Stimmführung alleine dreimal vorkommt, zeigt, dass der verminderte Dreiklang gerade bei der Harmonisierung des Tonleiterschnittes 6. – 7. – 8. Stufe seinen festen Platz hat. Hingegen erscheint der Terz-Quart-Akkord zur Zeit Bachs wie auch Kirnbergers nur außerordentlich selten, was auch eindeutig gegen eine Ableitung des verminderten Akkords aus diesem spricht.

¹⁴⁹ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes I*, S. 69. Im übrigen zeigt sich gerade an dieser Stelle, wie sehr Kirnberger in seinem Denken auch noch im Generalbass-System denkt, denn er spricht hier von der Terz des Akkordes und meint unzweideutig die Terz vom Basston aus gesehen, die in diesem Fall die Quinte des Grundakkordes – also eigentlich – die Quinte des Akkordes ist.

aufgelöst wird. Allerdings kommt diese Auflösung in der musikalischen Praxis so gut wie gar nicht vor. Auf gar keinen Fall kann also die Frage der korrekten Auflösung der „Septime“ als ein Kriterium für die Unterscheidung der beiden unterschiedlichen Akkorde herangezogen werden. Offensichtlich überzeugt Kirnbergers Theorie auch in diesem Punkt nicht. Bei aller Unzulänglichkeit in der Begründung – auch hier kann ein gewisser Zirkelschluss nicht vermieden werden, denn die Stimmführung gibt die Begründung für die Deutung, die nun ihrerseits wieder die Stimmführung legitimieren soll – wird doch innerhalb des Kirnbergerschen Systems klar, warum er in diesem Fall eine solche Deutung gibt. Historisch gesehen ist dieser Sextakkord der VII. Stufe viel länger in Gebrauch als der Dominantseptakkord, insofern konnten sich für die beiden verschiedenen Akkorde durchaus verschiedene Stimmführungsregeln etablieren, weil sie eben zu unterschiedlichen Zeiten – und damit einhergehend – in ganz unterschiedlichen musikalischen Zusammenhängen entstanden sind. Der Sextakkord der VII. Stufe ist im Palestrina-Satz überhaupt nichts Ungewöhnliches, ein dominantischer Terz-Quart-Akkord kommt dort jedoch niemals vor. Die unterschiedlichen Stimmführungsregeln für diese beiden Akkorde haben sich – wie oben dargelegt wurde – bis in die Bach-Zeit und darüber hinaus lebendig erhalten. Für Kirnberger stellt sich die Sache jedoch ganz anders dar. Seine Ableitung des gesamten Akkordmaterials aus nur zwei verschiedenen Akkorden macht aus dem Akkord mit wesentlicher Septime einen Grundakkord. Da er also diesen Sachverhalt hier nur unter dem Blickwinkel der Systematik betrachtet, kann er fast gar nicht anders, als diesen Akkord vom Septimenakkord abzuleiten, denn er erfüllt alle Ansprüche, die er an den Akkord mit wesentlicher Septime stellt.

Diesen Widerspruch bei Kirnberger hat auch Grant¹⁵⁰ festgestellt, obwohl er ihn anders begründet. Er behauptet, dass Kirnbergers insgeheim favorisiertes Unterscheidungskriterium die fallende Quinte des Grundbasses sei, die den verminderten Akkord anzeige. Es zeige sich bei Kirnberger jedoch ein gewisser Widerspruch, weil er das Kriterium der fallenden Quinte alleine nicht aufrechterhalten könne. Vielmehr sei er durch die vielfältigen Erscheinungsformen der

¹⁵⁰ Grant, Kirnberger versus Rameau, S. 93ff.

musikalischen Praxis dazu gezwungen worden, dieses Kriterium aufzuweichen und auch andere Fortschreitungen des Grundbasses zuzulassen. Dadurch sei er zu intellektuellen Widersprüchen genötigt, die er jedoch nicht auflöse. Den einzigen Hinweis für diese These erhält Grant durch diese Stelle in Kirnbergers Werk:

„Der verminderte Dreyklang hat keine andere Fortschreitung, als vier Grade über sich zu treten: in der harten Tonart steigt er vier Töne über sich in den weichen Dreyklang, in der weichen aber, in den harten, oder in deren Verwechslungen; nämlich drey Grade unter sich in die Sexten-Akkorde, oder auch einen halben Ton über sich in den Sexten-Akkord, wie auch einen ganzen Ton unter sich in den Sexten-Akkord.“¹⁵¹

In der Tat ist dieser Stelle eine gewisse Widersprüchlichkeit nicht abzusprechen. Die apodiktische Formulierung „*keine andere Fortschreitung*“ kann nämlich so gar nicht aufrechtgehalten werden, weil die beiden letztgenannten Fortschreibungsmöglichkeiten vom Konzept der fallenden Quinte abweichen und somit in eindeutigem Widerspruch zu dieser Aussage stehen. Insofern ist Grant also zuzustimmen, wenn er auf die Widersprüchlichkeit dieser Stelle hinweist. Hingegen stellt das Konzept der fallenden Quinte, das Grant Kirnberger hier unterstellt, eher eine Überinterpretation Grants dar, die sich so aus dem Text nicht ableiten lässt. Vielmehr verweist Kirnberger ausdrücklich auf die Stimmführung, die bei beiden Akkorden eben unterschiedlich sei, da in einem Fall eine Dissonanz vorliege, in dem anderen Fall aber nicht.¹⁵² Auf jeden Fall ist es sehr auffällig, dass Kirnberger die Sekundfortschreitung der Grundbasstöne (von in unserem Fall) *h - c* ganz konsequent auszuschließen bemüht ist. Er erlaubt zwar neben der fallenden Quinte für den verminderten Akkord auch die steigende Quinte und sogar die fallende Sekunde¹⁵³, nie jedoch die steigende Sekunde. Für diesen Fall deutet er den Akkord immer zu einem verkürzten

¹⁵¹ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes I, S. 38.

¹⁵² Kirnberger erwähnt ausdrücklich die „dissonirende Terz“ (vom Basston gerechnet), die vorbereitet und aufgelöst werden müsse, während er genau dieses bei dem verminderten Akkord verneint. Ebenda, S. 69.

¹⁵³ Damit verstößt er sehr auffällig gegen seine eigenen Prinzipien der Grundbassfortschreitung, die normalerweise die fallende Sekunde gar nicht zulässt, sondern – wenn auch mit gewissen Einschränkungen – nur die steigende Sekunde, vgl. Kapitel 5.7, Seite 133ff dieser Arbeit.

Septimenakkord mit fallender Grundbassfortschreitung um. Dass er damit der Bedeutung dieses Akkordes nicht gerecht werden kann, darauf ist oben bereits hingewiesen worden.

Insgesamt zeigt das Kapitel über den verminderten Akkord einige Ungereimtheiten und Mängel, die im Folgenden noch einmal kurz zusammengefasst werden sollen:

- Die Behauptung, im verminderten Akkord sei die Quinte eine Konsonanz und damit auch der gesamte Akkord, verstößt eklatant gegen Kirnbergers theoretische Herleitung des Konsonanzbegriffs und verwickelt ihn so in Widersprüche.
- Das unterscheidende Kriterium „Konsonanz - Dissonanz“ kann für die beiden postulierten Akkorde nicht recht verfangen.
- Die unterschiedliche Funktion der beiden äußerlich identischen Akkorde wird nicht genügend herausgearbeitet. Es fehlt insbesondere ein Hinweis auf die subdominantische Funktion dieses Akkordes in Moll (als s6).
- Die Gleichsetzung des Sextakkordes der VII. Stufe mit dem verkürzten Terz-Quart-Akkord für den Fall, dass die Bassprogression sonst um eine Sekunde steigen würde, ist historisch nicht zu rechtfertigen, was sich u. a. an ihren unterschiedlichen Stimmführungen und an ihrem je unterschiedlichen historischen Gebrauch festmachen lässt.

Das Problem Konsonanz versus Dissonanz zeigt sich natürlich neben der verminderten Quinte besonders bei der Quarte, die kaum schlüssig entweder nur als Konsonanz oder als Dissonanz aufgefasst werden kann. Die Quarte ist somit eigentlich ein Problem vor allem der Kontrapunktlehren, denn in diesen wurde im zweistimmigen Satz der Einsatz auf der Quarte stets als fehlerhaft verworfen. Gleichzeitig konnte sie aber im mehrstimmigen Satz durchaus als Konsonanz angesehen werden; dies trifft z. B. regelmäßig für den Sextakkord zu. Nach Kirnbergers eigener Definition¹⁵⁴, die er in Sulzers Lexikon gibt, hält er die Quarte in Bezug auf den Grundton für eine Konsonanz und stellt sie auf eine Stufe mit Terz, Quinte und Sexte. Das Kriterium des Dreiklangs ist für ihn,

¹⁵⁴ S. Fußnote 131 auf S. 75 dieser Arbeit.

dass die Töne zum Grundton und untereinander konsonant sein müssen. Hier sei die Quarte also eindeutig konsonant, während sie im Quartvorhalt natürlich als dissonant zu gelten habe¹⁵⁵. Während dieser Sachverhalt also beim Sextakkord noch musikalisch recht eindeutig zu klären ist, steckt die eigentliche Problematik der Quarte als Konsonanz oder Dissonanz im Quartsextakkord. Zum konsonierenden Quartsextakkord schreibt Kirnberger ein eigenes Kapitel in der *Kunst des reinen Satzes*¹⁵⁶. Wenn der Quartsextakkord konsonierend sei, könne er selbstverständlich ganz frei benutzt werden:

„nemlich so wol die Quarte als Sexte können verdoppelt werden, die können frey eintreten, und sie bedürfen nicht, wie die Dissonanzen, einer bestimmten Fortschreitung oder Auflösung [...]“¹⁵⁷

Kirnberger führt aus, dass der Quartsextakkord dann konsonierend sei, wenn er als eine Umkehrung des Grundakkordes gehört werde, aber dissonierend, wenn beide (!) Intervalle gegen den Basston dissonierten:

„Die Quarte dißoniret hier als ein Vorhalt gegen die Terz des Grundtones, welche man empfindet, und die Sexte gegen die Quinte.“¹⁵⁸

Diese Formulierung ist interessant. Normalerweise dissoniert die Quarte im Vorhalt gegen den Bass und löst sich dann in die Terz auf, sodass *aus der Perspektive des Basstones* sich die Folge Dissonanz → Konsonanz ergibt. Kirnberger steht aber hier in der Schwierigkeit, auch die Sexte als Vorhalt einzuführen, die natürlich keine Dissonanz ist. Seine Formulierung legt es deswegen nahe, den Dissonanzcharakter von Quarte und Sexte nicht auf den Basston zu beziehen, sondern auf das vorgehaltene Intervall des Dreiklages, in diesem Fall also Terz und Quinte. Seine Formulierung „*welche man empfindet*“ bezieht sich eindeutig auf die Terz, von der er sagt, dass das innere Ohr sie eigentlich erwarte und sozusagen mithöre. Die Dissonanz ergibt sich also zwischen einem gedachten bzw. erwarteten Ton und dem real klingenden. Diese Formulierung erlaubt es Kirnberger, auch die Sexte als Dissonanz aufzufassen, weil sich die

¹⁵⁵ Vgl. dazu auch die Ausführungen über Kirnbergers dissonanzlosen Vorhalt im nächsten Abschnitt.

¹⁵⁶ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* I, S. 50ff.

¹⁵⁷ Ebenda S. 50.

¹⁵⁸ Ebenda.

Dissonanz nun eigentlich als eine Sekunde zwischen dem vorgestellten und dem klingenden Ton darstellt.¹⁵⁹ Zur Unterscheidung führt Kirnberger noch zwei weitere Kriterien ein, ohne dass beide jedoch verbindlich gemacht werden können.¹⁶⁰ Der konsonierende Quartsextakkord vertrage in der Regel zusätzlich die kleine Terz, der dissonierende die Quinte anstelle der Sext, sodass er zum reinen Quartvorhalt werde. Beim Quartsextakkord gelingt es Kirnberger sehr gut, einerseits der musikalischen Bedeutung des Akkordes gerecht zu werden, andererseits aber auch die ganz unterschiedlichen Bedeutungen des Akkordes in sein theoretisches System zu integrieren. Dem Lehrbuchcharakter seines Werkes entsprechend operiert er hier mit geeigneten Prüfmöglichkeiten, um die jeweilige Funktion des Akkordes zu bestimmen. Man kann Grants Feststellung hier zustimmen, dass Kirnberger seine Betrachtung von Konsonanzen und Dissonanzen gerade in der Betrachtung des Quartsextakkordes zu einem sehr hohen Maß an Verfeinerung steigert.¹⁶¹ Insgesamt lässt sich beobachten (was auch schon beim verminderten Akkord anklang), dass Kirnberger nicht nur im Einzelfall, sondern offenbar prinzipiell bereit ist, innerhalb gewisser Grenzen die Entscheidung über Konsonanz oder Dissonanz zu einem beträchtlichen Teil vom musikalischen Kontext abhängig zu machen. Damit relativiert er selbst naturgemäß seine deduktive Herleitung des Tonsystems. Die Stärke seines Werkes zeigt sich also einmal mehr in der Art und Weise, wie es ihm gelingt, die unterschiedlichen musikalischen Phänomene in eine zusammenhängende

¹⁵⁹ Diese eigentümliche Begründung ist bisher von der Forschung übersehen worden: Beach erwähnt zwar die konsonierende Quarte, aber nicht die dissonierende Sexte (Beach, *The Harmonic Theories*, S. 27); Grant, *Kirnberger versus Rameau*, S. 164ff., diskutiert ausführlich den Quartsextakkord und vergleicht Kirnbergers Ansatz mit demjenigen von C. Ph. E. Bach; er verweist zwar auf die entsprechende Stelle in Kirnbergers *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, in der Kirnberger ausführt, dass jedes Intervall dissonant sein kann; die Begründung dafür aus der *Kunst des reinen Satzes* übersieht er jedoch.

¹⁶⁰ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes I*, S. 54: „Man kann diesem Accord [dem konsonierenden Quartsextakkord, d.V.] die kleine Terz beifügen, welche die kleine Septime seines Grundtones ist, die zum Dreyklange gesetzt werden kann, wenn der Baß alsdenn vier Töne über sich im Dreyklang steigt [...] Dis ist eines der Kennzeichen des consonirenden Quart-Sexten-Accords, denn der dißonirende verträgt diese kleine Terz nicht. Ein anders Kennzeichen desselben ist dieses, daß man darinn die Quinte nicht anstatt der Sexte nehmen kann, welches aber bey dem dißonirenden Quart-Sexten-Akkord angeht.“

¹⁶¹ Grant, *Kirnberger versus Rameau*, S. 164: „Kirnberger carries his relativist view of consonance and dissonance to an extreme degree of sophistication [...]“

Ordnung zu bringen. Man könnte auch sagen, dass in Kirnbergers flexiblem System der Dissonanzen, das sich bei der Betrachtung des Quartsextakkordes in einer großen Stärke zeigt, die Tendenzen des Sensualismus deutlich greifbar sind. Insofern ist es wohl ein wichtiges Anliegen seines gesamten musiktheoretischen Werkes, zwischen dem theoretischen Anspruch und den musikalischen Einsichten zu vermitteln.¹⁶²

5.5 Kirnbergers Kategorie der wesentlichen Dissonanz

Zu den Besonderheiten der Satzlehre Kirnbergers gehört ganz sicher seine Unterscheidung zwischen *wesentlichen* und *zufälligen* Dissonanzen. Die wesentliche Dissonanz ist immer eine Septime, aber nicht alle Septimen sind wesentliche Dissonanzen. Kennzeichen für die wesentliche Septime ist zum einen, dass die Auflösung stets mit einem Harmoniewechsel verbunden ist, und zum anderen, dass dieser Harmoniewechsel immer ein harmonischer Quintfall ist. In Sulzers Lexikon gibt Kirnberger eine bemerkenswerte Erklärung für die Notwendigkeit der Septime beim Dominant-Akkord.

„Man setze, daß man in C dur auf der Dominante den Dreyklang zur Harmonie genommen habe, [...] von da aber in dem Hauptton C schliessen wolle; so wird man leicht begreifen, daß die Septime nothwendig müsse zu Hülfe genommen werden, um die Harmonie nach dem Hauptton zu lenken. Denn ohne diese Septime ist nichts vorhanden, das das Gehör nach dem Schluß in C lenkt; man kann in G stehen bleiben, oder von da hingehen, wo man will, weil ein völlig consonirender Accord die Fortschreitung der Harmonie ganz unbestimmt läßt. Ferner ist auch offenbar, daß man bey dem Dreyklang auf G ungewiß ist, in welchem Haupttone man sich befindet, in dem diese Harmonie sowol der Dominante des Tons C dur, als dem Ton G als Hauptton zukommt. Diese doppelte Ungewißheit oder Unbestimmtheit in Ansehung der Harmonie und Fortschreitung wird gehoben, so bald man eines der Intervalle des Dreyklanges verläßt, und die Septime dafür nimmt. Denn diese läßt das Gehör nicht länger im Zweifel, daß der Accord, den man hört, der Accord auf der Dominante des Haupttones C dur sey, weil der Hauptton G dur in seiner Tonleiter nicht F, sondern Fis hat.“¹⁶³

¹⁶² Eine gute Übersicht zum Problem des Quartsextakkordes ausgehend von Rameau findet sich bei Wick, *An Historical Approach to Six-Four-Chords*.

¹⁶³ Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Artikel Dissonanz, S. 266.

Hier ist Kirnberger ganz offensichtlich stark von Rameau beeinflusst, für den ja ebenfalls die dissonanzlose Kadenz nicht vorstellbar war. Der eigentliche Grund für die Hinzufügung einer Dissonanz zum Akkord der Dominante ist nach dieser Textstelle somit, einen doppelten Zustand der Unbestimmtheit aufzuheben. Diese Argumentation ist so eigentlich kaum nachzuvollziehen, denn natürlich ist es so, dass die Dissonanz sowohl – wie Kirnberger sich ausdrückt – die „*Harmonie*“ als auch die Fortschreitung verstärkt, aber nicht ganz alleine auslöst; natürlich hat auch die dissonanzlose Dominante ein gewisses Streben zur Tonika. Dieses wird von Kirnberger selbst auch ausführlich dargelegt, wenn er die Wirkungen des von ihm so genannten „ersten Leittones“ (gemeint ist der Halbton unter dem Grundton) schildert. Er schreibt:

„Der Leitton, als die große Terze vom Dominanten-Accord, der über sich treten muss, würde einen Zuhörer in die größte Unruhe setzen, wenn man den darauf folgenden Accord wegliesse, obgleich kein dissonirendes Intervall bei dem Dreiklänge vom Dominanten-Accorde, sondern allenfalls, bloß der Gedanke einer scheinbaren Dissonanz statt finden kann.“¹⁶⁴

Der Widerspruch zwischen diesen beiden Stellen ist evident und eigentlich kaum aufzulösen. Insbesondere die Formulierung aus Sulzers Lexikon, dass „nichts vorhanden [ist], das das Gehör nach dem Schluß in C lenkt“, übersieht ganz eindeutig eben die Wirkung des Leittones. Andererseits erscheint natürlich auch die Formulierung, dass der Leitton „einen Zuhörer in die größte Unruhe“ versetzen würde, reichlich übertrieben. Möglicherweise ist sich Kirnberger bei der Formulierung seiner Kategorie der wesentlichen Dissonanz durchaus bewusst gewesen, dass sie einem Systembruch gleichkommt und war von daher darauf bedacht, eine möglichst starke und eigentlich unausweichliche Begründung zu liefern. Eine bloße Verstärkung eines ohnehin schon vorhandenen Effektes konnte für ihn unter diesen Umständen nur als unzureichend angesehen werden. Ungeachtet dieser Schwierigkeiten bei der Begründung ist jedoch das Postulat der wesentlichen Dissonanz eine besondere Leistung Kirnbergers und stellt einen Kernpunkt seiner gesamten Theorie dar. Dahlhaus hat das Besondere an dieser Konstruktion Kirnbergers herausgearbeitet:

¹⁶⁴ Kirnberger, Grundsätze des Generalbasses, S. 43.

„Der Dominantseptakkord ist nach Kirnberger ebenso wie der Dreiklang eine primäre, unmittelbar gegebene Einheit und nicht eine sekundäre Zusammensetzung aus einem konsonierenden Akkord und einer durch Stimmführungsvorschriften regulierten Dissonanzbeimischung.“¹⁶⁵

Daraus leitet Dahlhaus sehr weit reichende Konsequenzen ab, für ihn ist die „Kategorie der dissonierenden Harmonie (...) nichts Geringeres als ein terminologischer und sachlicher Umsturz.“¹⁶⁶ Ein Umsturz sei der Wechsel deswegen, weil nun eine Ableitung des Tonsystems weder aus dem mathematischen noch aus dem physikalischen Begründungszusammenhang möglich sei. Demzufolge sei die gesamte Musiktheorie „zu einer Historisierung gezwungen“.¹⁶⁷ Damit gehe nun aber eine Entwicklung einher, die dadurch gekennzeichnet werden könne, dass nicht mehr eine wie auch immer geartete *Satzlehre* über die zunehmenden harmoniefremden Töne entscheide, sondern nur noch die *Werkanalyse* eines konkreten Stückes und somit eines konkreten musikalischen Zusammenhangs. Die weitgehende Lockerung der alten Stimmführungsregeln werde dadurch ermöglicht, dass nun nicht mehr die Führung der Einzelstimmen den musikalischen Fortgang reguliere, sondern die Akkordprogression. Die Satzlehre zeige sich den vielen Ausnahmen gegenüber als zunehmend hilflos, weil „die Regulierung [der immer entlegeneren Zusatztöne, d.V.] durch Stimmführungsvorschriften oder –kategorien sich allmählich als ebenso unmöglich wie überflüssig erwies.“¹⁶⁸

Dahlhaus beschreibt hier recht zutreffend eine allgemeine Entwicklung der Musik vom Anfang des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts und die für die Musiktheorie damit in Zusammenhang stehenden Konsequenzen und Schwierigkeiten. Fraglich aber erscheint es mir, diesen Prozess in einen so unmittelbaren Zusammenhang mit Kirnbergers Kategorie der wesentlichen Dissonanz zu bringen. Meines Erachtens lassen sich folgende Einwände gegen die Argumentation von Dahlhaus vorbringen: Erstens ist nicht das Postulat des Septakkordes als „primäre, unmittelbar gegebene Einheit“ die Ursache dafür, dass

¹⁶⁵ Dahlhaus, Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, S. 10.

¹⁶⁶ Ebenda.

¹⁶⁷ Ebenda.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 11.

der musikalische Sinnzusammenhang nicht mehr in der Abfolge der Stimmen, sondern in der Abfolge von Akkorden gesehen wird, sondern eigentlich schon die Hinwendung zu dem physikalischen Begründungszusammenhang. Denn schon hier wird der Focus ganz eindeutig auf das klangliche Ereignis im Sinne eines von der Harmoniefolge gesteuerten Tonsatzes gelegt. Es soll aber nicht verschwiegen werden, dass natürlich die Einführung von Dissonanzen in diese Harmonien deren „Fortschreitungsenergie“ markant steigert, insofern das Problem natürlich verschärft, aber eben nicht hervorgerufen wird. Zweitens erscheint es demnach nicht angebracht zu behaupten, dass aus

„Kirnbergers grundstürzender Unterscheidung die Konsequenz gezogen werden [konnte], dass einer Akkordprogression, deren Stringenz die des Tonsatzes garantierte, aus melodischen oder kontrapunktischen Gründen immer entlegener Zusatzöne oktroyiert werden konnten.“¹⁶⁹

Hier wird sicher der gedankliche Zusammenhang etwas überdehnt. Gerade Kirnberger kann wohl nicht als Kronzeuge für diese Entwicklung angerufen werden, da ihm häufig und von vielen Seiten vorgeworfen worden ist, dass er ja gerade zu streng an den alten Regeln festhalte, weswegen er insbesondere in seinen Ausführungen über die Dissonanzbehandlung im freien Satz viel zu eng sei und damit eben der modernen Entwicklung der Musik gerade nicht gerecht werde.¹⁷⁰ Drittens scheint in den Überlegungen von Dahlhaus latent ein gewisses Unbehagen über die schwieriger in Regeln zu fassenden „Ausnahmen“ vom strengen Satz des 14. bis 16. Jahrhunderts durch. Dafür lassen sich Formulierungen finden wie die folgende:

„Eine auf betonter Zeit frei einsetzende und dann abspringende Dissonanz ist ein unregulierter Zusatzton und sonst nichts.“¹⁷¹

Es zeigt sich hier deutlich eine gewisse Reserviertheit gegenüber einer Entwicklung, die sich von dem von Dahlhaus als grundlegend erkannten Prinzip verabschiedet, dass sich Dissonanzen in imperfekte Konsonanzen und diese dann wiederum in perfekte Konsonanzen auflösen.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 10f.

¹⁷⁰ Als ein Beispiel für die Kritik sei angeführt: Beach, *The Harmonic Theories*, S. 74: „Their [gemeint sind Kirnberger und Schulz, d.V.] attitude is conservative and not particularly sympathetic to the innovations of the newer music.“

¹⁷¹ Dahlhaus, *Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, S. 11.

Dahlhaus gibt den Sachverhalt, wie ihn Kirnberger schildert, nicht korrekt wieder, wenn er schreibt:

„Er [Kirnberger, d.V.] glaubte, das die Septime prinzipiell eine ‚wesentliche‘ und die Quarte eine ‚zufällige‘ sei, ohne sich bewusst zu machen, dass auch die Septime manchmal zu den ‚zufälligen‘ gehört.“¹⁷²

In der *Kunst des reinen Satzes* gibt Kirnberger jedoch ein anderes Bild seiner Theorie, wenn er auf S. 66 ein eigenes Kapitel mit dem Titel „*Von der uneigentlichen Septime, die nicht als eine wesentliche Dissonanz hinzugefügt, sondern aus einer Umkehrung entstanden ist*“ anfügt. In diesem Kapitel geht er gerade auf die Fälle ein, bei denen die Septime eben nicht wesentlich ist. Dass er sich hierbei in gewisse Widersprüche verstrickt, soll keineswegs verschwiegen und im Folgenden auch ausführlich dargelegt werden. Kirnberger erläutert in diesem Kapitel genauer, in welchen Fällen die Septime keine wesentliche, sondern eine zufällige sei.

„Es ist vorher angemerkt worden, daß nach dem eigentlichen wahren Septimen-Accord der Baß vier Töne steigen, oder fünf Töne fallen müsse. So oft also ein Septimen-Accord vorkommt, nach welchem diese Fortschreitung nicht erfolgt, so ist es ein Zeichen, daß die Septime nicht die wesentlich dissonirende Septime, sondern ein anderes Intervall sey, daß durch eine Umkehrung eines Grundtones, zur Septime geworden.“¹⁷³

In *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* gibt Kirnberger noch ein anderes Kriterium zur Unterscheidung an. Hier nimmt er darauf Bezug, dass sich die zufälligen Dissonanzen auch über dem gleichen Basston auflösen lassen, während bei einer wesentlichen Dissonanz immer ein Harmoniewechsel bei der Auflösung erforderlich ist. Nun kommt es aber vor, dass auch bei der zufälligen Dissonanz die Auflösung auf den nächsten Basston verzögert wird. In diesem Fall empfiehlt Kirnberger, die Auflösung über dem gleichen Basston zu versuchen, um zu schauen, ob sich die zufällige Septime „ohne der Harmonie

¹⁷² Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert I*, S. 11. Dahlhaus bezieht sich offenbar auf die Stelle in Kirnbergers *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, S. 12: „Alle auf solche Art durch Vorhölte entstehende Dissonanzen werden von uns zufällige genennet, um sie von der Dissonanz der Septime, die wir die wesentliche nennen, zu unterscheiden.“ Aus dem weiteren Zusammenhang sowohl dieses Werkes als auch der *Kunst des reinen Satzes* ergibt sich aber zweifelsfrei, dass keineswegs jede Septime eine wesentlich ist.

¹⁷³ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes I*, S. 66.

zu schaden, über denselben Baß in die Sexte¹⁷⁴ auflösen lasse. Dies ist auch innerhalb des von Kirnberger entworfenen Systems absolut folgerichtig, da es ja gerade das Kennzeichen der zufälligen Septime ist, einen harmonieeigenen Ton vorzuhalten¹⁷⁵. Dieses System erlaubt es Kirnberger sehr gut, verschiedene Fälle zu unterscheiden. So kommt er bei dem verminderten Septakkord zu der Auffassung, dass es sich dabei um eine zufällige Septime handeln müsse, weil einerseits die Septime problemlos in die Sexte aufgelöst werden könne „ohne der Harmonie zu schaden“, andererseits werde das auch durch die Auflösung des so entstehenden Quintsextakkordes nahe gelegt:

„...denn da der Baßton von dem Quintsextenaccord am natürlichsten um einen Grad über sich in den Dreyklang oder dessen Verwechslungen tritt, so muß auch der uneigentliche Septimenaccord dieselbe Fortschreitung haben, welches die Erfahrung auch bestätigt.“¹⁷⁶

Kirnberger erklärt den verminderten Septimenakkord also zu einem verkürzten Nonenakkord, wobei der eigentliche Grundton stets eine große Terz unter dem Basston liegt, und in der Tat ist dies sicher auch die häufigste Form des verminderten Septakkordes. Da dieser Akkord jedoch einen äquidistanten Aufbau hat, kann natürlich prinzipiell jeder Akkordton dieses Vierklanges zur Terz gemacht werden, unabhängig davon, ob sich dieser Ton in der Bass- oder in einer anderen Stimme befindet.¹⁷⁷ Dementsprechend ergäbe sich bei entsprechender Auflösung der jeweiligen „None“ auch nicht immer der Quintsextakkord, sondern jede der vier Erscheinungsformen des Dominantseptakkordes. Dieses berücksichtigt Kirnberger in seinen Überlegungen aber nicht, da es die Problematik der Unterscheidung zwischen wesentlicher und zufälliger Septime auch nicht im Kern berührt.¹⁷⁸

¹⁷⁴ Kirnberger, Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, S. 19.

¹⁷⁵ Theoretisch gehört auch das Problem des Durchgangs hierher, aber Kirnberger verwendet den Begriff „zufällige Dissonanz“ ausschließlich für die Situation des Vorhaltes.

¹⁷⁶ Ebenda.

¹⁷⁷ Die sich daraus ergebenden Modulationsmöglichkeiten sind sicher erst in der romantischen Harmonik – insbesondere bei Liszt – konsequent eingesetzt worden, finden sich aber in Ansätzen auch schon bei Bach, hier insbesondere in den chromatischen, eher „phantastischen“ Abschnitten seiner Toccaten und Präludien.

¹⁷⁸ In der Kunst des reinen Satzes I, S. 129ff. führt er im Zusammenhang mit Modulationen die skizzierten „enharmonischen“ Möglichkeiten des verminderten Septakkordes aus.

Für den verminderten Septakkord wie auch für andere Septakkorde, deren Grundton Kirnberger in der Unterterz des tiefsten Tones sieht und die er somit als Nonenakkorde erklärt, gibt er zwei verschiedene Bezeichnungen an. In der *Kunst des reinen Satzes* nennt er die Septime in der Überschrift „*uneigentlich*“¹⁷⁹ im weiteren Verlauf des Kapitels jedoch „*unächt*“.¹⁸⁰

Ein anderer Fall, in dem die Unterscheidung zwischen wesentlicher und zufälliger Dissonanz überzeugend gelingt, ist der Septakkord der vierten Stufe. Auch hier lässt sich die Septime problemlos in die Sexte auflösen, es entsteht dann der Akkord der *sixte ajoutée*, ein ganz typischer subdominantischer Akkord. Also handelt es sich nach Kirnberger auch hier um einen verkürzten Nonenakkord, diesmal auf der zweiten Stufe. Da die typische Fortschreitung der Subdominante diejenige zur Dominante ist, kann auch hier Kirnbergers zweite Erklärung – der harmonische Quintfall – greifen (von der zweiten in die fünfte Stufe).¹⁸¹ Indes zeigt sich hier auch eine Schwäche in der Argumentation Kirnbergers, weil er in seinen Schriften etwas im Unklaren lässt, wie verfahren werden soll, wenn diese beiden Kriterien nicht in Übereinstimmung gebracht werden können. Waldura hat in seiner Diskussion dieses Sachverhaltes die Formulierung gewählt:

„Einen weiteren Anhaltspunkt für die Unterscheidung beider Septimen bietet die Bassfortschreitung des Septakkordes.“¹⁸²

¹⁷⁹ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes I*, S. 66: „Von der uneigentlichen Septime, die nicht als wesentliche Dissonanz hinzugefügt, sondern aus einer Umkehrung entstanden ist.“

¹⁸⁰ Ebenda, S. 67: „Eben auf diese Weise sind die beyden anderen Fälle der unächtten Septime zu verstehen.“ In den *Wahren Grundsätzen zum Gebrauch der Harmonie* erscheint nur der Terminus „uneigentlich“ (S. 19): „Nach unserer gegebenen Erklärung von den zufälligen Dissonanzen und deren bis auf die folgende Harmonie verzögerten Resolution folgt ganz natürlich, daß dieser Septimenaccord, den wir zum Unterschiede des wesentlichen Grundaccordes den uneigentlichen nennen wollen, er mag nun vermindert oder nicht vermindert seyn, zwar den Septnonenaccord von dem Grundton, nemlich von der Unterterz des Baßtones sey; aber da die None eine zufällige Dissonanz und ein blosser Vorhalt der Octave ist, dessen Resolution erst auf der folgenden Harmonie geschiehet, im Grunde nicht anders, als unser wesentlicher Septimenaccord seyn könne, und auch in der That nichts anders ist.“

¹⁸¹ Sicher ist diese Erklärung von Rameaus „*double emploi*“ beeinflusst.

¹⁸² Waldura, *Von Rameau und Riepel zu Koch*, S. 526.

Was bedeutet hier aber konkret die Formulierung des „weiteren Anhaltspunkt[es]“? Nimmt man die oben zitierte Stelle Kirnbergers¹⁸³ zum Maßstab, so kommt man nicht umhin, die Bassfortschreitung zu seinem wichtigsten Kriterium zu erklären. Das allerdings verwickelt ihn bei der Besprechung des so genannten „Trugschlusses“ in eine gewisse Erklärungsnot. Denn einerseits kann nicht bezweifelt werden, dass der Dominantseptakkord auch dann ein Dominantseptakkord bleibt, wenn ihm nicht die Tonika, sondern die Tonikaparallele folgt, andererseits will Kirnberger seine These aufrechterhalten, wonach der harmonische Quintfall das hervorstechendste Merkmal der wesentlichen Septime ist, die ja beim Dominantseptakkord grundsätzlich gegeben ist. In dieser Zwickmühle entscheidet er sich dafür, den Dominantseptakkord zu einem Nonenakkord der dritten Stufe umzudeuten¹⁸⁴. Damit kann er zwar seine Regel aufrechterhalten, aber Waldura ist der Ansicht, dass ihm so keine überzeugende Erklärung des Trugschlusses als eines musikalischen Phänomens gelinge. Er hat auf diesen Widerspruch hingewiesen, indem er vor allem Kirnbergers eigene Charakterisierung des Dominantseptakkordes zitiert:

„Bey der Septime sind allemal zwey Intervalle, an denen man erkennen kann, in welchen Ton die Harmonie gehen müsse, nämlich die Septime selbst, die sich in die Terz des Tones auflöset, und die große Terz im Septimen-Accord, welche das Subsemitonium des neuen Tones ist, und bey der nächsten Harmonie in derselben hinauftritt.“¹⁸⁵

Waldura geht davon aus, dass Kirnberger hier in einem Dilemma zwischen seinen theoretischen Grundsätzen und seinen musikalischen Einsichten gefangen sei und er sich dabei zugunsten seiner von ihm selbst aufgestellten Regel entscheide:

„Wieder bestätigt sich der Eindruck, dass die Umdeutung des Sekundschrilles zum Quintschritt allein aus der Anwendung der Bassschrittregel resultiert, mit deren Hilfe Kirnberger ‚zufällige‘ und ‚wesentliche‘ Dissonanz auseinanderzuhalten versucht. [...] Der Konflikt zwischen der Einsicht in die Funktionsweise des Trugschlusses und dem von Kirnbergers Bassschrittregel ausgehenden Systemzwang bleibt in seinen Schriften unaufgelöst.“¹⁸⁶

¹⁸³ S. Fußnote 173 auf S. 90.

¹⁸⁴ Vgl. Kirnberger, Kunst des reinen Satzes I, S. 62f.

¹⁸⁵ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes I, S. 64; vgl. M. Waldura, Von Rameau und Riepel zu Koch, S. 529.

Zu berücksichtigen ist zusätzlich noch, dass Kirnberger in *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* noch ein anderes Kriterium ins Spiel bringt: die Hinführung zur Tonika, die sich entweder direkt oder in mehreren Schritten vollzieht, woraus Kirnberger eine Klassifizierung der Septakkorde unter dem Aspekt ihrer Vollkommenheit durchführt.¹⁸⁷ Demnach hat der Dominantseptakkord die höchste Vollkommenheit, weil er direkt zur Dur-Tonika führt. In weiterer Abstufung folgen die anderen Septakkorde (mit kleiner Terz und kleiner Septime, verminderter Dreiklang mit kleiner Septime und Dur-Akkord mit großer Septime). Wie kann es also sein, dass gerade der vollkommenste Septakkord sich als so schillernd erweist, dass er bei seinem Eintritt ganz eindeutig als Dominantseptakkord gehört wird, um dann im Nachhinein eine ganz andere Deutung zu erfahren? Kirnberger selbst ist sich der dominantischen Wirkung dieses Akkordes auch voll bewusst, wie aus der folgenden Stelle hervorgeht:

„Es gibt noch eine dritte Hauptart des Schlußes, auf welchen man durch eine unvermuthete Fortschreitung kommt, weswegen der von den Italiäner Inganno, welches so viel als Betrug bedeutet, genennet wird. Dieser Schluß entsteht, wenn man von der Dominante des Tones, nachdem alles zum Schluß veranstaltet worden, nicht in die Tonica schließt, wie hier: [Es folgen Notenbeispiele für den Trugschluss in Dur und Moll, d.V.]¹⁸⁸

Diese Stelle belegt ganz eindeutig, dass der Akkord bei seinem Erscheinen auch wirklich eine Dominante ist. Von daher ist sich Kirnberger der musikalischen Bedeutung des Phänomens des Trugschlusses voll bewusst. Waldura schlägt nun vor, dass es stimmiger gewesen wäre, wenn Kirnberger von seiner Quintschrittregel eine Ausnahme für den Akkord der V. Stufe zugelassen hätte. Er stellt dadurch das Verfahren Kirnbergers so dar, dass es ihm – weitgehend losgelöst von der musikalischen Bedeutung des Trugschlussphänomens – ausschließlich um einen systematischen Zusammenhang gegangen sei, nämlich den Quintsprung des Grundbasses auch gegen die musikalische Logik zu retten. Dieser Deutung leistet Kirnberger auch indirekt Vorschub, weil er an der

¹⁸⁶ Waldura, Von Rameau und Riepel zu Koch, S. 529f.

¹⁸⁷ Kirnberger, *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, S. 6, Anmerkung 1.

¹⁸⁸ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes I*, S. 97f.

entsprechenden Stelle das Verfahren nicht genauer erläutert. Bewegt man sich jedoch konsequent in seinem Denkgebäude, so stellt sich die Situation etwas anders dar. Durch die Umdeutung des Septakkordes der V. Stufe zu einem Akkord der III. Stufe passiert nämlich etwas ganz Entscheidendes. Die vormalige *wesentliche* Septime wird zur None, die aber in seinem System immer eine *zufällige* Dissonanz ist. Als allgemeines Prüfverfahren für zufällige Dissonanzen gibt Kirnberger die probeweise Auflösung über demselben Basston an. Führt man die Auflösung in diesem Fall durch, so erklingt mit der Hinzufügung des Grundtons des Akkordes der III. Stufe ein Quintsextakkord, der sich ganz zwanglos über einen harmonischen Quintsprung in die VI. Stufe auflöst. Zu beachten ist, dass der Akkord der III. Stufe dennoch ein Akkord mit wesentlicher Dissonanz ist. Diese findet sich jedoch nunmehr nicht in der None, sondern in der Septime. Dementsprechend bestätigt der harmonische Quintfall in diesem Fall auch die Theorie Kirnbergers.

Vor diesem Hintergrund geht denn auch die Kritik Walduras weitgehend ins Leere, denn er versucht eine Diskrepanz zwischen der von Kirnberger korrekt erfassten musikalischen Wirkung und seiner Erklärung des Phänomens herzustellen. Diese ist aber in Kirnbergers System aufgehoben. Die übergangene Auslösung der zufälligen Nonendissonanz bewirkt das eigentliche Phänomen der getäuschten Hörerwartung oder des „Betrugs“. Und dieses Verfahren kann auch nur deswegen funktionieren, *weil* der Septakkord mit großer Terz und kleiner Septime der vollkommenste Septakkord ist. Denn nur deswegen interpretiert der Hörer diesen Klang sofort und intuitiv als Dominantseptakkord und nicht als klanggleichen verkürzten Nonenakkord. Durch das Übergehen der eigentlich notwendigen Auflösung der None wird der Hörer somit bis zum Eintritt der VI. Stufe in diesem Glauben gelassen, sodass die Überraschung umso größer wird. Von daher kann der Einschätzung Walduras nicht zugestimmt werden, dass Kirnberger der Bedeutung des Dominantseptakkords nicht gerecht werde und deswegen *„hinter Rameau zurückfällt“*¹⁸⁹. Vielmehr

¹⁸⁹ „Insgesamt ist zu konstatieren, dass der Berliner Theoretiker, was die Einsicht in die harmonische Bedeutung des Dominantseptakkordes anbelangt, von einzelnen richtigen Bemerkungen abgesehen, hinter Rameau zurückfällt. Dieser versucht die Folge V – VI zwar ebenfalls auf eine Quintprogression zurückzuführen, doch bewerkstelligt er dies nicht durch

gelingt es ihm, seine beiden Prinzipien (Auflösung der Dissonanz über demselben Basston nur bei zufälligen Dissonanzen und harmonischer Quintfall bei wesentlichen Dissonanzen) widerspruchsfrei mit dem musikalischen Phänomen des Trugschlusses zu verbinden und diesen so in sein System zu integrieren.

Unabhängig von diesen Überlegungen soll aber darauf hingewiesen werden, dass Holtmeier in seiner Studie *Rameaus langer Schatten* zu der Feststellung gelangt, dass die Unterscheidung zwischen wesentlicher und zufälliger Septime im Kern gar nicht auf Kirnberger zurückgehe, sondern vielmehr auf den Theoretiker Georg Andreas Sorge. Dieser habe sein System, allerdings unter einer etwas anderen Bezeichnung und mit weiteren Unterscheidungen, in seiner Schrift *Vorgemach der musicalischen Composition* schon in den Jahren 1745 bis 1747, also deutlich vor Kirnberger, veröffentlicht.¹⁹⁰ Obwohl diese Frage, wie bereits in Kapitel 3 dargestellt, sicher ein Thema für eine eingehende Spezialuntersuchung wäre, soll im Folgenden im Rahmen eines Exkurses darauf eingegangen werden.

Der Ausgangspunkt der Dissonanzlehre Sorges ist nicht das Einzelintervall, sondern der Dreiklang. Diesen sieht er als gegebenenes *quasi natürliches* Phänomen an. Aus den drei quintverwandten Klängen ergibt sich für ihn die Skala. Daraus folgt, dass jeder Dreiklang, auch in seinen Versetzungen und Variationen, immer an die Tonart gebunden ist. Erst von daher erhält er seine Bedeutung. Folgerichtig baut er nun von jedem Ton der Skala den leitereigenen Dreiklang auf, wie es in der so genannten *Stufentheorie* üblich ist. Bei den Dreiklängen geht er wieder ganz systematisch vor und entwickelt zunächst alle Kombinationen mit kleiner und großer Terz, wobei der verminderte Dreiklang seinen Sitz auf der 7. Stufe in Dur und auf der 2. Stufe in Moll hat, während der übermäßige Dreiklang eigentlich ein Dur-Akkord der 3. Stufe in Moll mit

eine Umdeutung des Dominantseptakkords, sondern durch die der folgenden sechsten Stufe.“ Waldura, Von Rameau und Riepel zu Koch, S. 531.

¹⁹⁰ Vgl. Holtmeier, *Rameaus langer Schatten*, S. 235: „Kirnbergers Kategorien der wesentlichen und unwesentlichen Dissonanz sind hier vorweggenommen, oder, um es deutlicher zu formulieren: Sorge ist es gewesen, der diese Unterscheidung überhaupt in die deutschsprachige Musiktheorie eingeführt hat.“

erhöhter Quinte ist, der nach Holtmeier regelmäßig in die 6. Stufe geführt wird. Eine Besonderheit stellt nun die so genannte „*trias manca*“ dar; dabei handelt es sich um einen Akkord, der aus großer Terz und verminderter Terz aufgebaut ist, sodass sich als Rahmenintervall eine verminderte Quinte ergibt.¹⁹¹ Diesen nun insgesamt fünf Hauptdreiklängen können ihrerseits nun wieder Septimen hinzugefügt werden, und zwar entweder als kleine, große oder als verminderte Septime. Dadurch gewinnt Sorge eine Fülle unterschiedlicher Akkorde, deren musikalische Herkunft und Verwendung er erklären muss. Er kommt dabei zu unterschiedlichen *Graden von Konsonanz und Dissonanz*. In diesem Sinne kann Sorge feststellen, dass die kleine Septime fast wie eine Konsonanz sei. Entscheidend ist nun sein Ansatz zur Dissonanzbehandlung. Auch Sorge verwendet bereits die Begriffe „wesentliche“ und „zufällige“ Dissonanz, aber er verwendet sie anders als Kirnberger. Grundsätzlich ist für Sorge eine Dissonanz ein Klang, der gegen einen Ton der Hauptdreiklänge dissoniert; auch hier wird wieder der *Dreiklang* als die zentrale Bezugsgröße festgehalten, nicht das Einzelintervall. Nun ist für Sorge die Septime die „erste Dissonanz“, in anderen Worten die „Mutter aller übrigen Dissonanzen“.¹⁹² Dementsprechend geht es ihm darum, alle Dissonanzen auf umgekehrte Septimenintervalle zurückzuführen. Daraus entwickelt er nun eine Unterscheidung zwischen den „gebundenen“ und den „ungebundenen“ Septimen. Eine ungebundene Septime ist für ihn ein Klang, der zwar frei eintreten kann, jedoch wie eine Dissonanz aufgelöst werden muss, während eine gebundene Septime vorbereitet sein muss. Insgesamt zeigt sich hier bereits eine große Ähnlichkeit zu Kirnbergers System der „wesentlichen“ und „zufälligen“ Septime, jedoch sollen auch die Unterschiede hier benannt werden:

¹⁹¹ Diesen Akkord führt Sorge nach Holtmeier nur ein, um für den übermäßigen Sextakkord einen Hauptdreiklang zu haben, auf den dieser zurückgeführt werden könne. Auffällig ist aber, dass sich der übermäßige Sextakkord gar nicht auf eine Umkehrung der *trias manca* zurückführen lässt, weil dieser Akkord in der zweiten Umkehrung eigentlich ein Quartsextakkord ist (mit übermäßiger Quarte), dem die Terz fehlt. Hier zeigt sich vielleicht ein gewisser Hang zur „Übersystematisierung“ bei Sorge, die aber in der musikalischen Praxis so recht keinen Halt mehr hat. Dementsprechend wundert sich Holtmeier selbst auch etwas darüber, dass Sorge unter diesen Voraussetzungen noch einigermaßen überzeugende Beispiele gefunden hat.

¹⁹² Sorge, *Vorgemach der musicalischen Composition III*, S. 360.

- Der für Kirnbergers Ansatz so wichtige harmonische Fortgang als Quintfall des Grundbasses hat in Sorges System kein theoretisches Fundament. Holtmeier beschreibt daher auch ganz zutreffend die Besonderheiten dieser *Stufentheorie*, deren Bezugspunkt immer die Skala ist.¹⁹³
- Holtmeier schreibt selbst, dass der Klangbegriff in der Stufentheorie im Anschluss an Sorge etwas Statisches hat. Kirnberger postuliert aber ganz deutlich durch seinen Begriff der Dissonanz einen dynamischen Klangbegriff.
- Sorges System erscheint außerordentlich komplex: Neben der Unterscheidung zwischen „gebundener“ und „ungebundener“ Septime gibt es noch die Differenz zwischen „durchgehenden“ und „zurückhaltenden“ Septimen. Hinzu kommt seine feine Unterscheidung hinsichtlich des Konsonanz- bzw. Dissonanzgrades einzelner Klänge. Auch ist seine Darstellung etwas unübersichtlich, weil er Beispiele für alle drei Septimen zu den jeweiligen Hauptakkorden als Einzelbeispiele vorstellt. Dadurch entsteht weniger der Eindruck eines systematischen Zugriffs auf eine komplexe Materie als vielmehr der Eindruck einer möglicherweise überkomplexen Darstellung eines im Grunde nicht so komplizierten Sachverhaltes. Jedenfalls steht die Art der Darstellung einer weiteren Verbreitung im Rahmen eines Lehrbuches eher im Wege.
- Gerade bei der Behandlung des Quartsextakkordes wird der Unterschied zwischen beiden Theoretikern sehr deutlich. Weil Sorge die einzelnen Klänge in allererster Linie morphologisch behandelt, macht er zwar sehr

¹⁹³ „Deswegen erhalten auch das Fundament eines Klanges und der Grundton einer Tonart, die 'Monade', wie Sorge ihn nennt, ein solches Gewicht: Am Grunde ausnahmslos jeden Klanges befindet sich eine *trias*, die den eigentlichen Charakter des Klanges bestimmt. Die Macht der 'Monade' hingegen zeigt sich darin, dass sich alle Fundamental-*triades* der übergeordneten Struktur der diatonischen Ordnung unterwerfen müssen – das ist das Grundprinzip der Stufentheorie, die in Sorges Lehre von den leitereigenen Drei- und Vierklängen bereits ganz fertig vor uns steht.“ Holtmeier, Rameaus langer Schatten, S. 228. Diese These ist allerdings – anders als Holtmeier es in seinem Werk suggeriert – in der Forschung keineswegs neu, vgl. beispielsweise die Einschätzung von Nachum Schoffmann zu Sorge: „This is probably the first appearance of the STT [Standard Table of Triads, d. V.] in a treatise on harmony.“ Schoffmann, *Descriptive Theory*, S. 147.

weitschweifige Unterscheidungen zwischen den Quartsextakkorden, die sich von den unterschiedlichen Dreiklängen herleiten (Dur, Moll, vermindert, übermäßig und die so genannte „trias manca“). Insgesamt rechnet Sorge die Quarte neben den Sexten zu der Gruppe der „consonantia per accidens“ oder auch „relativa“, sie „dienen zur Veränderung und Abwechslung der nöthigen Harmonie“.¹⁹⁴ Dementsprechend gelangt Sorge trotz seiner umfangreichen Abhandlung und etlicher Beispiele nicht zu einer funktionellen Unterscheidung des Quartsextakkordes im Hinblick auf seinen Gebrauch.

Insgesamt kann auf jeden Fall festgehalten werden, dass Kirnbergers Unterscheidung zwischen wesentlicher und zufälliger Dissonanz in der Sache angemessen ist und für die Entwicklung der Musiktheorie eine fruchtbare Rolle gespielt hat. Möglicherweise ist die Kritik, die Holtmeier seiner Vereinfachung vorwirft, vielleicht auch als Vorzug zu verstehen, indem sie die fein verästelten Unterscheidungen, wie Sorge sie in die Musiktheorie eingebracht hat, durch sinnvolle Reduzierung verständlicher gemacht hat. Gleichzeitig scheint es jedoch so zu sein, dass Kirnbergers Denken eher von Rameaus „kontrapunktischem Begriff des Klangs“¹⁹⁵ ausgeht. Somit scheint er das System Sorges vielleicht so abgewandelt zu haben, dass es im Rahmen einer auf die praktischen Verwendung zielenden *Satzlehre* verständlicher und stimmiger war. Auffällig und erklärungsbedürftig ist es in jedem Fall, dass, wenn man Holtmeier folgt, das *Original* (Sorge) so wenig Bedeutung und Verbreitung gefunden hat, während die *Kopie* (Kirnberger) eine lange und gut belegte Tradition gebildet hat. Möglicherweise hat Kirnberger mit seiner Reduktion dann vielleicht doch eine angemessene Darstellung gefunden. Auf keinen Fall kann jedoch das „Vergessen“ der Theorie Sorges mit seinem Streit mit Marpurg allein erklärt werden. Schließlich war ja auch Kirnberger in dieser Hinsicht ein prominentes „Opfer“ Marpurgs. Zu den Stärken von Kirnbergers Dissonanzbegriff gehört ohne Zweifel die elegante Art, wie sie sich etwa in seinen Ausführungen zum Quartsextakkord zeigt. Es ist insgesamt ein Merkmal seiner Theorie, dass er

¹⁹⁴ Sorge, *Vorgemach der musicalischen Composition II*, S. 107.

¹⁹⁵ Vgl. Holtmeier, *Rameaus langer Schatten*, S. 229: „Rameaus Klangbegriff erscheint demgegenüber durch und durch kontrapunktisch zu sein.“

versucht, möglichst umfassend alle musikalischen Phänomene widerspruchsfrei zu erklären. Dass er dafür manchmal etwas weit ausholen muss, zeigt sich u. a. bei seinen Ausführungen zum Trugschluss.

5.6 Die Dissonanzbehandlung

5.6.1 Vorbemerkung

Die oben vorgestellte Unterscheidung zwischen wesentlicher und zufälliger Dissonanz erlaubt es Kirnberger, bei der Dissonanzbehandlung zu einem geschlossenen Gesamtkonzept zu gelangen. Grant kommt zu dem Schluss, dass gerade dieser Teil seiner Theorie besonders überzeugend gelungen sei, dass er darin Rameau eindeutig übertroffen habe und dass Kirnberger deswegen nicht nur aus historischen Gründen mehr Aufmerksamkeit beanspruchen dürfe.¹⁹⁶

In der *Kunst des reinen Satzes* führt er seine Theorie in mehreren Kapiteln aus.¹⁹⁷ Dabei sind einerseits die verschiedenen Arten von Dissonanzen (wesentliche und zufällige) und andererseits die verschiedenen Stile zu unterscheiden. In einem eigenen Kapitel gibt er eine Übersicht über die Freiheiten, die in der so genannten leichten oder galanten Schreibweise erlaubt sind. Diesem Aufbau folgt auch die vorliegende Untersuchung.

5.6.2 Die wesentliche Dissonanz

Obwohl die wesentliche Septime eigentlich ihrem ganzen Charakter nach etwas völlig Anderes ist als die Dissonanzen, über die in den Kontrapunktlehren

¹⁹⁶ Grant, Kirnberger versus Rameau, S. 202: „It appears that Kirnberger was the first to formulate a system of suspension dissonance, complete in every detail, that stands in direct opposition to Rameau’s theory of supposition. Whether his role in this was one of invention or codification, Kirnberger’s explanation of dissonance, despite variance in terminology, has remained vitally intact to the present day. For this reason he deserves recognition, more than any other single theorist, as the true father of modern dissonance theory.“

¹⁹⁷ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes I*, S. 60 – 90. Aus diesen Kapiteln werden im Folgenden die wichtigsten Regeln Kirnbergers diskutiert.

gehandelt wird, so soll sie dennoch nicht vollkommen frei eintreten. Vielmehr bedarf sie nicht nur einer Auflösung, sondern auch einer Vorbereitung. Diese Vorbereitung unterscheidet sich aber ganz wesentlich von der sonst üblichen Dissonanzbehandlung. Zur Vorbereitung reicht es nämlich, wenn der Akkord vorher schon liegt und dann entweder Quinte oder Oktave zur Septime wechseln. Natürlich kann die Septime auch direkt vorbereitet werden, was sich insbesondere bei der Verbindung Subdominante¹⁹⁸ - Dominantseptakkord anbietet. Das gilt auch für andere Akkordverbindungen zum Dominantseptakkord, z. B. von der zweiten Stufe in Dur oder von der siebten Stufe in der natürlichen Moll-Tonleiter (mit chromatischer Führung zur Dur-Terz des Dominantseptakkords).

In der *Kunst des reinen Satzes* erklärt Kirnberger explizit, dass selbst der Akkord mit wesentlicher Septime nur auf unbetonter Taktzeit erscheinen darf.¹⁹⁹ Aus dem Zusammenhang wird allerdings nicht restlos klar, ob es sich hierbei um eine prinzipielle Regel oder nur um eine Erläuterung der gegebenen Notenbeispiele handelt. Die Notenbeispiele werden mit dem Satz eingeleitet:

„Die wesentliche Septime kann auf mehrerley Weise vorbereitet und aufgelöst werden, wie an folgenden Beyspielen zu sehen ist.“²⁰⁰

Es folgen insgesamt 7 Beispiele, die ganz sicher nicht alle möglichen Verbindungen zeigen. Kirnberger bemüht sich darum, für die verschiedenen Fälle jeweils ein Beispiel zu präsentieren (Septime wird vorbereitet in der Terz, Quinte und Oktave des vorhergehenden Akkordes). Dennoch ist allen Beispielen gemeinsam, dass sie auf unbetonter Zeit stehen. Wenn in Beispielen mit ganzen Notenwerten jeder Akkord einen eigenen Takt hat, so folgen aber auch diese dem Prinzip, dass der Takt mit dem Dominantseptakkord relativ unbetonter ist als der Akkord der Auflösung. Hier wird der Akzenttakt auf mehrere Takte vergrößert, sodass es lediglich einen Unterschied in der Nota-

¹⁹⁸ In der Terminologie Kirnbergers: Septakkord über dem Grundbass der 2. Stufe in Dur mit oder ohne Grundton.

¹⁹⁹ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes I*, S. 65f: „[...] bey c,d,e,f [Hier handelt es sich um Notenbeispiele, d.V.] aber bleibt die Terz (c), oder die Quinte (d), oder die Oktave (e,f,g) des Grundtones der guten Zeit des Baßes liegen, und wird, indem auf der schlechten Zeit ein neuer Grundton eintritt zur Septime. In allen diesen Fällen aber löset sich diese Septime in dem Niederschlag des folgenden Takts in die Terz des Grundtones auf.“

²⁰⁰ Ebenda.

tionsweise gibt. Insgesamt kann also diese Passage durchaus den Eindruck erwecken, dass der Dominantseptakkord immer nur auf unbetonter Zeit erscheinen kann. Das wäre allerdings eine arge Einschränkung, die so gar nicht aufrechterhalten werden kann. In *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* stellt er die Sache dementsprechend auch anders dar:

„Die wesentliche Dissonanz kann sowol auf einem guten als schlechten, die zufälligen aber nur auf einem guten Taktglied allein vorkommen.“²⁰¹

Auch die Bedingung einer gewissen Vorbereitung wird in dieser Schrift deutlich eingeschränkt:

„Da der wesentliche Septimenaccord auf der Dominante einer Tonica der vollkommenste dissonirende Accord [...] und daher dem Ohre eben so faßlich, als der Dreyklang ist, so ist die Vorbereitung dieser Septime nicht allemal nothwendig, sondern sie kann oft frey anschlagen, auch wenn die Octave in dem vorhergehenden Accord nicht gelegen hat; nur muß im letztern Fall in Acht genommen werden, daß beyde Intervalle nicht neben einander als Secunde vernommen werden, weil der Accord dadurch an Deutlichkeit verliert.“²⁰²

Ganz anders stellt sich der Fall in *Grundsätze des Generalbasses* dar:

„Bei dem wesentlichen Septimen-Accorde hat es eine ganz andere Beschaffenheit, weil die Septime nur alsdenn genommen werden kann, wenn der Ton, von welchem sie sich als Septime zählet, schon vom vorhergegangenen Accorde liegen muß, welches einen Ton vorbereiten heißet; oder, in einem anderen Fall muß der Ton selbst, welcher die Septime wird, vom vorhergegangenen Accorde vorbereitet seyn.“²⁰³

In dem letzten Zitat gibt Kirnberger mit Worten genau das wieder, was er in der *Kunst des reinen Satzes* in den Beispielen niedergelegt und im Text nur in Umrissen angedeutet hat: direkte Vorbereitung der Septime oder Vorbereitung durch die vorher schon liegende Harmonie. Lediglich in *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, die zeitlich zwischen der *Kunst des reinen Satzes* und

²⁰¹ Kirnberger, *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, S. 13. Auch in der *Kunst des reinen Satzes* I, S. 72f. äußert er sich einige Seiten später in diesem Sinne: „Die Dissonanzen (gemeint sind hier die zufälligen, d.V.) müssen allezeit auf der guten Zeit des Taktes eintreten, und auf den schlechten aufgelöset werden, und dadurch unterschieden sie sich von der wesentlichen Dissonanz, der Septime, und denen, die aus Verwechslung des Septimen-Accordes entstehen, welche meistens auf den schlechten Taktzeiten eintreten, und auf den guten aufgelöset werden.“

²⁰² Ebenda, S. 24.

²⁰³ Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses*, S. 45.

Grundsätze des Generalbasses liegen, nimmt er eine davon abweichende Position ein. Ein möglicher Erklärungsansatz könnte in der intensiven Mitarbeit seines Schülers Johann Abraham Peter Schulz gerade in *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* liegen, über deren Entstehung sich Schulz selbst wie folgt geäußert hat:

„Ich hatte noch erst kurz vorher seine Lehrsätze der Harmonie für mich, zu meiner eigenen Befriedigung, in eine Art von System gebracht, und solche, auf sein Verlangen, praktisch auf die Erklärung zweyer schwer zu verstehender Joh. Seb. Bachscher Klavierstücke, - von welchem Marpurg gegen Kirnberger behauptet hatte, dass sie nicht zu erklären wären, - angewendet. Dem Lehrer gefiel die Ausarbeitung seines Schülers und er ließ es geschehen, daß solche unter dem von Sulzer vorgeschlagenen Titel: Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie unter seinem Nahmen, als ein Zusatz zu seiner *Kunst des reinen Satzes*, in Berlin bey Decker gedruckt wurde.“²⁰⁴

Offensichtlich haben auch im Umfeld dieses Werkes drei Autoren zusammengearbeitet, so wie auch schon bei der *Kunst des reinen Satzes* und bei den musikalischen Artikeln der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste*: Kirnberger, Schulz und Sulzer. Die Darstellung Schulz' kann insoweit eine gewisse Berechtigung für sich beanspruchen, als sie sich auch durch inhaltliche Argumente stützen lässt, wie sich an der Frage der Dissonanzbehandlung der wesentlichen Septime demonstrieren lässt. Schulz gesteht ja ausdrücklich zu, dass es Kirnbergers System ist, das er wiedergibt. Gleichwohl gibt es einige signifikante Unterscheidungen zu der *Kunst des reinen Satzes* und auch zu *Grundsätze des Generalbasses*. Dieses letztgenannte Werk wurde im Jahre 1781 veröffentlicht, ein Jahr später die *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition*, beide Werke also kurz vor Kirnbergers Tode im Jahre 1783. Es ist ausgeschlossen, dass Schulz an diesen beiden Werken irgendeinen Anteil hat, da er zu diesem Zeitpunkt gar nicht mehr in Berlin war, sondern Kapellmeister in Rheinsberg. Demzufolge lässt sich anhand der Behandlung der wesentlichen Septime die Darstellung Schulz' stützen, dass *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* sicher das Kirnbergersche System wiedergeben, aber dennoch im Einzelnen signifikante Abweichungen enthalten, die durch das Wirken von Schulz zu erklären sind.

²⁰⁴ Schulz, Über die in Sulzers Theorie der schönen Künste unter dem Artikel Verrückung angeführten zwey Beispiele, S. 277f.

Festgehalten werden muss auf jeden Fall, dass die Forderung Kirnbergers, der Septakkord bedürfe einer Vorbereitung, für die Musik seiner Zeit überhaupt nicht haltbar ist. Dadurch würde z. B. eine Verbindung $T - D^7 - T$ nicht möglich oder allenfalls in der so genannten „*leichtern Schreibart*“²⁰⁵; es fragt sich dann nur, welche Werke Kirnberger im Sinn hatte, wenn er von der „*strengen Schreibart*“ spricht. Selbst in seinen eigenen Werken finden sich bisweilen frei einsetzende Septimen, auch in den Werken der strengen Schreibart.²⁰⁶

Zu fragen wäre auch, ob Kirnberger durch die Einschränkungen gerade im Gebrauch der wesentlichen Septime nicht in einen gewissen Widerspruch zu seiner Entdeckung geraten ist, dass die wesentliche Septime Akkordbestandteil und nicht hinzugefügte Dissonanz ist. Natürlich lässt sich das gedanklich auseinanderhalten - hier der Akkordaufbau, dort die Verwendung des dissonanten Akkordes. Aber wenn Kirnberger den Gedanken, dass der Akkord mit wesentlicher Septime eine unmittelbar gegebene Einheit ist, zu Ende gedacht hätte, wäre er unweigerlich zu dem Schluss gekommen, für diesen Fall jegliche Einschränkung in der Verwendung aufzuheben. Das hätte sein System einheitlicher und in der gedanklichen Stringenz wie Konsequenz überzeugender erscheinen lassen.

Wie wir noch sehen werden, hebt Kirnberger für die leichte Schreibart die Dissonanzregeln allgemein durch eine ziemlich generelle Klausel auf. Hier wäre es wesentlich sinnvoller gewesen, für den Akkord mit wesentlicher Septime das System von Ausnahme und Regel genau umgekehrt zu fassen. Grundsätzlich sollte dieser Akkord frei eingesetzt werden können und nur in bestimmten Stilen und Zusammenhängen (strenge Schreibart, kontrapunktische Formen usw.) sind gewisse Einschränkungen erforderlich. Die Widerspruchsfreiheit des Systems hätte Kirnberger ohne Probleme durch den Rückgriff auf eine historische Begründung einlösen können, die sich ohne Schwierigkeiten in sein flexibles Gedankengebäude hätte einbauen lassen. In der vorliegenden Fassung hat

²⁰⁵ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes I, S. 80

²⁰⁶ Als Beispiel sei Kirnbergers Motette „An den Wasserflüssen Babylons“ genannt: In Takt 32 erscheint ein F-Dur-Septakkord mit unvorbereiteter kleiner Septime, veröffentlicht in der Reihe „Das Chorwerk“, Heft 89, Möseler Verlag Wolfenbüttel o.J.

es den Anschein, dass Kirnberger in seiner praktischen Lehre nicht die richtigen Konsequenzen aus seiner theoretisch bahnbrechenden Erkenntnis gezogen hat.

Betrachten wir in diesem Zusammenhang kurz die Lehre Rameaus. Der französische Theoretiker hat im *Traité* die Stimmführungsregeln der Dissonanzen aus der Septakkordkette $a^7 - D^7 - G^7$ abgeleitet. Die Septime c des Dreiklangs D^7 wird durch die Terz des a-moll-Dreiklangs vorbereitet; eine andere Stimmführung scheidet aus, weil Rameau auf ältere Regeln wie Schritt vor Sprung und Zarlinos Empfehlung, dass kleine Terzen und Sexten nach unten aufgelöst werden, zurückgreift.²⁰⁷ Jetzt steht Rameau aber vor dem Problem, die in der Musik seiner Zeit häufig vorkommenden frei eintretenden Septakkorde auch theoretisch zu legitimieren. Zunächst geschieht das bei ihm über die „Lizenz“. Im *Traité* versucht Rameau diese unvorbereitete Septime in sein Modell einzubringen, indem er sie auf die Akkordverbindung mit Quintsprung aufwärts im Bass bezieht.²⁰⁸ Rameau bezeichnet diese Kadenz als „*cadence irrégulière*“, die entweder von der Tonika zur Dominante oder von der Subdominante zur Tonika geht.²⁰⁹ Somit entsprechen sich „irreguläre“ Bassführung und „irreguläre“ Dissonanzbehandlung. In seinen späteren Schriften erklärt der französische Theoretiker die Dissonanzbehandlung etwas anders. Diese Erklärung steht mit seiner geänderten Begründung des gesamten Tonsystems zusammen, indem „*nicht mehr die Quintprogression, sondern nur mehr die Quintverwandtschaft*“²¹⁰ die zentrale Rolle spielt. Waldura erklärt die neue Begründung wie folgt:

„Da die ‚Tonique‘ mit beiden ‚Dominantes‘ quintverwandt ist, bringt die unvorbereitet eintretende Dissonanz der ‚Dominante‘ nichts wirklich Neues: Bei der Septime der ‚Dominante‘ handelt es sich lediglich um den Grundton der ‚Soudominante‘, der seinerseits als Erzeuger der ‚Tonique‘ noch in dieser enthalten ist,

²⁰⁷ Vgl. Rameau, *Traité de l'Harmonie*, S. 131.

²⁰⁸ Vgl. ebenda S. 85: „ Au reste nous n'avons pas épuisé tous les Chants qui pourroient être tirez de cette suite d'Harmonie; mais on y verra toujours que si l'on peut ne point preparer la Dissonance, soit dans la Septième, dans la fausse-Quinte, dans le Triton, & dans la petite Sixte, cela ne provient que du renversement de la progression naturelle de la Basse, qui au lieu de descendre de Quinte, monte de Quinte [...] & de cette manière la Dissonance mineure, ny la majeure ne sont point préparées [...]“

²⁰⁹ Vgl. Waldura, *Von Rameau und Riepel zu Koch*, S. 179.

²¹⁰ Ebenda, S. 268.

und die Sexte der ‚Soudominante‘ ist die Quinte der ‚Dominante‘, die ihrerseits ein Produkt der ‚Tonique‘ darstellt. Indem Rameau die Fortschreitung von der Tonika zum unvorbereiteten Dominantseptakkord in das Satzmodell integriert, trägt er zugleich der Emanzipation dieses Akkords im galanten Stil Rechnung. Die Neube-gründung der unvorbereiteten Dissonanz bietet insofern ein Beispiel für das Bemühen des Theoretikers, sein System mit der empirisch vorgefundenen musika-lischen Praxis zur Deckung zu bringen.“²¹¹

Gerade vor diesem Hintergrund wird besonders deutlich, dass Kirnbergers Dissonanzlehre in diesem Punkt hinter Rameau zurückgefallen ist, da er unver-ändert bis in die späten Schriften von Normalform (vorbereitete Dissonanz und Auflösung) und Abweichung (in der leichtern Schreibart) ausgeht. Da aber diese Normalform in der praktischen Musik seiner Zeit nur noch eine sehr untergeordnete Rolle spielt, haftet seinem Festhalten an der stets vorzube-reitenden Dissonanz etwas Anachronistisches an. Wie man am Beispiel seines Schülers Johann Abraham Peter Schulz sehen kann, wird dieses Festhalten auch in seinem engsten Kreis nicht mehr nachvollzogen. Jedenfalls ist Beach zuzu-stimmen, wenn er in diesem Punkt von Kirnbergers konservativer Attitüde spricht.²¹²

Es soll noch darauf hingewiesen werden, dass Kirnberger in seiner Konzeption der wesentlichen Septime in einem anderen wichtigen Punkt von Rameau beeinflusst worden ist. Kirnberger schreibt über die Bewegungsenergie des Septakkordes:

„Die erste und vornehmste Wirkung der Septime besteht also darin, daß sie die Ruhe, oder den Schluß eines Abschnitts, den man fühlen würde zernichtet, wie in folgendem Beyspiel. [...] Auf jedem Ton, wo hier Septimen angebracht sind, würde ohne diese Dißonanz das Ohr in Ruhe gesetzt, oder ein Schluß empfunden werden. Also kann durch die Septime das Gefühl der Ruhe unterbrochen werden.“²¹³

Auch Rameau hat in seinen Schriften mehrfach auf diese Funktion des Sept-akkordes hingewiesen. Am deutlichsten hat er das in seiner Schrift *Nouveau Système* erläutert, indem er die Notwendigkeit der Dissonanzen begründet. Er stellt eindeutig klar, dass eine Abfolge von dissonanzlosen Klängen für ihn eine

²¹¹ Ebenda, S. 277.

²¹² Vgl. Fußnote 170 auf S. 89 dieser Arbeit.

²¹³ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes I*, S. 60f. Das Beispiel zeigt die so genannte Quintfallse- quenz in Dur mit lauter Septakkorden.

Abfolge von Tonarten ist. Erst die zugefügte Dissonanz stellt also eine Verbindung von Klängen innerhalb einer Tonart her.²¹⁴ Das deckt sich genau mit Kirnbergers Ausführungen, nach denen ohne die Dissonanz „ein Schluß empfunden“ würde. Kirnberger ist insbesondere deswegen offensichtlich von Rameau beeinflusst, weil diese Sichtweise für die musikalische Praxis einigermaßen absurd ist. Auf gar keinen Fall kann man einfach auf jedem beliebigen dissonanzlosen Dreiklang in einem Musikstück aufhören, weil darauf eben nicht automatisch ein Schluss empfunden wird.

5.6.3 Die zufälligen Dissonanzen

Von der wesentlichen Dissonanz scheidet Kirnberger die zufälligen Dissonanzen. Darunter versteht er die Vorhaltsdissonanzen, die sich ergeben, wenn anstatt eines konsonanten Akkordtones der darüber liegende „dissonante“ Ton gebraucht wird. In der *Kunst des reinen Satzes* bezeichnet er diese „Dissonanzen“: „die Secunde, die Quarte, die Sexte, die Septime und die None“.²¹⁵ Das ist insofern bemerkenswert, weil die Sexte natürlich keine Dissonanz ist. Folgerichtig wird dieses Konzept in *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* noch weiter ausgeweitet:

„Aus dem vorhergehenden erhellet, daß alle Intervalle, auch die ursprünglich consonirend sind, zufällige Dissonanzen werden können, wenn sie Vorhalte vor denen zu dem Grundaccord erforderlichen Tönen sind.“²¹⁶

Kirnberger stellt allerdings klar, dass es im Wesentlichen die Quarte und None seien, die in der Praxis die wichtigste Rolle spielten und die er deswegen am

²¹⁴ Rameau, *Nouveau système*, S. 56: „La nécessité de la Dissonance se découvre d’abord dans tes trois Sons fondamentaux qui constituent un Mode; puisque chacun d’eux peut à son tour imprimer en nous l’idée de sa Modulation: Et c’est justement là on quoy consiste l’adresse du Musicien, qui l’aide d’une Dissonance jointe à l’Harmonie d’un Son fondamental qui n’est pas Principal, trouve le moyen de rendre sensible à ses Auditeurs la Modulation qu’il a dessein de leur presenter.“ Es muss hinzugefügt werden, dass der Begriff Modulation hier nicht Wechsel der Tonarten, sondern Abschluss in der Tonika eines Stückes bedeutet.

²¹⁵ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes I*, S. 71.

²¹⁶ Kirnberger, *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, S. 13

eingehendsten vorstelle. Die übrigen Vorhaltdissonanzen entstünden meist durch Umkehrung dieser beiden Akkorddissonanzen.

Interessant sind Kirnbergers Ausführungen über die Funktion der zufälligen Dissonanzen; er geht besonders auf zwei Funktionen ein, die Erhöhung der Plausibilität des musikalischen Fortganges und die Steigerung des Ausdrucks. Als wichtigsten Grund für die erste Funktion führt er an, dass diese Dissonanzen

„die verschiedenen Takte oder Theile derselben in einander verschlingen und daß dadurch Theile der harmonischen Fortschreitung, oder die Accorde enger mit einander verbunden werden“.²¹⁷

Das ist insofern ganz interessant, weil diese Äußerung in einer gewissen Spannung zu einer anderen Stelle in seinem Lehrsystem steht. Im Artikel „Baß“ in Sulzers Lexikon der schönen Künste schreibt er:

„Es erhellet hieraus, daß in der heutigen Musik der Baß die wichtigste Parthie sey, welcher alle Stimmen untergeordnet sind: eigentlich entstehen sie aus dem Basse; weil der Gesang keinen Hauptton angeben kann, der nicht in der Harmonie des Basses gegründet ist. Wenn der Tonsetzer die Folge der Baßtöne gut gewählt, und die Töne der obern Stimmen regelmäßig daraus hergeleitet hat, so ist sein Satz rein.“²¹⁸

Und an anderer Stelle schreibt er über die Arie:

„Jede Arie ist im Grunde nichts anders, als ein nach der richtigsten Declamation gesetzter Choral, da jede Sylbe des Textes nur eine Note hat, welche nach Erfordernis des Ausdrucks mehr oder weniger verziert wird.“²¹⁹

Gerade in dem letzten Zitat schränkt Kirnberger seine über die zufälligen Dissonanzen getätigte Aussage sehr ein; demnach ist eine Akkordfolge aus sich heraus stimmig – oder wie Kirnberger sagen würde: „rein“. Auf gar keinen Fall kann eine nicht gut gewählte Akkordfolge durch das verbindende Element der Dissonanzen „gerettet“ werden. Folgt man den beiden letzten Zitaten, so misst sich die Verbindung der Akkorde an der gut gewählten Folge der Basstöne; sie kann nicht durch „Verzierungen“ hergestellt werden. Demzufolge ist die Äußerung Kirnbergers über die Funktion der zufälligen Dissonanzen wohl so zu

²¹⁷ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes I, S.72.

²¹⁸ Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Artikel „Baß“, S 125.

²¹⁹ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes I, S. 223.

verstehen, dass die – notwendigerweise vorher bereits vorhandene – gute Verbindung der Akkorde durch geschickte Verknüpfungen mit Vorhaltsdissonanzen für den Hörer noch sinnfälliger werden kann. Es ist zu betonen, dass diese Klarstellung von eminenter Bedeutung ist, weil sie das Zentrum seiner Satzlehre berührt. Im Hinblick auf die Ästhetik besteht zwischen diesen beiden Positionen eine kaum zu vermittelnde Spannung, wenn es um die Frage geht, was denn letzten Endes über die Schönheit eines Gesanges entscheide. Im Kapitel über die Dissonanzen schreibt Kirnberger dazu:

„Ohne diese Verbindung [durch die Wirkung der Dissonanzen, d.V.] würde die Fortschreitung der Harmonie ohngefähr solchen Werken gleichen, in denen jedes Wort einen Fuß macht; Werke, die jedermann für schlecht hält.“²²⁰

Andererseits behauptet er:

„Der wahre Grund der Schönheit einer Arie liegt immer in dem einfachen Gesang, der da steht, wenn alle zur Auszierung gehörige Töne davon weggenommen sind. Ist dieser unrichtig in Ansehung der Declamation, der Fortschreitung oder der Harmonie, so können die Fehler durch keine Verziehrung völlig bedeckt werden.“²²¹

Es ist nicht ganz einfach, diese beiden Stellen schlüssig miteinander zu verbinden. Lütteken bezieht die Forderung Kirnbergers, jede Musik müsse sich auf einen vierstimmigen Choral beziehen lassen, auf eine auf die musikästhetischen Ideen Moses Mendelssohns zurückgehende Forderung nach Einheit und Mannigfaltigkeit.

„Das heißt aber nichts anderes, dass der vom Kontrapunkt beherrschte Choralsatz die größtmögliche Mannigfaltigkeit auf kleinstmöglichem Raum, also ein Maximum an Fülle in einem Minimum an Zeit verwirkliche. Erst vor diesem Hintergrund wird Kirnbergers absurd anmutendes Diktum plausibel, eine gute Komposition müsse sich auf einen vierstimmigen Choralsatz reduzieren lassen [...]“²²²

Es erscheint noch bedeutsam, auf einen Umstand hinzuweisen, der vielleicht zur Erhellung beitragen kann. In dem Artikel in Sulzers Lexikon hat Kirnberger ja darauf hingewiesen, dass der Satz dann rein sei, „wenn der Tonsetzer die Folge der Baßtöne gut gewählt, und die Töne der obern Stimmen regelmäßig

²²⁰ Ebenda, S. 72.

²²¹ Ebenda, S. 223.

²²² Lütteken, Zwischen Ohr und Verstand, S. 151.

daraus hergeleitet hat“.²²³ Die richtige Folge der Basstöne ist demnach nur *eine* Voraussetzung für den reinen Satz, eine andere ist die richtige Ableitung der oberen Stimmen. Diese Stelle ist ganz sicher auch so zu verstehen, dass sich nicht nur in der Vertikalen, sondern auch in der Horizontalen ein musikalischer Sinn ergeben soll. Unbestreitbar ist, dass die Dissonanzen nicht nur für den harmonischen Konnex, sondern auch für die melodische Fortschreitung der Einzelstimmen eine wichtige Rolle spielen. Insofern lässt sich aus dem Zitat durch die Verknüpfung mit der beordnenden Konjunktion „und“ kaum ein eindeutiger Primat des Harmonischen ableiten.

Unzweifelhaft und in allen Äußerungen Kirnbergers zu finden ist hingegen die zweite Funktion der zufälligen Dissonanzen, die Steigerung des musikalischen Ausdrucks. Diese Funktion leitet sich unmittelbar aus dem Wesen der Dissonanz ab, für ein gewisses Spannungsmoment im Satz zu sorgen, oder in der Deklamation Kirnbergers:

„Außer dieser Wirkung aber können die Vorhalte wegen ihrer dissonirenden Eigenschaft auch das Gehör in einer starken Reizung erhalten, und so gar, wo es nöthig ist, merkliche Unruhe erwecken, also dienen sie beydes zur Vollkommenheit des abgemessenen Ganges, und zum Ausdruck oder der Kraft der Musik.“²²⁴

Nach Kirnberger erfüllt die None diesen Zweck stärker als die Quarte, da die Quarte ja, wie weiter oben dargelegt, bei Kirnberger bald Konsonanz, bald Dissonanz ist.

Die Regeln, die Kirnberger für den Gebrauch der Dissonanzen aufstellt, sind gewöhnlich und bedürfen keiner besonderen Kommentierung: Vorbereitung in der gleichen Stimme (als Kon- oder Dissonanz), Vorhalt auf schwerer und Auflösung auf leichter Zeit, Auflösung auch auf weitergeführtem Basston.

Auf die terminologischen Unschärfen bei der Septime, die, wenn sie nicht wesentliche ist, von Kirnberger von mal zu mal entweder „zufällig“, „unächt“ oder auch „*uneigentlich*“ genannt wird, ist oben bereits aufmerksam gemacht worden.²²⁵

²²³ Vgl. Fußnote 218 dieser Arbeit.

²²⁴ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes I, S. 72.

²²⁵ Vgl. Seite 92 dieser Arbeit.

Bisweilen ist aber die Unterscheidung zwischen zufälliger und wesentlicher Septime schwierig, nämlich besonders dann, wenn sich die Auflösung verzögert und erst mit einem Harmoniewechsel erfolgt. Dann ist nach Kirnbergers eigener Definition nicht recht klar, welchen Charakter die Septime hat. Für diesen Fall empfiehlt er, zur Probe die Auflösung auf dem gleichen Basston zu versuchen. Dann zeige sich eindeutig der wahre Charakter der Septime.

„In Ansehung der Septime, die in solchen Fällen einige Schwierigkeit machen könnte, hat man hauptsächlich darauf Acht zu geben, ob statt ihrer die Sexte angeschlagen werden könne, wie schon in vorhergehenden Paragraphen gelehrt worden.“²²⁶

Auf einen Aspekt der Auflösung weist Kirnberger besonders hin. Er geht davon aus, dass sämtliche Dissonanzen immer nach unten aufgelöst werden, macht aber zwei Ausnahmen: die übermäßigen Intervalle und die Möglichkeiten bei der enharmonischen Verwechslung. Übermäßige Intervalle werden grundsätzlich nach oben aufgelöst, bei der übermäßigen Quarte besteht zusätzlich noch die Besonderheit, dass hier sogar die Auflösung entgegen dieser Regel nach unten geschehen kann, was z. B. in dem verminderten Akkord vorkommen kann. Ein Beispiel wäre hier etwa die Folge s6-5 in Moll. Am Beispiel des verminderten Septakkordes erläutert Kirnberger, warum übermäßige Intervalle steigen: Durch enharmonische Verwechslung wird im verminderten Septakkord aus der übermäßigen Sekunde eine kleine Terz, die dann nach oben „aufgelöst“ werden muss.²²⁷

Die Möglichkeit der steigenden großen Septime erwähnt er hingegen nicht; seine Formulierung sieht diesen Fall sogar ausdrücklich nicht vor.

„Diese beyden Dissonanzen, Quart und None sind zwar groß oder klein, je nachdem der Ton es mit sich bringt, sie werden aber in beyden Fällen gleich behandelt.“²²⁸

Durch die Formulierung auf S. 75 des Werkes, in der er erklärt, dass die zufälligen Dissonanzen Sekunde und Septime durch Umkehrungen von Quarte und None entstehen, wird deutlich, dass auch große Septimen eigentlich fallen

²²⁶ Kirnberger, Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, S. 18.

²²⁷ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes I, S. 130ff.

²²⁸ Ebenda, S.78.

müssten, was natürlich nicht geht. Bei den Septimen selbst geht er nur von einem „Vorhalt der Sexte“ (S. 78) aus, nie von einem Vorhalt der Oktave. Aus diesen Formulierungen kann man zweifelsfrei folgern, dass zumindest in der *Kunst des reinen Satzes* die steigende Septime nicht vorgesehen ist. Ganz anders stellt sich hingegen die Situation in *Grundsätze des Generalbasses* dar. Hier denkt Kirnberger das Prinzip der Akkordumkehrung sehr konsequent zu Ende und gelangt so auch zu der aufsteigenden Septime. Er erläutert ausführlich, warum die Septime in einigen Fällen sogar aufwärts geführt werden muss.

„Sie [die große Septime, d.V.] muss dieserwegen über sich treten, weil sie durch die Auflösung in die Octave den ordinären Dreyklang herstellt; dahingegen wenn man die Septime einen Grad abwärts in die Sexte vom Baßtone treten ließe, statt des hier seyn wollenden Dreyklangs der Sextenaccord entstehen würde. Hier ist die Septime zufällig dissonirend, weil sie sich auf- und abwärts führen läßt[...].“²²⁹

In diese Richtung gehen auch Kirnbergers Überlegungen in *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*:

„Die zufällige Septime, die ein Vorhalt der Octave ist, ist allemal groß, weil sie das Subsemitonium modi wird, und tritt bei ihrer Resolution einen halben Ton über sich in die Octave des Grundtones [...]“²³⁰

Das ist insofern von besonderer Beachtung, als sich um Kirnbergers Behandlung des Subsemitoniums durchaus einige Spekulationen gerankt haben. Allerdings beziehen sich diese Diskussionen nicht auf den Fall einer großen Septime, sondern auf die Terz der Dominante. Grant stellt sich auf den Standpunkt und erläutert ausführlich, dass für Kirnberger die große Terz über der Dominante durchaus den Charakter einer Dissonanz einnehmen kann.²³¹ Er argumentiert dabei folgendermaßen: Das gemeinsame Kriterium aller Dissonanzen, egal ob wesentlich oder zufällig, sei das Verdopplungsverbot; dieses treffe aber unzweideutig besonders auf den Leitton zu. Bei der Herleitung des Dissonanzphänomens schwanke Kirnberger zwischen zwei verschiedenen Erklärungen, zum einen dem aus der Intervallstruktur abgeleiteten deduktiven Verfahren, das zudem durch die Obertonreihe oder die Zahlenverhältnisse gestützt wird, zum

²²⁹ Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses*, S. 69.

²³⁰ Kirnberger, *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, S.16.

²³¹ Grant, *Kirnberger versus Rameau*, S. 142 – 147.

anderen einer melodische Erklärung, die insbesondere bei den Vorhalten zum Einsatz komme, weil Kirnberger auf diese Weise auch Vorhalte von Konsonanzen als Dissonanzen auffassen könne, indem er die Dissonanz zwischen dem vorgehaltenen Ton und dem Dreiklangston ausmache. Dieses letztgenannte Verfahren scheidet jedoch bei dem Leitton aus, da dieser ganz unzweideutig zum Akkord gehöre. Eine Lösung finde Kirnberger durch die Annahme, dass seiner Auffassung nach der Leitton nun gegen den Grundton dissoniere, der als Ziel des harmonischen Geschehens latent mitgehört werde. Dementsprechend habe Kirnberger den Leitton als eine Dissonanz betrachtet, er habe sich aber aus Gründen, die in der Systematik seiner Darstellung liegen, gescheut, diesen auch explizit so zu bezeichnen.

Meiner Ansicht nach lassen sich einige Einwände gegen diese Argumentation vorbringen. In allen Äußerungen Kirnbergers zum Thema Dissonanz ist zu beobachten, dass sein zentrales Kriterium immer das Intervallverhältnis ist. Beispielhaft sei hier eine Stelle aus Sulzers Lexikon zitiert:

„So wie die Harmonie oder das Consoniren aus einer solchen Uebereinstimmung zweyer Töne entsteht, die sie in einen Klang vereinigen, in dem man die Verschiedenheit der Töne ohne Wiedrigkeit fühlt, so entsteht das Dissoniren aus einer gewaltsamen Vereinigung zweyer Töne, die einander zuwiderstreiten scheinen. Man merkt nicht nur die Verschiedenheit der beyden Töne in dem Klang, sondern zugleich etwas widriges, das ihrer Vereinigung entgegen ist. Dabey ist dieses offenbar zu fühlen, daß diese Wiedrigkeit zunimmt, je näher die beyden Töne in Ansehung ihrer Höhe an einander kommen. Nur wenn sie sich so nahe kommen, daß man sie für einerley hält, so wird das Dissoniren in ein völliges Harmoniren verwandelt. [...] Es zeigt sich hiebey noch ein Umstand, der diese Muthmaßungen merklich bestätigt. Man kann ohne irgend etwas wiedriges zu empfinden, die ganze diatonische Tonleiter C, D, E, F, G, A, H, c, herauf und herunter singen, ohne das geringste wiedrige darin zu empfinden. Warum haben zwey nahe an einander liegende Töne C und D, wenn sie auf einander folgen, nichts wiedriges, und warum haben sie es nur, wenn sie zugleich gehört werden? Ist es nicht deßwegen, weil man im ersten Falle gleich merkt, daß es verschiedene Töne seyn sollen; im andern aber urtheilet, sie sollten einerley seyn? Hieraus aber würde die Erklärung, die wir vom Dissoniren gegeben haben, ihre völlige Bestätigung bekommen.“²³²

Durch diese Äußerung wird die Möglichkeit der Dissonanz in einer melodischen Folge eigentlich vollständig ausgeschlossen. Allerdings bleibt bei der

²³² Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Artikel „Dissonanz“, Band 1, S. 262f.

Vorhaltsdissonanz noch die Möglichkeit, dass der vorgehaltene Ton und der eigentlich zum Akkord gehörende Ton vom Hörer sozusagen zugleich wahrgenommen werden, wodurch der Charakter der Dissonanz hervorgerufen wird. Die zitierte Formulierung lässt diese Möglichkeit für den Leitton aber eigentlich nicht mehr zu. Denn der Leitton ist in erster Linie nicht ein harmonisches Phänomen, das an die Dominantwirkung des Akkordes gebunden ist, sondern ergibt sich aus seiner Stellung als Subsemitonium des Grundtones. Insofern ist die Formulierung aus *Grundsätze des Generalbasses* „Der Leitton, als die große Terze vom Dominanten-Akkord“²³³ etwas ungenau, weil hier nicht recht klar wird, ob die Wirkung des Leittones den Dominantakkord zur Voraussetzung hat. Eindeutiger wird der Sachverhalt in der Kunst des reinen Satzes erläutert:

„Wenn man C zum Grundton annimmt, und alle Töne der Tonleiter von C bis c nach einander anschlägt, so merkt man, so bald man auf den Ton H kömmt, daß er den folgenden Ton c gleichsam zum voraus ankündigt, und in dem Gehör einigermaßen ein Verlangen darnach erwecket.“²³⁴

Diese Stelle ist insofern aufschlussreich, als es hier bei der grundsätzlichen Ableitung des Tonsystems überhaupt noch gar nicht um irgendwelche Akkorde geht, d.h. die Wirkung des Subsemitoniums ist für Kirnberger unabhängig von der dominantischen Wirkung des eventuell mitklingenden Akkordes und tritt bereits alleine beim *melodischen* Gang auf. Nimmt man diese Stelle mit dem zitierten Artikel aus Sulzers Lexikon zusammen, ergibt sich somit nach Kirnbergers eigener Darstellung eindeutig, dass der Leitton nicht als Dissonanz aufgefasst werden kann. Auch das von Grant vorgetragene Argument des Verdopplungsverbotes kann nicht recht überzeugen, weil es ja – wie er selbst einräumt – nicht mit dem Dissonanzcharakter, sondern dem Parallelenverbot begründet wird, obwohl dieses ja auch durch einen abspringenden Leitton verhindert werden könnte. Kirnberger selbst weist auch auf die Möglichkeit hin, dass der Leitton gar nicht zum Grundton geführt wird, sondern als Vorbereitung eines Nonenvorhaltes der Moll-Parallele sukzessive abwärts geführt wird. Gerade in diesem Fall wäre also eine andere Stimmführung durchaus und ganz unproblematisch möglich. Meiner Ansicht nach wird aber die übertriebene und dem

²³³ Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses*, S. 43.

²³⁴ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes I*, S. 8.

Text so nicht entnehmbare Deutung Grants, dass der Leitton eigentlich in Kirnbergers Auffassung eine Dissonanz sei, durch einen Übersetzungsfehler begünstigt. Die entscheidende Stelle lautet bei Kirnberger:

„Der Leitton, als die große Terze vom Dominanten-Accord, der über sich treten muß, würde einen Zuhörer in die größte Unruhe setzen, wenn man den darauf folgenden Accord wegliesse, obgleich kein dissonirendes Intervall bei dem Dreiklänge vom Dominanten-Accord, sondern allenfalls, bloß der Gedanke einer scheinbaren Dissonanz statt finden kann.“²³⁵

Dieser letzte Halbsatz wird in der englischen Übersetzung, auf die sich Grant stützt, folgendermaßen wiedergegeben: „but perhaps merely the impression of a dissonance“²³⁶. Die englische Übersetzung unterschlägt die Charakterisierung der Dissonanz als „scheinbar“, was ja bedeutet, dass der Leitton zwar den Anschein einer Dissonanz erweckt, aber in Wirklichkeit keine ist. Meines Erachtens haben Dissonanz und Leitton in der Augen Kirnbergers gewisse gemeinsame Merkmale (Verdopplungsverbot, Charakter der Überleitung zu einem anderen Ton); diese werden in seinen Texten auch deutlich herausgearbeitet. Anders als Grant bin ich aber der Ansicht, dass Kirnberger den Leitton nicht nur aus systematischen Gründen nicht als Dissonanz bezeichnet, sondern auch weil er als Musiker intuitiv weiß, dass das eben zwei doch ziemlich verschiedene Dinge sind. Ganz sicher ist Kirnberger hier stark von Rameau beeinflusst, dessen Dissonanzlehre weiter unten skizziert wird.

Gleichwohl soll noch einmal daran erinnert werden, dass Kirnberger in seiner Terminologie, gerade was Kon- und Dissonanzen anlangt, keineswegs immer stringent verfährt. In *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* diskutiert er die verschiedenen Lagen eines Nonenakkordes, also eines ganz eindeutig dissonanten Akkordes (mit einer wesentlichen und einer zufälligen Dissonanz), und kommt zu dem Schluss, dass dieser Akkord in reiner Terzenschichtung „besser verstanden werden kann“ und nennt diese Lage des dissonanten Akkordes von daher „consonierend zusammengesetzte Lage“²³⁷. Ganz offensichtlich sind dies Begriffe für Kirnberger, die, obwohl prinzipiell kategoriale Grundbegriffe,

²³⁵ Kirnberger, Grundsätze des Generalbasses, S. 43, im Original nicht hervorgehoben.

²³⁶ Grant, Kirnberger versus Rameau, S. 145.

²³⁷ Kirnberger, Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, S. 25, vgl. auch Fußnote 140 auf S. 77 dieser Arbeit.

zumindest an ihren Rändern eher graduelle Unterscheidungen anzeigen. Gerade die zitierte Stelle aus *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* zeigt an, dass dieser Gebrauch der Begriffe auch satztechnisch nicht folgenlos bleibt. Kirnberger führt nämlich aus, dass in bestimmten Fällen die None – unzweideutig dissonant – sogar „besser verstanden werden [kann], als die Octave selbst“²³⁸ - ein eindrucksvoller Beleg dafür, wieweit Kirnberger sein theoretisches Konzept auszudehnen bereit ist.

5.6.4 Die Behandlung der Dissonanzen in der „leichtern Schreibart“

Kirnberger unterscheidet grundsätzlich zwei verschiedene Arten von Musik; die so genannte „strenge Schreibart“ trennt er deutlich von der „leichtern Schreibart“²³⁹. Dabei verhält es sich so, dass es in der „leichtern Schreibart“ gewisse Freiheiten von den aufgestellten Regeln gibt. Benary hat darauf hingewiesen, dass die Unterscheidung zwischen dem strengen und dem freien Satz die wichtigste Frage für die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts war, die aber in aller Regel nicht theoretisch beantwortet werden konnte, sondern nur in der kompositorischen Praxis.²⁴⁰ Auch bei Kirnberger findet die Unterscheidung zwischen den verschiedenen Schreibarten nur in den auf die Praxis ausgerichteten Kapiteln ihren Niederschlag, während sie in den theoretischen Kapiteln des Anfangs gänzlich unerwähnt und damit unbehandelt bleibt. Somit wäre natürlich auch vor diesem Hintergrund nach dem Sinn der Theorie für den Gesamtzusammenhang des Werkes zu fragen, wenn sie für ein immerhin doch zentrales Problem der Musiktheorie keinen Lösungsansatz liefert.

In der *Kunst des reinen Satzes* widmet Kirnberger diesem Thema ein ganzes Kapitel, während in *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* weder von der „strengen“ noch von der „leichtern Schreibart“ ausdrücklich die Rede ist. Vielmehr wird dort in einigen Kapiteln über Besonderheiten und Freiheiten des

²³⁸ Ebenda.

²³⁹ Vgl. Fußnote 243 auf S. 118 dieser Arbeit.

²⁴⁰ Benary, Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts, S. 123.

Satzes referiert. Dabei fällt sofort und unmittelbar der pejorative Ton gegenüber dieser Entwicklung auf. Beginnend mit §15 in dieser Schrift werden einige spezielle Akkorde und satztechnische Besonderheiten vorgestellt. Kirnberger beginnt mit den Akkorden der übermäßigen Sexte, der übermäßigen Quinte und der verminderten Oktave, dann wendet er sich den Phänomenen der Vorhaltsbildungen vor Dissonanzen, der so genannten durchgehenden Akkorde und der Ellipsen zu. Dabei ist unverkennbar, dass er eine in seinen Augen deutlich als negativ zu kennzeichnende Entwicklung schildert. Folgende Zitate mögen diese verdeutlichen:²⁴¹

„Wir haben den neuern noch die Erscheinung eines andern Accordes zu verdanken, der vermuthlich dem feinem Ohr unsrer galanten Componisten sehr schmeicheln muß, da man ihn fast auf allen Seiten ihrer Compositionen zu öfteren malen antrifft, wovon ihnen aber schwer fallen möchte, einen zureichenden Grund anzugeben.“ (S. 31)

„Es ist lächerlich, wenn man erwägt, zu welchem Mißbrauch unschuldige melodische Verzierungen, dergleichen ein Vorschlag ist, in den Ausarbeitungen der neuern Componisten gediehen sind.“ (S. 32)

„Die Neuern, deren Organe vermuthlich nicht so leicht in Erschütterung gebracht werden, haben erstlich bemerkt, daß in gewissen Fällen, Dissonanzen, wenn sie frey angeschlagen werden, ganz angenehm klingen [...]“ (S. 32)

„Wenn diese Vorhölte aber in unsern neuen Compositionen ohne alle Vorbereitung gesetzt und als ein Hauptaccord behandelt werden, [...] so mögen die Herren es selbst verantworten.“ (S. 33)

Diese Sammlung von Zitaten mag den Geist, aus dem heraus diese Passagen geschrieben sind, hinlänglich verdeutlichen. Demgegenüber fällt in der *Kunst des reinen Satzes* der sehr neutrale und gar nicht wertende Charakter der Äußerungen Kirnbergers auf. Das ist umso bemerkenswerter, als Kirnberger sich bei *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* ja fast vollständig auf Schulz gestützt hat. Und Schulz selbst ist nach Kirnbergers eigenen Angaben auch nicht recht vor den Versuchungen der neueren Musik gefeit und wird deswegen auch von ihm kritisiert:

„Schulz ist ein besonders tüchtiger Mensch, nur schade, daß er die gelehrte Musik verläßt, und sich abgiebt mit solchen Narrereien wie die comische Operette,

²⁴¹ Alle folgenden Zitate aus Kirnberger, *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, S. 31ff.

obwohl mit Beibehaltung des reinen Satzes, wovon Hiller, Neefe und dergleichen absolut keinen Begriff haben [...]“²⁴²

Von daher sind die scharfen Attacken von Schulz gegen die neuere Musik so nicht recht verständlich, zumal er selbst eine gewisse Nähe zu der von ihm kritisierten Entwicklung pflegt. Insgesamt bleibt dieser Befund somit etwas irritierend und gibt vielleicht einen Hinweis darauf, dass dieses Werk eben doch nicht allein von Schulz verfasst wurde, sondern durchaus im Sinne und mit deutlicher Einflussnahme Kirnbergers. Sicherlich deuten die erwähnten Formulierungen eher auf Kirnberger als auf Schulz. In der *Kunst des reinen Satzes* gibt Kirnberger eine objektive Beschreibung der beiden Schreibarten:

„Die strenge Schreibart besteht darinn, daß jeder Accord, und in den Singestimmen fast jeder Ton mit Nachdruck angeschlagen wird; daß wenig Auszierungen des Gesanges, oder wenig durchgehende Töne, die nicht zur Harmonie gerechnet werden, vorkommen; in der freyern oder leichtern Schreibart aber hüpfet man gleichsam über einige Accorde weg, die daher weniger Nachdruck haben. Der Gesang wird mit vielen durchgehenden Tönen, die als Auszierungen der Haupttöne angesehen werden, untermengt. [...] Jene strenge Schreibart wird vornehmlich in der Kirchenmusik, die allemal von ernsthaftem, oder feyerlichen Inhalt ist, gebraucht: diese aber ist vornehmlich der Schaubühne und Concerten eigen, wo man mehr die Ergötzung des Gehörs, als die Erweckung ernsthafter oder feyerlicher Empfindung zur Absicht hat. Sie wird deswegen insgemein die galante Schreibart genennt, und man gestattet ihr verschiedene zierliche Ausschweifungen, und mancherley Abweichung von den Regeln.“²⁴³

In diesem Zitat gibt es eigentlich nur eine einzige Stelle, die auf eine gewisse Wertung schließen lassen könnte, und zwar, wenn Kirnberger schreibt, dass „die Erweckung ernsthafter oder feyerlicher Empfindung“ nicht das Ziel der „leichtern Schreibart“ sei. Die Unterstellung mangelnder Ernsthaftigkeit könnte als abwertend verstanden werden, wobei einiges darauf hindeutet, dass Kirnberger hier „ernsthaft[er]“ eher als Synonym für „feyerlich[er]“ meint als im Sinne von „ernst zu nehmen“. Ansonsten könnte man bei der Lektüre dieses Abschnittes durchaus zu der Ansicht gelangen, es handele sich bei den beiden Schreibarten um zwei verschiedene Stile, die jeweils ihre eigene Berechtigung und ihre eigenen Anwendungsgebiete haben – hier die Kirchenmusik, da die Oper und das Konzert. Zu dieser Unterscheidung ist Kirnberger alleine schon

²⁴² Kirnberger, Brief an Forkel 1780, S. 219.

²⁴³ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* I, S. 80.

deswegen gezwungen, da er die wichtigsten Regeln seiner Satzlehre an den Werken der großen Meister verifiziert und somit auf irgendeine Weise der Entwicklung der Musik in seiner Zeit Rechnung tragen muss, wobei in seinen Augen vielleicht Graun der letzte dieser großen Meister ist. Insgesamt ist diese Unterscheidung, die somit eine Art Historisierung der Musiktheorie darstellt, als eine große Leistung Kirnbergers zu sehen, die sich damit auf markante Weise von den Entwürfen Rameaus, aber auch z. B. von der Fuxschen Kontrapunktlehre absetzt. In den beiden genannten Entwürfen geht es jeweils um so etwas wie die *Musik an sich*, deren Regeln erläutert und eingeübt werden sollen.²⁴⁴ Die Tatsache, dass Kirnberger verschiedenen Stilen und damit auch verschiedenen Zeiten gerecht zu werden trachtet, lässt den Berliner Musiktheoretiker als einen Wegweiser der modernen Musiktheorie erscheinen. Diese Zusammenhänge werden oft übersehen, wenn Kirnberger wegen gewisser satztechnischer Einschränkungen in der „strengen Schreibart“ eine insgesamt konservative Attitüde unterstellt wird.

Die wichtigsten Abweichungen von der „strengen Schreibart“ betreffen die Vorbereitung, die Dauer, die Taktzeit und die Auflösung der Dissonanzen. Kirnberger erlaubt nicht nur den unvorbereiteten Eintritt der Dissonanz, sondern auch die Auflösung in einer anderen Stimme. Ebenso kann die Vorbereitung der Dissonanz kürzer sein als die Dissonanz selbst, was in der „strengen Schreibart“ nicht erlaubt wäre. Als Besonderheit hebt Kirnberger die „unregelmäßig durchgehenden Noten“²⁴⁵ hervor. Darunter versteht er, dass der Harmonieton des Durchganges nicht auf die schwere, sondern auf leichte Taktzeit fällt. Dadurch wird natürlich der dissonante Charakter noch einmal stärker betont, was besonders dem so genannten „empfindsamen Stil“ sehr eigentümlich ist. Zu den Lizenzen der „leichtern Schreibart“ zählt Kirnberger auch das häufigere Vorkommen der übermäßigen Intervalle. Dies alles sind satztechnische Frei-

²⁴⁴ Diese Bezeichnung ist für die Kontrapunktlehre von Fux etwas ungenau: Fux geht es um ein aus dem Palestrina-Stil abgeleitetes musikalisches Grundprinzip jeder guten Musik. Bei ihm bleibt der genaue Zusammenhang zwischen „eigentlicher Musik“ und „kontrapunktischer Übung“ etwas unscharf. Demgegenüber beansprucht Reamau durch seine quasi naturwissenschaftliche Herleitung streng genommen eine universale Geltung seiner Musiklehre.

²⁴⁵ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes I*, S. 81.

heiten, die Kirnberger in der Musik seiner Zeit beobachtet, die er aber nicht in sein theoretisches System integrieren kann. Deswegen operiert er mit seinem System von Regel und Ausnahme.

Eine nähere Untersuchung verdient das Problem der Auflösung der wesentlichen Septime, von der oben bereits ausführlicher die Rede war. Kirnberger unterscheidet hier insgesamt 6 verschiedene Fälle:

1. Die Auflösung erfolgt in einer anderen Stimme. Die Beispiele, die Kirnberger hier bringt, erinnern aber sehr wenig an die „leichte Schreibart“, sondern wirken etwas gekünstelt. Im Wesentlichen handelt es sich hierbei um das Problem des Stimmtausches.
2. Die Auflösung kann verzögert werden, indem in den Stimmen der gesamte Akkord oder Teile davon in der Art des gebrochenen Dreiklangs gespielt werden. Hier wird dann die Dissonanz nicht in dem Einzelton gesehen, sondern in dem Gesamtphänomen „Septakkord“. Dementsprechend gibt es auch eine Auflösung, aber mit Verzögerung und nicht unbedingt in der „richtigen“ Stimme.
3. Durch die Einführung einer neuen und schärferen Dissonanz kann die Auflösung übergangen werden (Ellipse).
4. Ebenso kann die Auflösung in so genannten „Durchgangsdissonanzen“ entfallen. Das ist ein in der zeitgenössischen Musik überaus beliebtes Mittel.
5. Des Weiteren kann auch die Auflösung des Quintsextakkordes übergangen werden, besonders, wenn es sich um den so genannten Akkord der „Sixte ajoutée“ handelt. In diesem Fall werden häufig die Außenstimmen parallel geführt.
6. Nach Kirnberger ist es auch möglich, die Art der Durchgangsdissonanzen auf länger liegende Töne auszuweiten.

Betrachtet man nun diese Fälle zusammen, so stellt sich natürlich noch einmal ganz deutlich die Frage, welche Musik Kirnberger eigentlich meint, wenn er die beiden Schreibarten voneinander unterscheidet. Geht man nach Kirnbergers

eigenem Ansatz vor und vergleicht diese Liste mit den Werken der großen Meister, so kommt man nicht umhin, zumindest die Werke Johann Sebastian Bachs – auch seine Kirchenmusik – eher der „leichtern Schreibart“ zuzuordnen. Die Auflösungen der wesentlichen Septime, die hier unter Punkt 1 bis 4 angesprochen sind, kommen jedenfalls in den vierstimmigen Chorälen mehr oder minder häufig vor; besonders Ellipsen und Durchgangsdissonanzen sind aber ganz bestimmt keine Ausnahmen. In ungewöhnlich geführten Chormelodien (z. B. modalen Chorälen) gibt es auch das Auslassen der Auflösung bei der *sixte ajoutée*, ebenso die Durchgangsdissonanz bei länger liegenden Tönen. Von daher ist die Einteilung Kirnbergers in die zwei Schreibarten zwar grundsätzlich nachzuvollziehen, bleibt aber, was die genaue Ausgestaltung hinsichtlich der Kriterien anlangt, auf merkwürdige Weise unbestimmt. Feststeht jedenfalls, dass er sich dabei auf Bach nicht berufen kann; diesem wäre das hier vorgestellte Korsett bei weitem zu eng gewesen. In gewisser Hinsicht trifft Kirnberger sich hier doch etwas mit Fux und seinen von der Musik ein wenig abgehobenen Kontrapunktübungen. Auf der anderen Seite kann nicht bestritten werden, dass manchen der Kirnbergerschen Werke etwas das „musikalische Feuer“, der unmittelbare musikalische Impetus, fehlt. Offenbar war Kirnberger von der Richtigkeit seiner Regeln doch auch in einem ganz konkreten Sinn überzeugt.

Das alles ändert jedenfalls überhaupt nichts an der oben wiedergegebenen Einschätzung, dass die grundsätzliche Einsicht Kirnbergers in die Notwendigkeit, seine Satzlehre nach verschiedenen „Schreibarten“ zu differenzieren, prinzipiell richtig ist und eine große Leistung darstellt.²⁴⁶

²⁴⁶ Das wird auch durch den Vergleich z. B. mit dem *Gradus* von Fux deutlich. Auch hier gibt es eine äußere Unterscheidung der verschiedenen Schreibarten (Kirchenstil, A Cappella, vermischter Stil, Rezitativ und Arie), aber der Verfasser bleibt bei einer Beschreibung der äußeren Merkmale der verschiedenen Stile. Die Idee, dass eine andere Dissonanzbehandlung und damit ein grundsätzlich anderes Regelwerk für die verschiedenen Stile in Anspruch genommen werden müssen, kommt Fux nicht in den Sinn.

5.6.5 Die Dissonanzlehre Rameaus: Herausforderung und Widerpart für Kirnberger

5.6.5.1 Die Dissonanzlehre im Gesamtzusammenhang der jeweiligen musiktheoretischen Werke bei Kirnberger und Rameau, erläutert am subdominantischen Akkord der Sixte ajoutée

Gerade in seiner Dissonanzlehre ist Kirnberger stark von Rameau beeinflusst, auch wenn er das selber so nicht wahrhaben wollte. Man kann vielleicht sagen, dass dabei die verschiedenen Ungereimtheiten in dessen Werk für Kirnberger eine Herausforderung darstellen, zu einem eigenen geschlossenen System zu gelangen. Dennoch kann in vielen Einzelheiten seine Abhängigkeit von der Lehre Rameaus deutlich belegt werden; so ist der Entwurf des französischen Theoretikers für Kirnberger Herausforderung und Widerpart zugleich. Insgesamt kann man wohl Grants Feststellung zustimmen, dass in der historischen Perspektive Kirnbergers Dissonanzlehre sicherlich bedeutender erscheint als diejenige Rameaus.²⁴⁷ Wichtig ist es zu betonen, dass der jeweilige Ansatzpunkt der beiden Autoren in dieser Frage völlig verschieden ist. Kirnberger geht es in seiner Dissonanzlehre darum, für den praktischen Musiker ein brauchbares Regelwerk zu verfassen. Bei der Abfassung dieser Regeln kommt er zu einer Systematisierung, die einerseits den vielen musikalischen Einzelfällen gerecht werden soll, andererseits diese Vielfalt auf wenige verschiedene Grundtypen reduzieren soll. Als methodisches Hilfsmittel dient ihm dabei die Unterscheidung von wesentlichen und zufälligen Dissonanzen und die Unterscheidung der verschiedenen Schreibarten (strenge und leichte Schreibart). Ganz anders ist der Ansatz bei Rameau gelagert. Hier ist die gesamte Lehre streng in seine Grundidee eingebunden, die musikalischen Regeln bis zu einem gewissen Grad aus dem Material selbst quasi naturwissenschaftlich ableiten zu können. Die scharfe und bisweilen überaus schroffe Ablehnung, die Rameaus Lehre durch Kirnberger erfahren hat, rührt sicher zu einem Großteil auch daher, dass ihm dieser Ansatz immer fremd geblieben ist. Insgesamt hat Kirnberger Rameau

²⁴⁷ Grant, Kirnberger versus Rameau S. 202.

dabei ganz offenbar an einem wunden Punkt getroffen, denn nicht immer überzeugt die Deutung des jeweiligen musikalischen Einzelfalls durch den französischen Theoretiker. Dennoch ist Kirnberger ihm auf diese Weise nicht wirklich gerecht geworden, weil er seine Kritik stets nur auf einen vorliegenden Einzelfall bezieht, den größeren gedanklichen Zusammenhang Rameaus dabei jedoch zu wenig berücksichtigt. Auffällig ist, dass Kirnberger seine Angriffe auf Rameau sehr scharf formuliert, dann allerdings in der Begründung merkwürdig unpräzise bleibt und so seinen Standpunkt nur unzureichend nachvollziehbar macht. Als ein typisches Beispiel sei seine Kritik an Rameaus Deutung der Sixte ajoutée in einem speziellen Fall genannt:

„Viele haben sich durch die französischen Schriftsteller bereden lassen, daß man diese einfache Lehre von der Harmonie dem Rameau zu verdanken 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. Er selbst hat die Lehre von der Einfalt der Harmonie noch nicht in ihrer wahren Reinigkeit gefaßt, da er wirklich durchgehende Töne bisweilen als Fundamentaltöne ansieht, auf welchen Grund z. E. sein Accord der sixte ajoutée, den er für einen Grundaccord hält, gebaut ist.“²⁴⁸



Notenbeispiel 2: Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes I*, S. 249.

Geht man der Sache genauer nach, ergeben sich einige Fragen zu dieser Bemerkung. Der subdominantische Akkord der Sixte ajoutée wird von Kirnberger

²⁴⁸ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes I*, S. 248f. Er bezieht sich dabei auf die von Rameau in seinen Werken durchgängig „cadence irrégulière“ genannte Verbindung mit Quintsprung aufwärts im Bass. Schon Dahlhaus ist allerdings unklar geblieben, wen Kirnberger mit seiner Rede von „alten deutschen Tonsetzern“ gemeint haben könnte, vgl. Dahlhaus, *Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, 2. Teil, S. 85.

üblicherweise als ein Akkord mit wesentlicher Septime der zweiten Stufe gedeutet. Seine beiden angegebenen Kriterien werden hier erfüllt: Zum einen steigt der Fundamentbass um eine Quarte bzw. fällt um eine Quinte, wenn – wie üblich – der Akkord der Dominante folgt, zum anderen kann die Dissonanz nicht über dem gleichen Basston aufgelöst werden. Wie ist also hier Kirnbergers Polemik gegen Rameau zu erklären? In dem gegebenen Beispiel steigt der Fundamentbass nicht um eine Quarte, sondern um eine Quinte. Damit ist Kirnbergers – wie oben dargelegt – wichtigstes Kriterium bei der Unterscheidung von zufälligen und wesentlichen Dissonanzen nicht mehr erfüllt. Dieser Fall kann z. B. eintreten, wenn ein plagaler Schluss vorliegt – nach der Subdominante folgt nicht die Dominante, sondern die Tonika – oder wenn die Tonika mit zusätzlicher Sexte versehen wird und der Satz sich dann zur Dominante weiterbewegt. Um seiner Systematik gerecht zu werden, ist Kirnberger in solchen Fällen gezwungen, diesen Akkord als einen Akkord mit zufälliger Dissonanz zu betrachten. Ganz sicher ist in diesen Fällen die Auflösung über dem gleichen Basston ausgeschlossen: Als Dissonanz ist hier schließlich die Quinte über dem Basston anzusehen, da der Fundamentbass eine Quinte unter dem Basston liegt. Kirnberger deutet diesen Akkord nämlich als einen Nonenakkord, damit begibt er sich in eine ähnliche Problematik wie beim so genannten Trugschluss. Vor diesem Hintergrund ist Kirnbergers oben zitierte Formulierung kaum richtig nachzuvollziehen. Denn auch Kirnberger hält den Akkord der Sixte ajoutée in seiner typischen Verwendung für einen Akkord mit wesentlicher Dissonanz, damit ist er für ihn ein „Grundakkord“. Nur in einigen Fällen sieht er ihn als einen Akkord mit zufälliger Dissonanz an. Bei Rameau hingegen ist der Akkord der Sixte ajoutée – wie wir gesehen haben – in seiner Rückführung auf die zweite Stufe Bestandteil der Septakkordkette, die das Tonsystem überhaupt erst erzeugt und damit in einem ganz anderen Sinn „Grundakkord“ als bei Kirnberger. In Rameaus Konzeption konstituiert allein der Quintabstand zwischen den Akkorden das enge Verwandtschaftsverhältnis, dabei ist jedoch die Richtung des Quintschrittes unerheblich.²⁴⁹ Kirnberger

²⁴⁹ Vgl. Waldura, Von Rameau und Riepel zu Koch, S. 268.

hingegen besteht auf der aufwärts geführten Quarte bzw. abwärts geführten Quinte, wodurch er in die oben erwähnten Schwierigkeiten gerät. Seine zitierte Formulierung von den „wirklich durchgehenden Töne[n]“ vermag diesen Sachverhalt nicht richtig aufzudecken. Auch die Lektüre des Kapitels von der „uneigentlichen Septime“ gibt keine ganz klare Auskunft über das Wesen der oben zitierten Stelle.

„Es ist vorher angemerkt worden, daß nach dem eigentlichen wahren Septimen-Accord der Baß vier Töne steigen, oder fünf Töne fallen müsse. So oft also ein Septimen-Accord vorkommt, nach welchen diese Fortschreitung nicht erfolgt, so ist es ein Zeichen, daß die Septime nicht die wesentlich dißonirende Septime, sondern ein anderes Intervall sey, daß durch eine Umkehrung eines Grundtones, zur Septime geworden.“²⁵⁰

Aber auch mit diesem Ansatz bekommt Kirnberger bei der Erklärung der aus Rameaus Werk zitierten Stelle seine Schwierigkeiten. Denn würde er die Unterterz (in diesem Fall also: a) zum Grundbass des Akkordes machen, wie er es bei den Beispielen der „uneigentlichen Septime“ durchgehend praktiziert, hätte er sich die Lösung dieses Problems durch Hervorrufen eines anderen erkauft, nämlich das der fehlerhaften Akkordfortschreitung, die in diesem Fall im Abstand einer Sekunde vonstatten gehen würde. Also kann Kirnberger für dieses Beispiel keine andere Deutung geben als die eines sozusagen „zufälligen Durchganges“.²⁵¹ Kirnberger ist in seinem Sprachgebrauch nicht immer einheitlich. So spricht er beim Septimenakkord von einem „uneigentlichen“, beim Quint-Sext-Akkord jedoch von einem „unächten“²⁵², ohne dass jedoch irgendwo deutlich würde, dass es einen Unterschied zwischen diesen beiden Akkorden geben würde. Im Gegenteil, in seiner Erläuterung des „unächten“ Quint-Sext-Akkordes bezieht sich Kirnberger ausdrücklich auf den Septimenakkord, nennt ihn aber hier inkonsequenterweise auch „unächt“. Die beigefügte Erklärung macht aber deutlich, dass es sich um denselben Akkord handelt. Sein Kennzeichen ist die Verwechslung des Septimenakkordes mit einem Nonenakkord; nach Kirnberger ist bei diesen Akkorden regelmäßig der Grundbass eine Terz (beim

²⁵⁰ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes I, S. 66, vgl. Fußnote 173 auf S. 90 dieser Arbeit..

²⁵¹ Vgl auch: Kirnberger, Kunst des reinen Satzes I, S. 97.

²⁵² Kirnberger, Kunst des reinen Satzes I, S. 68.

Quint-Sext-Akkord: eine Quinte) unterhalb des Basstones. In *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* führt er den Sachverhalt in der gleichen Weise aus, jedoch spricht er hier einheitlich von „uneigentlichen“ Akkorden.²⁵³

Der Akkord der Sixte ajoutée kann also für Kirnberger drei verschiedene Funktionen haben. Zum einen kann er in seiner klassischen Verwendung ein Akkord mit wesentlicher Septime sein, der in die Oberquart aufgelöst wird, zum anderen kann er ein eigentlicher Nonenakkord sein, bei dem der Grundbass eine Quinte unter dem Basston liegt, sodass die Quinte dieses Akkordes eigentlich die None ist, zusätzlich kann als dritte Möglichkeit dieser Akkord auch durch einen zufälligen Durchgang zustande gekommen sein.

Somit wird am Beispiel dieses Akkordes deutlich, wie Kirnbergers Dissonanzlehre in sein Gesamtkonzept einzuordnen ist. Entgegen seinen deduktiven Ableitungen – aus den Schwingungsverhältnissen wie aus der Obertonreihe – ist der Dissonanzbegriff für Kirnberger kein leitender Grundbegriff seiner Satzlehre. Offensichtlich geht es ihm vielmehr darum, ein System zu entwerfen, in dem die verschiedenen musikalischen Einzelfälle überzeugend dargelegt und erklärt werden können. Er erläutert das mehrfach in seinen Schriften - vielleicht am deutlichsten in *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*:

„Wer eine natürliche Fortschreitung der Harmonie von einer unnatürlichen zu unterscheiden im Stande ist; und dieses wird bey denen vorausgesetzt, die die Auflösung aller Accorde in ihre wahren Grundaccorde völlig verstehen wollen; dem wird es nach diesen Erklärungen etwas leichtes seyn, die Behandlung der verschiedenen Septimencorde genau zu erkennen, und die richtigen Grundaccorde davon angeben zu können., wenn nur dabey sowol auf die vorhergehende als folgende Harmonie Acht gegeben wird.“²⁵⁴

Ganz offensichtlich handelt es sich hier um einem zentralen Punkt in Kirnbergers theoretischem Konzept wie auch in seiner Musikauffassung überhaupt: den Schnittpunkt zwischen harmonischer Progression einerseits und den Regeln des Dissonanzgebrauchs andererseits. Die „natürliche Fortschreitung der

²⁵³ Kirnberger, *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, S. 21.

²⁵⁴ Ebenda, S. 23.

Harmonie“ erinnert sehr stark an seine schon einmal zitierte Definition des reinen Satzes aus Sulzers Lexikon, wo es heißt:

„Wenn der Tonsetzer die Folge der Baßtöne gut gewählt, und die Töne der obern Stimmen regelmäßig daraus hergeleitet hat, so ist sein Satz rein.“²⁵⁵

Es wird im Laufe der Arbeit noch zu untersuchen sein, wie diese Konjunktion „und“ zu verstehen und genauer zu bestimmen ist. Hier sollte nur herausgearbeitet werden, wie sehr die gesamte Dissonanzlehre aus dem Blickwinkel der harmonischen Fortschreitung gesehen wird.

5.6.5.2 Die Dissonanzlehre Rameaus

Bei der Suche nach einer stimmigen und überzeugenden Begründung für sein System hat Rameau ein problematisches Grundkonzept vorgelegt, an dem er – trotz Differenzen in der Dissonanzbehandlung in seinen verschiedenen Schriften – festgehalten hat. Kern dieses Konzept ist die zentrale Stellung des Dominantseptakkordes mit seinen beiden darin enthaltenen Grundtypen sämtlicher Dissonanzen. Rameau unterscheidet zwischen der „*dissonance majeure*“ und der „*dissonance mineure*“. Dabei ist die große Terz des Dreiklangs das Urbild aller „*dissonances majeures*“ und die kleine Terz, die dem Dreiklang hinzugefügt wird (Rameau rechnet die kleine Terz in diesem Fall von der Quinte, gemeint ist also die Septime des Akkordes), das Urbild aller „*dissonances mineures*“.²⁵⁶ Kennzeichen der „*dissonance majeure*“ ist die nach oben geführte Auflösung, während die „*dissonance mineure*“ stets nach unten aufgelöst wird. Rameau muss für jeden musikalischen Fall nachweisen, inwiefern sich die Dissonanz auf einen der beiden Grundtypen zurückführen lässt. Dieser Ansatz des französischen Theoretikers erhält eine höhere Plausibilität, wenn man sich noch einmal vergegenwärtigt, dass Rameau aus der Septakkordkette den gesamten Tonsatz und mit ihm auch alle Regeln ableitet. Es ist sein Bestreben, zu einem schlüssigen Gesamtkonzept – von der Herleitung des Tonsystems bis

²⁵⁵ Vgl. Fußnote 218 auf S. 108 dieser Arbeit.

²⁵⁶ Vgl. Rameau, *Traité de l'Harmonie*, S. 53.

zu den konkreten Satzregeln – zu gelangen. So erscheint sein Denkansatz zunächst naheliegend und überzeugend, wenn er versucht, auch das gesamte Phänomen der Dissonanzen und das ihrer Behandlung aus seinem von ihm entworfenen Satzmodell abzuleiten. Bei näherer Betrachtung verstrickt er sich jedoch in der genauen Ausgestaltung dieses Gedankens in arge Widersprüche und Erklärungsnöte. Die beiden wichtigsten sollen hier kurz vorgestellt werden. Zunächst ist das Problem der Regeln der Dissonanzbehandlung zu nennen. Da ja die das Tonsystem konstituierende Septakkordkette so etwas wie ein Grundmodell aller Musik und auch des Musizierens darstellt, ist es folgerichtig, auch die Regeln für die Dissonanzbehandlung daraus abzuleiten. In der Septakkordkette sind die Dissonanzen jedoch stets vorbereitet und werden allesamt korrekt aufgelöst. Das zwingt Rameau zu der Behauptung, dass alle Dissonanzen stets vorbereitet und korrekt aufgelöst werden müssen. Falls das nicht geschehe, so handele es sich um eine Ausnahme, die in der Form einer Lizenz begründet werden müsse. Eine solche Begründung kann ein irregulärer Bassschritt sein („cadence irrégulière“), der nun seinerseits auch eine irreguläre Dissonanzbehandlung zur Folge hat. Aus dem Gesagten wird schon deutlich, dass Rameaus System immer dann nicht gut funktioniert, wenn der harmonische Gang nicht in abwärts geführten Quinten geht.

Durch die Weiterentwicklung seines Satzmodells ändert sich auch die Begründung für die Dissonanzbehandlung. Wie wir gesehen haben, begründet Rameau in seinen späteren Schriften den Tonsatz nicht mehr mit der Septakkordkette, sondern mit der auch mathematisch durch die geometrische Reihe 1 – 3 – 9 darstellbare Quintverwandtschaft. In diesem Begründungszusammenhang stellt sich nun die Dissonanzbehandlung ganz anders dar, weil z. B. auch die Verbindung T – D⁷ ganz selbstverständlich durch dieses Modell erklärt wird, ohne dass dabei die Septime vorbereitet wäre.²⁵⁷ Damit gelingt ihm, wie

²⁵⁷ Vgl. Waldura, Von Rameau und Riepel zu Koch, S. 276f: „Da die 'Tonique' mit beiden 'Dominantes' quintverwandt ist, bringt die unvorbereitet eintretende Dissonanz der 'Dominante' nichts wirklich Neues: Bei der Septime der 'Dominante' handelt es sich lediglich um den Grundton der 'Soudominante', der seinerseits als Erzeuger der 'Tonique' noch in dieser enthalten ist, und die Sexte der 'Soudominante' ist die Quinte der 'Dominated', die ihrerseits ein Produkt der 'Tonique' darstellt.“

Waldura festgestellt hat, eine Annäherung an die musikalische Praxis seiner Zeit, in der natürlich die Septimen eines Septakkordes zunehmend auch unvorbereitet eintreten können.²⁵⁸ Dieses geht natürlich in Rameaus System nur, wenn der Bass einen harmonischen Quintschritt hat, denn nur dann kann über das Verwandtschaftsverhältnis eine so enge Verbindung zwischen den Akkorden hergestellt werden, dass eine Vorbereitung der Septimendissonanz nicht mehr erforderlich ist.

Das zweite, gravierendere Problem besteht darin, dass Rameau versucht, alle Dissonanzen – und das heißt auch: alle Vorhaltdissonanzen – aus dem Septakkord abzuleiten. Dazu verwendet er die Theorie der „unterstellten Basstöne“. Der wesentliche Unterschied zwischen der Dissonanz im Dominantseptakkord und den Vorhaltdissonanzen liegt darin, dass beim Dominantseptakkord durch den harmonischen Quintfall ein Harmoniewechsel stattfindet, während die Auflösung eines Vorhaltes üblicherweise über der gleichen Harmonie geschieht. Deshalb ist Rameau gezwungen, einen solchen Harmoniewechsel zu konstruieren. Die folgenden Übersichten aus Rameaus *Traité* mögen den Sachverhalt verdeutlichen.²⁵⁹

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'B.C.' and contains a sequence of chords. The middle staff is labeled 'Basse-Fondamentale' and contains figured bass notation. The bottom staff contains a sequence of notes. The figured bass notation consists of two rows of numbers: the first row has '9/4' and '7' repeated three times, and the second row has '7' repeated six times. The notes in the bottom staff correspond to the figured bass notation.

Notenbeispiel 3: Rameau, *Traité de l'Harmonie*, S. 279.

²⁵⁸ Ebenda, S. 277: „Die Neubegründung der unvorbereiteten Septimendissonanz bietet insofern ein Beispiel für das Bemühen des Theoretikers, sein System mit der empirisch vorgefundenen musikalischen Praxis zur Deckung zu bringen.“

²⁵⁹ Rameau, *Traité de l'Harmonie*, S. 279 und S. 276.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. A slur covers the first two measures of the treble staff. The bass staff contains figured bass notation: the first measure has '7', '9', '9', '6' and the second measure has '7', '7'.

Notenbeispiel 4: Rameau, *Traité de l'Harmonie*, S. 276.

Der Quartvorhalt wird durch Unterstellung des Basstones um eine Quinte zu Beginn des zweiten Taktes von Notenbeispiel 3 zu einem Undezimenakkord, der Nonenvorhalt durch Unterstellung um eine Sexte im Notenbeispiel 4 sogar zu einem Tredezimenakkord. Dabei ist jedoch zu beachten, dass der *Basston* nun zu dem eigentlich harmoniefremden Ton wird, nicht der eigentliche Vorhaltston, der in der Lesart des französischen Theoretikers immer eine Septime ist. Wichtig ist, dass die Auflösung mit einem Harmoniewechsel verbunden ist, in der Regel einem harmonischen Quintfall, und dass der eigentliche Vorhaltston durch den unterstellten Basston zu einer Septime geworden ist. Hier zeigt sich eine offenkundige Schwäche in Rameaus System: Das starre Festhalten an der Idee, dass sich alle Dissonanzen aus dem Septakkord herleiten lassen, führt ihn zu wenig überzeugenden Erklärungen der musikalischen Einzelfälle. Überdies ergibt sich beim Quartvorhalt das Problem, dass Vorbereitung und Vorhalt auf die gleiche Grundharmonie fallen können, das heißt, dass der Wechsel „unbetont → betont“ in diesen Fällen nicht mit einem Harmoniewechsel verbunden ist, was insbesondere die Taktschwerpunkte verschleiert, wie es beispielsweise zwischen Takt 1 und 2 in Notenbeispiel 3 der Fall ist. Mit den angedeuteten Schwächen seiner Theorie macht es Rameau Kirnberger sehr leicht, viele Einzelfälle in dessen Werk zu finden, die nicht überzeugend analysiert werden können. Kirnberger erstellt sogar eine Liste mit solchen „Fehlern“ Rameaus.²⁶⁰

²⁶⁰ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes III*, S. 44f.

Bezeichnend für ihn und seinen Umgang mit Rameau ist aber wieder die Art und Weise, in der er seine Kritik vorträgt: Zunächst listet er säuberlich die Stellen auf, in denen Rameau einen seiner Ansicht nach „falschen“ Grundton angegeben hat. Er verzichtet darauf, eine Begründung zu geben, sondern stellt nur fest, wie der seiner Meinung nach richtige Grundton heißen sollte. Dann allerdings schlägt die Kritik ohne weitere Begründung um:

„Vom acht und zwanzigsten zum neun und zwanzigsten Tacte taugt der Satz gar nichts, eben so wie im neunten Tacte.“²⁶¹

Es muss angemerkt werden, dass das Stück, auf das sich Kirnberger bezieht, eine Psalmvertonung Rameaus ist. Während sich zunächst die Kritik nur auf die Analyse des Stückes, nicht jedoch auf das Stück selbst bezieht, ändert sich plötzlich die Stoßrichtung der Kritik. Auf einmal „taugt der Satz gar nichts“, ohne dass man erfährt, worin denn der Fehler liegt. Im weiteren Verlauf geht er noch einen Schritt weiter:

„Eben so unrichtig als diese angezeigten Tacte, sind die übrigen. (...) Dieser Psalm soll ohne Zweifel nach seiner Meynung ein Meisterstück seyn, man schließe hieraus auf seine übrigen Sachen. (...) Es ist also höchst seltsam, daß deutsche Schriftsteller, welche über die Musik geschrieben haben, das Rameauische System ihren Landsleuten empfehlen konnten. - Ein Beweis, daß diese Herren in der Musik keine größere, aber vielleicht noch geringere Einsichten als Rameau besaßen.“²⁶²

Es ist bedauerlich, dass Kirnberger sich nicht mehr um eine sachliche Auseinandersetzung mit Rameau bemüht, sondern diesen – wie auch seine deutschsprachigen Anhänger – in polemischer Weise beschimpft. Für Kirnberger ist offensichtlich die Kenntnis des harmonischen Fortgangs und die damit verbundenen Angaben zu den jeweiligen Grundbässen etwas ganz Fundamentales, sozusagen eine Probe des musikalischen Sachverstandes für einen Autor. Deswegen ist er auch nicht bereit, hier irgendwelche Zugeständnisse zu machen. Die Polemik erweist sich somit nur zum Teil als Reaktion des gekränkten Gelehrten erklärbar; vielmehr verstößt Rameau in den Augen Kirnbergers hier gegen ein zentrales Credo des Theoretikers Kirnberger. Denn dieser sieht es als die vielleicht wichtigste Aufgabe von Theorie überhaupt an, etwas Licht in den musikalischen Ablauf der großen Werke zu bringen und damit Kriterien für einen

²⁶¹ Ebenda.

²⁶² Ebenda, S. 45.

guten Satz zu liefern; für den streitbaren Berliner Theoretiker gehört dazu ganz wesentlich, sich über den harmonischen Ablauf genau im Klaren zu sein. Wer in dieser Hinsicht so viele Unzulänglichkeiten und Schwächen offenbart wie Rameau – und sei es um eines noch höheren Zieles wegen –, dessen Theorie steht nach Kirnbergers Ansicht im Generalverdacht der Unbrauchbarkeit. Wenn Kirnberger dieses Thema so wichtig ist, dann stellt sich natürlich die Frage, welche Regeln er in Bezug auf die harmonische Progression formuliert hat und wie sich dieses zentrale Thema mit dem bisher Beobachteten verknüpft. Darum wird es im nächsten Kapitel gehen.

Zunächst soll aber der Vollständigkeit halber noch erwähnt werden, dass Rameau sein System noch um eine Theorie des Vorhaltes erweitert hat. Diese wendet er immer dann an, wenn die Vorstellung, dass Vorbereitung und Dissonanz über der gleichen Harmonie geschehen – wie es bei der Theorie der unterstellten Basstöne häufig vorkommt – im Einzelfall ihm als eklatant gegen die musikalische Logik gerichtet erscheinen. In diesen Fällen findet zwischen Vorhalt und Auflösung kein Harmoniewechsel statt und der Vorhaltston ist auch nicht mehr die Septime des Akkordes. In welchen Fällen jedoch die Theorie des Vorhaltes oder die der unterstellten Basstöne anzuwenden ist, darüber gibt Rameau keine genauen Auskünfte, vielmehr bleibt das für ihn eine Sache des Geschmacks.²⁶³ So wird man um die Wertung wohl nicht herumkommen, dass sich Rameau bei den Regeln der Dissonanzbehandlung in eine Sackgasse begeben hat. Nur ein mutiges Umsteuern in den späteren Schriften hätte ihn aus diese Lage befreien können. Das Festhalten an der einmal getroffenen Entscheidung, die in ihrer apodiktischen Formulierung kaum Möglichkeiten für sinnvolle Ausdifferenzierungen lässt, erweist sich als schwerwiegend und behindert ihn nachhaltig.

²⁶³ Rameau, *Génération harmonique*, S. 187.

5.7 Die harmonische Progression

5.7.1 Prinzipien der Akkordfortschreitung bei Kirnberger

Insbesondere aus den Ausführungen des vorherigen Kapitels ergibt sich die hohe Stellung, die die harmonische Progression im theoretischen Entwurf Kirnbergers nach dessen eigener Einschätzung einnimmt. Betrachtet man seine Äußerungen zu diesem Thema, so müssen vor allem drei Stellen genauer in den Blick genommen werden. Es handelt sich um zwei verschiedene Kapitel aus der *Kunst des reinen Satzes* Teil I und II und die entsprechenden Äußerungen in *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*. Dabei lassen sich gewisse Abstufungen und Unterschiede zwischen diesen drei Stellen finden, weswegen es ratsam erscheint, diese hier kurz zu referieren.

Im sechsten Abschnitt des ersten Teiles der *Kunst des reinen Satzes* macht Kirnberger einige allgemeine Bemerkungen über den Gebrauch der Akkorde. Dabei stellt er ein grundsätzliches Prinzip der Akkordfortschreitung auf: Je höher der Verwandtschaftsgrad der Akkorde untereinander ist, desto überzeugender ist ihre Abfolge nacheinander. Nach Kirnberger sind dieses vor allem die Akkorde im Abstand der Quinte, Quarte, Terz und Sexte, wobei dem Quintabstand ein eindeutiger Vorrang eingeräumt wird. Er führt dazu aus:

„Man weiß, daß jeder Ton das Gefühl seiner Quinte mit sich führet, und daß überhaupt der Übergang von einem auf dem andern desto leichter ist, je besser die Töne mit einander harmoniren. Also geschieht die Fortschreitung von einem Grundton zum andern am leichtesten durch consonirende Sprünge, durch Quinten, Quarten und Terzen. (...) Die Accorde auf der Quinte, Quarte, Terz und Sexte des Haupttones sind nicht nur dadurch mit diesem Haupttone verbunden, daß man durch leichte consonirende Sprünge darauf kömmt, sondern auch dadurch, daß jeder einen oder zwey Töne mit dem Accord des Grundtones gemein hat.“²⁶⁴

Allerdings kann er diese von ihm selbst aufgestellte Regel nicht konsequent aufrecht erhalten. Geht er nämlich bei der Quinte davon aus, dass die Richtung des Intervallsprunges gleichgültig ist und deswegen Quinte und Quarte fast gleichberechtigt nebeneinander stehen können – wobei natürlich das Ideal der fallenden Quinte hervorgehoben wird, indem Kirnberger von dem „vollkom-

²⁶⁴ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* I, S. 92.

menste[n] Schluß“²⁶⁵ spricht -, so gilt das bei den Terzen überhaupt nicht, da er hier scharf zwischen (erlaubter) abwärts und (unerlaubter) aufwärts geführter Terz des Grundbasses unterscheidet. Um sich ein näheres Bild von seiner Theorie zu machen, muss noch hinzugefügt werden, dass auch der Verwandtschaftsgrad über gemeinsame Akkordtöne kein notwendiges Kriterium darstellt, sondern eher im Sinne einer Abstufung von „besser – schlechter“ zu verstehen ist. Denn grundsätzlich sind alle leitereigenen Akkorde durch die Verbindung über die Tonart soweit miteinander verwandt, dass jeder Akkord auf den Tonika-Akkord folgen könnte.

„Auf diesen ersten Accord kann jeder andre der Tonart zugehörige Accord folgen, weil alle eine allgemeine Verbindung unter einander haben. Nur dürfte man unmittelbar nach dem Dreyklang auf der Tonica, weder den verminderten Dreyklang auf der großen Septime, noch in der harten Tonart den Dreyklang auf der großen Terz der Tonica unmittelbar hören laßen; weil es scheint, daß er das Gefühl einer anderen Tonart erwecke.“²⁶⁶

Da das Kriterium die Verbindung innerhalb der Tonart ist, muss man Kirnberger wohl so verstehen, dass diese allgemeine Regel nicht nur für Verbindungen von der Tonika zu den anderen Akkorden gilt, sondern auch für Verbindungen der anderen Akkorde untereinander. Jedenfalls sollte das immer dann gelten, wenn in dem jeweiligen musikalischen Zusammenhang das Gefühl für die Haupttonart gefestigt ist, weil Kirnberger so argumentiert. Denkbar wäre es innerhalb dieses Gedankengebäudes immerhin, dass es noch andere explizit auszuschließende Akkordverbindungen gibt, die hier nicht genannt worden sind, z. B. im Zusammenhang mit dem subdominantischen Akkord. Betrachtet man diese Äußerungen zusammen, so muss man feststellen, dass Kirnberger eigentlich zwei Prinzipien aufstellt, die er zudem mit Ausnahmen versieht. Zunächst erlaubt er alle Akkordverbindungen innerhalb der Tonleiter, stellt dann jedoch fest, dass es darunter solche gibt, die einen engeren musikalischen Konnex erzeugen und deswegen zu bevorzugen sind. Dass von ihm bestimmte Akkordverbindungen ausdrücklich ausgeschlossen werden, passt eigentlich nicht gut in dieses Argumentationsschema; insbesondere erscheint

²⁶⁵ Ebenda, S.94.

²⁶⁶ Ebenda, S. 92.

die Begründung für das Verbot der Verbindung I – III schwach: Denn erstens handelt es sich um das Fortschreitungsintervall einer konsonanten Terz, die er eigentlich bevorzugt, und zweitens haben deswegen die beiden Akkorde sogar zwei gemeinsame Töne. Ganz offensichtlich wird hier seine Theorie von *stilistischen* Überlegungen überlagert.

Im zweiten Teil der *Kunst des reinen Satzes* ergibt sich ein deutlich anderes Bild. Hier versucht Kirnberger weniger durch allgemeine Grundsätze und Prinzipien die Akkordverbindung zu regeln, vielmehr gibt er eine Übersicht über gute und schlechte Verbindungen, die er als Einzelfälle abhandelt. Zuvor hat er seine vier Arten des Basses dargestellt, die sich in seinem Lehrwerk so darstellen:

1. Begleitung nur mit den drei Hauptdreiklängen
2. Begleitung zusätzlich auch mit anderen leitereigenen Dreiklängen
3. Zusätzliche Verwendung von Zwischendominanten zu solchen Dreiklängen, die in der Haupttonart vorkommen
4. Zusätzliche Verwendung mehrerer Dominantenakkorde nacheinander und enharmonischer Verwechslungen

Bei der ersten Art des Basses ist nach Kirnberger nur zu beachten, dass die Akkorde der Subdominante und der Dominante lediglich in der Umkehrung einander folgen dürfen; das ist für diese Akkordfolge sicher ein arge Einschränkung! Er begründet dies mit der Härte, die der Tritonus $f-h$ (in C-Dur) verursache. Interessant wird es bei der zweiten Art des Basses. Hier wählt Kirnberger einen ganz anderen Ansatz als im ersten Teil der *Kunst des reinen Satzes*. Zwar beginnt er auch hier mit dem Akkord der Tonika und dessen Fortschreibungsmöglichkeiten, dann jedoch wendet er sich bestimmten Fortschreitungsintervallen zu. Beginnend mit der Sekunde stellt er fest, dass Sekundgänge nur aufwärts stattfinden können, und zwar ausschließlich in drei Fällen: von einem Dur- zu einem Moll-Akkord, von einem Moll-Akkord zu einem verminderten Akkord und als Sonderfall der sog. *Trugschluss* in Moll mit zwei Dur-Akkorden im Abstand eines Halbtones.²⁶⁷ Genau andersherum verhält es sich bei Terz-

²⁶⁷ Vgl. Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* II/1, S. 14. Seine Formulierung ist hier nicht ganz eindeutig. Liest man nur den Text dieser Aufzählung, könnte man ihn auch so verstehen,

sprünge des Grundbasses: Hier sind alle abwärts geführten Terzen erlaubt (und damit auch alle aufwärts geführten Sexten), jedoch sind alle Sprünge in die Oberterz ausgeschlossen. Quarten und Quinten sind generell erlaubt, die Regeln für Sexte und Sekunde ergeben sich aus denen für Sekunde und Terz. Allerdings sind die Regeln keinesfalls so apodiktisch aufzufassen, wie sie zumindest teilweise abgefasst sind. So schreibt er zwar über den Sekundgang des Grundbasses: „In der Sekunde findet keine andere Fortschreitung statt, als...“ - dann jedoch steht der vieldeutige Satz:

„Alle übrigen Fortschreitungen in der Sekunde verlangen Mittelakkorde, die am besten in der Verwechslung übergangen werden können.“²⁶⁸

Kirnberger gibt hier eine fein abgestufte Ausnahmeregelung zu der gerade von ihm eigentlich klar formulierten Regel, denn die notwendigen Mittelakkorde können „am besten“ in den Umkehrungen ausgelassen werden: Das heißt, sie können also prinzipiell immer ausgelassen werden, dann ist es allerdings zumindest in einigen Fällen offensichtlich nicht so gut. Ganz eindeutig geht es Kirnberger hier nicht darum, unumstößliche Regeln für die zulässigen Akkordfolgen aufzustellen, vielmehr ist ihm daran gelegen, eine Orientierung im Sinne einer Wertung zu geben. Für den angehenden Komponisten, den er bei seinem Werk beständig im Auge hat, ist es besser, sich bei der Wahl der Akkorde an den gegebenen Grundsätzen zu orientieren. Dass diese Regeln auch für Kirnberger selbst nicht unumstößlich sind, beweist das Notenbeispiel, das er genau in diesem Zusammenhang angibt. Hier findet sich ein abwärts gehender Grundbass im fünften Takt des Beispiels auf S. 15.

dass für den zweiten und dritten Fall auch eine absteigende Sekunde zugelassen wäre. Allerdings ergibt sich aus dem gesamten Text unzweideutig, dass absteigende Sekunden generell nicht zugelassen sind, zu den Ausnahmen siehe weiter unten. Zum Problem des sog. Trugschlusses in Dur ist daran zu erinnern, dass dem für Kirnberger kein aufwärts geführter Sekundgang zugrunde liegt, sondern ein Quintsprung abwärts. Dieses erreicht er durch Umdeutung des Dominantakkordes zu einem Akkord der III. Stufe (s. Fußnote 184 auf S. 93 dieser Arbeit).

²⁶⁸ Ebenda.



Notenbeispiel 5: Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes II/1*, S. 15.

Es ist schlechterdings gar nicht recht vorstellbar, dass ihm dieser „Fehler“ genau an der Stelle passiert, in der er die Grundsätze der Akkordfortschreitung erklärt und an einem Beispiel erläutert. Dies kann man wohl nur so deuten, dass diese Regeln eben keine absolute Geltung beanspruchen können.

Auffällig ist auch das Notenbeispiel auf S. 14, in dem in C-Dur die Basstöne F und G, also die Folge Subdominante → Dominante, unmittelbar nacheinander vorkommen. Denn eigentlich ist dieser Fall nach seinen eigenen Regeln, die auf der gleichen Seite stehen (!), ausgeschlossen oder allenfalls in der Umkehrung erlaubt, denn es handelt sich um zwei Dur-Akkorde und es ergibt sich das Problem mit dem Tritonus (zur besonderen Problematik der Subdominante siehe weiter unten).

Grant hat die beiden Stellen aus der *Kunst des reinen Satzes* so gedeutet, dass Kirnberger im ersten Teil quasi deduktiv grundsätzliche Fortschreitungsregeln abgeleitet habe, während er im zweiten Teil in der Manier der Generalbass-Schulen eine Einzelfallregelung gegeben habe. Dabei hat er besonders auf die Unterschiede zwischen den beiden Stellen abgestellt und diese markant herausgearbeitet.²⁶⁹ Betrachtet man jedoch die von Kirnberger in Aussicht genommenen Ausnahmen, so ergeben sich m. E. einige Fragezeichen bei dieser Deutung. Gemeinsam ist beiden Ansätzen, dass es eher Orientierungen als feste Regeln sind. Es soll nichts kategorisch ausgeschlossen werden, vielmehr werden Kriterien für eine gute und gelungene Grundbassfortschreitung gegeben, wobei

²⁶⁹ Grant, Kirnberger versus Rameau, S. 204.

sich sein gesamtes Regelwerk sehr gut in die ganz am Anfang stehende Einlassung einordnen lässt, dass zwar einerseits alle Akkorde einer Tonleiter eine Verbindung untereinander haben und somit aufeinander folgen können, andererseits jedoch solche Fortschreitungen zu bevorzugen sind, die aus konsonanten Intervallen bestehen. Davon weicht er eigentlich nur im Fall der aufwärts geführten Terz ab (und zwar in beiden Teilen der *Kunst des reinen Satzes*). Seine Einschränkungen in Bezug auf die Sekundfortschreitung zeigen ja genau dieses: Diese sind zwar prinzipiell möglich, aber nur in bestimmten Fällen und dann mit Einschränkungen.

Es ist auf jeden Fall noch zu berücksichtigen, dass diese Ausführungen Kirnbergers nur einen kleinen Teil in seinem Lehrwerk ausmachen und dass sie keineswegs in einem eigenen Kapitel systematisch dargelegt werden. Vielmehr erscheinen sie eher beiläufig in den jeweiligen Zusammenhang eingestreut. Die Stelle im ersten Teil der *Kunst des reinen Satzes* behandelt eigentlich das Problem der harmonischen Periode und Kadenz, also die Schlussbildung und den Zusammenhalt größerer Abschnitte unter harmonischen Gesichtspunkten. Die Stelle im zweiten Teil geht von den verschiedenen Arten des Generalbasses aus, auch hier setzt der größere gedankliche Zusammenhang andere Akzente: Mannigfaltigkeit der Harmonisierungsmöglichkeiten, stilistische Einheitlichkeit, Harmonisierung unter dem Gesichtspunkt des Affektes der Musik. Es fällt auf, dass es einen gewissen Widerspruch zu dem im letzten Kapitel Gesagten gibt. Warum bleiben Kirnbergers Äußerungen in diesem zentralen Punkt so merkwürdig blass, wenn es ihm doch in der Analyse so wichtig war, die Akkordfolge korrekt zu bestimmen? Meiner Ansicht nach lässt sich das nur mit seinem Verständnis von Theorie beantworten. Aufgabe der Theorie ist für ihn offensichtlich, Klarheit in der Analyse der verwendeten Mittel zu gewinnen; keinesfalls kann jedoch die Theorie dem Komponisten so klare und eindeutige Regeln an die Hand geben, dass man danach etwa rezeptartig komponieren könnte. Auch seine schon mehrfach zitierte Definition des reinen Satzes aus Sulzers Lexikon bleibt in dieser Hinsicht vage, denn was ist schon genau unter der Formulierung zu verstehen, dass der Tonsetzer „die Folge der Bausteine gut

gewählt“²⁷⁰ hat? Aufgabe der Theorie ist es demnach, nicht nur dem immer wieder zitierten „jungen Tonsetzer“ einen Anhaltspunkt zu geben, sondern auch ein zuverlässiges Mittel der Analyse an der Hand zu haben, das für eine Bewertung von Musik gut begründete Kriterien bereitstellt. Was im konkreten musikalischen Einzelfall „gut“ bedeutet, ist jedoch letztlich immer das Ergebnis eines genuin kompositorischen Aktes, auf den sich der Komponist zwar durch das Studium guter Werke und durch Beachtung der aus diesen Werken abgeleiteten Regeln einer Musiktheorie vorbereiten kann, der jedoch niemals quasi an die Musiktheorie delegiert werden könnte. Diese hilft ihm, sich genau Rechenschaft über das abzulegen, was das Ergebnis seines kompositorischen Aktes ist, und sie hilft ihm, ein sicheres musikalisches Urteilsvermögen zu entwickeln. An anderer Stelle – hier geht es um den „Rhythmus“, aber in dem Sinne von Einteilung eines Musikstückes in verschiedene Abschnitte und Perioden - verdeutlicht er sehr schön sein Verständnis vom rechten Verhältnis zwischen Theorie und kompositorischer Praxis:

„Alles, was ich bishier über den Rhythmus gesagt habe, betrifft seine äußere und gleichsam mechanische Beschaffenheit: jetzt muß ich auch etwas von seiner innern Beschaffenheit sagen. Die Erfindung eines einzigen melodischen Satzes oder Einschnittes, der ein verständlicher Satz aus der Sprache der Empfindung ist, und einem empfindsamen Zuhörer die Gemüthslage, die ihn hervorgebracht hat, fühlen läßt, ist schlechterdings ein Werck des Genies und kann nicht durch Regeln gelehrt werden. Ich kann also von der Erfindung schicklicher Rhythmen zum Ausdruck gewisser Empfindung nichts sagen. (...)

Da aber überhaupt die ganze rhythmische Beschaffenheit eines Stücks mehr das Werck einer feinen Empfindung, als einer bestimmten Theorie ist, so rahte ich jungen Tonsetzern die Wercke der größten Meister fleißig durchzuspielen, um sich das Gefühl für diesen wichtigen Theil der Composition zu erwerben.“²⁷¹

Sicher würde Kirnberger bei den Regeln der harmonischen Progression etwas anders formulieren und nicht sagen, dass er dazu „nichts sagen“ könne, aber in jedem Fall bleibt ein mehr oder weniger großer eigenständiger Bereich, der nur dem „Genie“ zugänglich ist. Die guten Beispiele der großen Meister bewahren das Genie dabei vor einer falsch verstandenen Freiheit und schulen seinen guten Geschmack. Das Genie ist in dieser Konzeption nicht in erster Linie der

²⁷⁰ S. Fußnote 218 auf S. 108 dieser Arbeit.

²⁷¹ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/1, S. 151ff, im Original nicht unterstrichen.

von Natur aus geniale und unfehlbare Musiker, sondern eher so etwas wie eine Begabung, die gefördert und in die richtigen Bahnen gelenkt werden sollte.

Es folgt nun der Vergleich mit der dritten Stelle, in der Kirnberger sich über die musikalische Progression äußert. Dabei handelt es sich um die entsprechenden Stellen aus *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*²⁷². Zunächst stellt er in einem scharfen Angriff auf Rameau (wieder geht es um dessen Deutung des Akkords der sog. *sixte ajoutée* als eines Grundakkordes) sein Prinzip der Grundbassfortschreitung dar.

„Dem alten Bach war gewiß keine Tiefe der Harmonie verborgen; er hat alle Möglichkeiten derselben in seiner Gewalt gehabt, und was mehr, als alles werth ist, er hat sie alle in Ausübung gebracht; kein Systematiker ist im Stande, mit allen Speculationen nach ihm etwas Neues hervorzubringen: und doch lassen sich alle seine Ausarbeitungen, so verwickelt einige auch anfangs scheinen mögen, auf einen natürlich fortschreitenden Grundbaß und auf zwey simple Grundaccorde zurückführen, den Dreyklang und den wesentlichen Septimenaccord (...) Wer würde diesem Manne, wenn er noch lebte, belehren können, daß er aufs Gerathewohl gesetzt habe, daß die Harmonie erst nach ihm erfunden oder wenigstens ins Reine gebracht worden sey (...)²⁷³

Ein Musiker, dessen Musik sich nicht auf einen „natürlich fortschreitenden Grundbaß“ zurückführen ließe, müsste sich demnach dem Vorwurf ausgesetzt sehen, dass er „aufs Gerathewohl“ schreibe. Aber auch hier bleiben die genauen Regeln dieses „natürlich fortschreitenden Grundbaß[es]“ im Einzelnen unbestimmt, wie jetzt näher gezeigt werden soll. Kirnberger führt dazu aus:

„Nun fragt es sich: welcher Fortschreitung ist denn der Grundbaß fähig? oder welche Grundharmonien können natürlich auf einander folgen? Dieses in allen Fällen richtig zu bestimmen, würde erfordert, daß jeder Dreyklang und jeder wesentliche Septimenaccord von einem gegebenen Ton besonders vorgenommen, und dessen mögliche und unmögliche Fortschreitungen von der Tonica, Dominante, Ober- und Untermediante ac. in die verschiedenen Grundaccorde dessen kleinen oder großen Secunde, Terz, Quarte u.s.w. angezeigt und die Ursache von deren Möglichkeit und Unmöglichkeit in allen Fällen angegeben würde. Dieses würde für unser Vorhaben zu weitläufig seyn. Wir begnügen uns daher, nur die natürlichsten und gewöhnlichsten Fortschreitungen des Grundbaßes, Anfängern zum Besten, zu berühren.“²⁷⁴

²⁷² Kirnberger, *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, § 19 – 22, S. 38 – 53.

²⁷³ Ebenda, S. 43.

²⁷⁴ Ebenda, S. 50.

Zunächst einmal ist festzuhalten, dass hier offenbar kein Konzept für ein genau bestimmbares Prinzip der Akkordfortschreitung zugrunde liegt, sondern eine Fülle von Einzelfällen. Während er in der *Kunst des reinen Satzes* ein solches Prinzip noch in der Bevorzugung konsonanter Fortschreitungsintervalle des Grundbasses gesehen hat, wiederholt er dieses hier nicht. Aus dem Text ergibt sich auch, dass es das so eigentlich nicht geben kann, denn es ist bei den Fortschreitungen nach Kirnbergers eigenen Worten immer noch zu berücksichtigen, in welchem funktionalen Zusammenhang die Fortschreitung geschieht. Damit ergäbe sich eine solche Fülle von Verbindungsmöglichkeiten, dass eine Kodifizierung dieser Einzelfälle sicher den Anspruch einer Theorie verfehlen würde. Damit wäre Kirnberger nämlich so nahe am musikalischen konkreten Geschehen, dass fast schon nicht mehr von einer „Theorie“ gesprochen werden könnte, deren wichtiges Kennzeichen auch immer ein gewisser Grad von Abstraktheit ist. Im weiteren Verlauf gibt Kirnberger nun eine Übersicht der „natürlichsten und gewöhnlichsten Fortschreitungen“, wieder orientiert er sich am Fortschreitungsintervall. Er führt aus, dass Quartan und Quinten erlaubt seien, genauso wie Sexten und fallende Terzen. Zu der Sekunde gibt er ein Beispiel mit einer steigenden Sekunde und führt aus, dass viele aufsteigende Sekunden in Wahrheit gar keine Sekunden seien, sondern fallende Quinten, indem er diese Akkorde umdeutet. In den Beispielen handelt es sich um die Verbindung *Subdominante* → *Dominante*; dieser besondere Fall wird weiter unten noch ausführlich behandelt. Der wesentliche Unterschied zu den Regeln in der *Kunst des reinen Satzes* ist der Versuch, die Unschärfe beim Fortschreitungsintervall der Sekunde zu beseitigen, indem er dieses insgesamt durch Umdeutung möglichst eliminieren möchte. In der Tat waren gerade in diesem Fall die Regeln in der *Kunst des reinen Satzes* wenig griffig: die steigende Sekunde nur in drei möglichen Fällen, aber in der Umkehrung auch in anderen Fällen, die fallende Sekunde gar nicht, es sei denn durch Vermittlung eines Akkordes, der aber besonderes bei den Umkehrungen ausgelassen werden kann. Der in *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* vorgetragene Ansatz kann insofern als eine Weiterentwicklung bezeichnet werden, als hier die Regeln verschärft und gleichzeitig die Möglichkeiten der theoretischen Umin-

terpretation erweitert werden. Das soll im Folgenden ausgeführt werden. In der *Kunst des reinen Satzes* rechtfertigt Kirnberger die Sekundfortschreitung des Grundbasses durch die Theorie der Auslassung eines eigentlich erforderlichen Mittelakkordes. In *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* kommt jetzt noch ein weiteres Mittel hinzu, der sog. „interpolierte Bass“²⁷⁵. Während man sich bei dem Prinzip der ausgelassenen Mittelakkorde natürlich auch einen zu diesem Akkord gehörenden ausgelassenen Grundbass denken muss, geht es bei dem sog. interpolierten Bass darum, einem einzigen Akkord einen zweiten quasi alternativen Bass hinzuzufügen. Es handelt sich also um eine alternative Deutung eines bestehenden Akkordes. Kirnberger führt das am Beispiel eines Halbschlusses aus, dessen letzte zwei Akkorde in der (unerwünschten) Folge Subdominante → Dominante bestehen²⁷⁶. Er sagt aus, dass zum Akkord der Subdominante noch eine Sexte hinzugefügt werden könne, weswegen es sich nicht um einen Grundakkord, sondern eigentlich um einen Quintsextakkord (hier also der II. Stufe) handele. Damit ist der Sekundgang zu einer fallenden Quinte umgedeutet. Problematisch wird es natürlich nun, wenn sich durch diese Umdeutung ein Sekundschritt in der vorherigen Akkordverbindung ergeben sollte, dann wäre durch diese Umdeutung nichts wirklich gewonnen. Für diesen Fall, der z. B. in der Folge I – IV – V eintritt, argumentiert Kirnberger mit zwei verschiedenen Bässen über dem subdominantischen Akkord, der sozusagen nacheinander die Grundbässe der II. und IV. Stufe repräsentiert.

²⁷⁵ Diese Bezeichnung geht auf eine Kritik Marpurgs an Kirnbergers Gebrauch des Grundbasses zurück: „Da es bey dem Kirnbergerschen Grundbaß hauptsächlich darauf ankömmt, daß der Extrahent selber componiret, und seine eigenen Einfälle den Gedanken des Tonsetzers substituïret, 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 sein.“ Marpurg, Versuch über die Temperatur, S. 233.

²⁷⁶ Kirnberger, Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, S. 51.



Notenspiel 6: Kirnberger, *Wahre Grundsätze*, S. 52.

Im weiteren Verlauf führt er aus, wie der Grundbass dieses Beispiels aussieht:



Notenspiel 7: *Ebenda*.

Die Parallele zu Rameaus *double emploi* ist unverkennbar, allerdings mit dem Unterschied, dass Rameau in der Kadenz dann auch den Akkord der ersten Stufe zu einem der VI. Stufe umdeutet (was ihm allerdings bei dieser konkreten Stelle wegen der kleinen Septime schwerfallen würde). Für Kirnberger repräsentiert der subdominantische Akkord also zwei verschiedene Funktionen: Im Hinblick auf den vorausgehenden Akkord erscheint er als Akkord der IV. Stufe, im Hinblick auf den folgenden als Akkord der II. Stufe, sodass die Verbindung I – IV – V zu I – IV – II – V umgedeutet wird.

Ein weiteres Problem stellen parallel geführte Sextakkordketten dar. Auch hier versucht Kirnberger durch Umdeutung des Akkordes die Sekundfortschreitung des Grundbasses zu vermeiden.

Grundbass

Grundbass

Notenbeispiel 8: Kirnberger, *Wahre Grundsätze*, S. 44.

Ansatzpunkt für die Argumentation ist der scheinbare Widerspruch zwischen Sinneseindruck bzw. musikalischer Praxis und theoretischem Postulat. Die Lösung liegt in der Neuinterpretation der Akkorde, damit bleiben sowohl Sinneseindruck wie auch theoretisches Postulat unverändert bestehen. Es ist auffällig, mit welchem Raffinement Kirnberger in *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* darum bemüht ist, schlechte Grundbassfortschreitungen – und hier in erster Linie: Sekundfortschreitungen – zu vermeiden. Hier setzt er deutlich einen anderen Akzent als in den anderen Schriften. Möglicherweise ist diese Verschärfung auf die Autorschaft von Schulz zurückzuführen. Auch das oben angegebene Zitat aus diesem Werk weist in die gleiche Richtung. Danach

²⁷⁷ Ebenda, S. 45.

sind als der Kern der gesamten Lehre die Rückführung des gesamten Akkordmaterials auf zwei Grundakkorde und die „natürliche“ Grundbassfortschreitung anzusehen. Insofern kann man hier schon eine gewisse Zuspitzung des Lehrsystems erkennen.

Gerade die unterschiedlichen Akzente in den Lehrwerken haben zu einer Kontroverse über das Verhältnis der vorgetragenen Ansätze zueinander geführt, wobei natürlich auch die mehr oder weniger starke Autorschaft von Schulz in den jeweiligen Werken eine große Rolle gespielt hat. Beach argumentiert, dass sich die meisten Kritikpunkte gegen Bemerkungen in *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* richteten und dass dafür in erster Linie Schulz die Verantwortung trage. Er diskutiert den Vorwurf Marpurgs und charakterisiert ihn in vielen Punkten als gerechtfertigt. Ungünstig sei es vor allem, dass Kirnberger den Terminus „Grundbass“ von Rameau übernommen, dann allerdings etwas Anderes darunter verstanden habe. Die gegen das System Kirnberger/Schulz gerichteten Vorwürfe seien aber vor allem auf *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* bezogen, insofern treffe diese Kritik am meisten Schulz, wenn auch Kirnberger nicht ganz frei von Schuld sei.²⁷⁸ Grant hingegen nimmt Schulz gegenüber dieser Kritik in Schutz, ohne jedoch seinerseits auf die von Marpurg erhobenen Vorwürfe genauer einzugehen.²⁷⁹ Schulz habe, so Grant, Kirnbergers eigenes System in dessen Sinne weiterentwickelt und zu einem logischen Ende geführt. Alle Elemente in *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* ließen sich auf die anderen Werke Kirnbergers zurückführen und könnten von daher als eine Art Schlussfolgerung aufgefasst werden. Am Beispiel von dessen Kommentar zu der oben wiedergegebenen Deutung paralleler Sextakkorde wirft Grant Beach vor, dass dieser nicht recht verstanden habe, welchen Stellenwert die Musiktheorie insgesamt und die harmonische Analyse im Besonderen bei Schulz und Kirnberger jeweils habe.

„By these comments, Beach supposes that harmony must always be taken literally, and that it is inappropriate to seek connotative meanings for chordal progressions. While this is a philosophy of theory accepted by many theorists, it is not shared by either Kirnberger or Schulz, or, for that matter, by Rameau; each of these writers,

²⁷⁸ Beach, *The Harmonic Theories*, S. 95ff.

²⁷⁹ Grant, *Kirnberger versus Rameau*, S. 219ff.

in different ways and in varying degrees, seeks to interpret the meaning of harmony according to certain abstract principles, often by reaching beyond the written notes."²⁸⁰

Schulz und Kirnberger seien - mit etwas unterschiedlichen Akzenten – zu dem gleichen Ergebnis gekommen, dass nämlich parallel geführte Grundbässe in irgendeiner Form erklärt werden müssten. Insofern bestehe zwischen beiden eigentlich kaum ein Unterschied.

Meiner Ansicht nach vereinfacht Grant die Sache hier etwas zu sehr. Die Umdeutung von Akkorden, die dadurch im Einzelfall nicht überzeugend wirken, aber so ein größeres Prinzip retten, ist nicht unbedingt ein typisches Merkmal von Kirnbergers theoretischem Ansatz. Die ausführlich besprochene Umdeutung des trugschlüssigen Dominantseptakkordes bildet hier viel eher eine Ausnahme als die Regel. Gerade aus dem in dieser Hinsicht unterschiedlichen Verständnis ergeben sich ja oft die scharfen Attacken auf Rameau. Unterstellt man, dass *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* wirklich in erster Linie ein Werk von Schulz ist, dann steht dieser meiner Ansicht nach in etwa zwischen Kirnberger und Rameau. Natürlich hat er die Verschärfung des Regelwerks aus Kirnbergers eigenen Ansätzen abgeleitet, aber durch diese Zuspitzung ist er doch in eine gewisse Spannung zu den anderen Werken Kirnbergers getreten und hat Dinge formuliert, die dieser selbst so nicht geäußert hat. Natürlich ist das Endergebnis bei beiden gleich, dass nämlich unter bestimmten Umständen auch eine Abweichung von der gegebenen Norm möglich sei. Aber es ist für das Verständnis der beiden Theoretiker keinesfalls bedeutungslos, wie diese bestimmten Umstände genauer zu fassen sind. Während Schulz in einer ziemlich ausgefeilten Einzelfallkasuistik versucht, möglichst viele musikalische Situationen explizit zu regeln, beschränkt sich Kirnberger auf den grundsätzlich formulierten Rahmen, der dem Komponisten auf jeden Fall die nötige Freiheit lässt und auch lassen will. Seine Äußerungen über das musikalische Genie sprechen hier eine sehr deutliche Sprache.

²⁸⁰ Ebenda, S. 221f.

Auffällig ist in jedem Fall, dass Schulz, der sich ja so sehr über die musikfernen Übungen seines Lehrers Kirnberger beschwert hat²⁸¹, in diesem Punkte den musikalischen Einzelfall viel strikter begründen will als sein Lehrer, dessen Lehrwerk sich in diesem Punkt eher durch eine gewisse Weite auszeichnet, die in jedem Fall genügend Raum für schöpferische Gestaltungskraft lässt.

Es ist klar, dass sich das Problem der Sekundfortschreitung des Grundbasses vor allem beim Akkord der Subdominante stellt. Wenn es eben geht, versuchen Kirnberger und Schulz durch entsprechende Umdeutungen diesen Sekundschritt zu vermeiden. In *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* gibt es eine regelrechte Übersicht über alle möglichen Fälle. Es fällt auf, dass ein und derselbe Akkord in unterschiedlichen Zusammenhängen unterschiedlich gedeutet wird. Man kann feststellen, dass die Deutung der Akkorde geradezu davon bestimmt wird, diesen unerwünschten Schritt zu vermeiden.

²⁸¹ Schulz schreibt selbst in Ledebur's Tonkünstler-Lexikon, S. 530f über seine Ausbildung bei Kirnberger: „Aber diese zu lang anhaltenden Studien einerlei Art hatten mich unvermerkt in solchem Grade angezogen, daß ich ihre Anwendung auf Producirung eigener Kunstwerke ganz aus den Augen verlor und nun sie zu meiner Hauptbeschäftigung machte. Kirnberger hatte solche Freude daran, mich ihrer nicht müde werden zu sehen, und glaubte vielleicht einen zweiten Seb. Bach in mir zu erziehen. (...) Diese Strenge ward mit bald unnütz, denn je länger ich arbeitete, je mehr fand ich alle neuere Musiken schal und unausstehlich und ich hing nur mit Leib und Seele an alter gearbeiteter Musik. Nur was mir mühsam ausgearbeitet zu sein schien, zog mich an, und daher ward meine ehemals so leichte Schreibart nur mühsam und peinlich. (...) Ich hatte, mit einem Worte, durch Kirnberger's Umgang und Unterricht unstreitig an Kenntniß, Theorie und Kritik gewonnen, aber eben so viel an Genie zur praktischen Hervorbringung eigener Kunstwerke verloren.“ Es ist sehr aufschlussreich, wie Schulz hier den *Geniebegriff* gebraucht.

Notenbeispiel 9: Kirnberger, *Wahre Grundsätze*, S. 104.

Der zweite Akkord im ersten und zweiten Takt des Notenbeispiels 9 ist identisch, wird aber unterschiedlich gedeutet. Im ersten Takt kann mit dem Grundbass A eine Folge fallender Grundbassquinten erreicht werden. Im zweiten Takt wäre dieses nicht möglich, deswegen erscheint er hier über dem Grundbass C. Diese Deutung ist aber insofern problematisch, weil dadurch ein mehrfacher Widerspruch ausgelöst wird. Zum einen gerät diese Deutung damit in Widerspruch zu der eines analogen Beispiels auf S. 52 desselben Werkes, wo der subdominante Akkord mit zwei verschiedenen Grundbässen unterlegt wird.²⁸² Der einzige Unterschied zwischen den beiden Stellen ist, dass in dem einen Fall der erste Akkord (die vermeintliche Tonika) mit einer Septime versehen ist und somit eigentlich als Zwischendominante zur Subdominante anzusprechen wäre. Das spielt aber für diesen Zusammenhang gar keine Rolle, weil sich der Unterschied in den Grundbässen auf die Fortführung, also auf die Verbindung $S \rightarrow D$ bezieht. Zum anderen gerät diese Deutung mit der Ausführungen in der *Kunst des reinen Satzes* in Widerspruch, wo Kirnberger für den Sekundgang aufwärts nur drei Fälle angibt, bei denen die Abfolge zweier Dur-Akkorde jedenfalls nur in dem Spezialfall des Trugschlusses in Moll

²⁸² Vgl. Notenbeispiel 6, S. 143 dieser Arbeit.

vorkommt. Nimmt man diese Stelle zum Maßstab, so wäre auf jeden Fall für den zweiten Takt der Gang des Grundbasses $G - A - D - G$ näherliegend gewesen, da sich dann der Sekundgang von der I. zur II. Stufe vollzogen hätte, ein Fall, den Kirnberger in der *Kunst des reinen Satzes* ausdrücklich vorsieht.

Insgesamt kommt man wohl nicht umhin festzustellen, dass sich speziell der Akkord der Subdominante einer einfachen Einordnung in die Systematik der Grundbassfortschreitung entzieht. Naturgemäß werden die Schwierigkeiten umso größer, je enger die postulierten Prinzipien dieser Grundbassfortschreitung ausgelegt werden. Das gilt für alle drei Theoretiker, Kirnberger, Schulz und Rameau, gleichermaßen. Es fällt jedoch auf, dass sich Kirnberger durch eine etwas weitere Auslegung dieser Regeln am wenigsten in Widersprüche verwickelt, während Schulz und Rameau stärker danach streben, eine geschlossene Systematik zu entwerfen und von daher mehr Energie in die Frage stecken müssen, wie sich alle möglichen musikalischen Einzelfälle unter dieser Systematik subsumieren lassen.

5.7.2 Funktion des Grundbasses

Es ist klar, dass Kirnberger die Idee eines *Grundbasses* von Rameau übernommen hat. Viele Missverständnisse – hier sei noch einmal an die Kritik Marpurgs erinnert²⁸³ - rühren jedoch daher, dass Kirnbergers Grundbass in seinem theoretischen Konzept eine andere Funktion hat als die *basse fondamentale* bei Rameau. Deswegen sollen die wesentlichen Unterschiede hier noch einmal herausgearbeitet werden.

Waldura hat die sehr weit reichende Funktion der *basse fondamentale* bei Rameau folgendermaßen zusammengefasst.

- „- Im ersten Schritt gehen aus dem 'Son fundamental' die Intervalle hervor.
- Im zweiten Schritt wird ausgehend von einer Tonika die 'Basse fondamentale' erzeugt. Dieser Schritt legt die Harmoniefolge des Tonsatzes fest.
- Im dritten Schritt der Tonsatzsynthese werden über den 'Sons fondamentaleaus' der 'Basse fondamentale' aus Terzen aufgebaute Grundakkorde errichtet. Verbindet man die Töne untereinander, dann zeigt sich, daß dieser Syntheseschritt weitere

²⁸³ Vgl. Fußnote 275 auf S. 142 dieser Arbeit.

Grundelemente des Tonsatzes liefert: das diatonische, chromatische und enharmonische Genus, die korrekte Vorbereitung und Auflösung der Septime und die Grundformen aller Kadenzen. Dieser Schritt erzeugt also nicht nur das Tonsystem, sondern zugleich elementare musikalische Strukturen.

- Den vierten Schritt der Tonsatzsynthese bildet die Umkehrung der Grundakkorde. Aus der Grundakkordkette läßt er sämtliche Akkordformen und Dissonanzen sowie die ganze Vielfalt melodischer Linien hervorgehen und vermittelt so zwischen der theoretisch legitimierten Ordnung der elementaren Akkordkette und der individuellen Gestalt des ausgeformten Tonsatzes.

- Den fünften Schritt bildet die Verzierung des Tonsatzes mit 'nottes de goût'. Diesen Arbeitsgang behandelt Rameau in den praktischen Kompositionslehren des *Traité*, der *Génération* und des *Code* eher am Rande, da die Verzierung nach seiner Überzeugung zu jenen Gegenständen gehört, über die der allein durch Erfahrung erworbene Geschmack entscheidet.²⁸⁴

Folgt man dieser Darstellung, so ergibt sich, dass die *basse fondamentale* eine Mittlerstellung zwischen der Konstruktion des Tonsystems und der konkreten Ausgestaltung des musikalischen Satzes einnimmt; sie hat also im wesentlichen zwei Aufgaben. Zum einen soll sie zeigen, dass und inwiefern sämtliche Akkorde aus den zwei vorhandenen Grundakkorden abgeleitet werden können. Zum anderen soll sie zeigen, dass es die gleichen Prinzipien sind, die einerseits das Tonsystem erzeugen, andererseits die Verbindung der verschiedenen Akkorde nacheinander regeln. Von daher nimmt die *basse fondamentale* im Werk Rameaus eine ganz zentrale Stellung ein, da sie an einem wichtigen Schnittpunkt zwischen *Musiktheorie* und *Satzlehre* vermittelt und so deren Gegensatz aufheben soll. Um das zu erläutern, muss man sich vergegenwärtigen, dass die Folge einer fallenden Quinte der *basse fondamentale* bei Rameau eigentlich nur mit Dissonanzbeimischung gedacht wird und dass durch die korrekte Vorbereitung und Auflösung dieser Dissonanzen, deren Begründung Rameau aus der älteren Musiktheorie, besonders Zarlino, gewinnt, zugleich die wichtigsten Stimmführungsregeln des Satzes repräsentiert werden. Daraus ergibt sich eine gedachte Einheit von Tonsystem und Satzlehre, die durch eine im umfassenden Sinne zu verstehende *Musiktheorie* hergestellt wird. Dabei hat sich Rameau allerdings in gewisse Widersprüche verwickelt, weil es ihm nicht gelungen ist, diesen Zusammenhang ohne Rückgriff auf z. B. die ältere Musiktheorie und ihre Stimmführungsregeln abzuleiten. Diesem Zusammenhang wird Beach nicht

²⁸⁴ Waldura, Von Rameau und Riepel zu Koch, S. 235f.

ganz gerecht, wenn er schreibt, dass es die wesentliche Funktion der basse fundamentale bei Rameau sei, das Prinzip der Akkordumkehrung zu erweisen.²⁸⁵

Demgegenüber spielt der Grundbass im theoretischen Konzept Kirnbergers eigentlich gar keine Rolle. In der *Kunst des reinen Satzes* wird er ganz beiläufig in einer Fußnote eingeführt, indem er lediglich seiner äußeren Form nach knapp beschrieben wird.

„Der Grund-Baß, der hier auf dem untersten Linien-System steht, enthält die wahren Grund-Thöne zu den verschiedenen Accorden, oder die Baßtöne, wie sie seyn würden, wenn die Accorde immer nach ihrer ursprünglichen Gestalt, ohne Verwechslung genommen würden.“²⁸⁶

Es zeigt sich, dass es bei Kirnberger kein durchgehendes Konzept des Grundbasses gibt. Denn nimmt man diese Stelle zum Maßstab, so kann es für jeden Akkord immer nur einen möglichen Grundbass geben. Das wird insbesondere durch den Zusatz der „wahren Grund-Thöne“ verdeutlicht. Andererseits gibt es aber genügend Stellen, in denen eine identische Akkordfolge unterschiedlich gedeutet wird oder, wie oben deutlich geworden ist, ein Akkord mit zwei verschiedenen Grundbässen versehen wird. Auch ist der Gebrauch des Grundbasses in den verschiedenen Werken uneinheitlich. Während in der *Kunst des reinen Satzes* der Grundbass nur sehr sparsam verwendet und auch nicht systematisch eingeführt wird, gibt es in *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* eine viel breitere Verwendung dieses Grundbasses, da hier größere Abschnitte von Bach-Werken mit Grundbässen versehen werden. Was aber genau die theoretische Funktion dieses Grundbasses ist, bleibt auch hier unklar.

„Man kann die Regel nicht zu oft wiederholen, daß man wol auf die Fortschreitung eines jeden Accordes Acht haben müsse, indem derselbe *durch die Fortschreitung* oft ein ganz anderer Accord ist, als er zu seyn scheint.“²⁸⁷

²⁸⁵ Beach, *The Harmonic Theories*, S. 75: „For Rameau, the fundamental bass is a means of indicating the root of each chord, and thus demonstrates his principle of chord inversion. It is also intended to demonstrate the principles which govern the progression of one chord to the next.“

²⁸⁶ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes I*, S. 54f, Fußnote 32.

²⁸⁷ Kirnberger, *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, S. 104, im Original nicht hervorgehoben.

Dieses kann man wohl nicht anders als einen Zirkelschluss bezeichnen. Der Grundbass wird herangezogen, um die Prinzipien der harmonischen Progression offenzulegen, die Interpretation des Akkordes hängt aber nun ihrerseits wieder von der jeweiligen Fortschreitung ab. Hier zeigt sich die Schwierigkeit, die sich aus dem in diesem Lehrwerk vertretenen Ansatz ergibt und auf die oben ausführlich eingegangen worden ist, ganz deutlich. Je enger die Prinzipien der Akkordfortschreitung gefasst werden, desto problematischer gestaltet sich im Einzelfall die Interpretation der Grundbässe. Wenn am Ende nahezu jede Interpretation eines Akkordes möglich ist, nur damit das einmal erkorene Prinzip gerettet werden kann, dann verliert der Grundbass zunehmend seine eigentliche Funktion, nämlich diejenige der harmonischen Analyse. Und genau darauf zielte ja auch Marpurgs Kritik.

Auch Sören Sönksen hat nachgewiesen, dass bei Kirnbergers Interpretation einer Akkordfolge durch die Grundbässe der jeweilige harmonische Zusammenhang eine große Rolle spielt:

„Es wird daraus verständlich, warum mehrmals auf die entscheidende Rolle des harmonischen Umfelds einer zu bestimmenden Harmonie verwiesen wird. Der 'wahre Grundbass' lässt sich nicht zweifelsfrei aus einem isolierten Akkord ableiten.“²⁸⁸

Als ein Beispiel für dieses Verfahren kann eine Stelle aus *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* herangezogen werden (S. 51), in der eine Kadenz I-IV-V-I so gedeutet wird, dass der Akkord der IV. Stufe eigentlich ein Quintsextakkord sei, weil „*der zweyte Accord die Sexte neben sich verträgt*“²⁸⁹. Bemerkenswert sei diese Stelle, so Sönksen, weil durch dieses Verfahren ein Grenzfall erreicht werde:

„Dies erreicht gegenüber den verzögerten Vorhalten von Septnonenakkorden insofern eine neue Qualität der 'Grundbaß-Behandlung', als hier ein in jeder Hinsicht konsonanter Dreiklang zu einem dissonierenden Septakkord erklärt wird.“²⁹⁰

Insgesamt kommt Sönksen zu dem Schluss, dass die Unterschiede in der Konzeption des Grundbasses zur Fundamentbasslehre Rameaus „über-

²⁸⁸ Sönksen, *Idee des stummen Fundaments*, S. 380.

²⁸⁹ Kirnberger, *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, S. 51.

²⁹⁰ Sönksen, *Idee des stummen Fundaments*, S. 382.

schaubar²⁹¹ seien. Die grundsätzliche Abhängigkeit von Kirnbergers Konzept von demjenigen Rameaus wird damit ausdrücklich bestätigt.

Holtmeier hingegen kommt in seiner Studie zu dem Schluss, dass es konsequenter wäre, die verschiedenen Konzeptionen von Rameau und Kirnberger deutlicher auseinanderzuhalten. Rameau habe zwar für Kirnberger als Anregung gedient, aber letztlich habe Kirnberger sein eigenes System aus dieser Anregung heraus entwickelt.

„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.“²⁹²

Meiner Ansicht nach ist die Abhängigkeit zwischen Rameau und Kirnberger in der Frage des Grundbasses bzw. der *basse fondamentale* größer als von Holtmeier eingeräumt. Ganz ohne Zweifel waren die Vorarbeiten Rameaus mehr als eine „äußerliche Anregung“. Kirnbergers Konzept kann vielmehr als eine direkte Reaktion und somit auch als inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Rameauschen Vorbild angesehen werden. Zuzustimmen ist Holtmeier jedoch, wenn er von einer ganz unterschiedlichen Rezeptionsgeschichte der beiden Konzepte spricht. Es kann davon ausgegangen werden, dass der Kirnbergersche Grundbass gerade in in der deutschsprachigen Musiktheorie des 18. und auch des 19. Jahrhunderts eine ganz eigenständige Rezeption erfahren hat.

Unter den Stücken, die in *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* mit einem Grundbass unterlegt werden, ist auch der Beginn von Johann Sebastian Bachs Präludium a-moll aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers. Hier ist Kirnbergers bzw. Schulz' Analyse auf Kritik gestoßen, bei der es jedoch weniger um das Problem der Grundbassfortschreitung im Einzelfall geht. Vielmehr wird hier bestritten, dass sich die ersten vier Takte des chromatisch geprägten Anfangs überhaupt harmonisch deuten lassen, und die These

²⁹¹ Ebenda, S. 379.

²⁹² Holtmeier, Rameaus langer Schatten, S 321.

vertreten, dass nur eine kontrapunktische Deutung diesem Anfang in seinem musikalischen Gehalt gerecht werde²⁹³. Ganz sicher handelt es sich bei dem angegebenen Stück um einen musikalischen Extremfall, der für unseren Zusammenhang nur sehr eingeschränkt Bedeutung beanspruchen kann.²⁹⁴

5.7.3 Vergleich mit der Theorie Rameaus²⁹⁵

Kennzeichnend für Rameaus Lehre ist es, grundsätzlich zu erweisen, dass es dieselben Prinzipien sind, die das Tonsystem erzeugen und die harmonische Progression regeln. Der Plural „Prinzipien“ ist hier ganz bewusst gewählt, denn in verschiedenen Schriften sind es durchaus verschiedene Prinzipien. Rameau hat im Wesentlichen zwei verschiedene Ableitungen des Tonsystems herangezogen, die er vor allem ausführlich im *Traité* und in der *Génération harmonique* darlegt. In diesem Kapitel sollen diese Ansätze nicht grundsätzlich erörtert werden, vielmehr sollen nur ihre Auswirkungen auf das Problem der harmonischen Progression problematisiert werden.

Im *Traité* vollzieht er im Wesentlichen das mathematische Prinzip der Saitenteilung nach, wie es Zarlino beschrieben hatte. Dementsprechend gelangt er zu einer Hierarchisierung der Progressionsintervalle entsprechend ihrem Konso-

²⁹³ Vgl. Niedermüller, *Contrapunto und affetto*, S. 95ff.

²⁹⁴ Niedermüller kommt in seiner Analyse zu dem Schluss, dass die ersten beiden Takte des Präludiums in erster Linie kontrapunktisch zu deuten seien und erst in den Takten drei und vier eine harmonisch orientierte Sichtweise den Satz bestimmt. Meiner Ansicht nach kann Niedermüllers Analyse nur zum Teil überzeugen. Zum einen bezieht sich der von Niedermüller zitierte Quartsextakkord nicht, wie er schreibt, auf den ersten Takt, sondern den dritten Takt des Präludiums. Auch scheint seine Wiedergabe des Textes, dass es, so Kirnberger, Bachs Klangtechnik zulasse, „den im Sinne des Grundbasses korrekten Klang durch einen verwandten Klang zu substituieren“ (S. 95), den Sinn von Kirnbergers Analyse nicht richtig wiederzugeben: Kirnberger geht es an dieser Stelle ausdrücklich darum, den Grundbass gemäß dem *harmonischen* Ablauf zu bestimmen. Meiner Ansicht nach ist gerade diese Analyse Kirnbergers ein gutes Beispiel für die von ihm im *reinen Satz* geforderte, notwendige Integration der musikalischen Parameter: Selbst in einer hochchromatischen und dadurch harmonisch sehr komplexen Situation gelingt es ihm zu zeigen, dass der Satz bei Bach *dennoch* auch harmonisch sinnvoll grundiert ist.

²⁹⁵ Die folgenden Ausführungen stützen sich im wesentlichen auf Grant, Kirnberger versus Rameau, S. 236ff.

nanz- bzw. Dissonanzgrad. Dabei liegt ein eindeutiger Vorrang auf Quint- und Quartprogressionen, weil diese natürlich den engsten Verwandtschaftsgrad besitzen. Das Problem der Progressionsrichtung kann er dabei geschickt ausklammern. In seinen theoretischen Ableitungen behandelt er stets nur das Intervall als solches – also unabhängig von der Progressionsrichtung –, in den gegebenen Beispielen wird jedoch klar, dass die fallende Quinte die eindeutig zu bevorzugende Progression ist. Dementsprechend kann er auch den Schluss mit steigender Quinte als *cadence irrégulière* bezeichnen – eine Bezeichnung, die sich so aus dem theoretischen Konzept gar nicht ableiten lässt. Es ist offenkundig, dass Kirnberger insbesondere in seinen Ausführungen in der *Kunst des reinen Satzes* ganz unter dem Einfluss dieses Konzeptes steht. Grant bemerkt dazu, dass es Rameau mit diesem Konzept gut gelungen sei, eine Balance zwischen theoretischem Anspruch und musikalischer Wirklichkeit herzustellen, denn in diesem Konzept werden unerwünschte Progressionsschritte nicht kategorisch ausgeschlossen, sondern mit einer Wertung versehen.²⁹⁶

In der *Génération harmonique* ändert sich dies jedoch nachhaltig. Hier wird das Tonsystem physikalisch begründet. Dreh- und Angelpunkt seiner Argumentation ist jetzt der in jedem Ton enthaltene Dreiklang, die Skala wird aus den drei quintverwandten Dreiklängen (D, T, S) abgeleitet. Damit werden nach dieser Lesart die Quinte und die Terz die bevorzugten Progressionsintervalle, denn nur Dreiklangstöne können Träger der harmonischen Progression sein. Rameau geht sogar noch einen Schritt weiter und fordert, dass sich die Progression innerhalb der Tonleiter auf die Quinte beschränken muss, während die Progression in Terzen Ausweitungen in andere Tonleitern vorbehalten bleiben soll. Dementsprechend versucht er nun eine Harmonisierung der Tonleiter, die sich einerseits auf die drei Hauptdreiklänge beschränkt (wobei der Akkord der II. Stufe noch dazu genommen wird) und sich andererseits in Quintschritten des Basses vollzieht. Dies führt ihn zu dem sog. *double emploi* des subdominanti-

²⁹⁶ Grant, Kirnberger versus Rameau, S. 243: „Rameau attains such a balance for his early theories on harmonic progressions in the *Traité*: from an internally deductive viewpoint, his structured expectations for harmonic progressions are borne out by practice; and from an externally deductive perspective, these expectations are generally compatible with the harmonic generation of intervals via string division. Hence Rameau achieves here a high degree of correspondence between principle and practice, between data and theory.“

schen Akkordes, der gleichzeitig II. und IV. Stufe sein kann. Allerdings hat er sich mit dieser Ableitung ein weiteres theoretisches Problem eingefangen. Das Konzept des *Traité* vertrug sich ohne größere Probleme mit der in der musikalischen Praxis gegebenen harmonischen Vielfalt, denn es sind in dem Modell mehrere Harmonisierungsmöglichkeiten vorgesehen, die lediglich in eine Wertung gebracht werden. Diese harmonische Varianz hat in dem in der *Génération harmonique* vertretenen Konzept keine theoretische Verankerung. Von daher ist Rameau zu weiteren Überlegungen gezwungen, um das starre theoretische Konzept zu erweitern. In diesem Zusammenhang ist die Ausweitung des Dominantbegriffs zu nennen. Analog dem *double emploi* kann nun jeder Akkord (außer Tonika und Subdominante) eine „Dominante“ sein, was die Möglichkeiten der harmonischen Progression natürlich erweitert. Zusätzlich erweitert Rameau den Gebrauch des *double emploi* auf andere Akkorde und ändert auch die Richtung der angegebenen *basse fondamentale*, die nun nicht mehr nur eine Terz unter dem bisherigen Grundton, sondern auch eine Terz über diesem liegen kann. Zusätzlich erlaubt er, wegen seiner allgemeinen Verwandtschaft mit allen Akkorden der Skala den Tonika-Akkord mit jedem anderen Akkord zu verbinden, und weitet dieses Konzept auch auf alle anderen Akkorde aus, die ihrerseits damit die Funktion einer Tonika wahrnehmen können.

Es ist offensichtlich, dass eine derartige Öffnung nun aus einer ursprünglich sehr stark auf nur ganz wenige Möglichkeiten eingeschränkten Bassprogression eine extrem unbestimmte Theorie hat werden lassen, die eigentlich nicht mehr viel erklären kann, weil sie fast alles zulässt. Auch vor diesem Hintergrund bewähren sich Kirnbergers in der *Kunst des reinen Satzes* gegebenen Grundsätze als ebenso zweckmäßig wie theoretisch gut begründet. Joel Lester hat die wesentlichen Unterschiede zwischen Rameau und Kirnberger folgendermaßen zusammengefasst:

„But Kirnberger does not use double emploi to explain apparent root progressions by step, as Rameau did. Nor does he invoke compositional license – Rameau's convenient exit from various theoretical difficulties. Instead, Kirnberger argues that when seventh chords resolve by step, they are really ninth chords. Kirnberger thereby develops his own form of implied bass progression akin to Rameau's subposed basses, but differing in substantial ways. Rameau uses subposition to explain suspended dissonances; Kirnberger uses his added fundamental bass to

explain seventh chords resolving by step. Rameau's subposition adds a continuo bass below the fundamental bass; Kirnberger adds a new fundamental bass below the continuo bass. And Rameau's subposition is an attempt to explain the dissonances parts of a seventh chord; Kirnberger changes the dissonances of a seventh chord into those of a ninth chord.²⁹⁷

Es ist symptomatisch für die Kirnberger-Literatur – vor allem, aber nicht nur für die amerikanische –, dass sie sich weitgehend auf die Diskussion und Erörterung satztechnischer Phänomene beschränkt. Hier könnte man versucht sein, das Diktum Lüttekens von der „bedingungslos hypostasierte[n] Kategorie des musikalischen Satzes“²⁹⁸ zu zitieren. Deswegen soll im Folgenden versucht werden, die Ergebnisse des Rameau-Kapitels auch im Lichte der in Kapitel 2 dargestellten Entwicklung auszuwerten.

5.8 Zusammenfassung

Die Untersuchung der einzelnen Aspekte hat ein sehr widersprüchlichen Bild der Verbindung zwischen Rameau und Kirnberger ergeben. In vielen Punkten ist Kirnberger ein direkter Nachfolger Rameaus; sein Werk ist somit ohne den französischen Vorläufer so gar nicht denkbar. Dieses gilt natürlich für die Klassifikation der Akkorde, die nahezu wörtlich von Rameau übernommen wurde. Allerdings zieht Kirnberger andere Schlüsse aus dieser Prämisse als Rameau es tun konnte, was sich besonders in der völlig anderen Anlage der Dissonanzlehre zeigt. Gerade in diesem Teil hat er den französischen Lehrmeister deutlich übertroffen. Mit der Kategorie der wesentlichen Dissonanz ist ihm eine für die Geschichte der Musiktheorie bahnbrechende theoretische Erklärung gelungen, die es ihm gleichzeitig erlaubt, sehr viele Phänomene gleichermaßen musikalisch plausibel wie theoretisch in seinem System überzeugend verortet zu erklären. Hervorzuheben ist die extreme Flexibilität seiner Erklärungen, die in aller Regel der musikalisch überzeugenden Erklärung im Einzelfall den Vorrang gibt. Ebenso gelingt es ihm, das Phänomen des Trugschlusses widerspruchsfrei

²⁹⁷ Lester, *Compositional Theory*, S. 241f.

²⁹⁸ Lütteken, *Zwischen Ohr und Verstand*, S. 135.

in sein System zu integrieren. Die Unterscheidung zwischen der „strengen“ und „leichtern“ Schreibweise erhöht nochmals die Flexibilität und ermöglicht es ihm auf diese Weise, auch unterschiedliche Arten von Musik in seinem System zu berücksichtigen. Dass er dieses theoretisch überzeugende Konzept allerdings nur unzureichend ausnutzt, um namentlich der zeitgenössischen Musik besser gerecht werden zu können, ist sicher seiner deutlich zu beobachtenden konservativen Attitüde zuzuschreiben und soll keineswegs verschwiegen werden.

Dementsprechend sind auch die Ausführungen über die harmonischen Fortschreitungsregeln zu betrachten. Hier gelangt er nicht zu einem überzeugenden Gesamtkonzept, sondern stellt eine Vielzahl von Regeln auf, die weitgehend unverbunden nebeneinander stehen bleiben. Das gewährt ihm wieder die schon mehrfach erwähnte Flexibilität im Einzelfall, verleiht seiner Lehre aber insgesamt in diesem Punkt etwas Atomistisches. Der Leser seines Buches kann sich so in vielen Einzelfällen über gute oder weniger gute Fortschreitungen informieren; ein dahinter stehendes Prinzip, das sich problemlos in das gesamte musiktheoretische Konzept integrieren ließe, ergibt sich daraus jedoch nicht widerspruchsfrei.

Es stellt sich die Frage, ob dies eher als Vorzug oder als Mangel anzusehen ist. Möglicherweise stellt sich diese Frage nur deswegen so deutlich, weil es ja das Bestreben Rameaus gewesen ist, ein stringent nach naturwissenschaftlichen Kriterien ableitbares Gesamtkonzept vorzulegen. Legt man diesen Maßstab zu Grunde, wird man nicht umhinkommen, die genannten Punkte als Kritik an Kirnberger zu formulieren. Allerdings sollte berücksichtigt werden, dass in dem halben Jahrhundert zwischen den beiden großen Entwürfen eine rasante Entwicklung im Bereich der Musiktheorie stattgefunden hat, auf die im ersten Kapitel bereits eingegangen wurde.²⁹⁹ Diese fand sich nun weniger im Bereich der naturwissenschaftlich ausgerichteten exakten Wissenschaft, sondern vielmehr im Bereich der „Schönen Künste“. Kennzeichen sind dann viel weniger

²⁹⁹ Als eindruckliches Beispiel für dieses neue sensualistische Denken vgl. auch Heinichen, Anweisung, S. 9: „Es ist eine unfehlbare Marque, daß solche Raisonneurs entweder die Musicalischen Kinder-Schuh noch nicht ausgezogen/oder mit allen Recht unter die Musikalischen Pedanten zu zehlen seynd; und folgar wissen sie nicht/was vor ein Unterschied es sey/und was da heisse/vor die Augen oder vor die Ohren componiren?“

die zugrunde liegenden Prinzipien der Musik als vielmehr der überzeugende musikalische Einfall eines großen Künstlers. Da aber das „Künstlerische“ gerade dann, wenn es in „dosierter Form“ gegen allgemeine Grundsätze verstößt, nur sehr schwierig – auf gar keinen Fall durch Aufstellung eines klaren Regelkanons – in einem Lehrbuch zu beschreiben ist, scheut Kirnberger, da er sich dieser Tatsache sehr bewusst ist, in seinem Lehrwerk oft diese „letzte Konsequenz“ und belässt ganz bewusst diese Entscheidungen in der Hand des ausübenden Komponisten. Sein Werk versteht sich somit eher als eine Handreichung an den sehr häufig angesprochenen „angehenden Komponisten“, der durch das Studium seines Lehrwerkes in die Lage versetzt werden soll, diese Entscheidungen verantwortlich zu treffen. Wenn Kirnberger z. B. auf satztechnische Freiheiten bei Bach eingeht, so tut er das nicht ohne den warnenden Hinweis, dass man sich der Besonderheit dieser Stellen durchaus sehr bewusst sein soll.

Insofern wäre es ein gewisser Anachronismus, wenn man den Maßstab, den Rameaus Werk aufgestellt hat, direkt auf Kirnberger anwenden würde. Die letzte Konsequenz, mit der Rameau über viele Jahrzehnte an dem Systemgedanken gearbeitet hat, geht Kirnberger ab. So versucht er sich vielmehr an einem gut begründeten, mit den großen Werken in Übereinstimmung stehenden und gleichzeitig für Kompositionsschüler gut brauchbaren Kompendium. Dass ihm dies im Bereich der Harmonielehre in außergewöhnlich differenzierter Weise gelungen ist, kann als Ergebnis festgehalten werden.

6 Kontrapunkt

6.1 Einleitung

Ist die Literatur über Kirnbergers theoretischen Entwurf insgesamt schon eher rar gesät, so stehen wir bei der Untersuchung zu den Aspekten des Kontrapunktes in seinem Werk auf noch unsicherem Boden. Nach der Arbeit von Siegfried Borris-Zuckermann ist an diesem Komplex eigentlich nicht mehr systematisch gearbeitet worden. In einigen Aufsätzen vor allem der amerikanischen Musiktheorie sind jeweils nur einzelne Probleme erörtert und besprochen worden. Am grundsätzlichsten geht vielleicht noch James MacKay der Frage nach, welche Bedeutung die lineare Komponente im Werk Kirnbergers habe, wobei er gleichfalls einen Vergleich mit Rameau anstellt.³⁰⁰ Dass aber auch in diesem Ansatz der Blickwinkel derjenige der theoretischen Harmonielehre ist, wird an der Argumentation deutlich. Kirnberger habe, so MacKay, durchaus auch stark linear gedacht, was allerdings häufig übersehen werde; dieses könne man z. B. an seiner Begründung der Vorhaltsakkorde sehen. Diese würden zudem in seinem Lehrwerk sehr weit vorne behandelt, sodass das lineare Element schon in der äußeren Anlage, von der man auch auf die inhaltliche Bedeutung schließen könne, keineswegs einen nachgeordneten Rang habe. Kirnberger habe eine doppelte Sicht auf die Akkorde gehabt, er habe die Akkorde sowohl harmonisch in der Vertikalen als auch als Ergebnis melodischer Entwicklungen in der Horizontalen betrachtet und so in ihnen beide Aspekte gleichberechtigt nebeneinander gesehen. Er geht sogar noch einen Schritt weiter und behauptet, dass Kirnberger diese Aspekte unabhängig voneinander gesehen habe.³⁰¹ Diese Vorgehensweise habe ihm eine weit größere Flexibilität bei der Erklärung unterschiedlicher Akkordphänomene ermöglicht als dies etwa bei Rameau der Fall gewesen sei. Kirnbergers Vorhaltslehre sei daher bei weitem moderner als diejenige von Rameau. Dieser Befund deckt sich

³⁰⁰ MacKay, *Linear issues*, besonders S. 24 - 29.

³⁰¹ „Kirnberger's introduction of melodic displacement at an early stage of his treatise highlights his awareness that the horizontal and vertical planes can function independently of each other.“ Ebenda, S. 25.

im Wesentlichen mit den oben wiedergegebenen Ergebnissen Grants in dieser Frage.³⁰² Wenn MacKay jedoch feststellt, dass Kirnberger die Akkorde insgesamt als ein Zusammentreffen linearer Ereignisse darstellt oder zumindest in Teilbereichen darstellen kann, dann geht er weit über Grants Feststellung hinaus. Er führt aus:

„Moreover, since Kirnberger does not seek to explain every note present on the musical surface as a chord member of a functional harmony, it is a small step for him to designate entire chords as linear embellishments.“³⁰³

MacKay erläutert dies an einem Beispiel, das Kirnberger bei Bach gefunden hat und in dem dieser aus stimmungstechnischen Gegebenheiten sogar eine Leittonverdopplung in Kauf nimmt.³⁰⁴ Er kommt zu dem Schluss, dass die korrekte Stimmführung für Kirnberger ein wichtiges Moment seiner gesamten harmonischen Theorie sei, und stellt dieses angesichts der Komplexität der zeitgenössischen Musik, der er – ebenso wie Rameau – über weite Strecken eine überzeugende theoretische Basis gegeben habe, als eine besondere Leistung dar. Im Werk beider Theoretiker habe somit die Autorität des Renaissance-Kontrapunktikers Zarlino weiter gewirkt.³⁰⁵ Ganz offensichtlich geht es hier in erster Linie nicht darum, grundsätzlich nach *dem* Kontrapunkt in Kirnbergers Werk zu fragen. So werden wesentliche Fragestellungen in diesem Zusammenhang gar nicht berührt, z. B. die nach der Methodik der Kontrapunktlehre oder die nach verschiedenen Stilen in Bezug auf den Kontrapunkt. Der Blickwinkel MacKays bezieht sich auf die Erklärung schwieriger Akkordgebilde, von deren einzelnen Bestandteilen nicht zweifelsfrei gesagt werden kann, ob sie denn wirklich

³⁰² Vgl. Fußnote 247, S. 122 dieser Arbeit.

³⁰³ MacKay, *Linear issues*, S. 26.

³⁰⁴ Ruth Engelhardt zitiert diese Stelle nicht ganz korrekt, wenn sie schreibt, dass dieses Beispiel „nach Kirnbergers Aussage das einzige [sei], das er in Bachs Kompositionen gefunden habe, bei dem dieser von der Regel abgehe und das 'Semitonium modi' verdopple“ (Engelhardt, *Untersuchungen über Einflüsse Johann Sebastian Bachs*, S. 109). Bei Kirnberger steht hingegen: „Nachstehendes Beispiel von dem alten Bach, wo bey γ das Semitonium modi verdoppelt ist, müßten sich angehende Componisten nicht zur Regel dienen lassen. Dieser große Mann gieng hier von der Regel ab, um einen schönen Gesang in allen Stimmen zu erhalten, und wußte darum doch die Octaven zu vermeiden.“ (Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes I*, Errata S. 1) Aus dieser Stelle kann man nicht folgern, dass das angegebene das einzige Beispiel für diese Regelübertretung bei Bach ist.

³⁰⁵ MacKay, *Linear issues*, S. 29.

Akkordbestandteile sind oder nicht. Keinesfalls geht es also um die grundsätzliche Bedeutung der kontrapunktischen Satztechnik bei Kirnberger. Zudem ist zu berücksichtigen, dass MacKay nur ganz wenige und außergewöhnliche Akkorde für seine Äußerung heranziehen kann. Vielleicht ist es symptomatisch, dass die wichtigste Stelle, auf die er sich bezieht, nur in den „Errata“ zum ersten Teil der *Kunst des reinen Satzes* zu finden ist. Hätte Kirnberger diese Stelle - in dem von MacKay zitierten Abschnitt wohl eher als „Anhang“ denn als „Errata“ zu bezeichnen - weggelassen, so würde fast die gesamte Argumentation MacKays wegfallen. Das kann und soll seine Argumentation keineswegs ihrer Schlüssigkeit berauben; hier geht es nur darum, den Rahmen richtig abzustechen. Fest steht, dass Kirnberger im musikalischen Kontext - und zwar auch im Bereich der Harmonielehre - durchaus auch horizontal gedacht hat. So kann er wie selbstverständlich stimmführungstechnische Begebenheiten mit in die Analyse von Akkorden einbeziehen. Von daher kann die zitierte Stelle ein Indiz für diese Annahme sein; möglicherweise sind die Schlussfolgerungen MacKays, da sie sich doch nur auf ganz vereinzelte Phänomene stützen können, auch etwas überzogen. Vielleicht ging es Kirnberger nur darum, eine Erklärungsmöglichkeit für solche Stellen zu finden, die seiner Harmonielehre eigentlich zuwiderlaufen. In diesen Fällen kann er dann durch Rückgriff auf die Stimmführung diese Widersprüche elegant auflösen. Festzuhalten ist auf jeden Fall, dass sich Kirnberger selbst in den von MacKay herangezogenen Stellen überhaupt nicht zu dieser grundsätzlichen Problematik äußert; seine Haltung kann also nur indirekt erschlossen werden. Keine Aussage kann daraus jedenfalls über das grundsätzliche Verhältnis von Harmonielehre und Kontrapunkt in seinem „reinen Satz“ und auch nicht über den Aufbau seines Lehrwerkes in dieser Frage getroffen werden.

Die Diskussion des Ansatzes von MacKay führt aber nun genau zu diesen grundsätzlichen Fragestellungen. Zunächst werden die kontrapunktischen Elemente in Kirnbergers Werk systematisch dargestellt und insbesondere das Verhältnis von Harmonielehre und Kontrapunkt genauer bestimmt. Ähnlich wie für die Harmonielehre das Vorbild Rameaus mit in die Untersuchung einbezogen wurde, so scheint es für den Bereich des Kontrapunktes sinnvoll,

einen Vergleich mit Fux' *Gradus ad Parnassum* anzustellen. Schließlich kann diese Arbeit im Bereich des Kontrapunktes eine ähnlich große Bedeutung für sich beanspruchen wie der *Traité* von Rameau im Bereich der Harmonielehre. Daran anschließend sollen zwei Kapitel über die Melodie- und Rhythmuslehre bei Kirnberger seine umfassende Konzeption des *musikalischen Satzes* vervollständigen.

6.2 Darstellung

6.2.1 Stellung des Kontrapunkts im Gesamtwerk

Bereits in der Widmung zur *Kunst des reinen Satzes* geht Kirnberger auf das Verhältnis von Harmonielehre und Kontrapunkt ein, wenn er schreibt, dass es ihm ein Anliegen sei

„die Finsternis, welche bisher den Weg von der Harmonie zur Melodie angehenden Componisten so schwer gemacht hat, etwas zu vertreiben.“³⁰⁶

Aus dieser Formulierung ergeben sich gleich mehrere Aspekte. Zunächst legt er durch dieses Bild eine eindeutige Reihenfolge fest: Ausgangspunkt ist für ihn ganz offensichtlich die Harmonie und damit folgerichtig in seinem Lehrwerk die Harmonielehre. Aus dem Zusammenhang ergibt sich eindeutig, dass sich dieser Ausgangspunkt zunächst noch gar nicht auf das Lehrwerk bezieht, sondern auf den Kompositionsvorgang als solchen. Es geht also keineswegs um eine theoretische Ableitung, sondern um die kompositorische Praxis. Zweitens sagt Kirnberger damit, dass die Melodie unter dem Primat der Harmonie steht. Drittens sieht er die Hauptschwierigkeit in der Vermittlung dieser beiden Kategorien. Offensichtlich kommen die „angehenden Componisten“ noch ganz gut – um im Bilde zu bleiben – bei der Harmonie an. Die eigentliche Schwierigkeit ergibt sich jedoch erst jetzt, *nach* der Ankunft bei der Harmonie. Bis dahin sei der Weg noch ganz gut zu erreichen, aber dann werde es schwierig. Viertens

³⁰⁶ Vgl. Fußnote 13 auf S. 18 dieser Arbeit.

glaubt Kirnberger, dass sein Werk gerade bei diesem Teil seine didaktisch wichtigste Aufgabe hat. Das ist außerordentlich interessant, da doch die bisherige Forschung immer davon ausgegangen ist, dass die Theorien zur Harmonik das geistige Zentrum des Werkes ausmachen. Gleich auf den ersten Seiten der Widmung gibt Kirnberger selbst aber ein ganz anderes Bild: Nicht die Harmonielehre ist das eigentliche Problem, sondern deren Vermittlung mit dem Kontrapunkt zu einem ästhetisch überzeugenden und musikalisch anrührenden Satz.³⁰⁷ Damit erweist sich wieder einmal die Kategorie des „*musikalischen Satzes*“ als die für Kirnberger zentrale.

Seinem in der Widmung gebrauchten Bild gemäß ist der Aufbau des Lehrwerkes ganz folgerichtig. Im ersten Teil der *Kunst des reinen Satzes* befasst sich Kirnberger im Wesentlichen mit der theoretischen und praktischen Harmonielehre. Zur kontrapunktischen Gestaltung und zur Melodielehre im Allgemeinen werden nur vereinzelte Ausführungen gemacht. Im zweiten Teil seines Lehrwerkes wendet sich Kirnberger explizit diesen Fragestellungen zu; dabei setzt er beim doppelten Kontrapunkt einen besonderen Schwerpunkt. Insgesamt gesehen ergibt sich im zweiten Teil eine deutliche Akzentverschiebung: Während im ersten Teil des Werkes das Hauptaugenmerk auf die Richtigkeit („*Reinigkeit*“) des Satzes gelegt wird, stehen im zweiten Teil die „*Schönheit*“ und die „*Kraft des Ausdrucks*“ im Vordergrund. Dass Kirnberger überhaupt nicht als Anhänger einer steifen Regelpoetik in Anspruch genommen werden kann, wird aus den folgenden, sehr drastisch formulierten Sätzen deutlich, mit denen er den zweiten Teil insgesamt einleitet:

„In dem zehnten und den folgenden Abschnitten des ersten Theiles dieses Werks, ist von dem einfachen Contrapunkt in zwey und mehr Stimmen in Absicht auf die Reinigkeit oder Richtigkeit der Harmonie hinlänglich gehandelt worden. Da wir nun in diesem Theile den Satz in Absicht auf die Schönheit und auf die Kraft des Ausdrucks zu betrachten haben, so scheint es der Mühe werth zu seyn, hier zuvörderst anzumerken, daß ein Tonstück bey der höchsten Reinigkeit der Harmonie dennoch sehr schlecht und von gar geringem Werth seyn kann, denn dieser Reinigkeit ungeachtet kann es steif und unsingbar, oder monotonisch, lang-

³⁰⁷ Den Terminus „anrührend“ verwendet Kirnberger nicht, stattdessen spricht er sehr häufig von der guten oder schlechten „Wirkung“ der Musik.

weilig und altfränkisch, oder doch ohne alle Kraft, Nachdruck und Ausdruck seyn.³⁰⁸

Zunächst untersucht Kirnberger auch im zweiten Teil wieder das harmonische Element; diese Untersuchung führt ihn zur Unterscheidung von vier verschiedenen Arten des Basses, gemeint sind damit verschiedene Arten der Harmonisierung, die er im Hinblick auf den Ausdruck untersucht, wobei es im Wesentlichen um den mehr oder minder starken Gebrauch unterschiedlicher Akkorde und die Verwendung ihrer Umkehrungen geht³⁰⁹. Dann allerdings wendet er sich dem Kontrapunkt zu und beschäftigt sich ausführlich mit dem doppelten Kontrapunkt.

Borris-Zuckermann hat es bisher als Einziger unternommen, den gesamten Lehrgang einer Würdigung zu unterziehen. Dabei gelangt er zu der Auffassung, dass der zweistimmige Satz für Kirnberger eine sehr große Bedeutung habe, weil er einen Grenzfall darstelle, der sich nach zwei Seiten weiterentwickelt habe: zum einen zur strengen Form der Fuge, zum anderen zur freieren generalbassmäßigen Zweistimmigkeit.³¹⁰ Diese These erscheint auf den ersten Blick plausibel, hält aber einer genaueren Überprüfung nicht stand.

Plausibel erscheint die These vor allem deswegen, weil der zweistimmige Satz tatsächlich einige Besonderheiten aufweist, wodurch Entwicklungen in die beiden genannten Richtungen erschlossen werden können. Kirnberger schreibt über diese Art des Satzes:

„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.“³¹¹

Diese hohe Schwierigkeit rührt seiner Ansicht nach daher, dass der Komponist in der Zweistimmigkeit stark eingeschränkt sei. In der Oberstimme dürften nämlich weder Quinten noch Oktaven vorkommen, weil dadurch nach Kirnbergers Angaben „ein Schluß gemacht werden“³¹² könne. Also blieben nur Terzen und Sexten als Konsonanzen sowie die Vorhalte Quarte, Septime und None. Die

³⁰⁸ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/1, S. 3.

³⁰⁹ Vgl. S. 135 dieser Arbeit.

³¹⁰ Vgl. S. 31 dieser Arbeit.

³¹¹ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes I, S. 174.

Schwierigkeit liegt für Kirnberger nun darin, trotz dieser Beschränkung die Stimmen so zu setzen, „daß eine dritte Stimme nicht dabey vermißt werde“³¹³; vorbildlich seien für ihn auf diesem Gebiet einzig die Flötenduetten Wilhelm Friedemann Bachs. An anderer Stelle formuliert er noch schärfer:

„Viele Duetten sind der Gefahr unterworfen, daß mehr als eine Stimme dazu könne gespielt werden.“³¹⁴

Obwohl der genaue inhaltliche Zusammenhang dieser beiden Stellen nicht vollkommen klar erscheint, so ist doch offensichtlich, dass für Kirnberger die Möglichkeit, eine dritte oder gar vierte Stimme hinzufügen zu können, ein signifikant negatives Qualitätskriterium des zweistimmigen Satzes darstellt. Das dahinter liegende Postulat ist die größtmögliche Vollständigkeit auch des zweistimmigen Satzes, gemeint ist hier die harmonische Vollständigkeit. Ganz schlecht ist ein zweistimmiger Satz dann, wenn eine zusätzliche Stimme notwendig ist, um die Klarheit der Harmonik herzustellen. Etwas abgestuft davon wertet aber auch die *Möglichkeit* einer solchen Hinzufügung den Satz bereits ab. Wir erinnern uns hier an Kirnbergers Streit mit Marpurg, in dem Kirnberger einigen Duetten Marpurgs eine Bassstimme hinzugefügt hat und diese dreistimmigen Sätze dann auch, ganz sicher um Marpurg damit zu diskreditieren, auf der Orgel in aller Öffentlichkeit gespielt hat.³¹⁵

Diese Anforderungen an den zweistimmigen Satz stehen in einem gewissen Widerspruch zu den Äußerungen Kirnbergers, die er zum dreistimmigen Satz macht. Er schreibt:

„Hieraus folget, daß im dreystimmigen Satz, die beyden obersten Stimmen allemal so gesetzt werden, daß man auch den Baß davon wegnehmen könnte. (...) Ueberhaupt müssen die Duo, von zwey concertirenden Stimmen und einem Baß, oder mehrern begleitenden Stimmen allemal so gesetzt seyn, daß sie auch ohne Begleitung so schön, wie ein zweystimmiger reiner Satz klingen. Dieses können die Tonsetzer erreichen, die hinlänglich in der Wissenschaft der Fugen, und der dazu nöthigen einzelnen Theile, als gebundener und freyer Nachahmungen und Canons,

³¹² Ebenda. Mit Quinten und Oktaven meint Kirnberger hier nicht die Akkordquinten oder -oktaven, sondern die Intervalle von der Unterstimme aus gesehen.

³¹³ Ebenda, S. 175.

³¹⁴ Ebenda, S. 176.

³¹⁵ Vgl. hierzu ausführlich: Serwer, Friedrich Wilhelm Marpurg, S. 129ff.

gebildet sind. Die vollkommensten Muster dieser Art sind die Händelschen, Bachischen und Graunischen Arbeiten.³¹⁶

Betrachtet man alle diese Stellen zusammen, wird nicht restlos klar, wie es sich mit dem Kriterium der dritten Stimme verhält. Denn einerseits wird von einem guten dreistimmigen Satz gefordert, dass man bei ihm auch die Bassstimme weglassen könnte, andererseits wird die Möglichkeit des Hinzufügens einer dritten Stimme im zweistimmigen Satz als bedenklich angesehen. Das Problem besteht darin, dass Kirnberger als wichtigstes Kriterium die harmonische Vollständigkeit des Satzes angibt, die aber in dieser Frage überhaupt nicht weiterführt. Deswegen wird nicht recht deutlich, worin der Unterschied zwischen einem reinen zweistimmigen Satz und einem dreistimmigen Satz, bei dem die Unterstimme weggelassen wurde, bestehen soll. Man wird wohl nicht umhinkommen, seiner Position eine gewisse Widersprüchlichkeit attestieren zu müssen. Ein dreistimmiger Satz ist dann gut, wenn man die Unterstimme weglassen kann; der als Ergebnis entstandene zweistimmige Satz kann jetzt jedoch kritisiert werden, weil ihm eine dritte Stimme hinzugefügt werden kann.

Die erwähnten satztechnischen Einschränkungen des zweistimmigen Satzes weisen auf die enorme Beschränkung der Stimmen beispielsweise im doppelten Kontrapunkt hin. Insofern erscheint Kirnbergers Satz plausibel, dass der zweistimmigen vierstimmigen Satz voraussetze. Im Unterschied zur Kontrapunktlehre von Fux ist anzumerken, dass Kontrapunkt bei Kirnberger immer einen *harmonischen Kontrapunkt* meint, wobei eben auch der zweistimmige Satz immer einen vollständigen vierstimmigen Satz repräsentiert, was bei Fux natürlich überhaupt nicht der Fall ist. Andererseits erlaubt der zweistimmige Satz auch eine Entwicklung zum freien Satz, nämlich dann, wenn er vom Typ „*Melodie mit Begleitung*“ ist. Dann besteht naturgemäß die Schwierigkeit nicht so sehr in der kontrapunktischen Durchdringung des Satzes als vielmehr in der melodischen Inspiration der „*Solostimme*“. Allerdings gibt es nach Kirnbergers eigenen Aussagen überhaupt keinen Zusammenhang zwischen diesen beiden Arten der Zweistimmigkeit. Er stellt nämlich fest:

„Er [der zweistimmige Satz, d.V.] ist von zweyerley Art. Entweder ist nur eine Solostimme, die durch den Generalbaß begleitet wird, oder es sind zwey concertirende

³¹⁶ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes I, S. 171 und Fußnote 70.

Stimmen, ohne andere Begleitung. In dem letzteren Fall ist der Satz am schwersten, weil man gar zu eingeschränkt ist.“³¹⁷

Alle nun folgenden Ausführungen beziehen sich aber nur auf den zweiten Fall. Für Kirnberger sind das offensichtlich zwei völlig verschiedene Satzarten, die er ganz getrennt behandelt. Auffällig ist, dass es kein eigenes Kapitel für den ersten Fall der Solostimme mit Generalbassbegleitung gibt. Bei der Behandlung verschiedener kontrapunktischer Phänomene wie Brechung, Durchgang und „ungleicher Gang“ (damit meint er Antizipation und nachschlagende Akkordtöne) kommt er auf die Bedeutung des Chorals auch für den zweistimmigen Satz zu sprechen. Die genannten satztechnischen Phänomene werden zwar am zweistimmigen Satz exemplifiziert, gelten aber unverändert auch im drei- und mehrstimmigen Satz.

„Jede Arie ist im Grunde nicht anders, als ein nach der richtigen Declamation gesetzter Choral, da jede Sylbe des Textes nur eine Note hat, welche nach Erfordernis des Ausdrucks mehr oder weniger verzieht wird. Der wahre Grund der Schönheit einer Arie liegt immer in dem einfachen Gesang, der da steht, wenn alle zur Auszierung gehörige Töne davon weggenommen sind. Ist dieser unrichtig in Ansehung der Declamation, der Fortschreitung oder der Harmonie, so können die Fehler durch keine Verziehrung völlig bedeckt werden.“³¹⁸

So außergewöhnlich der Vergleich der Arie mit dem Choral auch ist: Auch hieraus ergibt sich eigentlich keine Besonderheit des zweistimmigen Satzes. Die gemachte Aussage gilt bei Kirnberger ganz allgemein, und zwar *selbst* im zweistimmigen Satz. Von daher kann davon ausgegangen werden, dass es zwischen den zwei verschiedenen Arten der Zweistimmigkeit keinen inneren Zusammenhang gibt. So ist Borris-Zuckermanns These, dass die Zweistimmigkeit eine zentrale Rolle einnehme, weil sich von daher die Wege verzweigen, nicht recht überzeugend. Vielmehr zeigen sich die zwei Wege bereits vollständig in der Zweistimmigkeit, weil es eben zwei ganz verschiedene Arten der Zweistimmigkeit gibt. Gemeinsam ist beiden Arten – aber das trifft eigentlich nach Kirnbergers Ansicht auf alle Musik zu –, dass sie sich aus dem Choral herleiten lassen müssen.

³¹⁷ Ebenda, S. 174.

³¹⁸ Ebenda, S. 223, vgl. auch Fußnote 221 auf S. 109 dieser Arbeit.

6.2.2 Der einfache Kontrapunkt im ersten Teil der *Kunst des reinen Satzes*

6.2.2.1 Der schlechte oder gleiche Kontrapunkt

Nach einer kurzen historischen Ableitung des Wortes „*Kontrapunkt*“ gibt Kirnberger eine kurze Definition, wobei für ihn Kontrapunkt

„so viel bedeutet, als die Kunst nach den Regeln der guten Harmonie zu einem gegebenen einstimmigen Gesang noch ein oder mehrere Stimmen hinzu zu setzen.“³¹⁹

Per definitionem wird also der Kontrapunkt durch sein harmonisches Fundament bestimmt. Dieses passt in Kirnbergers Denken und kann daher nicht weiter verwundern. Sodann unterscheidet er zwischen dem einfachen und doppelten Kontrapunkt. Kennzeichen des letztgenannten ist es, dass die Stimmen so gesetzt werden können,

„daß man eine oder mehrere, ohne die Reinigkeit der Harmonie zu verletzen, höher oder tiefer nehmen kann, so daß alle Töne um eine Secunde, Terz, Quart u. s. f. herauf oder herunter gesetzt werden können.“³²⁰

Beim einfachen Kontrapunkt unterscheidet er weiter zwischen dem „*schlechten*“ (oder „*gleichen*“) und dem „*verzierten*“ (oder „*ungleichen*“). Er erläutert, dass er unter schlechtem Kontrapunkt die Gattung „Note gegen Note“ versteht und unter dem verzierten ganz allgemein, dass auf eine Note des c. f. mehrere Noten der Kontrapunktstimme kommen. Hierbei unterscheidet er nicht weiter zwischen verschiedenen Arten des verzierten Kontrapunktes, wie es Fux in seinem Lehrwerk tut. Wichtig für die didaktische Zielsetzung des Buches ist nun folgende Äußerung:

„Wenn man den schlechten oder gleichen Contrapunkt wol versteht, so hat der verzierte wenig Schwierigkeiten. Demnach kommt es bey der Kunst des reinen Satzes fürnehmlich auf eine fleißige Uebung in dem schlechten Contrapunkt an; und dieses soll hier hauptsächlich unser Augenmerk seyn. Wir geben angehenden Tonsetzern den Rath, sich nicht eher mit componiren der figurirten, oder soge-

³¹⁹ Ebenda I, S. 141.

³²⁰ Ebenda.

nannten galanten Stücke abzugeben, bis sie in diesem Contrapunkt eine solche Uebung erlangt haben, daß ihr Satz völlig rein ist.“³²¹

Diese Aussage, an der man natürlich erhebliche Zweifel haben kann, wird allerdings nicht weiter begründet, sondern stellt somit eher eine Behauptung dar. Sicher kann man Kirnberger so weit folgen, dass die Kenntnis des gleichen Kontrapunkts eine notwendige Vorstufe für den bunten darstellt; dennoch spricht einiges dafür, dass der bunte oder verzierte Kontrapunkt eine eigene Schwierigkeit darstellt, zu deren Überwindung ein eigenes auch methodisches Setting in seinem Lehrwerk sicher notwendig wäre. Gerade an diesem Punkt wäre Kirnberger gut beraten gewesen, schon in der Konzeption den Weg von der Harmonie zur Melodie, wie er in seiner Widmung gesagt hatte, deutlicher zu weisen.

Nachdem er den Kontrapunkt noch einmal ausdrücklich aus dem vierstimmigen Satz abgeleitet und von daher den Beginn mit dem vierstimmigen Satz begründet hat, gibt Kirnberger drei Kriterien eines guten Kontrapunktes an:

„Soll der Satz richtig und rein seyn, so müssen 1. die Accorde in einem guten Zusammenhang, nach den Regeln der Harmonie auf einander folgen; 2. muß jede Stimme für sich einen fließenden Gesang und eine reine Fortschreitung haben; 3. auch mehrere Stimmen zusammen rein klingen, und in der Fortschreitung nichts unangenehmes haben.“³²²

Der dritte Punkt bezieht sich ganz offensichtlich auf die Vermeidung von Satzfehlern, die trotz Orientierung an der richtig fortschreitenden Harmonie auftreten können. Die „Fortschreitung“ meint also hier die Intervallfortschreitung der Stimmen, nicht die harmonische Fortschreitung. Zur Vermeidung der genannten Satzfehler stellt Kirnberger schließlich einige Regeln über die verschiedenen Bewegungsarten auf, wobei er die gerade Bewegung, die Gegenbewegung und die Seitenbewegung unterscheidet. Die Beachtung aller dieser Dinge führt nach Kirnberger aber noch keinesfalls zu einem, wie er sagt, vollkommenen Satz. Er schreibt:

³²¹ Ebenda, S. 142.

³²² Ebenda.

„Zum voraus aber erinnern wir, daß alles, was hier angeführet wird, blos die Reinigkeit und den Wolklang betrifft, und daß noch gar nicht von der Kraft des Ausdrucks die Rede sey.“³²³

Interessant ist hier die Wahl der Ausdrücke: Denn für ihn trägt der „Wolklang“ nicht zur Kraft des Ausdrucks bei. Das ist insofern etwas irritierend, weil es nämlich im folgenden Abschnitt um die Lage der Stimmen im Satz geht. Kirnberger führt aus, dass die Obertonreihe das Vorbild für die anzustrebende Lage der Stimmen sei. Während nämlich der Abstand der unteren Töne voneinander recht groß sei, werde dieser Abstand nach oben hin immer enger. Er rät dazu, sich dieses zum Vorbild zu nehmen.

„Diesem Wink der Natur muß der Tonsetzer folgen, und die Töne in der Tiefe aus einander, in der Höhe aber enge an einander bringen. Zwischen dem tiefsten Baßton und dessen Oktave muß kein anderer stehen, und dieser Octave muß keiner näher kommen, als eine Quinte, der dritten Octave keiner näher als eine Terz; höher kann die Harmonie enger seyn. In der doppelt gestrichenen Octave kann man schon durchgehende Secunden, und in der dreygestrichenen durchgehende halbe Töne anbringen.“³²⁴

Zum einen ist hierzu zu bemerken, dass Kirnberger den „Wink der Natur“ zu wörtlich nimmt und in der Lage des Basstones auf jeden Fall von der großen Oktave ausgeht, was natürlich bei weitem nicht immer der Fall ist. Steht der Bass beispielsweise auf dem kleinen g , dann müsste der Tenor schon ein g' , der Alt ein d'' und der Sopran mindestens ein g'' haben; dann allerdings bliebe der Akkord ohne Terz, was natürlich nicht geht, sodass der Sopran bis zum h'' aufsteigen müsste. Selbst wenn Bass und Tenor sich auf dem kleinen g treffen würden, bliebe für die Terz nur das h'' . Hier hat Kirnberger ein richtiges Prinzip durch eine zu enge Formulierung der entsprechenden Regel desavouiert. Es ist aber auch nicht recht klar, was er genau meint, weil er nur einen Absatz später ausführt, dass zwischen dem Bass und der höchsten Stimme nicht mehr als zwei Oktaven liegen sollen. Vielleicht bezieht sich Kirnberger auf das Beispiel der Obertonreihe vom großen C , dann ist aber nicht klar, was er mit Quinten und Terzen meint (entweder im Sinne des Generalbasses oder als Intervall des Akkordes).

³²³ Ebenda, S. 143.

³²⁴ Ebenda, S. 144.

Zum anderen ist noch kurz auf den Begriff des „Wolklanges“ einzugehen. Man sollte meinen, dass die Lage der Stimmen im Satz durchaus damit in Zusammenhang stünde. Die oben wiedergegebene Formulierung deutet aber an, dass ein schlecht zusammengesetzter Klang zwar über „Reinigkeit“ und „Wolklang“ verfügen kann, aber noch keine „Kraft des Ausdrucks“ hat. Das würde bedeuten, dass der Begriff des „Wolklanges“ sehr stark auf die harmonische Richtigkeit oder „Reinigkeit“ eingeschränkt wäre. Etwas weiter gebraucht Kirnberger diesen Begriff aber ganz anders:

„Man kann hieraus abnehmen, daß der Wolklang es erfordere, daß tiefere Töne weiter aus einander zerstreut, höhere aber näher an einander gebracht werden müssen.“³²⁵

Hier entscheidet gerade der Wohlklang über die Lage der Akkordtöne im Satz; er ist somit keinesfalls nur auf die harmonische Korrektheit des Satzes bezogen. Offensichtlich ist der Gebrauch dieses Begriffes bei Kirnberger nicht immer konsequent.

Sodann nennt Kirnberger drei Hauptpunkte für einen guten vierstimmigen Kontrapunkt:

„1) Daß die Harmonie bey gutem Zusammenhang, die gehörige Abwechslung und Mannigfaltigkeit habe. 2) Daß die Fortschreitung sowol in allen Stimmen zugleich, als in jeder einzelnen Stimme, rein sey. 3) Daß jede Stimme für sich einen leichten und fließenden Gesang habe, alle zugleich aber sich gut vereinigen.“³²⁶

Die Forderung nach Mannigfaltigkeit bei der Harmonisierung überrascht nicht; sie ist auch die Grundlage bei der Behandlung der vier Arten des Basses und gehört eigentlich in den Bereich der Harmonik. Dass sie hier noch einmal auftaucht und auch durch zahlreiche Anmerkungen in diesem Kapitel über den Kontrapunkt erläutert wird, zeigt, dass Kirnberger von der Durchdringung der satztechnischen Disziplinen so stark geprägt ist, dass er sie noch nicht einmal aus Gründen einer systematischen Darstellung klar auseinanderhalten kann. Diese Verbindung zeigt sich auch beim zweiten Punkt, in dem die reine Fortschreitung gefordert wird. Hier kann Kirnberger auf eine Vielzahl von Regeln, die er an unterschiedlichsten Stellen bereits gegeben hat, verweisen.

³²⁵ Ebenda.

³²⁶ Ebenda, S. 145.

„Die Reinigkeit der Fortschreitung, sowol jeder einzelnen, als aller vier Stimmen zugleich, beruhet größtenteils auf die genaue Beobachtung der allgemeinen Regeln über die Fortschreitung (...) und der besondern Regeln, die in einigen vorhergehenden Abschnitten, bereits angezeigt worden sind. (...) so hat man über diesen Punkt wenig mehr zu wissen nöthig.“³²⁷

Die vorgetragenen Punkte beziehen sich auf die Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen, das Verbot übermäßiger und verminderter Intervalle, das Verbot von Quint- und Oktavparallelen und die Beachtung sowohl der verschiedenen Bewegungsarten wie auch der korrekten Verdoppelung von Akkordtönen im vierstimmigen Satz. Dann folgt eine Auflistung satztechnischer Spezialfälle, die jedoch untereinander kaum in einem größeren Zusammenhang stehen und aus denen sich keine allgemeinen Regeln oder Prinzipien der kontrapunktischen Gestaltung ableiten lassen. Es zeigt sich hier eine gewisse Schwäche des Lehrganges, da es Kirnberger nicht recht gelingt, allgemeine Kriterien für einen guten Kontrapunkt aufzustellen. Die von ihm angegebenen Regeln sind eigentlich eher Hilfen zur Vermeidung von Satzfehlern. Bei der Besprechung des dritten Hauptpunktes (leichter und fließender Gesang aller Stimmen) schreibt Kirnberger das auch explizit:

„Der gute Gesang jeder Stimme hängt hauptsächlich von leichten Fortschreitungen kleiner Intervalle ab. Wo viel grosse Sprünge in einer Stimme vorkommen, da verliert der Gesang seine Anmutigkeit, und die Stimmen laufen durch einander, daß das Ohr ganz verwirrt wird. Da es unmöglich ist, das, was hierzu erfordert wird, in Regeln zu fassen, so ist der beste Rath, den wir angehenden Componisten geben können, dieser; daß sie die Arbeiten unrer größten claßischen Componisten mit anhaltendem Fleisse studiren, und sich dieselben zu Mustern nehmen.“³²⁸

Kirnberger sieht sich außerstande, den leichten und fließenden Gesang der Stimmen genauer abzugrenzen als durch die Forderung nach kleinen Intervallen. Es ist sicher richtig, dass nicht alle Spezialfälle des musikalischen Geschehens in passende Regeln gepresst werden können, aber hier wären ohne Zweifel genauere Unterscheidungen möglich, z. B. hinsichtlich der Richtung der Intervalle, der Abfolge größerer und kleinerer Intervalle oder hinsichtlich von Dreiklangsbrechungen. Die sich daran anschließende Besprechung von einigen Einzelfällen bezieht sich denn auch gar nicht auf solche Fragen, sondern

³²⁷ Ebenda, S. 148.

³²⁸ Ebenda, S. 157.

konzentriert sich auf die Vermeidung übermäßiger Intervalle und verdeckter Quint- und Oktavparallelen vor allem zwischen den Außenstimmen.

Natürlich bezieht sich Kirnberger auch hier bei den „größten claßischen Componisten“ wieder vor allem auf Bach; allerdings sind gerade in diesem Bereich einige Einschränkungen zu machen, denn für alle seine Regeln und Beispiele kann er sich nicht auf Bach berufen. Es ist bekannt, dass bei Bach namentlich in den Mittelstimmen seiner Choräle bisweilen sehr schwierig zu treffende Intervallfolgen auftreten, die keineswegs immer die „Fortschreitungen kleiner Intervalle“ beinhalten. Auch eine von Kirnberger ausdrücklich kritisierte Besonderheit – der abspringende Leitton im Alt³²⁹ – kommt in Bach-Chorälen sehr häufig vor, besonders dann, wenn die Choralmelodie am Schluss über die zweite Stufe abwärts in den Grundton fällt, sodass dann folgender typischer Schluss entsteht:

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Soprano part starts on G4 and ends on G4. The Alto part starts on G4 and ends on G3, with a large intervallic leap from G4 to G3 at the end. The Tenor part starts on G3 and ends on G3. The Bass part starts on G2 and ends on G2. The Alto part's ending is marked with a fermata.

Notenbeispiel 10: Bach, BWV 141.

³²⁹ „Diejenigen Choräle, wo der Alt auf solche Art von der Terz der Dominante eine grosse Terz unter sich tritt, kommen nur in den Fällen vor, da die Chöre sehr stark, oder mit Instrumenten zugleich besetzt sind; aber blos für 4 Sänger macht es die widrigste Wirkung, weil die Stimme des Altisten, eben so merklich zu hören ist, als die Altposaune bey dem Zinken.“ Ebenda, S. 160.

Der abspringende Leitton im Alt ist in diesem Zusammenhang bei Bach extrem häufig und kann keinesfalls als Ausnahme angesehen werden. Der Einwand, dass Kirnberger dies nur bei großen Chören und Instrumentalbegleitung zulassen will, kann auch nicht recht verfangen. Denn zum einen hatte Bach sicher keinen besonders großen Chor zu Verfügung, wovon Kirnberger durch seinen Aufenthalt in Leipzig sehr genaue Vorstellungen gehabt haben dürfte. Sicher ist er mit allen Einzelheiten der kirchenmusikalischen Praxis unter Bachs Leitung in Leipzig vertraut gewesen.³³⁰ Zum anderen ist die Begleitung eines Chorals zu Kirnbergers Zeiten so normal und selbstverständlich, dass es wahrscheinlich schwierig würde, überhaupt Stücke zu finden, die für einen unbegleiteten Chor geschrieben wurden.

Nach den Äußerungen über den zwei- und dreistimmigen Satz geht Kirnberger auf den vielstimmigen Satz mit fünf und mehr Stimmen ein. Das Hauptproblem bei diesen Sätzen sei die Verdopplung und die Vermeidung von Parallelen, die jedoch in den Mittelstimmen eines vollstimmigen Satzes hingenommen werden könnten. Kirnberger spricht hier nicht nur von verdeckten, sondern auch von offenen Parallelen, die aber durch Gegenbewegung so ausgeglichen werden könnten,

„daß der Uebelklang, den sie in Sachen von wenig Stimmen verursachen, durch die andern Stimmen bedeckt und unmerklich wird.“³³¹

Bei den Verdopplungen gilt die Regel, dass nur Konsonanzen des Grundtones verdoppelt werden können. Dies führe jedoch vor allem bei Passagen über einem Orgelpunkt dazu, dass dadurch Dissonanzen des Basstones verdoppelt würden. An diesem Punkt kommt dann wieder die Lehre der Grundbässe zum Tragen; vom Tonsetzer wird ein sehr hohes Maß an analytischem Verständnis verlangt, damit es im vollstimmigen Satz nicht zu Satzfehlern durch falsche Verdopplungen kommt.

³³⁰ Vgl. die Eingabe Bachs an die Stadt Leipzig, in der er für jede Stimmlage drei (!) Sänger fordert – damit er auch dann, wenn einer der drei Sänger fehle, noch doppelchörig singen könne.

³³¹ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes I, S. 176.

6.2.2.2 Der bunte oder verzierte Kontrapunkt

Durch Brechung, Durchgang oder durch den ungleichen Gesang wird der gleiche oder schlechte Kontrapunkt zum bunten oder verzierten. Bevor Kirnberger auf diese Techniken im Einzelnen zu sprechen kommt, macht er einige grundsätzliche Angaben zur kontrapunktischen Gestaltung. Zunächst stellt er die Forderung auf, dass die Taktart des Stückes jederzeit deutlich erkennbar sein müsse. Ein wichtiges Mittel dafür sieht er im komplementären Rhythmus, bei dem insbesondere Überbindungen über den Taktstrich hinweg durch Bewegung in anderen Stimmen so ausgefüllt werden müssen, dass das Taktgefüge erkennbar bleibt. Wichtig erscheint ihm in diesem Zusammenhang die Gestaltung der Bassstimme:

„Am leichtesten und gewissesten wird der Gang durch die Baßtöne ausgedrückt.“³³²

Sodann macht er einige Bemerkungen über Pausen im Satz; diese dürften nicht unmittelbar nach Passagen mit schnellen Notenwerten oder nach Dissonanzen vor deren Auflösung auftauchen. Auch seien Pausen im Bass nicht bei Harmoniewechsel zu gebrauchen, da in einem solchen Fall die neue Harmonie „*kein Fundament hätte*“.³³³ Jedoch sei es durchaus möglich, während einer Pause dem vorher liegenden Basston neue Dissonanzen hinzuzufügen. Dabei ist das Prinzip einleuchtend: Während einer Pause wird der vorher liegende Ton innerlich weiter gehört, sodass auch die Oberstimmen während der Pause im Bass auf diesen Ton bezogen werden. Von daher scheidet ein Harmoniewechsel sinnvollerweise aus, während die Modifikation der Harmonie genauso möglich ist, als wenn der Basston immer noch klingen würde.

Einen längeren Abschnitt widmet Kirnberger dem Prinzip der Verzierung des Basses. Hier gibt er als Grundprinzip an, dass immer nur ein Ton des Basses in einer solchen Verzierung der „Hauptton“ sein könne, und zwar unabhängig davon, ob auf diesen verzierten Noten ein Harmoniewechsel stattfindet oder nicht. Leider führt Kirnberger nicht näher aus, welche Konsequenzen daraus

³³² Ebenda, S. 197.

³³³ Ebenda, S. 200.

folgen, ob ein Basston Hauptton ist oder eben nicht. Aber ganz sicher kann man aus dieser kleinen Bemerkung erkennen, dass Kirnberger den Kontrapunkt von zwei Seiten determiniert sieht, nämlich durch die harmonische Progression einerseits und durch das metrische Taktgefüge andererseits. Folgerichtig gibt er nun auch für einige Taktarten Grundsätze für die Gestaltung dieser Verzierungen an. Dabei bezieht er diese Ausführungen aber auch auf Verzierungen in anderen als der Bassstimme. Ausgangspunkt dieser Angaben sind für ihn die verschiedenen Tanzmelodien, bei denen nicht nur Taktart und Tempo festgelegt sind, sondern in der Regel auch der Charakter. Diese Tänze seien eine gute Übung für den Komponisten, den einmal gewählten Charakter eines Stückes beizubehalten. Auch für kontrapunktisch ausgearbeitete Stücke sieht er dieses als sein Idealbild an, dass alle Stimmen einheitlichen Charakters sind, wofür er insbesondere die Fugen Bachs als Vorbild rühmt, denn in ihnen könne man erkennen, *„daß jede allemal ihren genau bestimmten Charakter hat“*³³⁴. Mehr als einige grundsätzliche Anmerkungen kann er aber nach eigenen Angaben dazu nicht machen, denn letztlich komme es auf den Geschmack und das Genie des Komponisten an.

„(...)ein Tonsetzer von Genie und Geschmack fühlt ohne Regeln, Maaß und Ziehl, die er hierbey zu halten hat.“³³⁵

Es ist hoch interessant und spannend zu beobachten, wie Kirnberger in diesen wenigen Sätzen sozusagen seine gesamte Musikanschauung verdichtet hat: Grundlage aller musikalischen Gestaltung ist die harmonische Progression und die metrische Orientierung am Akzentstufentakt; hierdurch wird der Rahmen bestimmt, innerhalb dessen eine kontrapunktische Ausgestaltung des Satzes erfolgen muss. Dass es sich hierbei um ein *„Muss“* handelt, soll ganz deutlich herausgestrichen werden: Die auf den ersten Blick nachrangige Behandlung des Kontrapunktes wertet diesen im Hinblick auf seinen musikalischen Gehalt keineswegs ab, sondern schränkt nur dessen Möglichkeit in musikalisch sinnvoller Weise ein. Gerade diese Beschränkung macht jedoch die Hauptschwierigkeit aus, und zwar in zweifacher Weise: Während für den Komponisten diese

³³⁴ Ebenda, S. 203, Fußnote 78.

³³⁵ Ebenda, S. 202.

Einschränkung vor allem in satztechnischer Hinsicht zu spüren ist, bedeutet sie auf der Ebene der Kontrapunktlehre eine gewisse Unmöglichkeit, genaue und klare Regeln zu definieren. Im letztgenannten Fall wird der Komponist auf seinen an den Beispielen der großen Meister geschulten musikalischen Geschmack verwiesen. Letztlich ist nur ein Genie in der Lage, diese Kunst vollkommen zu beherrschen. Höchstes Ziel des Kompositionslehrganges ist die Erlangung einer Einheitlichkeit des Ausdruckes in allen Stimmen, die gleichzeitig Kennzeichen des vollendeten Kunstwerkes ist.

Diesen grundsätzlichen Ansatz übersieht Paul Scheepers etwas, wenn er der Frage nachgeht, welche Bedeutung Kirnbergers Lehrwerk für die heutige Praxis des Kontrapunktunterrichtes einnehmen könnte.³³⁶ Er untersucht einige der Sätze, die Kirnberger als Beispiele des einfachen Kontrapunktes angibt und die er als „Muster des reinen und guten vierstimmigen Gesanges“³³⁷ bezeichnet. In diesen „Note gegen Note“ geschriebenen Sätzen bemüht sich Kirnberger, mit möglichst wenigen Akkorden auszukommen, insbesondere in den ersten Beispielen. Demzufolge gerät die Gestaltung der Einzelstimmen für Scheepers nicht überzeugend. In den Mittelstimmen sei die Melodieführung bei weitem zu einförmig und werde dadurch beinahe zu einer „Nicht-Melodie“, während der Bassstimme das melodische Element dadurch abgehe, dass diese sich im Wesentlichen auf die Fundamenttöne der drei Hauptfunktionen beschränke und dadurch arg hin- und herspringe.³³⁸ Sehr erhellend ist Scheepers Rat, wie man solche aus seiner Sicht kritikwürdigen Sätze vermeiden könne. Er empfiehlt, zunächst die Bassstimme als Melodiestimme zu der Choralstimme schreiben zu lassen und erst *danach* zu überlegen, welche Harmonisierung damit verbunden sein könnte. Falls diese sich als zu kompliziert oder unnatürlich herausstellen sollte, dann müsse die Bassstimme geändert werden.³³⁹ Es

³³⁶ Scheepers, Teaching counterpoint.

³³⁷ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes I, S. 161.

³³⁸ Scheepers, Teaching counterpoint, S. 121.

³³⁹ Ebenda: „A very simple method is: fixing the bass tones at the beginning of a chorale melody and the cadences; after that students have to invent some different short bass lines within this framework. The next step is, to investigate the harmonic implications of such a bass and, if necessary, change or even reject them if the resulting harmonies are too complex or unna-

muss deutlich darauf hingewiesen werden, dass es sich bei diesem Vorschlag keinesfalls nur um eine kleinere methodische Modifikation handelt, sondern um eine grundsätzlich andere Vorgehensweise. Scheepers hebt durch seinen Vorschlag nämlich die Priorität des Harmonischen auf, um dadurch der melodischen Gestaltung mehr Freiheit und damit auch mehr Qualität geben zu können. Er kritisiert an Kirnbergers Vorgehensweise und kann das auch an den gegebenen Beispielen belegen, dass dadurch die Schüler in der kontrapunktischen Gestaltung der Einzelstimmen nicht genügend geschult würden. Kirnberger geht in völligem Gegensatz dazu davon aus, dass es zunächst einmal wichtig ist, vor dem Hintergrund einer *gegebenen Harmonisierung* einen korrekten Satz zu schreiben. Dabei nimmt er bewusst in Kauf, dass dieser Satz noch nicht höheren Ansprüchen an die künstlerische Gestaltung genügen kann. Für den Schüler aber ist er als Übung im *reinen Satz* unverzichtbar. Kirnberger ist sich der Unvollkommenheit eines solchen Satzes sehr bewusst. Es handelt sich nämlich bei den von Scheepers kritisierten Chorälen ausnahmslos um solche in der ersten der vier Arten des Basses. Kirnberger schreibt über diese erste Art des Basses:

„Hieraus läßt sich begreifen, daß es möglich sey, zu jeden reinen diatonischen Gesang einen Baß zu setzen, in dem nichts als Dreyklänge der Tonica, der Oberdominante und der Unterdominante vorkommen. Dies ist also die erste und einfachste Art des harmonischen Basses. (...) Es bedarf keiner Erinnerung, daß ein bloß aus drey Accorden bestehender Baß sehr bald in einer verdrießliche Monotonie verfallen würde; demnach wäre diese erste Art den Baß zu setzen, fast gar nicht zu gebrauchen, wenn man nicht durch Verwechslung der Dreyklänge ihm etwas aushülfe.“³⁴⁰

Es ist Kirnberger also vollkommen klar, dass die von ihm angegebenen Choräle keine Musterbeispiele für gute Sätze sein können, zumal sie noch zusätzlich im einfachen Kontrapunkt geschrieben sind, den Kirnberger ausdrücklich als unverzichtbare *Übung* ansieht.³⁴¹ Die von Kirnberger gebrauchte Formulierung, dass der Bass „*in einer verdrießliche Monotonie verfallen würde*“ deutet überdies an, dass er sich hierbei nicht nur auf die Eintönigkeit hinsichtlich der einge-

tural.“

³⁴⁰ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/1, S. 5, im Original nicht hervorgehoben.

³⁴¹ Vgl. das Zitat Kirnbergers, Fußnote 321 auf S. 170.

setzten Harmonien bezieht, also auf das klangliche Element, sondern auch auf die melodische Abfolge der Bassstimme.

Aus diesen Zitaten wird deutlich, dass die Kritik Scheepers an den gegebenen Beispielen dann ins Leere geht, wenn sie an diese Beispiele Kriterien der Kunst anlegt. Nach Kirnbergers eigenem Verständnis handelt es sich lediglich um Übungsbeispiele, deren Zweck es ist, die satztechnischen Grundlagen so weit zu verfestigen, dass sich darauf *große Kunst* aufbauen kann. Dementsprechend sieht Scheepers selbst, dass es weiter hinten in Kirnbergers Lehrwerk viele besser gelungene Beispiel gibt.³⁴² Die Unstimmigkeit zwischen Scheepers und Kirnberger geht dabei weit über einen methodisch-didaktischen Dissens über das bessere Vorgehen im Rahmen eines Kontrapunktlehrwerkes hinaus, sie berührt das grundsätzliche Musikverständnis. Während Kirnberger strikt auf der Priorität des Harmonischen beharrt und gerade durch Beschränkung die melodische Gestaltung schulen will, strebt Scheepers schon in einem frühen Stadium des Unterrichtes die – wenn auch nur zeitweilige – Lösung des Kontrapunktes vom harmonischen Diktat an. Gerade dadurch könne das Bewusstsein für eine gute melodische Gestaltung besser verinnerlicht und eingeübt werden. Dieser Dissens hat – zumindest was Kirnbergers Position angeht – seine Ursache in der dahinter stehenden grundsätzlichen Musikauffassung des Berliner Musiktheoretikers.

Somit ist also ganz klar, dass der einfache Kontrapunkt erweitert werden muss, da er nur ein Übergangsstadium darstellt. Die dazu erforderlichen Mittel sind der Durchgang, die Brechung und der ungleiche Gang. Das Prinzip der Brechung sieht Kirnberger darin, dass „*eine Hauptstimme einigermassen in mehre verwandelt wird*“.³⁴³ Das bedeutet, dass die Brechung im strengen zweistimmigen Satz eigentlich gar nicht möglich sei, da durch diese Technik eigentlich ein dreistimmiger Satz erzeugt werde. Kirnberger geht dabei von einer konsequent durchgeführten Dreiklangsbrechung aus, bei der der klingende zweistimmige

³⁴² Scheepers, *Teaching counterpoint*, S. 121ff: „(...) I have to admit that in the later chapters, Kirnberger's chorale settings are much better with regard to the contrapuntual relationship of the other voices, because he uses 'bunter Contrapunkt' (with passing notes, etc.) and more harmonic possibilities.“

³⁴³ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes I*, S. 205.

Satz den gleichen Regeln unterworfen ist wie der zugrunde liegende dreistimmige Akkordsatz.

„Darum muß die Brechung so gemacht werden, daß, wenn die auf einander folgenden Töne zugleich gehört werden, ein reiner dreystimmiger Satz da stünde. Wenn also zwey Töne aus der gebrochenen Harmonie auf einander kommen, so muß man zur Baßnote die Töne setzen, die der dreystimmige Satz, zu Folge dessen, was im vorhergehenden Abschnitt davon gelehrt worden ist, erfordert.“³⁴⁴

Diese Äußerung ist für den Fall einer durchgehenden Dreiklangsbrechung durchaus nachvollziehbar; sie wird im weiteren Verlauf durch etliche Detailbeobachtungen – vor allem hinsichtlich des Problems von auftretenden Parallelen – ergänzt. So kann es im zweistimmigen Satz in Einzelfällen durchaus offene Parallelen geben, die jedoch immer dann unproblematisch sind, wenn der zugrunde liegende dreistimmige Akkordsatz *rein* ist. Im folgenden Beispiel sind somit die Quinten $c - g \rightarrow d - a$ als Bestandteil einer korrekten dreistimmigen Akkordprogression anzusehen und von daher nicht zu beanstanden.

Notenbeispiel 11: Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes I*, S. 205f.

³⁴⁴ Ebenda.

Kirnberger geht in diesem Kapitel immer von einem Satz mit durchgehender Akkordbrechung aus, wobei die Brechung aus zwei, drei oder auch vier Tönen bestehen kann. Dementsprechend erhält er einen drei-, vier- oder unter Umständen auch fünfstimmigen Satz.³⁴⁵ Es gibt aber auch den Fall, dass in der Akkordbrechung der gleiche Ton mehrfach vorkommt, dadurch wird die Zahl der Stimmen des zugrunde liegenden Akkordsatzes natürlich reduziert. Im 18. Jahrhundert gibt es viele Beispiele dieser Art, von denen vielleicht das C-Dur-Präludium im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers von Bach eines der bekanntesten ist. Wenn man sich aber noch einmal vergegenwärtigt, dass es ja in diesem Kapitel darum geht, den einfachen Satz Note gegen Note aufzulockern, dann müsste Kirnberger eigentlich auch den Fall bedacht haben, dass die Brechung nicht durchgehend durchgeführt wird, sondern nur *ein* Mittel des Satzes ist. Hierzu erfährt der Leser seines Buches allerdings nichts. Dementsprechend bleiben die angegebenen Übungen und Beispiele etwas akademisch, da sie sich nur auf einen Spezialfall des Kontrapunktes beziehen. Anzumerken ist weiterhin, dass die von Kirnberger bei der Brechung angeführten Kriterien ausnahmslos harmonischer Natur sind. Über die melodische Ausgestaltung, die Intervallrichtungen, Größe der Intervalle usw. werden gar keine Äußerungen gemacht. Dabei kann nicht übersehen werden, dass die korrekte harmonische Ableitung sicher notwendig und wichtig ist, aber genau so sicher ist es, dass sie noch nicht alle musikalischen Phänomene erfasst. Dementsprechend kann der musikalische Gehalt eines solchen durch Dreiklangsbrechung entstandenen Satzes trotz identischem harmonischem Fundament ganz unterschiedlich sein. Es gibt nur einige vage Hinweise Kirnbergers in diese Richtung:

„Die Brechung, da zwey Noten gegen eine stehen, leidet zwey Abwechslungen, da man z. B. c' – e' oder um gekehrt e' - c' setzen kann. Ferner durch die Umkehrung eines Tones in die Octave c' – e oder e – c'. Man sucht, wenn der Fall mehrmals vorkommt, damit abzuwechseln, doch wählet man immer die Art, die den

³⁴⁵ Ebenda, S. 213: „Wenn die Oberstimme vier Noten auf eine im Baße hat, so muß man doch nach den Regeln des fünfstimmigen Satzes verfahren, und da äußern sich schon große Schwierigkeiten den Satz so zu machen, daß keine Fehler darin wären, wenn die Töne zugleich gehört würden. Man hat gleichwohl Arbeiten von J. S. Bach darin bey vierfacher Brechung durchgehends ein reiner Satz beobachtet werden.“

reinsten Satz giebt. Ueberhaupt aber kann man durch diese Abwechslungen zu derselben Harmonie veränderte Melodien erhalten, wovon folgendes zum Beyspiel dienen kann. (...) Die stärksten Veränderungen bekommt man durch die Umkehrungen der Intervalle, wie in folgenden Beyspielen.

Notenbeispiel 12: Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes I*, S. 208.

In dem ersten Fall bey α ist der Gang in dem ersten Takt, gerade, wie in dem zweyten Fall β ; hier aber, ist der Septimen-Sprung im zweyten Takt durch die Umkehrung in einen Secundengang abwärts verwandelt worden. Durch dergleichen Veränderungen erhält man zweyerley Vortheile. Erstlich wird bey derselben Harmonie die Melodie unerwartet verändert, und zweytens kann man dem Sängler helfen, der vielleicht nicht so hoch kommen könnte.“³⁴⁶

Mal abgesehen davon, dass der zweite angegebene Grund in diesem Zusammenhang etwas überraschend erscheint und hier eher als eine Möglichkeit aufgefasst werden soll, wie man aus welchen Gründen auch immer aus einem gegebenen Bewegungsmuster aussteigen kann, so scheint es unzweideutig Kirnbergers Bestreben zu sein, eine möglichst große Abwechslung und Veränderung im Satz zu erhalten. Schon allein aus diesem Grund wäre es nahelegend gewesen, auch die Vermischung der verschiedenen Satztechniken ins Auge zu fassen und darüber Aussagen zu machen. Im Übrigen könnte man noch einwenden, dass Bach z. B. in dem erwähnten Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier fast gar keine Veränderungen der Satztechnik vornimmt; vielmehr bleibt das Bewegungsmuster nahezu über das gesamte Stück hinweg identisch. Daraus könnte man vielleicht folgern, dass es bei Stücken dieser Art, die sich durch den permanenten Gebrauch von Dreiklangsbrechungen auszeichnen, besonders darauf ankommt, dass das einmal gewählte Bewegungsmuster über das ganze Stück hinweg „trägt“, sodass der Hörer eine

³⁴⁶ Ebenda, S. 207f.

Abwechslung jedenfalls nicht sogleich erwartet. Oder andersherum formuliert: Je eher der Eindruck von Monotonie entsteht, desto schlechter ist das Bewegungsmuster gewählt. Allerdings muss zugegeben werden, dass darüber wohl nur schlecht Regeln und Grundsätze zu erstellen sind, weil diese Empfindung wohl im Wesentlichen nur dem Stilgefühl zugänglich ist.

Als nächste Satztechnik behandelt Kirnberger das Phänomen des Durchgangs, wobei er den *regulären* vom *irregulären* unterscheidet. Einen Durchgang bezeichnet er dann als regulär, wenn der dissonierende Ton „auf die zweite Hälfte eines Schritts“³⁴⁷ kommt. Mit „Schritt“ meint Kirnberger hier „Taktzeit“ und er warnt davor, die Dissonanz direkt auf die zweite Taktzeit zu setzen. Daraus folgt, dass im C-Takt ein Durchgang nur in Achteln möglich ist, während er im Allabreve-Takt auch in Vierteln möglich ist. Die natürlichste Art des Durchgangs sieht Kirnberger in der Ausfüllung von Terzen in beide Richtungen. Etwas widersprüchlich sind seine Aussagen zum irregulären Durchgang:

„Obgleich der regulaire Durchgang der angenehmere ist, so macht doch die Abwechslung beyder Arten den Gesang reizender. Anfänglich ist er freylich nicht so faßlich, als der, da blos regulaire Durchgänge vorkommen, aber eben deswegen, wird er auch bey öfterem Anhören beliebt.

Es gehört aber schon eine sehr fertige Kenntniss der Harmonie dazu, beyde Durchgänge, wenn sie in einem Stück beständig abwechseln, zu unterscheiden, oder bey der beständigen Abwechslung allemal die Hauptnote zu kennen; ohne dieses aber ist man nicht im Stande zum Gebrauch des Generalbaßes den Baß zu beziffern.“³⁴⁸

Das Ideal ist die gelungene Abwechslung beider Arten des Durchganges, für die aber in jedem Fall eine hohe Meisterschaft vorausgesetzt werden muss. Diese zeigt sich unter anderem in der Schwierigkeit der Generalbassbezifferung, mithin also in der Schwierigkeit, den harmonischen Überblick zu behalten. Es ist aber nicht ganz klar, wie Kirnberger das Wort „Anfänglich“ hier meint. Denkbar wäre es, dass es sich auf die Entwicklung des Musikers bezieht, der im Laufe des Studiums diese Art des Durchganges mehr und mehr entdeckt – und damit auch den besonderen Reiz und die Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten, die damit verbunden sind. Ausgehen würde der Anfänger bei dieser Interpretation vom regulären Durchgang, weil er „faßlicher“ ist und damit für

³⁴⁷ Ebenda, S. 213.

³⁴⁸ Ebenda, S. 215.

den unerfahrenen Musiker naheliegender. Denkbar wäre es aber auch, dass Kirnberger sich hier ganz allgemein auf die Entwicklung der Musik bezieht; dann würde „Anfänglich“ so viel bedeuten wie „In früherer Zeit“. Die Entwicklung der Musik hätte dann eine Entwicklung erreicht, bei der durch häufigen Gebrauch des irregulären Durchgangs dieser allgemein beliebt geworden wäre. Möglicherweise sind hier beide Interpretationsmöglichkeiten gemeint. Die vor allem in der leichteren Schreibweise zu beobachtende Neigung, gewisse satztechnische Freiheiten gegenüber der strengen Schreibart zu lizenzieren, trifft auch für den irregulären Durchgang zu, allerdings nennt Kirnberger ihn in diesem Zusammenhang „unregelmäßig“.

„Die unregelmäßig durchgehenden Noten werden in dem strengen Satz vermieden, und kommen im leichten häufig vor. [Anmerkung 42:] Unregelmäßig ist der Durchgang, wenn nicht die erste Note der guten Taktzeit, sondern die zweyte zur Harmonie gerechnet wird; im regelmäßigen Durchgang ist dieses umgekehrt.“³⁴⁹

Nimmt man die beiden zitierten Stellen zusammen, könnte man sogar auf eine gewisse Vorliebe Kirnbergers für die leichte Schreibart schließen. Die Begriffe „Abwechslung“, „reizender“ und „beliebt“ sind schließlich uneingeschränkt positiv zu bewerten und auf den Gebrauch beider Arten des Durchganges zurückzuführen, was jedoch eindeutig eine Domäne der leichteren Schreibart ist. Weiter oben³⁵⁰ ist insbesondere im Zusammenhang mit der Mitautorschaft von Schulz die stark abwertende Haltung gegenüber der leichteren Schreibart vor allem in *Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* erörtert worden. Hier haben wir einen weiteren deutlichen Hinweis darauf, dass offensichtlich Kirnberger selbst eine davon nicht unerheblich abweichende und in ihrer Wertung wesentlich differenziertere Haltung eingenommen haben dürfte. Jedenfalls ist die hier zitierte Aussage mit einer generellen Ablehnung der leichteren Schreibart eigentlich unvereinbar.

Etwas unübersichtlich wird der Fall, wenn in einem Durchgang vier Töne auf eine Zählzeit kommen. Dann gilt die Abwechslung von konsonanten und dissonanten Durchgangstönen als die beste Wahl. Es können nach Kirnberger jedoch

³⁴⁹ Ebenda, S. 81.

³⁵⁰ Siehe Kapitel 5.6.4, S. 116ff dieser Arbeit.

auch zwei Dissonanzen aufeinander folgen; dies ist aber immer dann problematisch, wenn die Dissonanzen sprungweise miteinander verbunden sind. Nach den Beispielen, die angeführt werden, kommt eigentlich nur der Terzsprung als Ausnahme in Frage. In sehr geschwinden Stücken können bisweilen auch mehr als zwei Dissonanzen nacheinander auftauchen, besonders wenn die Stimmen einfache Melodien wie z. B. Tonleiterbewegungen haben. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Kirnberger die Kunst Grauns im Gebrauch der Durchgangsdissonanzen höher einschätzt als diejenige Bachs. Während er Graun als „den wohlklingendsten und nachdenklichsten Setzer für den schönen Gesang“ lobt, schreibt er über Bach, dieser

„wagte hierin am meisten, daher erfordern seine Sachen einen ganz besonderen Vortrag, der seiner Schreibart genau angepaßt ist; denn sonst sind viele von seinen Sachen kaum anzuhören.“³⁵¹

Wenn auch die gewählte Formulierung wegen ihrer starken Ausdrucksweise überrascht, so hat Kirnberger hier doch eine Eigenschaft der Bachschen Musik richtig erkannt. Die vollständige kontrapunktische Durchorganisation bedingt bei Bach häufig einen recht herben Zusammenklang, der sich weniger durch den Intervallsatz als vielmehr durch die musikalische Logik der Einzelstimmen auf der Basis des harmonischen Fortgangs des ganzen Satzes legitimieren lässt. Kirnbergers Formulierung, dass auch Bachs „gelehrtesten Sachen schön“³⁵² klingen können, wenn man denn den wahren Vortrag treffe, deutet überdies einen gewissen Gegensatz zwischen „Kontrapunkt“ und „Schönheit“ an. In dieser Frage ist er ganz offenbar trotz aller unterstellter konservativer Attitüde ein Kind seiner Zeit. Es wäre natürlich danach zu fragen, welchen Stellenwert eine Kontrapunktlehre im Ansehen der Zeit überhaupt genießen kann, wenn das Ergebnis dieses Lehrganges – ein kontrapunktisch ausgearbeitetes Werk – prinzipiell in dem Verdacht steht, nicht mehr „schön“ zu sein, weil es seiner Natürlichkeit beraubt zu sein scheint. Es ist von daher nicht verwunderlich, dass sich die Musiktheorie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit dem Thema Kontrapunkt insgesamt etwas schwertut. Man denke in diesem Zusammenhang

³⁵¹ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes I, S. 216.

³⁵² Ebenda, S. 217.

beispielsweise an die oben zitierte Warnung Krauses vor einer „Intellectual-Musik“.

Schließlich wendet sich Kirnberger noch dem so genannten „ungleichen Gang“ zu, er unterscheidet dabei das „Zurückbleiben“ von dem „Zuvorkommen“³⁵³. Damit meint er, dass bei zwei vorzugsweise parallel geführten Stimmen die eine Stimme entweder einen Bruchteil des Notenwertes voraus oder hinterher ist. Diese Technik lässt sich nur anwenden, wenn die Stimmen konsonant geführt werden und in der Regel auch sekundweise. Wenn die Stimmen aber im Sprung geführt werden, kommt als zusätzliches Kriterium noch hinzu, dass das Fortschreitungsintervall konsonant sein muss. Damit wird sich diese Art des ungleichen Ganges in der Regel auf Dreiklangsbrechungen reduzieren. Häufig wird der ungleiche Gang auch bei der Arie als eine Form der Auszierung durch den Sänger gebraucht, die aber nicht immer aufgeschrieben sein muss.

Betrachtet man die hier unter der Überschrift des bunten Kontrapunktes angegebenen Satztechniken zusammen, so kann festgestellt werden, dass sie in ihrer Bedeutung sehr unterschiedlich sind. Während Brechung und Durchgang sehr verbreitet sind, ist der ungleiche Gang doch eher ein Spezialfall, der eher aus Gründen der Systematik und Vollständigkeit mit besprochen wird. Wie schon oben angemerkt, gibt es aber keine Hinweise auf eine Vermischung dieser verschiedenen Satztechniken in einem Stück. Kirnberger gibt einige Beispiele, die durchaus als Musterbeispiele für den bunten Kontrapunkt gelten können. Eine Besonderheit ist dabei der erste angegebene Choral, der von seiner Mäzenin, Prinzessin Anna Amalie, stammt. Diese Arbeit stellt aber genau genommen gar keine Arbeit im vermischten Stil dar, weil es sich um einen vierstimmigen homophonen Satz über die Choralmelodie „*O Haupt voll Blut und Wunden*“ bzw. „*Herzlich tut mich verlangen*“ handelt. Eine Besonderheit dieses Satzes ist die sehr reiche harmonische Ausgestaltung, sodass das Stück eher unter dem Begriff der „bunten Harmonisierung“ als des „bunten Kontrapunktes“ geführt werden könnte. Dabei fällt jedoch eine Stelle ins Auge, die eigentlich Kirnbergers Grundsätzen der Bassfortschreitung in eindeutiger Weise zuwiderläuft.

³⁵³ Ebenda.

In Takt 4 im Notenbeispiel 13 ist die Harmoniefolge C-Dur → B-dur → c-moll. Damit geht der Fundamentbass in Sekundschritten, und zwar sogar in der besonders verpönten Weise der aufwärts geführten Sekunde. Allerdings handelt es sich hier wieder um den so genannten „Trugschluss“, aber dieses Mal in Dur. Wollte man hier den Sekundschritt des Basses zu einem Quartsprung aufwärts (und damit zu einem harmonischen Quintfall) uminterpretieren, dann müsste der B-Dur-Akkord als ein Nonenakkord über g-moll aufgefasst werden, was sicher ziemlich ungewöhnlich wäre.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score consists of eight measures. The bass line is annotated with figured bass notation: 6, 6/5^b, b7, 6, 4, 7, 6/5, 4. A rectangular box highlights the transition from the 6th measure (chord 6) to the 7th measure (chord 4) and the 8th measure (chord 7). In the 7th measure, the Soprano and Alto parts have a fermata over the final note. The 8th measure also has a fermata over the final note in the Soprano part.

Notenbeispiel 13: Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes*, S. 226.

In den anderen angegebenen Beispielen überwiegt die Satztechnik des Durchganges die der Brechung und des ungleichen Ganges in einem solchen Maße, dass die letztgenannten allenfalls als Randerscheinung auftauchen. Insgesamt ist deutlich das Bemühen zu erkennen, den Sätzen eine große Einheitlichkeit zu geben. Im Kontrapunkt scheint im Übrigen das ansonsten vorherrschende Idealbild der Mannigfaltigkeit etwas eingeschränkt zu sein. Kirnberger strebt hier viel eher eine Vereinheitlichung des Satzes und der Einzelstimmen durch das Stilmittel der Nachahmung an.

„Hierher aber gehört die Erinnerung, daß in einem Stück auf Stellen von ähnlichem Ausdruck, auch ähnliche Verzierungen, und überhaupt ähnliche Fortschreitungen müssen gebraucht werden. Melodien, wie man sie bisweilen von ungelerten Componisten sieht, wo alle Verzierungen willkürlich sind, wo kein Takt in diesem Stücke mit einem andern irgend eine Aehnlichkeit hat, geben dem Gehör eine verworrene Folge von Tönen, die nirgend etwas verständliches sagen.“³⁵⁴

Dementsprechend versucht Kirnberger in den Beispielen kleine Motive in möglichst vielen Stimmen nach Art der Imitation durchzuführen. Offensichtlich stehen die Begriffe „Verständlichkeit“ und „Mannigfaltigkeit“ hier in einer latenten Spannung zueinander. Auf der einen Seite bedingt die Verständlichkeit für Kirnberger eine gewisse Vereinheitlichung, die anzustreben er unbedingt empfiehlt und die er als „Einheit des Charakters“³⁵⁵ rühmt, auf der anderen Seite sucht er aber auch in diesem Zusammenhang trotzdem eine gewisse Mannigfaltigkeit zu bewahren, wenn er schreibt:

„Und hieraus ist hinlänglich zu sehen, was für Mannigfaltigkeit melodischer Gänge zu derselben Harmonie statt haben kann. Es sind freylich nicht allemal alle Versetzungen gut (...) Inzwischen ist es doch gut, daß ein Anfänger sich fleißig in solchen Versetzungen übe; weil ihm dieses eine Fertigkeit giebt, ohne Mühe melodische Abwechslungen zu finden (...)“³⁵⁶

Die Mannigfaltigkeit darf dabei nicht so weit gehen, dass die Einheit des Charakters und des Ausdruckes gefährdet wird, während umgekehrt die Einheit von Charakter und Ausdruck nicht zur Eintönigkeit verkommen darf. Wieder macht Kirnberger hier keine genaueren Ausführungen, sondern überlässt die Entscheidung im Einzelfall dem Geschmack des Musikers. Schon eine flüchtige Analyse der gegebenen Beispiele zeigt allerdings einen deutlichen Akzent auf der geforderten Vereinheitlichung. Gerade im Bereich der freien Imitation kann nämlich durch den harmonischen Reichtum der Eintönigkeit sehr wirkungsvoll entgegengewirkt werden, sodass man fast geneigt wäre, hier von einer Art „Arbeitsteilung“ zu sprechen, bei dem die kontrapunktische Gestaltung für Verständlichkeit und Einheit des Stückes zuständig ist, während durch die harmonische Gestaltung die Individualität des Stückes gesichert wird.

³⁵⁴ Ebenda, S. 203.

³⁵⁵ Ebenda, S. 204.

³⁵⁶ Ebenda, S. 212.

6.2.3 Der doppelte Kontrapunkt im zweiten Teil der *Kunst des reinen Satzes*

6.2.3.1 Die Bedeutung des doppelten Kontrapunktes innerhalb des gesamten Lehrganges

Gemäß dem grundsätzlichen Aufbau seines Lehrwerkes, das im ersten Teil den Akzent auf die „Reinigkeit oder Richtigkeit der Harmonie“ legt, um sich von dieser Basis aus im zweiten Teil der „Schönheit und [...] Kraft des Ausdrucks“³⁵⁷ zuzuwenden, werden die bisherigen Ausführungen über den Kontrapunkt nun auf markante Weise ergänzt. Dabei fällt alleine schon der Umfang der Kontrapunktkapitel auf. Insgesamt umfassen diese immerhin ca. 410 Seiten. Kirnberger überschreibt die zweite Abteilung des zweiten Teiles „Von dem doppelten Contrapunct“, die dritte Abteilung ist überschrieben mit „Beschluß von den doppelten Contrapunten“. Demgegenüber umfassen die Kapitel, die sich im zweiten Teil mit der Harmonie-, der Melodie- und der Rhythmuslehre beschäftigen, nur insgesamt ca. 150 Seiten, wobei hierin noch ein längeres Kapitel über die so genannten Kirchentönen enthalten ist. Allein schon aus dieser Gewichtung ist der Schluss zu ziehen, dass für die „Schönheit und Kraft des Ausdrucks“ eines Musikstückes die kontrapunktische Gestaltung in sehr prominenter Weise verantwortlich ist. Vor diesem Hintergrund ist es einigermaßen verwunderlich, dass Kirnberger immer fast ausschließlich als ein Theoretiker der Harmonielehre wahrgenommen worden ist, wohingegen seine Kontrapunktlehre bisher nur wenig Beachtung gefunden hat.

Die ganze Anlage dieser umfangreichen Kapitel macht sofort deutlich, dass es sich eigentlich viel eher um eine „Kompositionslehre“ als um eine reine Kontrapunktlehre im engeren Sinne handelt. Dabei werden satztechnische Details häufig im Text nur kurz angerissen und dann an teilweise sehr ausführlichen Beispielen erläutert. Gerade durch den Umfang der Musikbeispiele verliert das Werk etwas den Charakter eines „Lehrbuches“ mit stringent angelegter Lehrprogression, den es im gesamten ersten Teil ohne Zweifel hat. Hierin zeigt sich

³⁵⁷ Siehe Fußnote 308, S. 165 dieser Arbeit.

nicht nur das nach eigenem Bekunden eingestandene Unvermögen Kirnbergers, die Schönheit und die Ausdrucksfähigkeit eines Kunstwerkes in klare Regeln zu fassen, sondern besonders auch der komplexe Anspruch der *Kunst des reinen Satzes*, in der nichts weniger versucht werden soll als die Integration der verschiedenen musikalischen Parameter zu einem guten Kunstwerk lehrbar zu machen. Dabei ist der Kontrapunkt natürlich vollkommen in diesen komplexen Anspruch integriert und keineswegs eine Spezialübung für ein eng begrenztes Repertoire, das sich auf einige Stile-antico-Abschnitte in größeren Werken reduzieren ließe. Gerade die Ausführlichkeit der Kontrapunktkapitel und ihre Stellung am Ende des Werkes machen deutlich, dass die sichere und umfassende Beherrschung dieser Techniken für Kirnberger ein integraler Bestandteil *jeder* guten Komposition ist. Möglicherweise liegt jedoch genau in diesem Punkt, der klaren Ausrichtung der Kontrapunktlehre auf eine konkrete musikalische Stilistik, der Grund dafür, dass diese doch sehr umfassende Lehre keine so große Wirkung auf die Nachwelt entfalten konnte wie diejenige von Fux. Auf diese Problematik wird weiter unten noch genauer einzugehen sein.

Gleich zu Beginn legt Kirnberger die zentrale Stellung des doppelten Kontrapunktes für die Kompositionslehre insgesamt dar.

„Weil nun dergleichen Versetzungen in zwey- und mehrstimmigen Sachen zu Erreichung der so nöthigen Mannigfaltigkeit, unumgänglich nothwendig, besonders aber zum Fugensatz, wovon an seinem Orte das mehrere wird gesprochen werden, ganz unentbehrlich sind; so ist die Wissenschaft des doppelten Contrapuncts ein wesentlicher Theil der musicalischen Setzkunst.

Deswegen habe ich mir vorgenommen, dieselbe hier ausführlich abzuhandeln.“³⁵⁸

Ausgangspunkt ist für Kirnberger das Bedürfnis, eine Melodie in einem Stück zu wiederholen, weil sich hierin einerseits Mannigfaltigkeit und Abwechslung zeigen, andererseits aber auch „*das Gehör einige Zeitlang angenehm [...] unterhalten werden*“³⁵⁹ soll. Ganz offensichtlich stehen diese beiden Bestrebungen in einem gewissen Kontrast. Zur Unterhaltung³⁶⁰ ist es notwendig, an Bekanntes

³⁵⁸ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* II/2, S. 4.

³⁵⁹ Ebenda, S. 3.

³⁶⁰ In diesem Zusammenhang verwendet Kirnberger den Begriff der „Unterhaltung“; bei der Diskussion der verschiedenen Akkorde spricht er hingegen immer von der „Faßlichkeit“. Es wäre sicher nicht falsch, diesen Begriff der „Faßlichkeit“ auch auf ganze Stücke oder zumin-

anzuknüpfen; dieses läuft aber im Prinzip dem Bedürfnis nach Abwechslung und Mannigfaltigkeit zuwider. Hier bietet die kontrapunktische Gestaltung ein nahezu ideales Mittel, zwischen diesen beiden Polen zu vermitteln. Es ist offensichtlich, dass gerade der doppelte Kontrapunkt diese Möglichkeiten noch einmal erheblich vergrößert, da erst dadurch Stimmtausch und Versetzung der Stimmen möglich werden. Deswegen ist es sehr konsequent und folgerichtig, dass Kirnberger dem doppelten Kontrapunkt eine zentrale Rolle in der Kompositionslehre einräumt.

Insgesamt gibt es drei Arten des doppelten Kontrapunktes, den Kontrapunkt der Oktave, der Dezime und der Undezime. Zusätzlich muss noch zwischen zwei- und mehrstimmigen Sätzen unterschieden und der Spezialfall des Kanons besprochen werden. Kirnberger gliedert seine Ausführungen in diese drei Arten des doppelten Kontrapunktes, wobei er allerdings die Problematik von mehrstimmigen Sätzen und die des Kanons nur im Kapitel über den Kontrapunkt der Oktave behandelt, weil die Ergebnisse ohne Probleme auch auf die anderen Arten des doppelten Kontrapunktes übertragen werden können. Diesem Gang soll auch die hier vorgelegte Darstellung folgen.

6.2.3.2 Der doppelte Kontrapunkt in der Oktave

Nach einigen grundlegenden Bemerkungen über den doppelten Kontrapunkt der Oktave und seine Erscheinungsformen im Satz kommt Kirnberger auf die satztechnischen Implikationen zu sprechen. Er legt dar, dass Konsonanzen und Dissonanzen durch die Versetzung einer Stimme um eine Oktave erhalten bleiben und zwar in der Art, dass aus Sekunden Septimen, aus Terzen Sexten werden usw. Daraus könnte man eigentlich folgern, dass auch die Quarte als Konsonanz aufgefasst wird, aber auf den Fall der Quarte geht Kirnberger besonders ein. Er warnt vor parallelen Quartan, die im doppelten Kontrapunkt zu parallelen Quinten würden. Eigentlich gibt Kirnberger sonst nur zwei Regeln, nämlich dass die Quinte am Anfang und Ende sowie an besonderen Stellen zu

dest längere Passagen daraus anzuwenden, denn genau das ist es, was Kirnberger hier meint.

vermeiden sei, da durch die Versetzung an diesen Stellen unerwünschte Quartan entstehen würden. Diese Regeln beziehen sich aber nur auf den zweistimmigen oder den Außenstimmensatz; handelt es sich nur um Mittelstimmen, ist nichts weiter zu beachten als die Vermeidung paralleler Quartan. Bevor Kirnberger nun anhand ausführlicher Beispiele einige Einzelfälle der Quart-/Quintbehandlung erläutert, bekräftigt er noch einmal die harmonische Grundierung auch des doppelten Kontrapunktes insgesamt, indem er diesen nicht in erster Linie „kontrapunktisch“, sondern „harmonisch“ deutet.

„Es ist aus dem, was ich im ersten Theile dieses Werks von der Verwechslung der Accorde gesagt habe, klar, daß eigentlich gar alle Accorde eine Verwechslung zweyer Intervalle, oder deren Versetzung in den Contrapunkt der Octave gestatten: denn dort ist schon gelehret worden, daß anstatt des Dreyklanges der Sexten- oder Quartsextan-Accord, anstatt des wesentlichen Septimen-Accords, der Quintsextan, Terz-Quart-Sextan-Accorden oder Secunden-Accord können gesetzt werden. Alle diese Fälle sind Versetzungen in den Contrapunkt der Octave.“³⁶¹

Gerade der letzte Satz dieses Zitates verdient besondere Beachtung, weil es natürlich eine arge Verkürzung des Begriffs „Kontrapunkt“ ist, wenn bereits die Versetzung einer Stimme eines Akkordes um eine Oktave als ein „Kontrapunkt“ bezeichnet wird. Andererseits kann man hierin wieder deutlich die Intention Kirnbergers erkennen, die verschiedenen satztechnischen Disziplinen miteinander zu verknüpfen. Die bloße Akkordumkehrung wird dann bereits zu einem Kontrapunkt und die kontrapunktische Arbeit ist nichts weiter als ein Auszug eines harmonischen Satzes, in dem die Akkordumkehrungen vorkommen. Dass diese Verknüpfung zu den hervorstechenden Merkmalen in Kirnbergers Ansatz gehört, ist bereits mehrfach hervorgehoben worden. Die hier in den Blick genommene „Nahaufnahme“ im Bereich des doppelten Kontrapunktes macht indes noch einmal deutlich, wie sehr diese Verknüpfung einer systematischen Betrachtung der verschiedenen Satztechniken ihrerseits im Wege steht. Dieser Sachverhalt soll an einem Beispiel noch einmal verdeutlicht werden. Über den Gebrauch der verminderten Quinte, die im doppelten Kontrapunkt zur übermäßigen Quarte wird, schreibt Kirnberger etwas schwer verständlich:

„Eben sowohl kann auch in der Mitte des umzukehrenden Satzes die Quinte nicht gebraucht werden, welche die wesentliche Septime des Grundtones ist, in dem

³⁶¹ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/2, S. 12.

Quinten-Accord. Sie wird in der Umkehrung zur Quarte, welche die Terz des eigentlichen Grundtones ist; bey der Quarte vermißt man im zweistimmigen Satz die Sexte oder Terz zum Baßtone, erstere als Octave, und letztere als Quinte zum Grundtone.

Im dreystimmigen Satz hat diese Quarte am besten die Secunde bey sich, welche die Octave vom Grundton ist, aber nicht die Sexte, welche vom Grundton die Quinte ist.³⁶²

Leider gibt Kirnberger dafür kein Beispiel; es wird so nicht restlos klar, welchen Akkord er genau meint. Ist der Bezug für den „Grundton“ der Akkord oder die Tonart? Auf jeden Fall bezieht sich diese Erklärung auf das Phänomen der verminderten Quinte, das wird durch die „wesentliche Septime“ ganz deutlich, denn diese Septime ist immer eine – vom Akkordgrundton gerechnet – kleine Septime, sodass sich zwischen Terz und Septime bei Dur-Akkorden eben eine verminderte Quinte ergibt. Dass dieses Intervall und seine Umkehrung im zweistimmigen Satz nicht „in der Mitte“ gebraucht werden können, ist einsichtig. Interessant sind aber die Äußerungen Kirnbergers über die Töne, die man dabei vermisst. Hier zeigt sich die eindeutige Abkehr vom Intervallsatz, denn auch der zweistimmige Satz wird als Repräsentant eines harmonisch gedachten Akkordsatzes gesehen. Es ist aber nicht so recht klar, warum gemäß dem letzten Abschnitt des Zitates die Quarte am besten die Sekunde und nicht die Sexte bei sich haben soll. Fügt man nämlich die Sekunde hinzu, so ergibt sich ein verkürzter Sekundakkord, wo hingegen die Hinzufügung der Sexte den sog. Sextakkord der VII. Stufe hervorbringt. Während dieser als ein eigentlich konsonanter Sextakkord im Satz keinen besonderen Stimmführungsregeln unterworfen ist und ohne Beachtung von Leitton und Septimendissonanz (über dem gedachten Grundton) beliebig aufwärts oder abwärts geführt werden kann, weist sich jener hingegen eindeutig als ein Septimenakkord mit fest umrissenen Auflösungsregeln aus. Es ist bei der Betrachtung der Akkorde schon aufgefallen, dass Kirnberger dem Sextakkord der VII. Stufe in seinem System nicht richtig gerecht wird, weil er sich dem von ihm gewählten Ansatz der Akkordlehre etwas entzieht; jedenfalls erwähnt er die freiere Behandlung dieses Akkordes nicht. Historisch gesehen wertet Kirnberger damit einen im

³⁶² Ebenda, S. 14f.

Vergleich zum Septakkord viel früher und häufiger gebrauchten Akkord etwas ab. Hier ist auf jeden Fall festzuhalten, dass die Begründung für die unterschiedliche Behandlung der hinzugefügten Intervalle vollkommen fehlt, sie sich aber allenfalls aus dem harmonischen Denken erklären lässt. In diesen Zusammenhang gehört auch Kirnbergers etwas vorschneller Hinweis auf die dritte Stimme. Der Leser seines Buches erfährt so nichts über die Art und Weise des Gebrauchs im zweistimmigen Satz (Stellung auf betonter oder unbetonter Zeit, Auflösungsregeln, Längenverhältnisse usw.). Insofern kann diese Stelle auch als symptomatisch für Kirnbergers Kontrapunktlehre insgesamt angesehen werden.

Im dreistimmigen Satz unterscheidet Kirnberger zwei Fälle: Entweder ist eine der beiden im doppelten Kontrapunkt geschriebenen Stimmen die Bassstimme oder die neu hinzugefügte Stimme ist die Bassstimme. Im ersten Fall gibt es eigentlich nichts Besonderes zu beachten; im zweiten Fall hingegen erhält der Satz einige Freiheiten, die er nicht hat, wenn der Außenstimmensatz im doppelten Kontrapunkt geschrieben ist. Insbesondere können dann auch verstärkt Quarten und Quinten gebraucht werden, die durch die Bassstimme dann nicht mehr „leer“ sind, sondern z. B. zu einem Sextakkord ergänzt werden können. Diesen relativ freien Satz empfiehlt Kirnberger ausdrücklich, weil er wahrscheinlich seinem Ideal eines kunstvollen Satzes bei gleichzeitigem großen musikalischen Ausdrucksvermögen sehr nahe kommt. Soll auch die Unterstimme in die Umkehrung des doppelten Kontrapunktes mit einbezogen werden, so ist der Satz naturgemäß viel strenger, weil sich alle Stimmpaare so verhalten müssen wie ein reiner zweistimmiger Satz im doppelten Kontrapunkt. Kirnberger empfiehlt den angehenden Komponisten, sich nicht zu sehr am Vorbild Bachs zu orientieren. Sein häufiger Gebrauch von Quinten und Quarten im doppelten Kontrapunkt führe zu sehr vielen Quartsextakkorden, über deren Gebrauch sich vor allem die Anfänger nicht immer die richtige Vorstellungen machten.

„Bach, der öfters für gelehrte Ohren geschrieben, kann freylich von den angehenden Contrapunctschülern, die in diesem Fall die fehlende Grundstimme nicht deutlich genug fühlen und beurtheilen können, nicht verstanden werden, und

diesen ist eine Nachahmung davon nicht eher zu rathen, als bis sie zu reifern Einsichten gekommen, indem selbige der 6/4 Accord zu häufigen Fehlern leitet.“³⁶³

Analog zum dreistimmigen Satz verfährt Kirnberger im vierstimmigen Satz. Konsequenterweise unterscheidet er drei verschiedene Fälle:

- a) Es sind nur zwei der oberen drei Stimmen im doppelten Kontrapunkt gesetzt: Dann ist der Satz analog zu dem dreistimmigen Satz zu sehen, bei dem zwei Oberstimmen über einen Bass im doppelten Kontrapunkt gesetzt sind. Für die vierte Stimme sind dann keine besonderen Regeln zu beachten.
- b) Es sollen sich alle drei Oberstimmen untereinander im doppelten Kontrapunkt verhalten: Jetzt müssen diese drei Stimmen so gesetzt werden wie in einem dreistimmigen Satz, in dem alle Stimmen untereinander in der Oktave versetzt werden. Kirnberger führt aber aus, dass sich in diesem Fall der Grundbass (= die zugrunde liegende Harmonie) nicht verändert, was im dreistimmigen Satz jedoch durchaus der Fall sein kann (vgl. die Ausführungen Kirnbergers über den Quartsextakkord).
- c) Es sollen alle vier Stimmen in den Stimmtausch mit einbezogen werden: Auch in diesem Fall kann sich die zugrunde liegende Harmonie nicht verändern. Folglich kommt es in diesem Fall vor allem darauf an, einen möglichst reinen vierstimmigen Satz zu schreiben, bei dem in keinem Stimmpaar irgendwo parallele Quartan auftauchen dürfen. Während diese Regeln eher an einen akkordischen Satz denken lassen – wir erinnern uns, dass er die bloße Akkordumkehrung als „doppelten Kontrapunkt“ bezeichnet hat -, so geht die folgende Äußerung weit darüber hinaus:

„Wenn drey Stimmen im Contrapunct der Octave gesetzt sind, so daß jede davon zur Baßstimme wird, so muß sich jede zu der andern nach dem Biciniansatze verhalten. Dies gilt auch vom vierstimmigen Satze, wie folgendes Exempel, welches eins in der Art ist, in welchem sich alle vier Stimmen umkehren lassen, worauf 24 Arten von Versetzungen entstehen.“³⁶⁴

³⁶³ Ebenda, S. 41.

³⁶⁴ Ebenda, S. 55.

Notenbeispiel 14: Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes II/2*, S. 55.

In dem abgedruckten Beispiel ergibt sich jedoch ein Vorhaltsakkord, der Kirnberger eigentlich in eine gewisse Schwierigkeit bringt, die er jedoch dadurch umgeht, dass er den Grundbass nicht angibt. Der verminderte Akkord hat bei Kirnberger zwei verschiedene Funktionen: Zum einen als eigenständiger Akkord, zum anderen als verkürzter Septimenakkord. Als verkürzter Septimenakkord kommt er in seiner systematischen Darstellung jedoch nur in der Form vor, dass er der Sextakkord des verminderten Akkordes ist. Diesen Akkord deutet Kirnberger regelmäßig als einen verkürzten Terz-Quart-Akkord, dem die Quarte fehlt (also der Grundton). In den anderen Umkehrungen des Septimenakkordes kennt er diese Verkürzung nicht. In dem angegebenen Beispiel, von dem Kirnberger sagt, dass jede Stimme im Bass stehen kann, kommt dieser Akkord nun auch in allen anderen Umkehrungen vor. Es wäre interessant zu sehen, welchen Grundbass Kirnberger diesen Akkorden jeweils unterlegt hätte. Denn einerseits steht er unter der Maßgabe, dass alle diese Umkehrungen mit demselben Grundbass unterlegt werden, andererseits tritt dadurch die erwähnte Schwäche in seinem System, die die unzureichende Würdigung des Akkordes der VII. Stufe als eines eigenständigen Akkordgebildes betrifft, das sowohl terminologisch als auch historisch von den Umkehrungen des Dominantseptakkordes zu unterscheiden ist, offen zutage.

6.2.3.3 Der doppelte Kontrapunkt in der Dezime

Die Veränderung des Umkehrungsintervalles steigert die Schwierigkeiten des doppelten Kontrapunktes in erheblicher Weise. In einem kurzen Kapitel geht Kirnberger auch auf die Komposition von Kanons im Kontrapunkt der Oktave oder anderer Intervalle ein. Der wesentliche Unterschied zum doppelten Kontrapunkt liegt aber darin, dass beim Kanon der Kontrapunkt *nur* in dem Abstandsintervall durchgeführt wird. Es wird nicht gefordert, dass der Kanon *sowohl* im Einklang *als auch* in dem Abstandsintervall gespielt werden kann. Deswegen stellt auch der Kanon in der Dezime eigentlich keine größere Schwierigkeit als der Kanon im Einklang dar (vor allem, wenn er nur zweistimmig ausgeführt wird). Ganz anders verhält es sich aber beim doppelten Kontrapunkt: Hier fordert Kirnberger mit Verweis auf die von ihm bevorzugte Mannigfaltigkeit, dass die Kontrapunktstimme im Laufe des Stückes von zwei verschiedenen Tonstufen aus mit der Hauptstimme einen korrekten Satz ergibt, bzw. dass die Hauptstimme selbst um das angegebene Intervall versetzt werden kann. Für den doppelten Kontrapunkt der Dezime bedeutet das empfindliche satztechnische Einschränkungen, zumal durch wechselseitige Versetzungen faktisch ein Kontrapunkt der Terz entstehen kann. Wird dies auch noch berücksichtigt, so ergeben sich derart viele Einschränkungen, dass ein sinnvoller musikalischer Satz eigentlich nur in Ausnahmefällen entstehen kann.

Zunächst dürfen weder parallele Terzen noch Sexten gebraucht werden, da diese zu parallelen Quinten und Oktaven werden. In diesem Zusammenhang bedeutet der Kontrapunkt der Terz keine zusätzliche Einschränkung, weil in diesem Fall parallele Terzen zu Quintparallelen führen würden, die natürlich so nicht vorkommen dürfen. Grundsätzlich sind aber Sexten überhaupt zu vermeiden, da die entstehenden Quinten durch den Kontrapunkt der Oktave zu Quartan werden, die nur in Ausnahmefällen richtig sind. Außerdem müssen Quartan vermieden werden, da diese im Kontrapunkt der Dezime zu Septimen werden. Diese Auflistung mag ausreichen, um sich ein Bild von der Komplexität der Materie zu machen. Es ist offenkundig, dass nur ein in der Kunst des doppelten Kontrapunktes sehr geübter Komponist in der Lage sein wird, unter diesen Umständen einen musikalisch sinnvollen Satz zu schreiben. So nimmt es

nicht Wunder, dass die angegebenen Beispiele von der Art sind, wie man sie für gewöhnlich in Kontrapunkt-Lehrbüchern findet: Kurze Sätze mit eher geringer musikalischer Inspiration und ohne rechten Ausdruck. Umso erstaunlicher ist es, dass Kirnberger ein zweistimmiges Stück beifügt, das sich in seiner ganzen Art und Anlage von den „Lehrbuch-Beispielen“ unterscheidet. Es ist ein zweistimmiges Präludium in der seltenen Tonart Cis-Dur, bei dem in der Mitte des Stückes die Stimmen vertauscht werden – jeweils um eine Oktave oder Dezime nach oben bzw. nach unten versetzt.

The image displays three systems of musical notation for a two-stimmiges Präludium in C major. Each system consists of a treble and a bass staff. The first system shows the initial setting of the two voices. The second system illustrates the voice exchange, where the upper voice moves down an octave and the lower voice moves up an octave. The third system shows the continuation of the piece after the exchange. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Notenbeispiel 15: Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes II/2*, S. 80f.

Aus diesem Kanon der Oktave wird dann im Laufe des Stückes ein Kanon der Dezime mit Stimmentausch:

Umkehrung in 10

The musical score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system shows the initial entry of the two voices. The second system, starting at measure 3, shows the voices exchanging parts. The third system, starting at measure 5, continues the contrapuntal development with various textures and ornaments.

Notenbeispiel 16: Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes II/2*, S. 82.

Ohne Zweifel handelt es sich hierbei um ein musikalisch sehr inspiriertes Stück, das wohl Kirnbergers Ideal nahekommmt: überzeugender musikalischer Ausdrucksgehalt bei gleichzeitig möglichst hoher kontrapunktischer Verdichtung des Satzes. Allerdings verrät uns Kirnberger in seinem Lehrbuch nicht, wie der Weg von den einfachen Lehrbuch-Beispielen, deren vornehmlicher Zweck

darin besteht, *richtig* zu sein, zu dem musikalisch inspirierten Satz im doppelten Kontrapunkt der Dezime zu durchlaufen ist. Es ist auch interessant, dass dieses Beispiel nur zweistimmig ist. Offensichtlich ist es doch so, dass zunehmende kontrapunktische Schwierigkeiten das Ausdrucksvermögen auch des erfahrenen Komponisten mehr und mehr einschränken. In methodischer Hinsicht – und das wirft wieder ein bezeichnendes Schlaglicht auf den pädagogischen Ansatz des Werkes – ist auf jeden Fall die Bemerkung aufschlussreich, die Kirnberger im Zusammenhang mit einem sehr komplizierten vierstimmigen Kanon macht, bei dem die Stimmen die gleichen „Noten“ haben, aber in jeweils unterschiedlicher Schlüsselung:

„So sinnreich diese Art des Canons ist, so ist doch niemandem zu rathen, seine Zeit mit Verfertigung desselben zuzubringen. Die Gelegenheit ereignet sich bisweilen in einzelnen Stellen von selbst, und als denn sind sie angenehm: aber sie durch langes Suchen zu machen wäre nicht rathsam. So schwer indessen diese Art des Canons ist, so besitze ich doch eine ganze Masse auf diese Art ausgearbeitet.“³⁶⁵

Diese Stelle kann wohl nicht anders gedeutet werden, als dass Kirnberger am eigenen Leib festgestellt hat, dass ihn die lange Beschäftigung mit dieser doch sehr artifiziellen Kunst nicht wirklich weitergebracht hat. Ganz offensichtlich gibt es auch für ihn eine Grenze, von der ab eine systematische Beschäftigung mit kontrapunktischen Techniken keinen musikalischen Sinn mehr ergibt, wobei die Betonung auf systematisch liegt. Sicher gibt es vereinzelt musikalische Zusammenhänge, in denen eine solche Kunst mit Gewinn eingebracht werden kann; diese rechtfertigen jedoch nicht eine prominente Stellung in einem Lehrbuch. Der daraus allgemein ableitbare Gewinn an kompositorischem Können ist ihm nicht ersichtlich – und damit wäre ein wichtiges Kriterium für die Gestaltung und den inhaltlichen Aufbau seines Lehrwerkes genannt. Aber wodurch wird der Komponist dann befähigt, diese kontrapunktischen Techniken musikalisch so sinnvoll einzusetzen, wie Kirnberger es in dem Cis-Dur-Präludium vormacht? Vielleicht gibt folgende Stelle eine Antwort. Im Zusammenhang mit drei- und vierstimmigen Stücken im doppelten Kontrapunkt der Dezime kommt er auf sein Präludium noch einmal zurück:

³⁶⁵ Ebenda, S. 108.

„Daß es fast jederzeit möglich sey, aus einem zweistimmigen Satz in dem Contrapunct der Decime, einen drey- und vierstimmigen Satz zu machen, kann man aus dem vorhergehenden zweistimmigen Exempel aus dem Cis dur ersehen. Ich verfertigte dasselbe zur Umkehrung in den Contrapunct der Decime, ohne alle Rücksicht auf mehrere Stimmen; fand aber sogleich, daß es, ohne etwas darin zu ändern, drey- und vierstimmig zu machen sey, wie hier der Augenschein zeigt.“³⁶⁶

Die hier beigefügten zusätzlichen Stimmen sind keine kontrapunktischen Stimmen, sondern laufen häufig in Terzen oder Dezimen parallel zu einer der beiden Stimmen. Kirnberger schreibt, dass er diese Möglichkeit sogleich „fand“. Genau darum geht es, um dieses „Finden“. Bei aller technischen Beschreibung der Besonderheiten, die der doppelte Kontrapunkt in der Dezime mit sich bringt, ist es Kirnberger natürlich vollkommen klar, dass es letztendlich nur darum gehen kann, dem Komponisten durch geeignete wenige Regeln und gute Beispiele so viel Verständnis der kontrapunktischen Satztechnik zu geben, dass dessen musikalische Inspiration geweckt ist – denn nur dann kann dieses „Finden“ erfolgreich sein.

6.2.3.4 Der doppelte Kontrapunkt in der Duodezime und in der Quinte

Kirnberger bleibt seinem Aufbau treu und stellt auch hier zunächst wieder die „verbotenen“ Intervalle zusammen. Der doppelte Kontrapunkt in der Duodezime hat den Vorteil, dass aus Quinten Oktaven werden und umgekehrt. Von daher braucht zur Vermeidung verbotener Parallelen zunächst nichts weiter beachtet zu werden. Auch bei Terzen und Dezimen gibt es keine Einschränkungen, da aus Terzen Dezimen werden und umgekehrt. Vorsicht ist jedoch bei der Sexte geboten, da aus einer Sexte im Kontrapunkt der Duodezime eine Septime wird. Das bedeutet, dass Sexten vorbereitet sein müssen und nach unten weitergeführt werden müssen, damit im Kontrapunkt der Duodezime die Septime korrekt gebraucht wird. Ausnahmen davon erlaubt Kirnberger im *galanten* Stil, weil dort die Septimen prinzipiell auch unvorbereitet einsetzen können. Problematisch wird der Satz für Kirnberger, wenn der zweistimmige

³⁶⁶ Ebenda, S. 101.

Satz so gestaltet werden soll, dass er zum vierstimmigen Satz erweitert werden kann. Dann gehen die zusätzlichen Stimmen meist in parallelen Terzen zu einer der beiden Kontrapunktstimmen, sodass für diese die parallele Terz eigentlich ausscheidet.

„...in diesem Falle, sage ich, wird der zweistimmige Satz sehr elend; weil alsdenn fast lauter vollkommene Consonanzen, nämlich Octaven und Quinten, obgleich wechselweise, vorkommen, die doch in einem zweistimmigen Satze sehr fehlerhaft sind.“³⁶⁷

Ansonsten ist für Kirnberger der doppelte Kontrapunkt der Duodezime ein sehr probates Mittel, er kann vor allem im zweistimmigen Satz „eben so angenehm und harmonisch, wie der in der Octave, gemacht werden.“³⁶⁸ Hier könnte man sich natürlich die Frage stellen, ob denn der doppelte Kontrapunkt der Dezime nicht „angenehm und harmonisch“ ist. Und warum sollte man sich dann mit so schwierigen Satztechniken befassen, wenn doch von vornherein feststeht, dass das Ergebnis häufig musikalisch nicht überzeugend ausfällt? Kirnberger wird nicht müde davor zu warnen, es wegen der kontrapunktischen Schwierigkeiten mit der Reinheit des Satzes womöglich nicht mehr so genau zu nehmen.

„Es ist schon mehrmalen erinnert worden, daß um eines Contrapunctes oder einer anderen Künsteley willen, der reine Satz nicht aus dem Auge gesetzt werden 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.“³⁶⁹

Das gilt aber sicher nicht nur für offensichtliche Satzfehler, sondern weit darüber hinaus. Auch ein wenig überzeugender musikalischer Satz kann nicht dadurch entschuldigt werden, dass er eben in einer sehr schwierigen kontrapunktischen Technik geschrieben wurde. Der Begriff „Künsteley“, den Kirnberger hier gebraucht, spricht eine sehr deutliche Sprache, denn die kontrapunktischen Techniken sind kein Selbstzweck. Der Ausgangspunkt des Kontrapunkt-Kapitels ist ein ästhetischer: die Steigerung der Mannigfaltigkeit des Satzes. Wichtig ist also, dass dem Komponisten die kontrapunktischen Techniken zur Verfügung stehen und dass er sie da einsetzen kann, wo es vom musi-

³⁶⁷ Ebenda, S. 131.

³⁶⁸ Ebenda.

³⁶⁹ Ebenda, S. 132.

kalischen Zusammenhang her geboten erscheint, um so die Ausdrucksmöglichkeiten des Satzes zu bereichern. Die deutliche Abkehr von musikalisch sinnloser „Künstley“ wird auch in dem folgenden Zitat überdeutlich:

„Auch gehören noch hierher die Stücke, in welchen der Contrapunct so eingerichtet werden muß, daß die Oberstimme niemals eine Terz, Quinte oder Octave gegen die Unterstimme haben soll, sondern nur die übrigen Intervallen, welche nicht verboten sind. Noch andere, keine wesentliche Septime zu setzen. Diese Contrapuncte kommen mir vor, wie diejenigen, schon längst unter die abgeschmackten Grillen verwiesenen Reden, in denen ihre Verfasser sich gemartert haben, durchgehends das r, f oder einen anderen Buchstaben wegzulassen.“³⁷⁰

Es ist ganz wichtig, sich neben den vielen sehr technischen Erläuterungen auch immer wieder an solche Sätze Kirnbergers gebührend zu erinnern, denn sie zeigen ihn als einen Musiker mit sicherem Urteilsvermögen, der sich trotz aller Bewunderung für die kontrapunktische Kunst der Alten Meister keinesfalls zu einer einseitigen Beurteilung hinreißen lässt.

Nachdem er die Kontrapunkte in der Sekunde und Septime nur oberflächlich gestreift hat, wendet sich Kirnberger noch einmal ausführlich dem Gedanken des „musikalischen Ertrages“ zu. Denn neben der Möglichkeit, einen Satz streng im doppelten Kontrapunkt zu schreiben, gibt es auch die Möglichkeit der kontrapunktischen Versetzung von einzelnen Motiven, Themen oder kurzen Sätzen. Dazu kommen noch Veränderungen der Melodie selbst wie Umkehrung der Intervalle oder (modern ausgedrückt) Krebs. Hierzu schreibt Kirnberger noch einmal, zu welchem Nutzen das ist:

„Diese Art der Gegenbewegung (...) ist von großem Nutzen, weil öfters dadurch eben so schöne Melodien, als diejenigen von der Gegenbewegung waren, und unerwartete Melodien entstehen, die man ohne dies Hülfsmittel nicht würde erfunden haben.“³⁷¹

³⁷⁰ Ebenda, S. 168f. In diesem Zusammenhang ist auch folgende Stelle über rhythmische Vergrößerung bzw. Verkleinerung der Themen aufschlussreich: „In Fugen ist diese Art von großem Nutzen und Schönheit der Composition; aber es kann auch übertrieben werden, wenn man bey dem Eintritt jeder Stimme die Note um einmal mehr vergrößert, als bey der vor ihr gewesenen Stimme. Ein solches ganzes Stück zu machen, ist bey nahe eine unübersteigliche Kunst, Mühe und Zwang, auch nur für einen Menschen ohne Geschmack und Gefühl, und ein gutes Ohr kan es gar nicht anhören. Daher übergehe ich auch solche brodlose Künste.“ (Ebenda)

³⁷¹ Ebenda, S. 163.

Kirnberger drückt hier noch einmal explizit aus, dass alle Satztechniken im Dienste des musikalischen Ausdruckes stehen müssen, denn sie stellen eine Ausweitung der musikalischen Ausdruckspalette dar. Für den Komponisten ist die genaue Kenntnis möglichst vieler Satztechniken unverzichtbar, denn sie versetzt ihn in die Lage, in dem gegebenen musikalischen Zusammenhang das auszuwählen, was der Musik gemäß ist. Nicht die möglichst häufige Anwendung dieser Satztechniken zeichnet den guten Komponisten aus, vielmehr wird dieser durch seine genauen Kenntnisse und die sichere kompositorische Beherrschung dieser Techniken erst in die Lage versetzt, an einer bestimmten Stelle musikalisch adäquat zu handeln. Daraus folgt ganz klar, dass sich eine umfassende musikalische Bildung eines Komponisten keineswegs nur auf das Handwerkliche beschränken darf. Ausbildung des Geschmackes, musikalisches Urteilsvermögen, Kenntnis eines reichen Repertoires sind demnach unverzichtbare Voraussetzungen eines guten Tonsetzers.³⁷² Die gesamte Anlage seines Buches legt die Vermutung nahe, dass Kirnberger davon ausgeht, dass die Beschäftigung mit kontrapunktischen Techniken dem angehenden Komponisten auch in dieser Hinsicht eine willkommene, ja eigentlich sogar eine unverzichtbare Hilfe ist. Durch die Vorstellung und Erläuterung dieser Techniken gerade auch in unterschiedlichen musikalischen Zusammenhängen wird der Blick bei der Betrachtung anderer Werke geschärft. Es ist etwas schade, dass Kirnberger diesen so wichtigen Aspekt nicht mit der nötigen Deutlichkeit und Klarheit ausspricht. Liest man seinen Text vornehmlich an der Oberfläche, so stehen doch vor allem die technischen Details im Vordergrund. Dann erscheint er möglicherweise als der „verschrieene Quintenjäger“, dem es vornehmlich um die Korrektheit des Satzes geht. Dementsprechend zielen seine Einwände gegen die „Künsteley“ auch gegen mögliche Satzfehler. Aus dem Gesamtzusammenhang der Lektüre wird aber in einer tieferen Schicht deutlich, worum es ihm

³⁷² Vgl. auch Kirnbergers Hinweis auf die Fugenkomposition: „Um Fugen zu machen, ist die zweyte Abtheilung des zweyten Bandes schlechterdings nothwendig. Man wird in der Folge sehen: daß, wenn man die Künste des doppelten Contrapuncts verstehet, eine Fuge zu machen, die ohne Rücksicht auf den schönen Gesang, blos mechanisch richtig sey, eine sehr leichte Sache ist. Ganz anders verhält es sich mit einer Fuge, in welcher Geschmack, Ausdruck und Rhythmus ist, wozu der doppelte Contrapunct wenig oder gar nichts hilft.“ Ebenda, S. 232.

eigentlich geht: Vermittlung einer musikalischen Bildung, in der der Kontrapunkt eine zentrale Rolle einnimmt.

Eher als Kuriosum und eine auf die Spitze getriebene Kunstfertigkeit – allerdings nach Kirnbergers eigenen Angaben ohne wirklichen musikalischen Wert – sei noch auf die Möglichkeit hingewiesen, einen Kontrapunkt so zu gestalten, dass er sich sowohl in der Oktave, in der Dezime als auch in der Duodezime umkehren ließe. In diesem Fall müssen die Einschränkungen aller drei doppelten Kontrapunkte gleichzeitig beachtet werden, was naturgemäß aber die musikalischen Möglichkeiten derart einschränkt, dass von einem sinnvollen musikalischen Gebrauch nicht mehr die Rede sein kann. Das räumt Kirnberger allerdings auch selbst ein.³⁷³

6.3 Vergleich mit Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum*

6.3.1 Gegenstand der Arbeiten von Fux und Kirnberger

Gegenüber Fux' Epoche machendem Lehrwerk, das in den Grundzügen seiner Gestaltung über mehrere Jahrhunderte als Vorbild gewirkt hat, nimmt sich die Bedeutung Kirnbergers für die Geschichte der Kontrapunktlehren sicher etwas bescheidener aus. Eine erste Erklärung liegt gewiss darin, dass sich beide Meister auf einen je unterschiedlichen Gegenstand beziehen. Die rasante Entwicklung der Musik in den Jahrzehnten nach 1600 hat in Verbindung mit der überragenden Bedeutung von Palestrinas Lebenswerk einerseits sowie den restriktiven Bestimmungen über Art und Gestaltung der Kirchenmusik während des Trienter Konzils andererseits gerade in diesem Bereich eine deutliche stilistische Zweiteilung hervorgebracht. Von nun gab es die jeweils aktuelle Musik, die dem stilistischen Zeitgeschmack unmittelbar folgte, und eine als *stile*

³⁷³ „Es ist offenbar, daß dieses angehet, wenn die andre Stimme so gesetzt wird, daß alle Regeln der bemeldten drey Contrapuncte darin beobachtet werden. Doch ist dieses nur bey einem blos zweystimmigen Satz, oder, wo mehr Stimmen sind, in Ansehung der zwey äußersten Stimmen genau zu beobachten.“ Ebenda, S. 219.

antico bezeichnete, häufig im Bereich der Kirchenmusik anzutreffende und an den Eigenarten des Palestrinastils orientierte Schreibweise. Äußeres Kennzeichen dieser in der Regel um eine gewisse Würde bemühten Musik ist meist die Notierung in großen Notenwerten im Allabreve-Takt. Bis in die heutige Zeit hinein reicht diese Tradition der Orientierung am Palestrina-Stil (oder was immer man dafür hielt), die natürlich durch die restaurativen Tendenzen des Cäcilianismus im Bereich der katholischen Kirchenmusik ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zusätzlich noch befördert wurde. Aber auch im evangelischen Bereich, in dem bekanntlich keine mit Autorität versehene Instanz eine derart grundsätzliche Entscheidung treffen konnte, sind diese Einflüsse unverkennbar, wofür als prominentes Beispiel der Schlusssatz der h-moll-Messe von Bach benannt werden könnte.³⁷⁴ Für diese Praxis ließen sich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein genügend Beispiele benennen; als einzige sollen hier vielleicht die „Tre Motetter“ des dänischen Komponisten Carl Nielsen aus dem Jahre 1931 angeführt werden: in ihrer unglaublichen Schlichtheit beredete Beispiele für die Wirksamkeit einer jahrhundertealten Tradition. Dieser so genannte Palestrina-Stil hat in der Musikgeschichte – neben seiner Anregung für Werke im *stile antico* – noch eine zweite wichtige Funktion eingenommen, weil er für die musikalische Ausbildung der Komponisten eine herausragende Rolle gespielt hat.

In diesem Zusammenhang liegt möglicherweise der Schlüssel für das unterschiedliche Verständnis des Phänomens *Kontrapunkt* in den Werken von Fux und Kirnberger. Die Idee, die dem *Gradus* zugrunde liegt, geht davon aus, dass der Palestrina-Stil eine *überzeitliche* Bedeutung beanspruchen kann, weil die Beschäftigung mit diesem Stil für jeden Komponisten eine Notwendigkeit sei. Hier lerne der Schüler sozusagen *die Musik an sich*. Die Reinheit des Satzes, die zurückgenommene affektive Gestaltung und die streng an den vokalen Erfor-

³⁷⁴ Es ist bekannt, dass Bach sich seit seiner Weimarer Zeit mit dem Werk Palestrinas befasst hat und in seinen späteren Leipziger Jahren sogar Aufführungen von mindestens zwei seiner Messen eingerichtet hat, denen er eine Instrumentierung und Generalbass hinzugefügt hat; vgl. Barbara Wiermann, Bach und Palestrina. Neue Quellen aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek, in: Bach-Jahrbuch 88 (2002), S. 9 – 28. Es sei noch darauf hingewiesen, dass die deutsche Übersetzung des „Gradus ad Parnassum“ im Jahre 1742 von Lorenz Mizler besorgt wurde, dessen Muscalischer Societät Bach mit den Canonischen Veränderungen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch“ beitrug.

dernissen orientierte Stimmführung legten ein Konzept nahe, nach dem das Verhältnis polyphon geführter Stimmen *grundsätzlich* an dieser Musik erprobt werden konnte. Fux' Verdienst ist es ohne Zweifel, dieses lehr- und lernbar gemacht zu haben, indem er einen systematischen Weg aufgezeigt hat. In diesem Sinne sieht sich Fux in einer Tradition, die schon auf Schütz zurückgeht, der im Vorwort zu seiner *Geistlichen Chormusik 1648* schreibt:

„Weil es aber gleichwohl an dem auch bey allem in guten Schulen erzogenen Musicis auser zweifel ist daß in dem schweresten *Studio Contrapuncti* niemand andere Arten der *Composition* in guter Ordnung angehen und dieselbigen gebühlich handeln oder tractiren könne er habe sich dann vorhero in dem *Stylo* ohne den *Bassum continuum* genugsam geübet.“³⁷⁵

Gegenüber den zeitgenössischen, am Generalbass ausgerichteten Satzlehren, für die die Bach-Schule als prominentes Beispiel gilt, hat die Fux-Forschung früh zwei wichtige Leistungen des *Gradus* herausgestellt: die Isolierung des Kontrapunktes als satztechnischer Disziplin und die überzeitliche Bedeutung des Palestrinastils.³⁷⁶

Der letzte Punkt kann noch dahingehend präzisiert werden, dass es nicht das Anliegen des *Gradus* ist, einen bestimmten historischen Stil zu lehren, sondern vielmehr den Kontrapunkt als solchen, losgelöst von der Komposition. Diese Auffassung wird bereits von Lorenz Mizler bestätigt:

„Der Verfasser aber hat lauter solche Lehren vorgetragen, welche in der Musik allezeit seyn und bleiben müssen, weil sich solche auf die unveränderlichen Gesetze der Natur gründen, und wird daher der Fux ein Auctor classicus in der Composition bleiben, so lange eine Harmonie ist, und eine Regelmäßige Musik unter den Menschen gemacht wird. (...) Fux hat die ersten Gründe der Harmonie und Setzkunst vorgetragen, die allezeit gewesen sind, die noch sind, und die auch allezeit seyn und bleiben werden, so lange dieses Weltgebäude in ihrem Zusammenhang und die Regeln, nach welchen solches da ist, sich nicht verändern.“³⁷⁷

Nach dieser Auffassung ging es Fux weniger um die Vermittlung des Palestrinastils als eines bestimmten *historischen* Stiles, sondern um die Vermittlung des Komponierens überhaupt.³⁷⁸ Von einem Wandel des Musikgeschmacks ist diese Konzeption schlechterdings überhaupt nicht betroffen. Deswegen konnte das

³⁷⁵ Heinrich Schütz, *Geistliche Chormusik 1648*, Leipzig 1930, hg. von Kurt Thomas, o. S.

³⁷⁶ Feil, *Zum Gradus*, S. 187ff.

³⁷⁷ Fux, *Gradus* (deutsch), Vorrede von Lorenz Mizler, S. 2.

Fuxsche Lehrwerk unter dieser Prämisse auch jahrhundertlang unverändert in Gebrauch bleiben. Zu fragen wäre natürlich, ob zum einen der so genannte „Palestrinastil“ in diesem Lehrwerk korrekt abgebildet wird und ob zum anderen der Palestrinastil wirklich in dem Sinne überzeitliche Geltung beanspruchen kann, dass daraus quasi allgemeingültige musikalische Phänomene abgeleitet werden können. Es wäre also weiter zu fragen, ob ein Komponist bei der Arbeit an einem Sonatensatz oder an einer Opernarie einen Nutzen aus dem Studium des Palestrinasatzes ziehen könnte und gegebenenfalls welchen. Hier soll lediglich festgestellt werden, dass die Anhänger des Fuxschen *Gradus* offensichtlich genau davon überzeugt waren und dass der Verfasser selbst diese

³⁷⁸ Feil weist meines Erachtens zu Recht auf ein Missverständnis hin, das viel zu einer falschen Beurteilung des Lehrwerks, aber auch des Komponisten Fux beigetragen hat, indem er auf den Titel von Jeppesens Lehrbuch verweist: „Der Haupttitel Kontrapunkt (das heißt seit Fux: allgemein gültiger Kontrapunkt) und der Untertitel Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie (das heißt: Lehrbuch eines historischen Satzes) stehen nebeneinander, obwohl sie sich eigentlich gegenseitig ausschließen.“ Feil, *Zum Gradus*, S. 188, Anmerkung 4. Nach diesem Verständnis erscheint es auch abwegig, die kompositorische Leistung von Fux unmittelbar mit der Palestrinas zu vergleichen, wie es z. B. Fellerer getan hat (Fellerer, *Palestrinastil*, S. 292 – 296).

Diese Auffassung wird auch durch Wellesz unterstützt: „Hingegen wird damit sein Rückgriff auf Palestrina endgültig klar: er ist für ihn zeitlos, sein Stil kann für jede Epoche relevant sein, nämlich als Basis für eine solide Kompositionstechnik (die aber dann zu adaptieren wäre..).“ Flotzinger/Wellesz, *Johann Joseph Fux*, S. 56.

In die gleiche Richtung argumentiert auch der Herausgeber des *Gradus* in der Gesamtausgabe, Alfred Mann: „Der 'Gradus' stellt einen Wendepunkt in der Geschichte der Kompositionslehren dar: die Unterrichtsmethode wird in den Dienst eines überzeitlichen Satzideals gestellt.“ *Johann Joseph Fux, Sämtliche Werke, Serie VII, Band 1, Graz 1967*, S. VII.

Vergleiche dazu auch die Einschätzung von Manfred Wagner: „Wenn man also unter Kontrapunkt nicht eine Teildisziplin der Musiktheorie versteht, quasi den Gegensatz zur Harmonielehre, wie er in nahezu allen Musikinstituten tradiert wird und in unseren Gehirnen vermutlich der Einfachheit wegen implantiert ist, wenn man Kontrapunkt als Kompositionslehre begreift, weswegen Fux seine *Gradus* als Anführung zur regelmäßigen musikalischen Komposition bezeichnete, dann bleibt Fux' Werk die absoluteste und zeitloseste und seit fast 300 Jahren ungebrochen gültige Lehre, weil Fux eben nicht, wie ihm viele unterstellten, die Musik des Cinquecento historisch sah, wie es beispielsweise die Caecilianer im 19. Jahrhundert taten, sondern er in der Musiksprache Palestrinas die Quasi-Abstraktion der Stimmführung als gegeben herausfilterte. Damit hat er ein Konstruktionsmodell gefunden, dem es gegeben war, als geistiges Raster quasi für alle kommenden stilistischen Entwicklungen offenzustehen, die noch etwas mit dem Thema Stimmführung im Sinn hatten, und auch damit über Jahrhunderte hinweg seine Gültigkeit zu bewahren.“ Wagner, *Johann Joseph Fux als Lehrer kommender Generationen*, S 148f.

Auffassung zumindest plausibel erscheinen ließ.³⁷⁹ Ein gewisse Parallele ergibt sich hier zur bereits zitierten Auffassung Kirnbergers, dass seiner Ansicht nach der Choralatz so grundlegend sei, dass auch ein Ariensatz im Grunde nichts anderes sei als ein nach den richtigen Regeln gesetzter Choral.³⁸⁰ Kirnbergers Anspruch an sein eigenes Werk gleicht also genau dem, den die Tradition bereits sehr früh der Arbeit Fux' zu Grunde gelegt hat: In beiden Fällen geht es darum, sozusagen die Grundlagen jedweden Komponierens zu vermitteln. Bezeichnenderweise bezieht sich Kirnberger jedoch auf den Bereich der Harmonik, während bei Fux natürlich die kontrapunktische Gestaltung den Ausgangspunkt der Überlegungen bildet.

Auch was den Sinn musikalischer Regeln anlangt, lassen sich bemerkenswerte Parallelen zwischen beiden Werken finden. Kirnberger schreibt gegen Ende seines Lehrwerkes:

„Um das leichte schön zu schreiben, muß man das schwerste in der Musik in seiner Gewalt haben, denn herunter kann man sich lassen, aber schwerer in die Höhe gehen.“³⁸¹

In einem ganz ähnlichen Sinn ermahnt auch Fux seine Leser:

„Ich vermahne dich dahero inständig, daß du auf die Ausübung dieser fünf Gattungen nicht wenig Zeit verwenden mögest, wenn du anders in dieser Wissenschaft weiter kommen willst. Du mußt dir immer neue schlechte Gesänge nach deinem Gefallen verfertigen, und wenigstens ein bis zwey Jahr mit dieser Übung zubringen. Laß dich nicht zu deinem Schaden gelüsten, daß du vor der Zeit dich auf die freye und ungebundene Composition legest, welches dich zwar vergnügen, und auf allerhand Dinge führen, dabey aber die Zeit so verderben würde, daß du nimmermehr die wahren Gründe der Composition in deine Gewalt bekämost.“³⁸²

³⁷⁹ Fux selbst schreibt: „Ich tadle die Bemühung nicht immer was neues zu erfinden, sondern lobe sie vielmehr. Wenn iemand sich kleiden wollte, wie vor fünfzig und sechzig Jahren gewöhnlich gewesen, würde man sich ohnfehlbar lächerlich machen. So hat man sich auch mit der Musik nach der Zeit zurichten.“ Fux, Gradus (deutsch), S. 196. Daraus folgt ganz eindeutig, dass es Fux nicht um eine Stilkopie geht, sondern dass er davon überzeugt ist, dass die Beschäftigung mit den Regeln des Kontrapunktes, die er aus den Werken Palestrinas abgeleitet hat, die Musiker dazu befähigen könne, eine Musik zu schreiben, die sich auf der Höhe der Zeit befindet.

³⁸⁰ Vgl. S.108, Fußnote 219 dieser Arbeit.

³⁸¹ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes, II, 3, S. 17.

³⁸² Fux, Gradus (deutsch), S. 119.

Hier wird bis in die Formulierung hinein („*Musik in der Gewalt haben / bekommen*“) deutlich, dass die strenge Befolgung der Regeln und das unermüdliche Durchlaufen des angezeigten Lehrganges eine unerlässliche Basis für den erfolgreichen Komponisten darstellen. Mit „Musik“ ist hier ganz offenbar jede Art von Musik gemeint. In diesem Sinne geht Kirnberger ganz folgerichtig sogar noch einen Schritt weiter, wenn er schreibt:

„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 ein Kirchencomponist weiß, vorher auch wissen, und denn, über dieß den freyen Styl in seiner Gewalt haben, welcher bey nahe ein ebenso 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.“³⁸³

Diese Stelle ist in mehrerer Hinsicht aufschlussreich. Zum einen wird hier ganz deutlich ausgesagt, dass die vielen Übungen kein Selbstzweck sind; sie sind noch nicht einmal (in erster Linie) für den „Contrapunctisten“ gemacht. Ziel des Lehrgangs ist eine lebendige, aber eben auch gehaltvolle Musikpraxis, hergeleitet aus den Beispielen des Lehrgangs. Zum anderen zeigt sie aber auch die Hochschätzung der freieren Stils. Die größeren Freiheiten, die sich der Komponist hier nehmen darf, müssen auf jeden Fall einhergehen mit einem Höchstmaß an Kenntnissen, Fertigkeiten, aber eben auch Verantwortung.

Ein gewichtiger Unterschied ergibt sich allerdings für die Bedeutung der beiden Werke, wenn man bedenkt, dass gerade im Bereich der Harmonik im 18. und 19. Jahrhundert eine gewaltige Entwicklung eingesetzt hat. Es ist evident, dass sich Kirnberger ganz eindeutig auf die zeitgenössische Musikpraxis des 18. Jahrhunderts bezieht. Selbst wenn man seine konservative Attitüde berücksichtigt, so wird man sein Ideal doch sicher nicht in der Zeit vor der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts annehmen. Das bedeutet aber unweigerlich, dass sein Werk auf einen bestimmten *historischen* Stil bezogen ist und demgemäß ganz anders von dem stilistischen Wandel der Musik betroffen ist. Natürlich ist nach kurzer Zeit nicht sofort das gesamte Werk veraltet, aber es stellt sich doch die Frage, warum ein angehender Komponist einige Jahrzehnte nach dem

³⁸³ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* II/3, S. 16.

Erscheinen der *Kunst des reinen Satzes* sich Kirnbergers Überlegungen noch zum Vor- und Leitbild machen soll, da diese doch stilistisch und ästhetisch ihr Herkommen aus dem 18. Jahrhundert auf keiner Seite verleugnen können. Insbesondere für die stürmische Entwicklung der Musik unmittelbar nach Kirnbergers Tod erscheint sein Werk gar nicht gewappnet zu sein. Erst die im Laufe des 19. Jahrhunderts einsetzende Bach-Renaissance postuliert möglicherweise so etwas wie einen „klassischen“ Anspruch des Bachschen Kontrapunktes oder der Fuge überhaupt. Im Unterschied zu Fux gibt es also bei Kirnberger durchaus auch objektive Gründe, die der weiteren Verbreitung seines Werkes entgegengewirkt haben. Die größere Verbreitung von Fux' reiner Kunstübung als eher abstrakter Setzkunst gegenüber Kirnbergers auf die reale Musik seiner Zeit bezogenen Satzlehre erscheint somit zunächst einmal schon im Gegenstand selbst begründet zu sein.

Dennoch kann festgehalten werden, dass sich vom Anspruch her beide Werke nicht so sehr unterscheiden: So gehen beide Autoren gleichermaßen davon aus, in ihren Werken die Grundlagen von Musik überhaupt lehr- und lernbar gemacht zu haben. Da Kirnberger jedoch diesen Anspruch durch den harmonischen Zusammenhang der Musik begründet, ist sein Ansatz naturgemäß viel anfälliger für den stilistischen Wandel.

6.3.2 Zum Aufbau des *Gradus ad Parnassum*

Obwohl der *Gradus* wahrscheinlich die berühmteste praktische Musiklehre der Musikgeschichte ist, wird er in der allgemeinen Rezeption meist auf die Kontrapunktlehre beschränkt, die sicher der gewichtigste, wenn auch bei weitem nicht der einzige Teil dieses Lehrwerkes ist. Insgesamt lässt es sich in vier verschiedene Kapitel einteilen:

- Musiktheoretische Überlegungen zur Herleitung des Tonsystems
- Kontrapunktlehre anhand zwei- bis vierstimmiger Choralsätze
- Lehre der Fugenkomposition
- Überlegungen zur Musikästhetik

Dabei ist der eigentliche Lehrgang so aufgebaut, dass der Lehrmeister *Aloysius* seinen gelehrigen und wissbegierigen Schüler *Josephus* in Form von Dialogen nach und nach in die musikalische Welt einführt. Der Name *Aloysius* bezieht sich wohl auf den dritten Vornamen des römischen Meisters Palestrina, auf den sich Fux ausdrücklich beruft.

„Endlich habe, um es leichter beyzubringen, und die Wahrheit deutlicher zu machen, den andern Theil in Frag und Antwort abgefasst, da ich durch den Aloysium, den Lehrmeister, jenes vortreffliche Licht in der Musik, den Praenestinum, oder wie andere wollen Praestinum verstehe, dem ich alles, was ich in dieser Wissenschaft weiß, zu dancken habe, und dessen Gedächtnis ich zeitlebens mit aller Ehrerbietung zu erneuern niehmals unterlassen werde. Unter dem Namen Joseph verstehe ich den Schüler, welcher die Composition zu erlernen begierig ist.“³⁸⁴

Man kann sicher vermuten, dass er mit *Josephus* sich selbst gemeint hat. Etwas unverständlich ist es, dass auch für die Fugenkomposition Palestrina in Anspruch genommen wird, obwohl sich nach allgemeiner Lehrmeinung die Fuge erst im Laufe des 17. Jahrhunderts vollständig entwickelt hat. Sie hat ihre Ursprünge in der Übertragung des imitierenden Vokalsatzes auf das Tasteninstrument, wobei sich nicht vor 1600 die charakteristische Einthematigkeit herausgebildet hat. Entsprechend ihren motettischen Vorbildern, die vor allem durch die abschnittsweise Anfangsimitation gekennzeichnet sind, entwickelte sie sich erst nach und nach aus dem mehrthematigen *Ricercare* zur eigentlichen Fuge. Wenn also Fux hier schreibt, dass er Palestrina „alles“ in dieser Wissenschaft zu verdanken habe, dann gibt diese Stelle ein gewisses Rätsel auf, da er sich zumindest bei der großformalen Anlage einer Fuge ganz sicher nicht auf den römischen Meister beziehen kann. Auf diese Problematik, die durch ein eigenes Kapitel über die Fuge in dem Lehrbuch von Fux hervortritt, wird noch einzugehen sein.

Festgehalten werden kann in jedem Fall, dass in den Werken von Fux und Kirnberger gleichermaßen die Fugenkomposition als das eigentliche Ziel des Lehrgangs erscheint, was einen Vergleich ohne jeden Zweifel lohnenswert macht.

³⁸⁴ Fux, *Gradus* (deutsch), Des Verfassers Vorrede an den Leser.

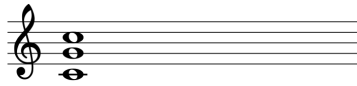
6.3.3 Die Herleitung des Tonsystems

Wie es für jede Musiktheorie bis ins 18. Jahrhundert üblich ist, beginnt Fux sein Lehrwerk mit mathematischen Überlegungen zum Tonsystem. Dabei vollzieht er genau wie Kirnberger die Ableitung der Töne durch arithmetische oder harmonische Teilung der Intervalle nach. Hier wie dort werden die unterschiedlichen Ableitungen jedoch nicht in einen größeren Zusammenhang gestellt, sondern bleiben unverbunden als eben zwei verschiedene Möglichkeiten nebeneinander stehen. Zwei Aspekte dieses Kapitels verdienen dabei besondere Erwähnung.

Zum einen ist Fux' Charakterisierung der Quarte interessant, weil hier verschiedene Argumentationsstränge zu unterschiedlichen Ergebnissen führen; dessen ist sich Fux auch vollauf bewusst. Da er jedoch in diesem Einleitungskapitel eher einem theoretischen Begründungszusammenhang verpflichtet ist, tut er sich in der Argumentation entsprechend schwer. Eigentlich ist die Quarte nach pythagoräischer Lesart eine Konsonanz, dagegen steht aber bei Fux der Jahrhunderte alte Gebrauch. Aus dieser Zwickmühle befreit er sich, indem nun die Unterscheidung zwischen der arithmetischen und der harmonischen Teilung doch plötzlich eine Bedeutung bekommt, die allerdings theoretisch nicht weiter abgesichert wird. Die jeweils unterschiedliche Ableitung wird mit dem unterschiedlichen Gebrauch der Quarte verknüpft und führt so zu der durch die Praxis der Musik schon länger legitimierten Ansicht, nach der die Quarte eben sowohl Konsonanz als auch Dissonanz sein kann. Bei der harmonischen Teilung der Oktave steht die Quinte unten und die Quarte oben. Für diesen Fall erklärt Fux, dass in dieser Ableitung überhaupt keine Quarte stecke, sondern nur Quinte und Oktave.

„Wer siehet nicht, daß in diesem Exempel keineswegs die Quarte, sondern die Quinte und die Octave steckt? denn die Intervallen sind nach ihrem Grundton, nicht nach ihren mittlern Theilen abzumessen(...)“³⁸⁵

³⁸⁵ Fux, Gradus (deutsch), S. 38.



*Notenbeispiel 17: Fux, Gradus
(deutsch), Tabelle I, Nr. 2.*

Es verdient angemerkt zu werden, dass Fux hier sozusagen en passant die gesamte Tradition der pythagoräischen Musikauffassung suspendiert. Die antike Vierzahl der Vollkommenheit begründete die Konsonanz von Oktave, Quinte und Quarte. Nach Fux wären dies aber nur Oktave und Quinte. Zarlino hat die Vierzahl auf den Senario erweitert und tat sich deswegen außerordentlich schwer mit einer stichhaltigen Begründung. Im Senario sind nun auch die Terzen und Sexten als (abgestufte) konsonante Intervalle enthalten. Folgte man der Logik von Fux, wäre damit aber nur die große Terz als Konsonanz gewonnen. Die Sexten und auch die kleine Terz ergeben sich bei diesem Verfahren nur dann, wenn die Intervalle auch von den „mittlern Theilen“ abgemessen werden. Genau das schließt Fux aber mit seiner rhetorischen Frage hier ausdrücklich aus. Das Unbehagen an einer Theorie, die evidente Phänomene einer inzwischen schon jahrhundertealten Praxis gar nicht oder nur unzureichend erklären kann, ist hier mit Händen zu greifen.³⁸⁶

Dadurch, dass Fux den unterschiedlichen Gebrauch der Quarte mit dem Unterschied zwischen der harmonischen und arithmetischen Teilung begründet, verschleiert er etwas den wahren Grund der Unterscheidung, der natürlich in

³⁸⁶ Genau diesen Gedanken greift Mizler in seiner Ausgabe des *Gradus* auf, wenn er in Anmerkung 14 dazu schreibt: „Wenn c,g,c, consonirt, an und vor sich, welches kein Mensch leugnen kan, g,c, aber als die Quarte übereinstimmen. Wäre nun die [sic!] Verhältniß der Quarte eine Dissonanz in der That, so könnte c,g,c, unmöglich harmoniren. Denn eine Sache kan nicht zugleich Consonanz und Dissonanz seyn. Und also ist die Quarte eine Consonanz.“ Fux, *Gradus* (deutsch), S. 39f. Im weiteren Verlauf erläutert er dann jedoch, dass es eine „unvollkommene Consonanz“ ist. Die satztechnische Behandlung des Phänomens „Quarte“ berührt die unterschiedliche Herleitung von Fux und Mizler natürlich in keiner Weise. Es geht nur darum, wie theoretisch zu begründen ist, dass die Quarte manchmal wie eine Konsonanz und manchmal wie einer Dissonanz *gebraucht* wird.

dem *harmonischen* Zusammenhang zu suchen ist. Ist nämlich der untere Ton der Grundton, handelt es sich um eine Dissonanz, im umgekehrten Fall um eine Konsonanz. Dieses deckt sich nahezu vollständig mit Kirnbergers Ausführungen über den Quartsextakkord, zu dem er ja mehrfach angemerkt hat, dass die Unterscheidung je nach harmonischem Zusammenhang nicht immer einfach zu fällen ist.

Kirnberger hat zusätzlich zu seinen Ausführungen in den Lehrwerken diesem Thema noch eine kleine Schrift gewidmet.³⁸⁷ Bezeichnend für ihn ist, dass er sich darin überhaupt nicht mehr mit der theoretischen Herleitung aufhält, sondern vielmehr durch eine möglichst vollständige Beispielsammlung den richtigen Gebrauch der Quarte erläutern will.

In diesen Zusammenhang fällt auch die zweite Beobachtung zu den theoretischen Überlegungen von Fux. Sie erwecken insgesamt den Eindruck, dass ein von Fux tatsächlich angenommener innerer Zusammenhang zu den folgenden Teilen eigentlich nicht besteht. Vielmehr erscheinen sie wie eine eher lästige Pflichtübung, die zu dem Hauptteil des Buches nichts oder nur ganz wenig beitragen kann. Das lässt sich auch schon an den Ausführungen über die Quarte ablesen, in denen Fux feststellt:

„Ich will nicht streiten, wenn iemand dieses behaupten wolte [i.e. dass die Quarte eine Konsonanz sei, d.V.]; Allein der durch so viele Jahrhunderte eingeführte Gebrauch scheint allerdings solchen entgegen zu stehen, nach welchem wir uns doch richten müssen; indem itzo die Erfahrung lehret, daß der Gebrauch derselben von dem Gebrauch der übrigen Consonanzen keineswegs abweicht, auch nicht anders als durch eine Syncope oder Bindung gesetzt wird.“³⁸⁸ (Hier liegt allerdings ein Übersetzungsfehler von Mitzler vor; es muss heißen: „...daß der Gebrauch derselben von dem Gebrauch der übrigen *Dissonanzen* keineswegs abweicht“, im lateinischen Original: „cum eius usum ab uso reliquarum dissonantiarum hodie minime discrepare compertum sit...“³⁸⁹, d.V.)

Aber Fux äußert sich auch ganz explizit in diese Richtung; seine Äußerungen scheinen die erst am Ende des Jahrhunderts vollzogene Trennung der Musik von den Wissenschaften in das Reich der Schönen Künste bereits am Anfang

³⁸⁷ Kirnberger, Vom Gebrauch der kon- und dissonirenden Quarte.

³⁸⁸ Fux, Gradus (deutsch), S. 39.

³⁸⁹ Fux, Gradus (lateinisch), S. 26.

des 18. Jahrhunderts vorwegzunehmen. Fux ist sich selbst darüber im Klaren, dass er nur eine sehr kurze und oberflächliche theoretische Einleitung gegeben hat, deren Funktion er sogar grundsätzlich in Frage stellt. Er schreibt dazu selbst:

„Ich weiß gar wohl, dass ich die Sache in Ansehung ihrer Größe kaum berührt. Ich wolte aber darauf nicht mehr Zeit wenden, damit ich nicht unter die Censur des Cicero kommen möchte, welcher im I. Buch von den Pflichten erinnert: Man soll nicht allzugroßen Fleiß, und viele Arbeit auf dunckle Sachen wenden, die nicht schlechterdings nothwendig sind. Denn wer weiß nicht, daß das alte System mit seinen Tetrachorden, und die drei griechischen Geschlechter, das Diatonische, Chromatische, Enharmonische verfallen, da das neue System der heutigen Musik eingeführt worden? wodurch es gekommen ist, daß die meisten Intervalle der Musik, die aus rationalen Proportionen bestehen, mehr sich auf das Gehöre als auf die Vernunft gründen. Ja, vielleicht wird iemand den Einwurff machen: Also verdienet wenigstens unsere heutige Musik, die auf keinen gewissen und untrüglichen Gründen stehet, sondern nur auf dem betrüglichen Urtheil der Ohren beruhet, keineswegs den Nahmen Wissenschaft. Hierauf antworte ich, daß solches der Würde und Untrüglichkeit unserer Musik gar nicht entgegen ist.“³⁹⁰

Eine besondere Problematik enthält der Sachverhalt noch durch die von Fux an anderer Stelle hinzugezogene Kategorie der *Harmonie*. Im zweistimmigen Satz muss er erklären, warum der Gebrauch der unvollkommenen Konsonanzen besser sei als der Gebrauch der vollkommenen. Das tut er einerseits mit dem Begriff der *Leere*, sodass im zweistimmigen Satz beim Gebrauch der vollkommenen Konsonanzen die Zusammensetzung leer sei. Zusätzlich sagt er aber noch, dass die unvollkommenen Konsonanzen *harmonischer* seien als die vollkommenen.³⁹¹ Es ist klar, dass der Harmoniebegriff sich nicht so recht in seine theoretische Herleitung einordnen lässt, denn er zielt im Kern auf den Begriff des *Akkordes*. In der Harmonik des 18. Jahrhunderts kann eine große Terz je nach harmonischem Zusammenhang ohne weiteres einen Dur-Dreiklang repräsentieren, während das bei der leeren Quinte oder der Oktave nicht so ohne weiteres möglich ist, da hier gerade die Terz als das das Tongeschlecht

³⁹⁰ Fux, Gradus (deutsch), S. 51f.

³⁹¹ „Du sollst also wissen, daß die unvollkommenen Consonazen harmonischer sind als die vollkommenen, wovon ich an einem anderen Ort die Ursach angeben will. Wenn also die Zusammensetzung dieser Gattung, die nur zwey Stimmen hat und vorhin sehr einfältig ist, noch darzu aus lauter vollkommenen Consonanzen bestünde, würde sie nothwendig leer und von aller Harmonie blos sein.“ Fux, Gradus (deutsch), S. 66.

unterscheidende Merkmal fehlt. Fux argumentiert hier also aus dem Denken der modernen Harmonielehre. Im Unterschied dazu stellen Sulzer/Kirnberger beim Harmoniebegriff viel stärker auf das Intervallverhältnis und die akustische Wirkung einer größtmöglichen *Einheit* des Klanges ab.³⁹² Hier drängt sich die aus der Kontrapunktlehre herrührende Regel auf, von den Dissonanzen über die unvollkommenen zu den vollkommenen Konsonanzen zu kommen, wie es in der Musik vom 14. bis zum 16. Jahrhundert üblich war. Sehr interessant ist es zu beobachten, wie der *Kontapunktiker* Fux den Harmoniebegriff im Sinne der modernen Akkordlehre gebraucht, während der *Harmoniker* Kirnberger in Sulzers Lexikon viel stärker auf die eigentlich im Kontrapunkt verwurzelte Intervallstruktur des Harmoniebegriffs abstellt. Meines Erachtens haben wir hier ein beredtes Beispiel dafür, wie vorsichtig man bei diesen Theoretikern mit einer vorschnellen und einfachen Etikettierung sein muss. Überdies zeigen beide Theoretiker hier ein sehr hohes Maß an eigenständigem Denken und Urteilen.³⁹³

Die theoretische Herleitung der Intervalle bezieht sich für Fux ohnehin nur auf das untergegangene Musiksystem der Griechen und ist deshalb eigentlich für die Musik seiner Zeit ohne Belang. Ob sich die Intervalle wissenschaftlich ableiten lassen oder nicht, hat für ihn keinerlei Einfluss auf die „Würde“ der Musik. Daher gibt er auch in dem Kapitel, das sich mit dem „heutigen musikalischen System“³⁹⁴ befasst, eine ganz andere Erklärung, die sich ausschließlich auf

³⁹² „Bisweilen drückt man das Wolklingen, das gute Consoniren, oder das Zusammenfließen mehrerer Töne in einen, durch das Wort Harmonie aus. In diesem Sinne haben die Intervalle und Accorde, die am meisten consoniren, auch die meiste Harmonie, und die vollkommenste Harmonie ist die, welche mehrere gleich hohe Töne, oder die im Unisonus oder Einklang gestimmt sind, geben; weil sie so völlig in einander fließen, daß man keinen davon besonders unterscheidet. In dieser Bedeutung wird das Wort außer der Musik gebraucht, so ofte man sagen will, daß verschiedene Dinge so genau zusammen stimmen, oder sich so vereinigen, daß es schwer ist einen einzeln Theil besonders zu unterscheiden. Es wird in dem Artikel Klang gezeiget, daß jeder reine Klang, aus einer Menge einzelner Klänge zusammen gesetzt sey, die sich so genau vereinigen, daß man nur Eines zu hören glaubet.“ Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Band 1, Artikel „Harmonie (Musik)“, S. 512.

³⁹³ Nur am Rande sei vermerkt, dass beide Theoretiker *in der Sache* zu dem gleichen Ergebnis kommen, dass nämlich im zweistimmigen Kontrapunkt Quinte und Oktave zu vermeiden seien. Vgl. zu Kirnbergers Ansicht dazu auch Fußnote 367, S. 203 dieser Arbeit.

³⁹⁴ Fux, Gradus (deutsch), S. 53ff.

den Sinneseindruck bezieht und den gesamten theoretischen Überbau vollkommen ignoriert:

„Bis hierher sind die consonirenden Intervalle mit den dissonirenden ohne Unterschied vorgestellt worden, nun ist noch übrig, daß sie besonders beschrieben werden, damit man desto besser unterscheiden kan, was vor welche dergleichen sind, und wie sie beschaffen. Was eine Consonanz und Dissonanz sey, ist nicht nöthig mit mehrern Worten zu erklären, indem aus den Rahmen schon bekandt ist, daß eine Consonanz sey, welche angenehm ohne einige Widerwärtigkeiten in die Ohren fällt, und das Gemüth belustiget. Hingegen eine Dissonanz, welche die Ohren als hart und rauh empfinden, und mehr Verdruß als Vergnügen verursacht.“³⁹⁵

In diesem Sinne wäre es sicher noch konsequenter gewesen, diese ganze Einleitung einfach ganz wegzulassen. Am Ende dieses Kapitels stehen aber die zentralen Satzregeln (Parallelenverbot usw.). Diese werden dabei weniger im strengen Sinn aus dem Vorhergesagten hergeleitet als vielmehr postuliert. Dennoch könnte durch diese Art der Darstellung der Eindruck erweckt werden, dass diese Grundregeln des musikalischen Satzes in etwa die gleiche Dignität beanspruchen können wie die Tatsache, dass die Naturquinte im Verhältnis 3:2 schwingt, mithin dass auch diese Grundregeln sozusagen aus den Naturgesetzen ableitbar wären. Möglicherweise ist genau das von Fux so beabsichtigt, denn aus Gründen der Systematik hätten diese Regeln eigentlich ihren Platz in dem nachfolgenden Gespräch zwischen Lehrer und Schüler.

Dieser Befund steht etwas im Widerspruch zu der Darstellung bei Renate Groth. Ihrer Ansicht nach ist der *Gradus* nach einem klar erkennbaren Aufbau angelegt, in dem der erste Teil die Aufgabe habe, die quasi natürliche Ordnung allen Musizierens zu erweisen.

„Fux' Musikbegriff liegt die Vorstellung zugrunde, daß das Musikwerk aus zwei Schichten besteht, einem unveränderlichen Fundament und einem stilistisch variablen Überbau.“³⁹⁶

Vor diesem Hintergrund müsste aber die Argumentation von Fux zwingender sein. Er dürfte nicht die Begründungen wechseln und vor allem dürfte er nicht im Text den Wert seiner eigenen Theorie herabsetzen, wie er es ja ganz deutlich

³⁹⁵ Ebenda, S. 57ff.

³⁹⁶ Groth, *Zum Gradus an Parnassum* von Johann Joseph Fux, S. 115.

tut. Auch der von Renate Groth immer wieder herangezogene Begriff des „Grundes“³⁹⁷, der ganz symptomatisch und typisch für Fux sei, lässt sich kaum aufrecht halten. Wie wir gesehen haben, verwirft Fux ja diesen Gedanken selbst, wenn er erklärt, dass die heutige Musik

„auf keinen gewissen und untrüglichen Gründen stehet, sondern nur auf dem betrüglichen Urtheil der Ohren beruhet“.³⁹⁸

Vielleicht hatte Fux wirklich daran gedacht, mit seinem ersten Teil so etwas wie ein natürliches Fundament der Musik zu geben. Meiner Ansicht nach hält er diese Konzeption aber nicht streng durch, wodurch der intendierte Zusammenhang eher behauptet, als dass er genau nachgewiesen wird. Offensichtlich ist es nicht die Absicht von Fux, im ersten Teil in einen mathematischen oder naturwissenschaftlichen Disput zu geraten. Letztendlich, das sagt er ganz deutlich, ist ihm das Urteil der Ohren wichtiger – obwohl er es ganz offen „betrüglich“ nennt. Woher dann die Festigkeit des Fundamentes oder des Grundes kommen soll, das wird bei Fux nicht richtig klar.

Vergleicht man dieses erste Kapitel seines Lehrwerkes mit der Anlage bei Kirnberger, so fällt auf, dass sich beide Theoretiker darüber im Klaren sind, im Zweifel dem Sinneseindruck die oberste Instanz vor der wissenschaftlichen Begründung einzuräumen; dabei ist Kirnberger aber mehr als Fux darum bemüht, eine gewisse Einheit zwischen theoretischer Ableitung und praktischer Musiklehre herzustellen. Er geht zwar, wie wir gesehen haben, bei weitem nicht so weit wie Rameau, doch ist bei Kirnberger viel deutlicher als bei Fux das Ziel zu spüren, zumindest die beiden Sphären möglichst widerspruchsfrei halten zu können – allerdings gelingt ihm dies, wie wir gesehen haben, manchmal nur mit dem Mittel der Uminterpretation. Möglicherweise fällt hier auch ins Gewicht, dass Kirnbergers einleitende theoretische Kapitel unmittelbar auf seine Harmonielehre bezogen sind und sich von daher bereits mehr offene Fragen stellen als bei der Kontrapunktlehre von Fux, der ja mit der Erklärung der Intervalle und ihrer Einteilung in Konsonanzen und Dissonanzen bereits einen hinreichenden theoretischen Hintergrund für seine Lehre gefunden hat.

³⁹⁷ Ebenda, S. 114.

³⁹⁸ Vgl. Fußnote 390 auf S. 217 dieser Arbeit.

6.3.4 Die Kontrapunktlehre

Es ist in diesem Zusammenhang natürlich unmöglich, eine vollständige Würdigung des Lehrwerks von Fux vorzunehmen. Vielmehr soll nur das Besondere in der Art der Darstellung wie in der inhaltlichen Akzentuierung herausgearbeitet werden, sodass sich ein sinnvoller Vergleich mit den Überlegungen Kirnbergers anstellen lässt.

Zunächst fällt auf, dass der sich über etliche Seiten hinziehende Dialog – auch mit seinen häufig devoten Floskeln des Schülers – aus heutiger Sicht sehr sperrig zu lesen ist. Insbesondere anhand der eingebauten Fehler des Schülers soll der Leser des Buches lernen. Entsprechend der Anlage des Werkes müssen sich diese Fehler quasi zwangsläufig ergeben, da dem Schüler im Vorfeld immer nur „kleine Häppchen“ an Information gegeben werden, die zur Bearbeitung der folgenden Beispiele nicht ausreichen. Andersherum formuliert könnte man sagen, dass die Bearbeitung der Beispiele immer neue Probleme hervorbringt, die dann natürlich besprochen werden. Der Vorteil der Methode liegt darin, dass die Regeln abschnittsweise vorgetragen und erläutert werden können. Bereits in einem frühen Stadium geht es nicht nur um „Verstehen“, sondern bereits um „Anwenden“ und „Bearbeiten“. Nach und nach führen die gegebenen Beispiele dann in die ganze Welt der kontrapunktischen Regeln ein. Nachteilig an dieser Methode ist die wenig systematische Darstellung, die weitgehend ohne Kapitelüberschriften die jeweils wichtigen Regeln eher in den Dialog „versteckt“. Hier zeigt sich Kirnberger besonders im ersten Teil seines Lehrwerkes deutlich systematischer.

Die Systematik bei Fux bezieht sich dementsprechend mehr auf die methodische Anlage des Lehrganges, nicht auf die didaktische Aufbereitung des Lehrstoffes. Die berühmten vier Arten des Kontrapunktes sind natürlich eine gute Art und Weise, die Komplexität des Gegenstandes sukzessive zu steigern. Parallelen finden sich dazu in Kirnbergers vier Arten des Basses, obwohl dieser darin eine Ausweitung des Akkordmaterials sieht, nicht eine Ausweitung in der Art 2:1, 4:1 usw. Bedenkt man, dass auch Kirnberger im Bereich des Kontrapunktes weniger auf das Lernen nach Regeln als auf das Lernen nach Beispielen setzt, so

scheint es vielleicht so zu sein, dass sich der Bereich des Kontrapunktes einer systematischen Darstellung eher widersetzt.

6.3.5 Die Lehre von der Fugenkomposition

Es ist bezeichnend, dass Fux erst an dieser Stelle, nach der ausführlichen Besprechung der vier Arten des Kontrapunktes, zum ersten Mal auf das Problem der Tonart zu sprechen kommt. Eingeleitet wird die Lehre von der Fugenkomposition durch das Phänomen der Nachahmung. Hier stellt sich zum ersten Mal das Problem einer harmonischen Grundierung des Tonsatzes, während Fux bei den Übungen davor mit den Regeln zur Intervallprogression und dem Phänomen des Dreiklangs auskommen konnte. Für die Beantwortungsregeln im Quintverhältnis, vor allem für die Begründung der Abweichung von der intervallgetreuen Beantwortung reicht hingegen dieser Zusammenhang nicht mehr aus. Daher sieht sich Fux an dieser Stelle genötigt, den Begriff der Tonart in sein Lehrwerk einzuführen. Kurz zuvor verwendet Fux zwar schon den Begriff der „*Harmonie*“³⁹⁹, aber dort bezieht sich dieser Begriff auf den Einzelklang, seine Lage im Tonsatz und die Verdoppelung von „*Harmonietönen*“, nicht jedoch auf die harmonische Progression im Tonsatz. An anderer Stelle kurz zuvor streift Fux das Thema etwas näher. Im Zusammenhang mit dem dreistimmigen Kontrapunkt schreibt er:

„Es ist also diese Gattung die einfachste Zusammensetzung dreyer Stimmen, in gleichen Noten, oder drey halbkurzen, und bestehet aus lauter Consonanzen. Am ersten ist zu merken, daß in iedem Takt der harmonische Dreyklang anzubringen ist, wenn solches nicht andere Umstände verhindern.

Josephus: Was ist der harmonische Dreyklang?

Aloysius: Es ist ein System, so aus der Terz und der Quinte bestehet.“⁴⁰⁰

³⁹⁹ Es geht um die Stelle, an der im vierstimmigen Kontrapunkt jeweils eine der Stimmen in Halben geht, während die drei anderen in Ganzen geführt werden: „Die Beschwerlichkeit der Sache aber entspringt aus der Nothwendigkeit, daß man zwey halbe Schläge gegen drey ganze setzen muß, welches zu keinem andern Ende geschiehet, als daß du die Wissenschaft der Harmonie erlernen, und bey der Zusammensetzung der Concordanzen behutsam, vorsichtig aufmerksam werden mögst.“ Fux, *Gradus* (deutsch), S. 111, im Original nicht unterstrichen.

⁴⁰⁰ Fux, *Gradus* (deutsch), S. 87. Übrigens merkt auch der Übersetzer Lorenz Mizler an dieser Stelle in einer Fußnote an, dass die Einführung des harmonischen Dreyklangs „sehr kurz

Man berücksichtige, auf welcher geradezu lapidaren Weise der Dreiklang eingeführt wird, um den Unterschied zum Lehrwerk Kirnberger auch nur annähernd zu erfassen. In dem zitierten Zusammenhang geht es um den dreistimmigen Kontrapunkt „Note gegen Note“. Denn obwohl Fux hier auf den Begriff des Dreiklangs abstellt, so ist doch immer noch ganz klar, dass der Kontrapunkt das eigentlich regulierende Moment im Tonsatz ist. Schließlich bleibt der Dreiklang „harmonisch“ völlig unbestimmt; es gibt keinerlei Regeln oder Hinweise für eine sinnvolle Abfolge der Akkorde, für Verwandtschaftsverhältnisse, Spannungsverhältnisse usw. Fux erläutert lediglich, dass es manchmal erforderlich sei, nicht den gesamten Dreiklang zu benutzen.

„Es ist öfters der Wohlklang des Gesanges die Ursache, daß bisweilen anstatt des Dreyklangs eine andere Consonanz, entweder die Sexte, oder die Octave pfelegt gebraucht zu werden: Manchmal muß man auch, um zwey unmittelbar aufeinander folgende Quinten oder Octaven zu vermeiden, den Dreyklang weglassen, und an statt der Quinte die Sexte, oder die Octave, oder beyde zugleich nehmen (...)“⁴⁰¹

Durch diese Ausführungen wird mehr als deutlich, dass für Fux der Dreiklang nicht eine unmittelbar gegebene Einheit ist, die den Tonsatz durchgestalten kann, sondern ein Phänomen, das sich aus der kontrapunktmäßigen Fortschreibung der Einzelstimmen ergibt. Es erscheint insofern *zweckmäßig* für den Komponisten, sich an den Dreiklang zu halten, weil dann die Gefahr von Satzfehlern minimiert wird. Als ein Phänomen aus sich heraus wird der Dreiklang nicht betrachtet. Hier wird quasi wie in einem Brennglas der elementare Unterschied zum Kirnbergerschen Ausgangspunkt seiner Satzlehre sehr augenfällig. Gleiches gilt bei Fux für den Begriff der Tonart, der auch eigentlich nur nebenbei eingeführt wird. Dabei vermischt Fux die alten „Kirchentonarten“ mit dem modernen Dur-Moll-System. Aus dem Gesagten wird ganz deutlich, dass die Tonart für die formale Struktur der Fuge eigentlich keine Bedeutung hat. Vielmehr geht es darum, Themen zu (er-)finden, die dem Charakter der Tonart entsprechen und die sich problemlos auf die Oberquinte versetzen lassen. Auch hier wird noch einmal deutlich, dass die Phänomene „Tonart“ und „Dreiklang“ für die Struktur der Musik, die Regelung ihrer Abfolge im Kleinen (Folge der gerathen“ sei.

⁴⁰¹ Ebenda.

Akkorde) und Großen (Struktur der formalen Anlage des Stückes) eigentlich überhaupt keine Rolle spielen.

Hier ist nun auch der Ort, der oben aufgeworfenen Frage nachzugehen, nach welchen Prinzipien denn nach Fux eine Fuge aufgebaut ist. Immerhin kann er ja Palestrina nicht als Gewährsmann anführen. Aus den angefügten Beispielen ergibt sich ganz klar, dass eine Fuge für Fux offensichtlich ein recht kurzes Stück ist, in dem sich die Frage der formalen Gliederung eigentlich so gar nicht stellt. Bezeichnenderweise spricht Fux von den „Sätzen“ einer Fuge. Damit meint er das, was modern unter der Durchführung einer Fuge verstanden wird. Für diese Sätze stellt er nun im weiteren Verlauf zusätzliche satztechnische Mittel zur Verfügung, im Wesentlichen den doppelten Kontrapunkt und verschiedene Formen der Umkehrung. Die Besonderheiten des doppelten Kontrapunktes erläutert er anhand des doppelten Kontrapunktes der Oktave, der Dezime und Duodezime. Die Anwendung dieser Satztechniken empfiehlt er nun für die verschiedenen Sätze der Fuge. Eine Fuge ist also etwas überspitzt formuliert eine Aneinanderreihung von Durchführungen, die sich durch möglichst vielfältigen und unterschiedlichen Gebrauch verschiedener, teilweise recht komplizierter Satztechniken auszeichnen. Die genaue Abfolge bleibt dabei dem Komponisten überlassen, von dem erwartet wird, dass er, wenn er die einzelnen Techniken nur lange und gründlich genug studiert und geübt hat, auch zu einem musikalisch sinnvollen Gebrauch dieser Satztechniken innerhalb der musikalischen Großform findet. Nach welchen Kriterien jedoch diese Abfolge geschehen soll (z. B. Abwechslung/Kontrast oder organische Entwicklung) wird dabei von Fux nicht weiter erläutert. Es ist auffällig, dass er auch neben seinen kurzen Beispielen keine weiteren Exempel heranzieht. Es ist somit nicht ganz klar, welche Stücke oder Komponisten Fux dabei im Auge hat. Bezeichnenderweise tauchen in dem gesamten, ziemlich langen Kapitel über die Fuge die Begriffe „Zwischenspiel“ oder „Sequenz“ überhaupt nicht auf. Auch wird nicht recht erläutert, in welchen Zusammenhängen Fugen gebraucht werden sollen (instrumental oder eher vokal, Tasteninstrumente oder Ensemblesmusik usw.). Die Fuge erscheint so lediglich als ein Spezialfall der kontrapunktischen Musik. Auch wenn man berücksichtigt, dass in der Zeit von Fux die Fugentechnik noch

nicht ansatzweise so ausgearbeitet war wie durch das Werk Johann Sebastian Bachs eine Generation später, so muss doch festgestellt werden, dass Fux in seinen Überlegungen zur Fuge deutlich hinter seine Zeit zurückfällt. Keinesfalls kann sein Werk als eine Fugenlehre im modernen Sinne gesehen werden: Dafür fehlen nicht nur die zentralen Elemente für die Bedeutung der Fuge wie Tonart, Dreiklang, harmonische Gestaltung, sondern ebenso die ungeklärte formale Anlage wie die Fragen einer konkret praktischen Verwendung.

6.3.6 Überlegungen zur Musikästhetik

Sehr interessant ist der oben bereits angedeutete Vergleich zwischen Fux und Kirnberger in Bezug auf ihre Auffassungen zur Musikästhetik. Es entspricht einer gewissen inneren Logik im Aufbau des *Gradus*, dass Fux erst am Ende seines Lehrwerkes auf diese Thematik zu sprechen kommt, nachdem der Schüler den gesamten Lehrgang durchlaufen hat. Nun stehen ihm alle musikalischen Mittel zu Gebote (Fuge, doppelter Kontrapunkt usw.) und es stellt sich die Frage, nach welchem übergeordneten Prinzip diese Mittel denn nun einzusetzen seien. Es erstaunt nicht, dass Fux eine sehr konservative Antwort gibt. An erster Stelle steht für ihn bei der Urteilsbildung ein hohes Maß an Sachkunde in musikalischen und satztechnischen Dingen. Einem Laien spricht er eigentlich ein ernst zu nehmendes Urteil ab.

„Nur aber werffe man sich nicht zum Richter auf, welches allein ein verständiger Mann seyn kann, der das gemeine von dem höhern und feinen zu unterschieden weiß, und seine Einsicht in die Natur der Dinge hat.“⁴⁰²

Das ist aber nur sozusagen eine notwendige Voraussetzung, noch keine hinreichende. Ein „verständiger Mann“ muss weitere Eigenschaften mitbringen, damit er ein rechtes Urteil fällen kann. Hier kommt nun Fux' wirklich konservative Attitüde zum Vorschein. Sein musikalisches Weltbild gipfelt in der Überzeugung, dass es eigentlich wirklich Neues in der Musik gar nicht geben kann.

⁴⁰² Fux, *Gradus* (deutsch), S. 178f.

Die entsprechende Formulierung lässt an Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig:

„Es werden auch unter heutigen Componisten einige gefunden, welche in der Meinung was neues und wohlgeschmacktes hervorzubringen, von dem gewöhnlichen Gebrauch der Consonanzen und Dissonanzen abweichen, alle Gesetze und Regeln der Composition verkehren, und sich schmeicheln, was neues in den Lauf der Natur hinein zu bringen, welches allein Gott zukommt. Es ist aber das neue, so ein geübter Verstand hervor bringt, nichts anderes, als immer eine andere Zusammensetzung eben derselben Consonanzen und Dissonanzen, die sich auf die Vernunft gründet.“⁴⁰³

Daraus folgt ganz eindeutig, dass nicht das Neue und Unerwartete das ästhetische Leitbild eines Fux ist, sondern das Geglättete, eher in sich Ruhende und den Regeln gemäß korrekt Ausgeführte. Bedenkt man, in welchem Umfeld Fux als kaiserlicher Kapellmeister gestanden hat, ist diese Aussage schon etwas erstaunlich. Es ist bekannt, dass Fux in seiner Anstellung eher für die Kirchenmusik zuständig war und die Oper seinem Vizekapellmeister Caldara überließ oder auch überlassen musste. Denn gerade für die Oper der Barockzeit trägt dieser Ansatz nicht, weil hier natürlich das Außergewöhnliche, Exaltierte, vielleicht auch ein Stück weit Überdrehte („barock“ = „schiefrund“) quasi zur DNA der Gattung gehörte. Im Gegensatz dazu erscheint Kirnberger weniger engstirnig zu sein, weil ihm, wie im Kapitel über den vermischten Stil deutlich geworden ist, der ästhetische Wert satztechnischer Freiheiten durchaus sehr bewusst ist.⁴⁰⁴

Fux gibt im weiteren Verlauf eine prägnante positive Zusammenfassung seiner Ästhetik, wobei er versucht, verschiedene Prinzipien miteinander zu vereinigen.

„Ich sage also, daß diejenige Composition von gutem Geschmack sey, und den Vorzug verdiene, welche sich auf die Regeln gründet, sich der gemeinen und ausschweifenden Gedancken enthält, was ausgesuchtes edles und erhabenes in sich hält, alles in natürlicher Ordnung vorbringt, und auch Musikverständigen ein Vergnügen zu machen fähig ist.“⁴⁰⁵

Damit versucht Fux geradezu eine Definition guter Musik, die so ähnlich durchaus auch von Kirnberger geteilt werden könnte. Die Musik scheint hier

⁴⁰³ Ebenda, S. 179.

⁴⁰⁴ Vgl. Kapitel 5.6.4, S.116ff dieser Arbeit.

⁴⁰⁵ Fux, Gradus (deutsch), S. 179.

eingebettet in ein Weltbild, das zuallererst von Ordnung, Zurückhaltung in der Wahl der Mittel und dem Verzicht auf alles *Gemeine* und *Ausschweifende* gekennzeichnet ist. Stattdessen soll sie sich am *Erhabenen* und *Edlen* orientieren. Als wichtiges Testkriterium zieht Fux heran, dass die Musik den Verständigen ein Vergnügen bereiten müsse, wobei er natürlich unter einem Musikverständigen jemanden versteht, der die Regeln der Musik verinnerlicht hat. Damit schließt sich in gewisser Weise ein Kreis. Wenn man jetzt noch hinzunimmt, dass Fux wie angedeutet davon ausgeht, dass es eigentlich nichts grundlegend Neues in der Musik geben kann, sondern sich das Neuartige eigentlich nur im (etwas) erneuerten Gebrauch der immer gleichen Kon- und Dissonanzen manifestiert, dann kommt man kaum umhin, für Fux ein relativ geschlossenes und statisches musikalisches Weltbild zu konstatieren. Dieses Weltbild zu erhalten, scheint der eigentliche Beweggrund für die Abfassung des *Gradus* zu sein. Hierin zeigen sich ganz deutliche Parallelen zu Kirnberger, der auch nicht müde wird, die Komponisten zu einer immer größeren *Reinheit* des Satzes zu animieren. Auch die oben zitierte Bemerkung von Fux⁴⁰⁶, dass er die Bemühungen, immer etwas Neues zu erfinden, gar nicht tadele, sondern lobe und dieses mit dem Vergleich eines Menschen untermauert, der sich wie vor fünfzig oder sechzig Jahren kleidet, ändert an dieser Einschätzung wenig. Das äußere oder oberflächliche Erscheinungsbild mag sich ändern, die zugrunde liegenden Prinzipien sind für Fux so fest gegründet wie alle Ordnung auf dieser Welt. Dieses zu durchschauen und in rechter Weise anzuwenden, ist daher für Fux ein ganz prominentes Ziel seines pädagogischen Lehrwerkes.

Bei aller Gemeinsamkeit in den grundsätzlichen Auffassungen zur Musikästhetik zwischen Fux und Kirnberger gilt es dennoch festzustellen, dass es bei Kirnberger aber zumindest noch die Mahnung gibt, der Komponist dürfe es auf keinen Fall bei der Befolgung der Regeln bewenden lassen, da er dann zwar die Reinheit des Satzes beachtet habe, nicht aber automatisch zur Schönheit gelange.

„So unumgänglich nothwendig es also ist, daß ein Tonsetzer den harmonisch reinen Satz in seiner Gewalt habe, so gewiss ist es auch, daß diese Reinigkeit allein noch sein geringstes Verdienst ist. Es verhält sich mit der Musik, wie mit der Bered-

⁴⁰⁶ Vgl. Fußnote 379, S. 210 dieser Arbeit.

samkeit; die erste Eigenschaft des Redners ist, daß er die Grammatik seiner Sprache verstehe, das ist, sich verständlich und rein auszudrücken wisse. Dieses allein aber hilft ihm sehr wenig. Der reineste Ausdruck der Sprache, in der man nichts wichtiges oder interessantes zu sagen weiß, ist vergebliche Kunst.“⁴⁰⁷

Schönheit der Musik verdichtet sich hier bei Kirnberger zu einem Übereinkommen von Form und Inhalt der Musik, von gutem Handwerk mit gediegenem musikalischen Gehalt. Weder kann dieses Ideal durch einen regelverletzenden übermäßigen Ausdruckswillen noch durch steife und „altfränkisch[e]“⁴⁰⁸ Art ohne musikalische Kraft erreicht werden. Allein die ausgewogene Balance dieser beiden Sphären garantiert bei Kirnberger den höchsten musikalischen Genuss.

6.3.7 Zusammenfassung des Vergleiches zwischen den Werken von Fux und Kirnberger

Betrachtet man die einzelnen Elemente zusammenfassend, so kann man feststellen, dass es bei gewissen Parallelen im kompositorisch-pädagogischen Anspruch zwischen Fux und Kirnberger erhebliche Unterschiede gibt.

Gemeinsam ist beiden sicherlich ihr pädagogischer und in gewisser Hinsicht auch überzeitlicher Anspruch. Beide glauben, dass sie so etwas wie einen „Urgrund“ der Musik gefunden haben, der über alle Formen und Gattungen hinweg wesentliche Merkmale einer jeden Komposition regelt.

Dabei erscheint Kirnbergers Konzeption des musikalischen Satzes gegenüber der Form des reinen Kontrapunkts eine Weiterentwicklung zu sein, da bei Kirnberger ganz eindeutig die Integration der verschiedenen Parameter das favorisierte Modell ist. Innerhalb dieser Parameter reguliert die Harmonik das musikalische Geschehen, die verständige Integration der verschiedenen musikalischen Parameter unter einem Ausdruckswillen garantiert musikalische Güte und Qualität. Dabei werden alle musikalischen Mittel in Anspruch genommen, aber auch so systematisch wie möglich isoliert und geübt. Demgegenüber isoliert Fux eigentlich nur einen Parameter, nämlich den Kontrapunkt. Dieser

⁴⁰⁷ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/1, S. 3.

⁴⁰⁸ Ebenda.

wird auf der Basis eines theoretisch weitgehend ungeklärten Tonsystems, weniger anhand von Regeln als vielmehr anhand zahlreicher Beispiele geübt. Dabei gibt es eine doppelte Steigerung: zunehmende Stimmenzahl und zunehmende Bewegung. Dadurch soll anhand weitgehend kunstferner Übungen ein handwerkliches Gerüst vermittelt werden, dessen Bedeutung für den Komponisten eher behauptet als plausibel begründet wird. Zumindest die Ausführungen über das System der Tonarten war jedoch schon zu Fux' Lebzeiten völlig veraltet. Die naheliegende Konsequenz könnte somit lauten, dass der Verfasser selbst der Ansicht ist, dass die Technik des Kontrapunktes eigentlich nicht gut zum dur-moll-tonalen System passt. Eine andere Sichtweise würde nahelegen, dass gerade die Isolation vom harmonischen Fortschreitungsdenken erst den Blick wirklich frei macht für die Besonderheiten des „reinen Kontrapunkts“. Vielleicht ist das der Grund für die große Verbreitung von Fux' Lehrwerk über einen so langen Zeitraum: Dass nämlich die „kunstferne“ Beschäftigung mit dem *Kontrapunkt an sich* für den Komponisten doch einen Nutzen haben kann, der sich zwar nicht unmittelbar aus den Übungen und ihren Schreibarten ergibt, sich aber dennoch in der Art der Behandlung der Stimmen, in kleineren kontrapunktisch gehaltenen Abschnitten oder allgemein in einer gewissen Dignität und handwerklichen Meisterschaft des Komponisten zeigt. Dass dieses Konzept bei aller Bewunderung nicht unumstritten war, beweist wohl am besten Lornez Mizler, der Übersetzer des *Gradus*, wenn er zur Tonartenlehre von Fux in ziemlich drastischen Worten schreibt:

„Ja sie sind solche Kleinigkeiten, die bey der heutigen Lehre von Tonarten gar nichts mehr helffen, und die ganze Lehre von den versetzten Tonarten mit unserer heutigen Composition gar nichts mehr zu thun, und wird billig als ein unnöthiges Flickwerk, so in dem Gehirne der ehemaligen Scribenten, und nicht in der Natur der Töne seinen Ursprung genommen, hindangesetzt, und nur um der musical. Historie willen gemercket.“⁴⁰⁹

Kirnberger selbst äußert sich sehr differenziert zum Lehrwerk von Fux. Er sieht den größten Unterschied darin, dass bei Fux die Einheit des Ausdrucks nicht genügend zur Geltung komme. Das sieht Kirnberger als den besonderen Vorzug der Musik und Methode Bachs. Die Verschränkung der einzelnen musikalischen Parameter in der Konzeption des musikalischen Satzes hat nach Kirn-

⁴⁰⁹ Fux, *Gradus* (deutsch), S. 173, Anmerkung **.

berger eben den Zweck, einen einheitlichen Ausdruck über alle Parameter hinweg anzustreben. Dieses Moment fehlt ihm bei Fux. In *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten* schreibt er:

„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 bestimmtem Charakter annehmen kann. Fux aber geht willkürlich fort, ohne sich im ganzen Stücke an Charakter, Rythmus, Melodie u.s.w. zu binden. Die Bachsche Fugen unterscheiden sich, wie gesagt, von allen andern eben dadurch, daß bei ihm alle Schönheiten, Rythmus, Melodie und Charakter so, wie in allen andern seiner Stücken, vereinigt sind.“⁴¹⁰

Es gibt also für Kirnberger einen Zusammenhang zwischen der Bachschen Schreibweise und der auf Bach zurückgehenden Lehrmethode. Für alle diejenigen, die es anstreben, wie Bach Stücke zu schreiben, die einen einheitlichen Charakter aufweisen, empfiehlt er natürlich sein eigenes Lehrwerk.

Große Ähnlichkeit besteht hingegen in der relativ konservativen Grundattitüde beider Theoretiker: Es ist unzweifelhaft das zentrale Anliegen beider Werke, das Qualitätsideal einer mehr oder weniger vergangenen Epoche gegenüber einer eher skeptisch einzuschätzenden Gegenwart und Zukunft zu sichern. Das ästhetische Ideal einer deutlich regelbesetzten Musizierweise gerät offensichtlich zunehmend in Konflikt mit einer stärker individualistisch ausgeprägten, den späteren Geniebegriff schon vorausahnenden Musizierweise, die sich spätestens in den großen Opern der Barockzeit einen Weg in immer außergewöhnlichere, späktakulärere und auf äußere Effekte zielende Werke bahnte. Gegen diesen Trend setzen beide Theoretiker auf eine eher aus dem Inneren des Werkes kommende Ästhetik der Kunstfertigkeit, die allerdings auch auf Seiten des Hörers eine gewisse Kennerschaft bedingt. Auch in dieser Einschätzung sind sich beide Theoretiker einig: Der einzig wirkliche Applaus für den Komponisten ist nur der des Verständigen.

⁴¹⁰ Kirnberger, *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten*, S. 8.

6.4 Melodielehre

Dem Aufbau seines Werkes entsprechend widmet sich Kirnberger in zwei verschiedenen Kapiteln dem Problem der melodischen Fortschreitung an sich. Während er im ersten Teil der *Kunst des reinen Satzes* vor allem die Fortschreitungsregeln in Bezug auf die satztechnische Korrektheit darstellen möchte, geht er im zweiten Teil des Werkes auf den Gebrauch dieser Regeln auch unter ästhetischen Gesichtspunkten ein. Jedoch gelingt ihm diese Unterscheidung nicht so deutlich wie bei den Überlegungen zum Gebrauch der Harmonie. Das hängt ganz sicher damit zusammen, dass der Gebrauch der melodischen Fortschreitungen eng mit anderen satztechnischen Parametern zusammenhängt und von daher nicht so gut isoliert werden kann. Deswegen ist es folgerichtig, dass Kirnberger häufig keine exakten Regeln gibt, sondern eher Empfehlungen. Immer ist der – harmonische, ausdrucksmäßige *und* eben melodische – Zusammenhang als Ganzes zu betrachten. Aus didaktischer Sicht tun sich hier ähnliche Probleme auf wie bei den Kapiteln über den Kontrapunkt: Kirnberger will in Lehrsätzen eine Kenntnis vermitteln und zum Verständnis dieser Lehrsätze ist eigentlich deren Beherrschung – zumindest im Nachvollzug – bereits erforderlich. Insgesamt ist zu beobachten, dass er sich sehr um eine Systematisierung des Gegenstandes bemüht.

Vor diesem Hintergrund ist es deshalb verständlich, dass sich Kirnberger im ersten Teil seines Lehrwerkes auf einige wenige Grundsätze beschränkt, die er dann im zweiten Teil aufgreift und weiter differenziert. Im Folgenden sollen deswegen auch die Äußerungen in den beiden Kapiteln zusammen betrachtet werden. Insgesamt lassen sich seine Überlegungen in vier Aspekte gliedern, wobei insbesondere der letzte dieser vier Aspekte nicht immer klar systematisiert erscheint. Alle Überlegungen ergeben sich recht folgerichtig aus dem gegebenen Konzept des Lehrwerkes und seines Bezuges auf die Kategorie des musikalischen Satzes.

Zunächst fordert Kirnberger, dass gerade der Beginn eines Stückes die Tonart eindeutig erkennen lassen müsse. Damit sind vor allem der Anfangston und seine unmittelbare Fortsetzung gemeint. Dann kommt er auf den wichtigsten

Grundsatz zu sprechen, dass nämlich jede Melodie harmonisch korrekt grundiert sein muss. Diese Grundierung muss fühlbar sein, sonst kann nach Kirnberger eine Melodie trotz Einhaltung aller sonstigen Regeln nicht fließend sein.

„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.“⁴¹¹

Auch diese Forderung überrascht nicht. Im Gefüge des musikalischen Satzes – darauf hat Kirnberger in seiner Schrift oft hingewiesen – nimmt die Harmonie die entscheidende Funktion ein. Sie steuert das gesamte musikalische Geschehen in der Form, dass alle anderen Parameter auf sie bezogen sein müssen. Diese Voraussetzung garantiert aber keinesfalls schon eine gute Melodieführung, sodass Fehler in der Melodieführung von zwei Seiten eingeschränkt werden müssen: von falscher Melodieführung, die zu einer fehlerhaften Harmoniefortschreitung führen würde, auf der einen Seite und von musikalisch uninspirierter Melodieführung auf der Basis einer zwar korrekten harmonischen Grundierung, aber mangelndem musikalischen Verständnis auf der anderen Seite. In dem einen Fall kann Kirnberger auf seine Ausführungen über den Gebrauch der Harmonie verweisen, in dem anderen Fall ist er gezwungen, zur Anbahnung dieses musikalischen Verständnisses einige Hinweise zu geben, die auf den Bereich der Musikästhetik zielen. Betrachtet man diese Hinweise genauer, so stellt man fest, dass er zwar einige „Grundregeln“ angeben kann, diese aber sehr oft relativieren muss, weil er den gesamten musikalischen Sachverhalt in den Blick nehmen muss. So kann eine bestimmte Fortschreitung zwar „im Prinzip“ nicht gut sein, aber eine allgemeine Regel kann er daraus trotzdem nicht machen, weil es eben doch musikalische Fälle gibt, in denen diese eigentlich ungewöhnliche Fortschreitung gerade eine Erweiterung des Ausdrucks ermöglicht. Ähnlich wie beim Kapitel über den Kontrapunkt wird dadurch ein weitgehend systematischer Aufbau dieser Kapitel erschwert.

⁴¹¹ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/1, S. 80.

Darum bemüht sich Kirnberger besonders, wenn er im dritten Aspekt die verschiedenen Intervalle mit ihren Besonderheiten und Ausnahmen bespricht. Dabei kommt er auf allerlei Spezialfälle zu sprechen, wobei anzumerken ist, dass er häufig für seine Empfehlungen keine Begründungen gibt. Bestimmte Intervallfolgen seien z. B. nur aufwärts zu empfehlen, andere nur abwärts. Als leitende Instanz ließe sich wohl nur so etwas wie das Stilgefühl des an den großen Meistern geschulten Lehrmeisters ausmachen. Eine Mittlerstellung in diesem Gebiet nimmt die Dissonanzbehandlung in Bezug auf die Melodieführung ein, weil sie einerseits eine Brücke zu den Regeln der Harmonie schlägt, aber andererseits durch die etwas anders geartete Anlage auch davon abweicht. Im vierten Aspekt schließlich geht Kirnberger auf einige Besonderheiten ein, die sich z. B. auf die Besetzung beziehen, auf die Problematik der chromatischen Fortschreitungen oder auf enharmonische Verwechslungen. Hier versammelt Kirnberger verschiedene Aspekte des Themas, die ihm wichtig erscheinen, die sich aber weitgehend einem systematischen Zugang widersetzen.

Eine besondere Leistung stellen m. E. die Ausführungen über die Dissonanzbehandlung dar. Hier unterscheidet Kirnberger zwei verschiedene Möglichkeiten einer möglichen „*melodischen Dissonanz*“. Zum einen geht es um eine Dissonanz der Melodiestimme zum Grundbass der Harmonie. Diese Dissonanzen werden natürlich nach den Regeln der Harmonielehre aufgelöst. In der Regel handelt es sich dabei um Vorhalte oder Leittöne, die korrekt vorbereitet und aufgelöst werden müssen. Hier wird noch einmal ganz deutlich, dass Kirnberger jede Melodiestimme immer auch harmonisch interpretiert. Die oben erwähnte harmonische Grundierung der Melodiestimme ist also nicht nur eine abstrakte Forderung, sondern diese Grundierung zieht auch ganz praktische Regeln im Bereich der Melodieführung nach sich. Nebenbei bemerkt kann man aus Kirnbergers Hinweisen auch folgern, dass er davon ausgeht, dass zumindest über weite Strecken die gedachte Harmonisierung auch eindeutig sein muss. Denn wenn in einer nur einstimmig vorhandenen Melodiestimme die durch die gedachte Harmonisierung bedingte, allerdings auch nur gedachte Dissonanz eine bestimmte melodische Fortschreitung erzwingt, dann muss Kirnberger davon ausgehen, dass diese Harmonisierung quasi fest mit der Melodie

verbunden ist. Ansonsten würde sich diese Regel nur auf die Harmonisierung beziehen, nicht aber auf die melodische Fortschreitung an sich. Genau davon scheint Kirnberger aber auch auszugehen. Gerade in diesem Abschnitt verwendet er daher häufig die Wendung, dass etwas *von jedermann so empfunden oder gefühlt werde*.⁴¹² Insgesamt kann dieser Teil der Dissonanzbehandlung als spezielle Ausprägung der Harmonielehre Kirnbergers angesehen werden oder anders ausgedrückt: als ihre Anwendung auf das Gebiet der Melodieführung.

Davon unterscheidet er nun eine zweite Art der Dissonanzbehandlung, die sich direkt auf die melodische Linie bezieht. Hier begibt sich Kirnberger auf ein schwierig zu fassendes Terrain. Zunächst legt er dar, dass grundsätzlich kleinere Intervalle für die melodische Fortschreitung geeigneter seien als große. Würde man nun den Dissonanzbegriff auch auf die melodische Fortschreitung innerhalb der melodischen Linie anwenden, so müssten eigentlich Sekunden verboten werden, was natürlich nicht geht. Die Erlaubnis dieser Sekundschritte begründet Kirnberger mit der zugrunde liegenden Tonleiter, die für den Hörer den Zusammenhang eindeutig klar stelle. Allerdings gibt es hier zwei Ausnahmen, auf die er auch gleich eingeht:

„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.“⁴¹³

Damit verknüpft Kirnberger hier auf beeindruckende Weise seine Melodielehre gleichermaßen mit seiner Harmonielehre wie mit seiner Musikästhetik. Der Komponist müsse sich einerseits der harmonischen Implikationen seiner Melodie genau bewusst sein; nur so könne er die harmonischen Dissonanzen

⁴¹² Vgl. z. B. Ebenda, S. 83: „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.“

⁴¹³ Ebenda, S. 82.

gemäß den Regeln des musikalischen Satzes richtig verwenden. Gleichzeitig müsse er sich bewusst sein, dass auch Intervalle innerhalb der Tonleiter einer besonderen Lizenz bedürfen, dann aber durchaus den Ausdruckscharakter des Stückes bereichern könnten. Es komme also nicht darauf an, diese Intervalle grundsätzlich zu vermeiden, sondern sie so *in seiner Gewalt zu haben*, dass ein musikalisch reichhaltiger und ausdrucksmäßig starker Gesang entstehen könne. Darüber hinaus gilt es nun aus dem musikalischen Zusammenhang heraus zu entscheiden, ob eine bestimmte Intervallfolge als Dissonanz aufgelöst werden muss oder nicht. So kann die siebte Stufe z. B. in dem Notenbeispiel 18 im Takt 5 als Leitton gehört werden – in diesem Fall muss sie natürlich aufgelöst werden – oder aber wie in Takt 4 als Terz des Akkordes der Dominante in einem Halbschluss, wobei natürlich keine Auflösung erforderlich ist, weil sie in diesem Fall nicht als ein Spannungsklang gehört wird, sondern eher selbst als Auflösung. Auch kommt in Takt 2 der nur durch die Vorhaltsnote abgemilderte Tritonus vor, der allerdings in dem Sinne korrekt fortgeführt wird, dass das f als Septime des zugrunde liegenden dominantischen Akkordes zum e abwärts geführt wird.



Notenbeispiel 18: Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes II,1*, S. 82f.

Im Folgenden geht Kirnberger dann auf die chromatischen Intervalle ein. Auch hier gilt der gleiche Grundsatz: Der besondere Ausdruckscharakter dieser Intervalle ist ein probates Mittel einer reichhaltigen musikalischen Gestaltung, erfordert aber satztechnische und harmonische Übersicht des Komponisten. Es können nur solche Melodien gutgeheißen werden, die, ohne gegen Fehler des Satzes zu verstoßen, auf natürliche Weise harmonisiert werden können. Der Unterschied etwa zur Kontrapunktlehre von Fux ist hier mit Händen zu greifen. Als eine Hilfestellung gibt er nun den Ausdrucksgehalt der verschiedenen Intervalle an – insbesondere derer, die das Material der Tonleiter überschreiten.

Dabei unterscheidet er zwischen steigenden und fallenden Intervallen. So bezeichnet er z. B. die aufsteigende kleine Sexte als „wehmütig, bittend, schmeichelnd“, die absteigende jedoch als „niedergeschlagen“⁴¹⁴. So ganz wohl scheint ihm bei diesem Verfahren jedoch nicht zu sein, da es für ihn offenbar die melodischen Intervalle zu sehr isoliert und losgelöst vom musikalischen Zusammenhang betrachtet. Daher stellt er seine Sichtweise noch einmal ganz ausführlich dar:

„Hiermit ist aber nicht gesagt, als wenn diese melodische Fortschreitungen nur bloß 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 gewählet, und von einer kräftigen Harmonie unterstützt wird, die Wirkung um desto größer seyn müße.“⁴¹⁵

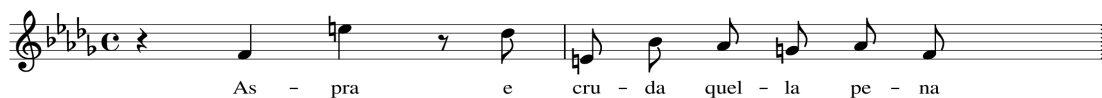
Kennzeichen einer guten Musik ist für Kirnberger das Zusammenwirken der verschiedenen Parameter unter dem Ausdruckswillen des Komponisten. Der angestrebte Ausdruck ergebe sich vor allem dann, wenn diese Parameter gleichgerichtet verwendet werden. In diesem Sinn sind seine Ausführungen zum Ausdrucksgehalt der Intervalle zu verstehen: als ein Hinweis auf die naheliegenden oder vielleicht auch typischen Ausdrucksgehalte der verschiedenen Intervalle. Sehr bemerkenswert ist seine Aussage zum Verhältnis von Melodie und Harmonie. Ganz offensichtlich ist für Kirnberger die Harmonie auch wichtigster Ausdrucksträger, eindeutig vor der Melodie. Denn seinen Worten nach kann ein und dieselbe Melodie durch verschiedene Harmonien in ihrem Ausdrucksgehalt ganz wesentlich verändert werden und nicht umgekehrt. Die Harmonie steuert also nicht nur das Geschehen im musikalischen Satz im Sinne von „Reinigkeit“, sondern auch im Sinn des Ausdrucksgehaltes der Musik. Die

⁴¹⁴ Ebenda, S. 103f.

⁴¹⁵ Ebenda, S. 104, vgl. auch S. 45 dieser Arbeit.

Idee des musikalischen Satzes, wie Kirnberger sie in seinem Lehrwerk vorstellt, und auch die Anlage dieses Lehrwerkes mit der Harmonielehre als Dreh- und Angelpunkt haben ihre Ursache also letztlich in seiner musikästhetischen Auffassung von einem Ausdruckswillen, der durch die Steuerung der verschiedenen musikalischen Mittel durch die richtige Harmonisierung gekennzeichnet ist. Nun gibt es aber nach Kirnberger Musikstücke, in denen das melodische Element vorherrschend ist, z. B. in Arien und Liedern. Für diese Stücke empfiehlt er eine ausgefallene und ausdrucksstarke melodische Gestaltung. Insgesamt warnt Kirnberger eher vor zu eintöniger Melodie.⁴¹⁶ Bemerkenswert ist, dass Kirnberger ans Ende seiner Ausführungen zur melodischen Gestaltung sozusagen als ein Vorbild einer ausdrucksstarken Melodie auf engem Raum den Beginn einer extrem außergewöhnlichen Arie von Benedetto Marcello (Notenbeispiel 19) geradezu überschwänglich preist:

„Kann eine frappantere und den Worten angemessenere melodische Fortschreitung erdacht werden?“⁴¹⁷



Notenbeispiel 19: Kunst des reinen Satzes II/1, S. 104.

Ganz sicher bedingt hier eine sehr intensive Textausdeutung („Bitter und rau ist jenes Leid“) die ganz ungewöhnliche und eigentlich jede Regel missachtende melodische Fortschreitung. Umso bemerkenswerter ist, dass Kirnberger gerade dieses ausgefallene Beispiel als vorbildlich darstellt. Hier zeigt sich ganz deutlich, wie sehr für Kirnberger die Melodie eben auch Ausdrucksträger des musi-

⁴¹⁶ „Ueberhaupt kann eine Melodie, die lange keine anderen Töne als die der Tonleiter hören lässt, leicht ins Platte fallen, denn von dem Fließenden zum Platten ist nur ein Schritt.“ Ebenda, S. 84.

⁴¹⁷ Ebenda, S. 104.

kalischen Satzes sein kann, wenn sie sich – wie in diesem Beispiel – auf der Basis einer klaren harmonischen Fortschreitung bewegt, die sich in diesem Fall zwischen Tonika- und Dominantbereichen bewegt. Gerade durch die eindeutige und eigentlich recht einfache harmonische Fortschreitung wird die extrem auffällige melodische Gestaltung erst gerechtfertigt.

Insgesamt unterscheidet sich die Anlage dieses Kapitels deutlich z. B. von derjenigen in Matthesons *Der vollkommene Capellmeister*. Mattheson versucht darin, die Melodie zum Ausgangspunkt der Musik überhaupt zu machen und keinesfalls die Harmonie. Für ihn ist die Melodie vielmehr selbst

„in der That nichts anders, als die ursprüngliche wahre und **einfache Harmonie** selbst, darin alls Intervall **nach, auf** und **hinter einander** folgen; so wie eben dieselbe Intervalle und keine andre, in vollstimmigen Sätzen **zugleich**, auf **einmahl**, und **mit einander** vernommen werden, folglich eine **vielfache** Harmonie zu Wege bringen. In beiden muß freilich der gute Geschmack regieren; sonst sind sie keiner Bone werth.“⁴¹⁸

Dementsprechend widmet er den melodischen Regeln ein sehr langes Kapitel, in dem er auf sehr viele Einzelheiten eingeht und für sich in Anspruch nimmt, dass er der erste sei, der sich ausführlich mit melodischen Regeln befasse. Insgesamt gibt er dann sieben Regeln an⁴¹⁹, die aber selbst so allgemein gehalten sind, dass er doch auf den guten Geschmack des Komponisten rekurrieren muss.

Zusammenfassend lässt sich der Gedankengang Kirnbergers über die Intervallfortschreitung einer melodischen Linie wie folgt darstellen:

- Es gibt Dissonanzen in Bezug auf den Grundbass (harmonischer Bezug).
- Davon zu unterscheiden sind Dissonanzen, die sich aus der melodischen Linie ergeben (melodischer Bezug).
- Der richtige Gebrauch bedingt daher beim Komponisten einen guten Überblick über die jeweilige satztechnische Situation.

⁴¹⁸ Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, S. 134, im Original hervorgehoben.

⁴¹⁹ Ebenda, S. 140.

- Alle Intervalle der Tonleiter sind ohne Probleme zu gebrauchen (Ausnahme übermäßige Quarte und große Septime, hier gelten spezielle Regeln).
- Intervalle, die sich aus Tönen mit Versetzungszeichen ergeben, sind nur möglich, wenn innerhalb der Tonart eine Harmonisierung dazu gefunden werden kann.
- Grundsätzlich sind kleine Intervalle in der melodischen Linie größeren vorzuziehen. Dadurch wird der fließende Charakter der Musik unterstützt.
- Größere und chromatische Intervalle sind verstärkte Ausdrucksträger der Musik und von daher besonders in Liedern und Arien von großer Wichtigkeit.
- Die größte Wirkung entfalten melodische Ausdrucksgehalte, wenn sie mit einer musikalisch überzeugenden Harmoniefolge verbunden sind. Im Zweifel kann sich die melodische Gestaltung in ihrem Ausdrucksgehalt nicht gegen eine anders gerichtete Harmonisierung durchsetzen. Diese Aussage muss jedoch dann etwas eingeschränkt werden, wenn die melodische Linie wie im Notenbeispiel 19 selbst eine außerordentlich starke Ausdrucksgeste beinhaltet. Das ist kein Widerspruch zu dem oben Gesagten, denn ohne den besonderen und bewusst intendierten Ausdrucksgehalt wäre der Melodieverlauf in diesem Notenbeispiel schlicht irregulär.
- Der gute Gebrauch der melodischen Gestaltungsmittel gelingt nur dem Komponisten, der sich durch ein gründliches musikalisches Studium sowohl satztechnische Kenntnisse als auch ein Urteilsvermögen in Fragen der Ästhetik erworben hat.

Insgesamt können die Ausführungen Kirnbergers über die Intervallfortschreibung als sehr gehaltvoll und im Zusammenhang des Werkes als überzeugend angesehen werden.

6.5 Rhythmuslehre

6.5.1 Vorbemerkungen

Im Unterschied zu einigen anderen Aspekten des musikalischen Satzes (z. B. Kontrapunkt oder Melodielehre) gibt es für den Bereich der Rhythmuslehre eine Reihe systematischer Untersuchungen für das 18. Jahrhundert und darüber hinaus.⁴²⁰ In diesem Kapitel soll es daher vor allem um die Klärung zweier Fragen gehen: Welchen Stellenwert nimmt der Komplex „Takt/Rhythmus“ innerhalb Kirnbergers Konzeption des musikalischen Satzes ein und in welchem Verhältnis stehen die Äußerungen Kirnbergers zu denen anderer Theoretiker seiner Zeit? In Bezug auf diese Fragen werden daher zunächst terminologische Fragen zu klären sein, denn es ist weder im Hinblick auf die anderen Theoretiker noch auf die anderen Kapitel seines Lehrwerkes immer ganz eindeutig, was er z. B. unter einem „Metrum“ oder einem „Rhythmus“ versteht. Insgesamt liegt jedoch in diesem Kapitel gemäß der Intention dieser Arbeit ein deutlicher Schwerpunkt auf der werkimmanenten Betrachtung, also auf der Frage, welchen Stellenwert die rhythmische Gestaltung für Kirnbergers Konzeption des musikalischen Satzes hat. Demgegenüber wird die Frage, welche Bedeutung Kirnbergers Überlegungen für die Theorie des Taktes im 18. Jahrhundert hat, eher am Rande erörtert.

6.5.2 Zur Terminologie

Im Unterschied zum Begriff „Rhythmus“ verwendet Kirnberger den Begriff „Metrum“ eher beiläufig. Er wird nicht explizit erklärt, sondern taucht nur im Verhältnis zu anderen Begriffen auf. Bei Sulzer werden die Begriffe „Metrum; Metrisch“ folgendermaßen erklärt:

⁴²⁰ Genannt seien hier u.a. Henneberg, Theorien zur Rhythmik und Metrik, Maier, Studien zur Theorie des Taktes, und am umfassendsten: Maurer-Zenck, Vom Takt.

„Die Wörter bedeuten im allgemeinsten Sinn etwas richtig abgemessenes, das größere und kleinere Theile hat, aus deren gutem Verhältnis ein Ganzes durch seine Form angenehm wird.“⁴²¹

In diesem Sinne gibt es verschiedene Bedeutungen des Begriffs. Zum einen bezeichnet er bei Kirnberger so etwas Ähnliches wie Takt. Der Takt ist die Keimzelle der „metrischen“ Ordnung eines Stückes; von daher ist es nicht verwunderlich, wenn Kirnberger schreibt:

„Wenn nemlich eben dieselben schwereren oder leichteren Accente in gleichen Zeiten wiederkommen, so erhält der Gesang dadurch ein Metrum oder einen Tackt. Würden diese Accente nicht regelmäßig vertheilet, so daß keine genaue periodische Wiederkunft darin wäre, so gliche der Gesang nur der gemeinen prosaischen Rede; durch diese periodische Wiederkunft aber gleichet sie der gebundenen Rede, die ihr genaues Metrum hat.“⁴²²

Der Begriff des Metrums hat also drei verschiedene Bedeutungen, die sich alle aus der oben gegebenen Definition aus Sulzers Lexikon herleiten lassen.⁴²³ Zum einen bezeichnet er den Grundschlag, das „Maß“ eines Tonstückes. Jedoch verwendet Kirnberger hierfür meist die Begriffe „Schlag“ oder „Zeit“. Als zweites verweist das Metrum auf den Takt, indem der Takt mit seiner Akzentstrukturierung so etwas wie das Grundgerüst einer metrischen musikalischen Ordnung ist. Als drittes verweist der Begriff auf die aus der Redekunst bekannten metrischen Ordnungen, die sich aus den antiken Versmaßen ableiten lassen. Es ist interessant zu sehen, dass sich Kirnberger nur ganz am Rande und auch nur sehr allgemein mit der Problematik der Versfüße auseinandersetzt. In diesem Punkt unterscheidet sich sein Werk prägnant von denen anderer Theoretiker der Zeit, insbesondere von dem Matthesons.

Unter einem Rhythmus versteht man in der Musiktheorie üblicherweise die Abfolge verschiedener Notenwerte, in der Regel in einem Taktschema geordnet und auf der Basis eines gleichmäßigen Grundschlages oder Metrums. Bei Kirnberger sind die Begriffe etwas anders verwendet; seine zentralen Begriffe in

⁴²¹ Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Artikel „Metrum; Metrisch“, S. 764.

⁴²² Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/1, S. 113, im Original nicht hervorgehoben.

⁴²³ Insgesamt kann festgestellt werden, dass der Begriff „Metrum“ erst ab dem 19. Jahrhundert häufiger und dann auch mit festem Bedeutungsgehalt gebraucht wird, vgl. Henneberg, Theorien zur Rhythmik und Metrik, S. 21,

diesem Zusammenhang sind „Bewegung, Takt, Rhythmus“. Zu Beginn dieses Kapitels gibt er eine Definition:

„Danach geben Bewegung, Takt und Rhythmus dem Gesange sein Leben und seine Kraft. Die Bewegung bestimmt den Grad der Geschwindigkeit, der schon für sich allein bedeutend ist, indem er eine lebhaftere oder ruhigere Gemüthslage bezeichnet; der Takt setzt die Accente nebst der Länge und Kürze der Töne, und dem leichtern oder nachdrücklichern Vortrag fest, und bildet die Töne gleichsam in Wörter; der Rhythmus aber giebt dem Gehör die aus den Wörtern gebildeten einzelnen Sätze, und die aus mehreren Sätzen zusammen geordneten Perioden zu vernehmen: durch diese Dinge schicklich vereinigt, wird der Gesang zu einer verständigen und reizenden Rede.“⁴²⁴

Hier formuliert Kirnberger dicht gedrängt; dabei wird nicht restlos klar, wie er die Begriffe genau versteht. Vergleichen wir diese Äußerungen mit dem Eintrag „Rhythmus“ in Sulzers Lexikon:

„Nach dieser vorläufigen Erläuterung, können wir nun schon etwas näher bestimmen, was eigentlich der Rhythmus in einer Folge von Tönen sey. Nämlich überhaupt die Eintheilung dieser Folge in gleich lange Glieder, so, daß zwey, drey, vier oder mehr Schläge ein Glied dieser Reihe ausmachen, das nicht bloß willkürlich, sondern durch etwas, das man wirklich empfindet, von andern unterschieden sey. Dieses ist eigentlich das, was man in der Musik den Takt und in der Poesie das Sylbenmaaß nennet, und zugleich die erste und einfachste Art des Rhythmus. Dieser einfache Rhythmus hat schon vielerley Arten. Er ist entweder gerade, oder ungerade; hernach kann der gerade sowol, als der ungerade, durch die darin herrschende Geltung, da entweder die Viertel- oder Achtel-Noten am öftersten vorkommen, wieder besondere Charaktere annehmen.

Wenn nun mehr Takte wieder unterschiedene Glieder ausmachen, deren jedes, aus zwey, drey oder mehr Takten besteht, so entsteht wieder eine andre Art des Rhythmus, den wir den zusammengesetzten nennen wollen. Endlich kann man auch aus solchen schon zusammengesetzten Gliedern, wieder größere Glieder (Perioden) machen. Wenn auch diese in gleichen Zeiten wieder folgen, so entsteht eine noch mehr zusammengesetzte Art des Rhythmus daraus.“⁴²⁵

Nimmt man die beiden Texte zusammen, so ergibt sich ziemlich eindeutig, was gemeint ist. Mit Bewegung meint Kirnberger das, was man im modernen Sinn das Metrum nennen würde, den Grundschlag in einem bestimmten Tempo. Der Takt regelt die Betonungsverhältnisse, wobei Kirnberger zwischen den „Accenten“ und der „Länge und Kürze der Töne“ weiter unterscheidet. Aus

⁴²⁴ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/1, S. 105.

⁴²⁵ Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Artikel „Rhythmus“, S. 976f.

dem Zusammenhang des Kapitels wird an anderer Stelle deutlich, dass die Längen und Kürzen nicht im Sinne der verschiedenen Notenwerte zu verstehen sind, sondern im Sinne der Betonungen wie in der Sprachmetrik. Am schwierigsten ist der Begriff des Rhythmus zu verstehen. Kirnberger verwendet ihn im Sinne von „Einschnitt“. Damit nimmt er eine Mittlerstellung zwischen Takt und Periode ein. Bei einem ganz kurzen Einschnitt kann ein Rhythmus so etwas Ähnliches wie ein Takt sein, einen deutlich längeren Einschnitt nennt er Periode oder einen Abschnitt. Es sieht so aus, dass der Begriff Rhythmus für Kirnberger also in erster Linie ein Begriff der Formenlehre ist und sich zunächst gar nicht auf das Phänomen „Abfolge der Notenwerte“ bezieht. Da für ihn jedoch ohnehin die musikalischen Parameter zusammenwirken müssen, so ergibt sich ganz klar, dass ein Einschnitt natürlich immer auch ein „rhythmisches“ Phänomen ist. Insofern ist der Begriff Rhythmus etwas schillernd, insbesondere wenn man bedenkt, wie die Thematik in Sulzers Lexikon abgehandelt wird. Der Verfasser geht hier nämlich von dem Beispiel der Trommel aus, weil nur dort – quasi ohne die Ablenkung von jeglicher Melodie – das eigentliche Phänomen des Rhythmus erfasst werden könne. Zusammenfassend könnte man vielleicht sagen, dass Kirnberger den Begriff Rhythmus der zeitlichen Anordnung von Musik zuordnet. Dabei bezeichnet der Begriff zum einen eine mittlere Einheit im Gliederungsgefüge des gesamten Stückes; zur Veranschaulichung dieses Sachverhaltes verwendet Kirnberger als Äquivalent zum Bereich der Sprache den Terminus „Satz“. Der rhythmische Einschnitt ist also etwas, das der Hörer ohne Probleme noch intuitiv erfassen kann; seine Länge ist hörpsychologisch determiniert. Zum anderen verweist der Begriff auf die zeitliche Gestaltung von Musik überhaupt, also auf die Abfolge verschiedener Notenwerte; darauf verweist der besagte Artikel aus Sulzers Lexikon, an deren Abfassung Kirnberger, wie wir gesehen haben, ja einen entscheidenden Einfluss hatte. Die Klammer zwischen beiden Sphären liegt für Kirnberger in der Integrität von (guter) Musik: Nur dann, wenn die (im modernen Sinn) rhythmische Gestaltung eines Kunstwerkes musikalisch sinnvoll mit den anderen Parametern kombiniert wird und diese die (in Kirnbergers Sinn) rhythmische Gestaltung des gesamten Kunstwerkes (also seine Einteilung in sinnvolle, dem Hörer nach-

vollziehbare Einschnitte) unterstützen und ermöglichen, ergibt sich so etwas wie musikalische Logik und damit musikalischer Sinn.

6.5.3 Die rhythmische Ordnung als Teil des „musikalischen Satzes“

6.5.3.1 Der Charakter der Taktarten

Zunächst führt Kirnberger aus, dass die verschiedenen Leidenschaften der Musik durch Kombinationen aus dem Tempo eines Stückes und typischen rhythmischen Mustern ausgedrückt werden. Die Kenntnis der unterschiedlichen Empfindungen und ihre Umsetzung in „Bewegung“ habe der Tonsetzer mit dem Dichter und Redner gemeinsam. Ein ganz zentraler Ansatzpunkt für den Musiker ist jedoch nach Kirnberger die genaue Kenntnis der verschiedenen Taktarten im Hinblick auf ihren Ausdrucksgehalt. Grundsätzlich unterscheidet Kirnberger Taktarten, die aus zwei, drei oder vier Gliedern oder Taktzeiten bestehen, nur diese seien „natürlich“⁴²⁶. Kirnberger zählt dann insgesamt 24 verschiedenen Taktarten auf, hinzukommen die zusammengesetzten Taktarten. Nicht ganz klar wird seine Unterscheidung des kleinen und großen 4er-Taktes; ganz offensichtlich gibt es hier Überschneidungen. Das passt auch zu der Notierung in der weiter unten genauer untersuchten Motette über den 51./50. Psalm, die am Schluss seines Lehrwerkes abgedruckt ist. Hier ändert sich die Notierung bisweilen mitten im Stück vom \mathbb{C} zum 4/2-Takt. Offenbar ist der Unterschied zwischen einem einfachen und einem zusammengesetzten Takt nicht immer eindeutig.⁴²⁷ Das Besondere an seiner Theorie ist nun, dass jede Taktart ihren eigenen Charakter und ihr eigenes *Tempo giusto* hat. Es ist also keineswegs egal, ob ein Stück im 9/8-Takt oder in doppelten Werten im 9/4-Takt

⁴²⁶ „Auf keine andere Eintheilung fallen wir natürlicherweise nicht.“ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/1, S. 115.

⁴²⁷ Ein überzeugendes Beispiel für die Anwendung von Kirnbergers Unterscheidung des 4/4-Taktes auf die Musik von Händel ist: Channon Willner, Kirnberger's 4/4 Meters and Handel's Basic Paces: The Growth of Temporal Narrativity Across Four Decades of Composition, siehe: <http://www.channanwillner.com/pdf/kirnberger.pdf>

geschrieben ist.⁴²⁸ Er geht sogar noch weit über diese Unterscheidung hinaus. Wie Claudia Maurer-Zenck herausgearbeitet hat, gibt es bei Kirnberger noch einen Unterschied z. B. zwischen einem 9/8-Takt und einem triplierten 3/4-Takt. Nun hat Kirnberger den 9/8-Takt eigentlich als triplierten 3/4-Takt eingeführt, aber, so Maurer-Zenck, nur als „*rein arithmetische Ableitung*“⁴²⁹, die eigentliche Triplierung (Triolen im 3/4-Takt) bezeichnet jedoch einen musikalischen Unterschied.

„Denn die Triolen im Dreivierteltakt würden ganz leicht und ohne Druck auf der letzten Note (gemeint ist das jeweils letzte Triolenachtel) vorgetragen, die auch im Allgemeinen ohne unterstützende Harmonie bliebe, und sie erlaubten keine Unterteilung in Sechzehntel; alles dies verhalte sich im 9/8-Takt anders.“⁴³⁰

Daran kann man erkennen, dass es für Kirnberger eine enorme Fülle an Taktarten gibt und dass es für den Komponisten ganz besonders darauf ankomme, den jeweiligen Charakter der Taktarten ganz genau zu studieren. Dabei beschreibt Kirnberger auch gänzlich ungewöhnliche Taktarten wie den 18/16-Takt. Er führt aus, dass in diesem Takt jeweils sechs Sechzehntel zusammen gespielt werden müssen und keinesfalls wie zwei zusammengesetzte Triolen. Insgesamt müssten Stücke in dieser Taktart „*leicht, flüchtig und ohne den geringsten Druck auf der ersten Note jeder Zeit vorgetragen werden*“⁴³¹. Insgesamt kommt er dann aber zu dem Schluss:

„Da aber dergleichen Feinheiten des Vortrags so verloren gegangen, daß so gar viele, die doch Virtuosen heißen, sechs zusammengezogene Sechzehntel wie zwey zusammengesetzte Triolen vortragen, so gehört der $\frac{18}{16}$ Takt unter die verlorenen und heut zu Tage sehr entbehrlichen Taktarten.“⁴³²

Diese feinsinnigen Unterscheidungen beziehen sich sicher auf traditionelle Formen und charakteristische Stücke (wie z. B. bestimmte Tanzarten), die zu

⁴²⁸ Claudia Mauer-Zenck weist darauf hin, dass diese Praxis auch noch bei Mozart wirksam ist, weil er bei geänderter Notation auch die Vortragsbezeichnung in die andere Richtung geändert hat. Mozart repräsentiert hier also noch eindeutig die ältere Tradition (vgl. Maurer-Zenck, *Vom Takt*, S. 16ff).

⁴²⁹ Maurer-Zenck, *Vom Takt*, S. 25.

⁴³⁰ Ebenda.

⁴³¹ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes II/1*, S. 130.

⁴³² Ebenda.

Kirnbergers Zeit schon weitgehend außer Gebrauch gekommen waren. Ganz sicher kann im Verlauf des 18. Jahrhunderts eine Tendenz zu weniger vielfältigen, aber dafür eher standardisierten Taktarten gesehen werden.

Eine Besonderheit stellt in diesem Zusammenhang ganz sicher das C-Metrum dar. In seinem Lehrwerk gibt Kirnberger eine mustergültige Erklärung des so genannten Akzentstufentaktes.

„In den Taktarten von vier Zeiten ist die erste und dritte Zeit lang, die zweyte und vierte Zeit aber kurz. Erstere werden auch die guten, und letztere die schlechten Zeiten genennet. Von den langen Zeiten ist die erstere wiederum von größeren Gewicht, als die dritte, wie aus folgender Vorstellung zu sehen ist, - bedeutet lang, und v bedeutet kurz:



Notenbeispiel 20: Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes II/1*, S. 124.

Daher müssen die Haupttöne des Gesanges allezeit auf die erste Zeit fallen, die übrigen Töne erhalten dann nach Beschaffenheit der innern Länge und Kürze der übrigen Zeiten mehr oder weniger Gewicht.⁴³³

Claudia Maurer-Zenck⁴³⁴ hat nun jedoch nachgewiesen, dass Kirnberger selbst von diesem Schema in seinen Oden sehr häufig abweicht. Insbesondere die Zählzeit drei könne dabei leicht oder schwer sein, und zwar unabhängig davon, ob es sich um eine lange oder kurze Note handele, und auch unabhängig davon, ob die Note davor eine lange oder kurze Note sei. Vielmehr sei dafür in erster Linie der zu vertonende Text ausschlaggebend. Wenn ein zweisilbiges Wort mit einer unbetonten zweiten Silbe in zwei Halben vertont werde (z. B. „Lobet“), dann sei die zweite Silbe kurz. Kirnbergers Versuch, insbesondere in seinem Werk *Anleitung zur Singecomposition* durch immer differenziertere Ausgestaltung der Regeln zu mehr Klarheit zu kommen, muss denn auch als gescheitert angesehen werden. In der *Kunst des reinen Satzes* geht er deswegen einen anderen Weg. Er erklärt, dass ein und derselbe Text auf verschiedene Weise

⁴³³ Ebenda, S. 124.

⁴³⁴ Maurer-Zenck, *Vom Takt*, S. 156ff.

rhythmisch ausgeführt werden könne. Wichtig sei in erster Linie, dass der Charakter des gewählten Taktes zum Charakter des Textes passe. Noch freier werde der Komponist, wenn nicht mehr nur von syllabischer Textdeklamation ausgegangen werde, sondern auch von melismatischer. Hier erweist sich die bewusste Begrenzung des Regelwerks nicht als Mangel:

„Daher muß man, wenn man große Singstücke setzt, bey denen eine verzierte Melodie statt findet, ein Gefühl von der jeder Taktart eigenen Würkung haben, und diejenige wählen, die den zu schildernden Ausdruck am besten darstellt. Graun und Hasse haben die nemlichen Arien oft in sehr verschiedenen Taktarten gesetzt, dieses rühret aber keineswegs von einer Gleichgültigkeit gegen die Taktarten her, sondern weil sie den Affeckt, der in den Worten lag, von verschiedenen Seiten bemerkten (...). Oft hatten sie auch Worte vor sich, in denen kein Schatten von Empfindung lag, zu welchem denn freylich jede Tacktart paßte, die der Prosodie der Worte nicht entgegen war.“⁴³⁵

Gerade aus dem letzten Satz des Zitates wird ganz deutlich, dass eine kleinlich-minutiöse Auflistung der Betonungsregeln für Kirnberger eigentlich nicht in Frage kommt. Im Zweifel könne man jede Taktart nehmen, *„die der Prosodie der Worte nicht entgegen war“*. Musik und Text müssten für Kirnberger eine Einheit bilden; bei der Kombination gebe es eine gewisse Flexibilität, was die genaue Ausprägung des Akzentstufentaktes anbelange. Die Komposition von Vokalmusik erfordere vom Komponisten ein gutes Gespür für die Akzentstruktur des Textes wie auch für die der jeweiligen Taktart. Es sei eine Frage des richtigen Gespürs, wie weit sich jeweils die Betonungsstrukturen des Textes oder der Musik *„anpassen“* ließen. Wichtig für den Komponisten sei in erster Linie eine sichere Kenntnis der jeweiligen Grundstrukturen. Damit verfüge er über das notwendige Rüstzeug, um im musikalischen Einzelfall die richtige Entscheidung zu treffen.

Auf eine Besonderheit möchte ich noch hinweisen: Nach Claudia Maurer-Zenck ist Kirnberger der erste Theoretiker gewesen, der das Betonungsprinzip des Taktes auch auf Mehrtaktgruppen übertrug.⁴³⁶ Damit erweitert Kirnberger nicht nur das Prinzip des inneren Taktgewichtes, sondern auch das Prinzip einer symmetrischen Ordnung von Musik auf eine größere musikalische Ebene. In

⁴³⁵ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes II/1*, S. 136.

⁴³⁶ Maurer-Zenck, *Vom Takt*, S. 157.

gewisser Hinsicht vermittelt diese Tatsache auch zwischen den beiden Bedeutungen des Wort „Rhythmus“, indem das Prinzip der rhythmischen Taktstruktur nunmehr auch auf die rhythmische Einteilung des musikalischen Satzes in die nächsthöhere Ebene ausgeweitet wird.

Was die Einteilung des Stückes in verschiedene Abschnitte oder Einschnitte anlangt, so gibt Kirnberger hier ziemlich ausführliche Hinweise. Insgesamt argumentiert er im wesentlichen hörpsychologisch. Seine wichtigsten Kriterien sind dabei das Gedächtnis und das Gefühl für die Tonart, für die musikalische Eigenart einer bestimmten Phrase und für die periodisch gleichmäßige Ordnung des gesamten Stückes. Erster Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist das Gefühl für die Tonart, das sich vor allem zu Beginn eines Stückes deutlich festigen müsse. Erst am Ende des Stückes dürfe jedoch eine vollständige Kadenz in der Haupttonart wieder auftauchen.⁴³⁷ Diese Regel, die sicher kaum auf die Musik seiner Zeit anzuwenden ist, begründet er damit, dass eine Kadenz in der Haupttonart zu einem Gefühl der vollkommenen Ruhe führen würde. Damit wäre das Stück für den Hörer innerlich eigentlich zu Ende. Als einzige Ausnahme nennt er den Fall, dass der Schlussakkord der Kadenz mit dem Beginn des neuen Abschnitts zusammenfällt. Die übliche Gliederung von Themen in der Form der musikalischen Periode mit Halbschluss und Ganzschluss wären demnach nicht erlaubt. Dann gibt er einige Hinweise zur Gestaltung der äußeren Form. Keimzelle der Form seien demnach kleine *Rhythmen* von in der Regel zwei bis vier Takten. Diese zeichneten sich durch prägnante musikalische Gestaltung aus, die sich auf verschiedene Parameter beziehen könne. In der Regel würden zwei oder vier solcher Rhythmen zu einer musikalischen Periode oder einem Abschnitt verbunden. Diese Abschnitte seien meist zwischen 8 und 32 Takten lang. Wichtig sei es, dass die Abschnitte einerseits nicht zu kurz seien, um eine Gleichförmigkeit und Kurzatmigkeit des Stückes zu vermeiden, andererseits aber auch nicht zu lang seien, da dann der Hörer das Gefühl für den Zusammenhang verliere, weil er den Beginn des Stückes nicht mehr im Ohr habe. Grundsätzlich sollten alle Einschnitte eine gerade

⁴³⁷ „Es sollte demnach eine Hauptregel seyn, da man durch das ganze Stück keinen Abschnitt, als den letzten in der Haupttonica schließe.“ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes II/1*, S. 139.

Anzahl an Takten ausmachen, am besten seien Vier-Takt-Modelle. Diese Vier-Takt-Modelle könnten ihrerseits aber auch unregelmäßig zusammengesetzt werden (also nicht nur 2+2, sondern z. B. auch 1+3 oder 3+1 bzw. auch halbtaktige Einteilungen). Als Beispiele nennt Kirnberger unter anderem eingeschobene Echotakte. Andere rhythmische Gliederungen, wie z. B. Drei- oder Fünftaktgruppen, seien nur im Ausnahmefall und damit nicht durchgehend möglich. Sie werden als etwas Außergewöhnliches betrachtet und sind für ihn nur dort angebracht, wo sie als außergewöhnlich wahrgenommen werden können und wo sie die Grundordnung des Musikstückes nicht zerstören. Für alle in diesem Sinn außergewöhnlichen Gliederungen bemerkt Kirnberger:

„Dergleichen Irregularitäten können in Fällen angebracht werden, wo man die Absicht hat, das Gehör durch etwas seltsames und etwas widersinniges zu überraschen.“⁴³⁸

Was die harmonische Gestaltung anbelangt, so gibt er zwei Grundregeln. Zu Beginn des Stückes sollten die Tonika und die „nahen Verwandten“ das Stück dominieren. Erst im Laufe des Stückes könnten auch weiter entferntere Tonarten aufgesucht werden. Niemals aber dürfe das Gefühl für die Haupttonart verloren gehen. Daraus folgt eine zweite Regel, nach der die Länge der Abschnitte umgekehrt proportional zum Grad der harmonischen Entfernung liege. Je weiter sich ein Abschnitt harmonisch von der Haupttonart entferne, je schneller verliere das Ohr das Gefühl für die Haupttonart. Deswegen dürften solche Abschnitte nur recht kurz sein. Genau umgekehrt verhalte es sich mit Abschnitten in harmonisch nahe gelegenen Bereichen. Hier bleibe das Gefühl für die Haupttonart recht gut bestehen, weswegen diese Abschnitte ruhig auch länger andauern dürften.

Waldura hat die verschiedenen Äußerungen, die Kirnberger zu dem Komplex der musikalischen Gliederung sowohl in der *Kunst des reinen Satzes* als auch in verschiedenen Artikeln der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* macht, genau verglichen.⁴³⁹ Demnach kann davon ausgegangen werden, dass Kirnberger die entsprechenden Begriffe nicht immer bedeutungsgleich verwendet hat und

⁴³⁸ Ebenda, S. 145.

⁴³⁹ Waldura, Von Rameau und Riepel zu Koch, S. 550ff.

auch gewisse Unschärfen in seinem System beibehalten hat. So gebe es bei ihm Modelle mit drei oder auch mit vier hierarchisch geordneten Gliederungsebenen. Dabei habe er in dem oben referierten System aus dem zweiten Teil der *Kunst des reinen Satzes* Anschluss gefunden an die Musikentwicklung der 1770er Jahre, weil er dort „präzise Angaben über den gewöhnlichen Taktumfang kleinerer syntaktischer Einheiten“⁴⁴⁰ gegeben habe. Waldura kommt zu dem Schluss:

„Das bedeutet gegenüber den früher entstandenen Texten einen bedeutsamen Fortschritt in Richtung auf ein modernes, der Musik um 1770 angemessenes Formverständnis.“⁴⁴¹

Lynette Roth hat darauf hingewiesen, dass Kirnbergers Konzept der „zurückführenden Analyse“ (gemeint ist die Zurückführung einer melodischen Linie auf eine zugrunde liegende „Hauptmelodie“) für die weitere Entwicklung der Theorie des Rhythmus eine hohe Bedeutung habe, weil die rhythmische Gestaltung, genau wie die melodische, dadurch an ein höheres Prinzip gebunden worden sei. Gerade durch die Verknüpfung der „latenten Mehrstimmigkeit“ einer melodischen Linie mit rhythmischen Mustern gelinge Kirnberger so eine Integration der verschiedenen musikalischen Parameter, die auf eine gemeinsame Tiefenschicht der Musik hindeute.⁴⁴²

Insgesamt gesehen zeigt sich in Kirnbergers Ausführungen zu diesem Thema noch einmal eine deutliche Ausprägung der beiden ästhetischen Prinzipien Einheit und Mannigfaltigkeit. Einheit wird gewährt durch den Rahmen der tonartlichen und harmonischen Ordnung, durch die relative Regelmäßigkeit der Gliederungseinschnitte und durch die Entwicklung des gesamten Tonstückes aus verschiedenen Keimzellen. Einer Eintönigkeit soll vorgebeugt werden durch größtmögliche Variation innerhalb dieses Rahmens. Diese Variation umfasst die musikalisch sinnvolle Weiterentwicklung des gesamten Materials auf allen

⁴⁴⁰ Ebenda, S. 563.

⁴⁴¹ Ebenda.

⁴⁴² „Kirnberger's reductive analyses offer an early example of a theory of rhythm, for he shows that higher levels of structure are rhythmic. In fact, meter plays a decisive role in determining the content of Kirnberger's highest level, for simple melody can only contain one note per beat. By placing retardations back on the beat in his melodic reductions, he showed that structural levels exist for rhythm in the same way that they exist for melody.“ Roth, Kirnbergers Concept of Reductive Analysis, S. 28.

Ebenen (harmonisch, rhythmisch, melodisch und formal). Letztes Kriterium für alle Entscheidungen ist die Hörpsychologie: Die Musik muss dem Ohr des verständigen und gebildeten Hörers „faßlich“ sein und ihn gut unterhalten. Das wird am besten durch ein mittleres Anspruchsniveau garantiert, das zwischen Überforderung und Eintönigkeit vermittelt.

6.5.3.2 Rhythmische Ordnung und der gute Geschmack

Nach eigenen Angaben stößt hier Kirnberger an die Grenzen des Lehrbaren. Nach dem vorher Gesagten ist einsichtig, dass die verschiedenen musikalischen Parameter musikalisch in jedem Einschnitt zusammenwirken müssen. Ziel der Musik ist der Ausdruck einer bestimmten Gemüts- oder Empfindungslage. Von daher überrascht es nicht, dass Kirnberger auch zu Beginn des Kapitels über die rhythmische Gestaltung einen Hinweis auf die verschiedenen Tanzcharaktere gibt. Immer wieder kommt er auf dieses Thema zu sprechen, auch in seinem gegen Ende seines Lebens entworfenen Werk *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition*:

„Es ist daher nothwendig, dem Fugenschritt die rythmische Musik vorauszuschicken, und deshalb die Nationaltänze kennen zu lernen. Ich habe zu dem Ende die Lehre von der Einrichtung mir bekannter Nationaltänze entworfen, in der Hoffnung, sie nun bald dem Druck zu übergeben: da nun die praktischen Exempel die besten Lehrer sind, so soll es dabey daran nicht fehlen. Hiernächst bleibt mir noch die Lehre von der Einrichtung der Fuge übrig, damit denke ich mein Werk zu beschließen.“⁴⁴³

Kirnberger nennt die Tanzmusik die „rhythmische Musik“. Damit sind sicher beide Bedeutungsvarianten des Begriffs gemeint. Denn die Tanzmusik ist zum einen ganz sicher sehr stark von rhythmischen Grundmustern geprägt. Ihrer Natur nach steht der Rhythmus eher im Mittelpunkt als das melodische Element. Zum anderen ist die Tanzmusik aber auch in ihrer formalen Ordnung stark rhythmisiert: Die Abfolge bestimmter Abschnittslängen korrespondiert mit den Tanzschrittfolgen, sie ist daher streng festgelegt und muss genau beachtet werden. Überdies müssen sich alle diese Elemente nun zu einem bestimmten Charakter vereinigen. Deswegen ist die Komposition von Tänzen

⁴⁴³ Kirnberger, *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten*, S. 15, vgl. auch Fußnote 41 auf Seite 30 dieser Arbeit.

nach Kirnberger eine hervorragende Übung in der Komposition überhaupt. Denn Ähnliches fordert er von jeder Komposition:

„Gleich in der erste Periode des Stücks muß der ganze Geist desselben enthalten seyn, und alle folgenden müßen einige Aehnlichkeit mit diesem ersten haben, damit durchaus die Einheit der Empfindung beybehalten werde.“⁴⁴⁴

Zwei Forderungen sind hier bemerkenswert, zum einen, dass in dem Anfang „der ganze Geist“ des Stückes enthalten sein soll. Alles, was noch folgt, muss sich zumindest sinnvoll daraus entwickeln lassen. Damit ist klar, dass das Ziel der Musik zum anderen auf eine „Einheit der Empfindung“ ausgerichtet sein soll. Damit wird die ästhetische Forderung nach Einheit in charakteristischer Weise zugespitzt: Jedes (gute) Musikstück hat demzufolge *einen* charakteristischen Affekt, der im Verlaufe des Stückes entfaltet, aber nicht entscheidend geändert werden soll. In der Tat handelt es sich hierbei um eine charakteristische Entwicklung in der Musik in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Gegenüber der bunten Vielfalt in der musikalischen Welt im Frühbarock hatte sich eine stärkere Vereinheitlichung durchgesetzt. Gegenüber der zuvor vorherrschenden größtmöglichen Varianz auf engem Raum zeichnen die Werke nun eine intensivere Ausleuchtung des einmal gewählten Materials und Ausdrucks aus. Der Kontrast wird besonders deutlich, wenn man diese Entwicklung beispielsweise mit Vokalwerken von Schütz oder besonders Monteverdi vergleicht. Hier steht noch die intensive Textausdeutung, die sich auch an einem einzigen Wort entzünden kann, deutlich im Vordergrund. Demgegenüber markiert Kirnbergers Ansatz ein ganz anderes Ideal, das auch in der Musikpraxis in der Mitte des 18. Jahrhunderts wirksam war, ganz sicher auch durch die Ideen der Aufklärung angeregt. Erst in der Epoche des Sturm und Drang ab dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wird wieder stärker das Unvorhergesehene und Überraschende in die Musik eingebracht, wobei hier besonders die Werke Haydns und Beethovens zu nennen wären. Die von Kirnberger angestrebte Vereinheitlichung birgt natürlich auch die Gefahr einer gewissen Eintönigkeit, der sich die Komponisten in der Mitte des 18. Jahrhunderts ausgesetzt haben; zu nennen wären hier neben Kirnberger Komponisten wie z. B. Johann Chris-

⁴⁴⁴ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes, II/1, S. 152.

toph Altnikol, Johann Gottfried Mützel oder auch Gottfried August Homilius. Hier ist ganz deutlich das von Krause angestrebte Ideal des gemäßigten Affektes zu greifen. Ganz ähnlich wie bei den Ausführungen zum Kontrapunkt kann Kirnberger für die konkrete Ausgestaltung seines Ideals keine detaillierten, konkret lehr- und lernbaren Anweisungen geben. Vielmehr bemüht er auch hier wieder die Genieästhetik.

„Die Erfindung eines einzigen melodischen Satzes oder Einschnittes, der ein verständiger Satz aus der Sprache der Empfindung ist, und einem empfindsamen Zuhörer die Gemüthslage, die ihn hervorgebracht hat, fühlen läßt, ist schlechterdings ein Werk des Genies und kann nicht durch Regeln gelehrt werden. Ich kann also von der Erfindung schicklicher Rhythmen zum Ausdruck gewisser Empfindung nichts sagen.“⁴⁴⁵

Dementsprechend empfiehlt Kirnberger das Studium der Werke der größten Meister, weil *„die ganze rhythmische Beschaffenheit eines Stücks mehr das Werk einer feinen Empfindung, als einer bestimmten Theorie ist“*⁴⁴⁶.

Insgesamt kommt jedoch der rhythmischen Gestaltung des Tonsatzes eine überragende Bedeutung zu. Er schreibt dazu:

„Man muß aber wol merken, das keines dieser Dinge (gemeint sind: Bewegung, Takt, Rhythmus, d.V.) für sich allein hinreichend ist, irgend einen Charakter des Gesanges genau zu bestimmen; denn nur durch ihre Vereinigung und ihren gegenseitigen Einfluß in einander, wird der eigentliche Ausdruck des Gesanges bestimmt.“⁴⁴⁷

Diese Formulierung sticht in Kirnbergers Werk deutlich heraus. Vergleichen wir sie mit seiner Betrachtung über die Harmonie, für die er zunächst eine große „Reinheit“ fordert, um sie dann im Dienst des Ausdrucks einsetzen zu können. Hier formuliert Kirnberger viel zurückhaltender:

„Ich muss es wiederholen, daß ich hier noch nicht alles, was zur Schönheit zumd zum zweckmäßigen Ausdrucks des Gesanges gehöret, vor Augen habe, sondern die vollständige Harmonie itzt bloß als ein Mittel betrachte, wodurch die Erreichung sowol der Schönheit, als auch des Ausdrucks erleichtert wird.“⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ Ebenda.

⁴⁴⁶ Ebenda.

⁴⁴⁷ Ebenda, S. 105.

⁴⁴⁸ Ebenda, S. 4.

Es fällt sofort ins Auge, dass diese Formulierung wesentlich vorsichtiger und abwägender ist. Die vollständige Kenntnis der Harmonie „erleichtert“ das Erreichen von Schönheit und Ausdruck. Auch im Bereich des Kontrapunkts formuliert Kirnberger zurückhaltender:

„Weil nun dergleichen Versetzungen (doppelter Kontrapunkt, d.V.) in zwey- und mehrstimmigen Sachen zu Erreichung der so nöthigen Mannigfaltigkeit, unumgänglich nothwendig, besonders aber zum Fugensatz, wovon an seinem Orte das mehrere wird gesprochen werden, ganz unentbehrlich sind; so ist die Wissenschaft des doppelten Contrapuncts ein wesentlicher Theil der musicalischen Setzkunst.“⁴⁴⁹

Auch hier sind, was den Ausdruck der Musik anbelangt, nur ganz vage Andeutungen: Der doppelte Kontrapunkt sei „unumgänglich nothwendig“ und „ein wesentlicher Theil der musicalischen Setzkunst“. Wie wir oben gesehen haben, hat natürlich auch die melodische Gestaltung einen großen Einfluss auf den Ausdrucksgehalt der Musik. Allerdings gilt es zu beachten, dass die Parameter Kontrapunkt und Melodie bei Kirnberger immer unter dem Primat der Harmonie stehen. Und hier nimmt der Bereich Rhythmus in der Tat eine ganz wichtige Sonderstellung ein, weil er als einziger wichtiger Ausdrucksträger der Musik nicht direkt abhängig ist von dem Bereich der Harmonik. Insofern gibt es hier die wenigsten Berührungspunkte zu den anderen Parametern. Das soll als ein wichtiges Ergebnis dieser Untersuchungen hier ausdrücklich festgehalten werden.

6.5.4 Vergleich mit den Werken von Scheibe und Mattheson

Der Vergleich von Kirnbergers Ansatz mit dem von Scheibe ist deswegen besonders interessant, weil Scheibe als profilierter Kritiker der Werke Bachs in Erscheinung getreten ist, während Kirnberger sich ja als ausgesprochener Verfechter der Arbeiten des Thomaskantors hervorgetan hat. Es zeigen sich auch wesentliche Unterschiede zwischen den beiden Theoretikern, wobei jedoch Kirnberger mal als eher konservativer, mal jedoch auch als eher fortschrittlicherer Autor erscheint. Ähnlich wie Kirnberger stellt Scheibe zunächst

⁴⁴⁹ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/2, S. 4.

die verschiedenen Taktarten vor. Dabei konzentriert er sich jedoch viel stärker auf die gewöhnlichen Taktarten, während er außergewöhnliche Taktarten eher der Vollständigkeit halber kurz erwähnt. Wichtiger ist jedoch der Umstand, dass er diesen Taktarten einen eigenständigen musikalischen Charakter nicht zugesteht. Am Beispiel des 24/16-Taktes soll das erläutert werden. Scheibe schreibt dazu:

„Der Vierundzwanzigsechzehnteiltakt. 24/16. Dieser ist nichts anders, als der Sechsviertheiltakt, in lauter geschwinde Noten gebracht. Er ist ganz komisch, verträgt vier metrische Füße und zwo Durchschritte. So weit artet er von seiner Quelle aus.“⁴⁵⁰

Der 24/16-Takt wird von Scheibe als eine „komische“ Abwandlung des 6/4-Taktes angesehen, er sei im Grunde „nichts anders“. Mit „komisch“ ist hier sicher gemeint, dass er besonders zu heiteren Stücken passe. Scheibe geht sogar noch einen Schritt weiter: Die Abweichung von seiner „Quelle“ bezeichnet für ihn in keiner Weise eine musikalische Besonderheit oder einen speziellen musikalischen Charakter, sondern wird negativ konnotiert („artet aus“). Scheibe zeigt sich hier als ein Musiker, dem die Feinheiten der barocken Form- und Ausdrucksvielfalt, wie sie sich besonders in den Suitensätzen zeigen, nicht mehr bewusst sind. Deswegen geht er auch nicht auf die Differenzen zwischen den Taktarten sowohl in Bezug auf den Ausdrucksgehalt als auch – damit in Zusammenhang stehend – in Bezug auf die Ausführung für den Spieler ein. Es ist eindeutig, dass Kirnberger noch viel stärker in der Tradition der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts verwurzelt ist, da ihm die Unterschiede der verschiedenen Taktarten noch sehr lebendig sind. In einem anderen Punkt erweist sich jedoch Kirnberger als der „modernere“ Theoretiker. Weiter oben⁴⁵¹ wurde Kirnbergers Definition des Aktzentstufentaktes besprochen. Vergleicht man diese Aussagen mit denen Scheibes über den Vierer-Takt, so zeigt sich, dass Scheibe diese Feinheiten nicht bewusst sind. Er äußert sich sehr ausführlich zu dem Problem, ob es sich bei einem Vierer-Takt nicht eigentlich um einen zusammengesetzten Takt aus zwei Zweier-Gruppen handeln könnte. Scheibe verneint das vehement und gibt dem Vierer-Takt somit einen eindeutigen

⁴⁵⁰ Scheibe, Ueber die musikalische Composition, S. 223.

⁴⁵¹ Vgl. Fußnote 433 auf S. 246 dieser Arbeit.

Charakter, allerdings begründet er seine Ansicht überhaupt nicht mit den „gestuften Akzenten“, also mit der Forderung, dass der Akzent auf der 1 im Vierer-Takt stärker sei als auf der 3 und deswegen ein Schluss nur auf der 1 im Takt möglich sei, so wie Kirnberger das tut. Seine Argumentation bezieht sich auf die antike Lehre der Verfüße. Der Vierer-Takt bestehe nur aus einem einzigen metrischen Fuß. Von daher beschränke sich die Möglichkeit der Unterteilung in kleinere Notenwerte und der Takt bestimme eigentlich ein bestimmtes *Tempo*.⁴⁵² Die Eigenart dieses *Tempo*s bringe es mit sich, dass dieser Takt keine Zäsuren in der Mitte und insgesamt nur eine langsamere Bewegung als der entsprechende Zweier-Takt vertrage. Interessanterweise bezieht sich diese Argumentation nur auf den „Vierzweytheiltakt“, nicht jedoch auf den „Vierviertheiltakt“. Im Unterschied zu jenem bestehe dieser aus zwei Füßen. Nun stellt sich natürlich die Frage, was den Viervierteltakt Scheibes von einem aus zwei Zweivierteltakten zusammengesetzten Takt unterscheidet. Gerade hier wäre das Argument der gestuften Akzente sehr hilfreich gewesen und hätte einen wirklichen qualitativen Unterschied ausgemacht. Stattdessen weicht Scheibe etwas ins Ungewisse aus:

„Daß diese Taktart, wie ich schon gesagt habe, anitzt etwas seltener zu werden scheint, und man an statt dessen sich öfters des Zweyviertheiltaktes bedienet, dieses benimmt ihrem Vorzuge vor diesem nichts. Oft ist der Fehler des Componisten daran Schuld, welcher vielleicht aus Uebereilung, Gewohnheit oder zuweilen auch aus Mangel an Einsicht, den kleinen Takt mit dem größern verwechselt; da doch meines Bedünkens der wesentliche Unterschied zwischen beyden Taktarten einem jeden sehr deutlich vor Augen leuchten sollte. Man kann freylich diesen Unterschied nicht leicht bestimmen, aber desto besser empfinden, wenn man nur auf den Vortrag und Zusammenhang seiner Gedanken genauere Achtung geben will.“⁴⁵³

Dass Scheibe gerade beim Viervierteltakt keine gestuften Akzente vor Augen hat, macht er an anderer Stelle ganz deutlich:

„Wenn wir den Vierviertheiltakt vor uns nehmen: so zeigt sich, dieses noch deutlicher; denn in dieser Taktart ist der Anfang des Aufschlages mit dem Anfange des Niederschlages jederzeit gleich lang, so wie die andere Hälfte von beyden Haupttheilen gleich kurz ist.“⁴⁵⁴

⁴⁵² Scheibe, Ueber die musikalische Composition, S. 198.

⁴⁵³ Ebenda, S. 206.

Aus diesen Stellen folgt unmittelbar, dass sich im Vierer-Takt die beiden Takt-hälften, was das Akzentgewicht angeht, nicht unterscheiden. Es handelt sich um die Abfolge „lang – kurz“, die in der zweiten Takthälfte wiederholt wird. Durch die Unterteilung in kleinere Notenwerte ergibt sich für Scheibe eine weitere Unterteilung. Wenn auf einer eigentlichen unbetonten Zeit eine Unterteilung stattfindet, dann sei diese Zeit gegenüber dem folgenden kleinen Notenwert relativ länger. Die relative Einteilung der Akzente untereinander hängt also für Scheibe im Vierer-Takt nicht davon ab, ob es sich um eine 1 oder 3 im Takt handelt, sondern auf welcher metrischen Ebene sich der Satz bewegt. Bei zwei Achteln sei das erste Achtel immer relativ schwerer als das zweite. Diesen Sachverhalt kennt Kirnberger natürlich auch; er geht sogar so weit, bei einem zweisilbigen Wort im Vierer-Takt auch nur einen einzigen Akzent zuzulassen. Aber unabhängig von der konkreten Ausgestaltung der rhythmischen Struktur des jeweiligen Taktes unterstellt Kirnberger im Vierer-Takt eine innere Gewichtung der einzelnen Akzente. Diese Differenzierung auf einer grundsätzlichen und systematischen Ebene geht Scheibe jedoch ab; er argumentiert in diesem Fall eher vom musikalischen Einzelfall und stellt auf das musikalische Empfinden ab, ohne dass er konkrete Anhaltspunkte dafür liefern könnte.

Am Ende seiner Ausführungen zu dieser Thematik bringt Scheibe eine Polemik gegen die Unterscheidung in „Einschnitte“ und „Abschnitte“, wie sie in Sulzers Lexikon vorgetragen werden⁴⁵⁵. Diese Polemik zielt direkt auf Kirnberger, weil die Ausführungen inhaltlich deckungsgleich mit denen in der *Kunst des reinen Satzes* sind. Scheibe kritisiert, dass die Kriterien für die Unterscheidung von Abschnitt und Einschnitt nicht nachvollziehbar und in sich nicht schlüssig seien. Außerdem seien diese Ausführungen zu allgemein gehalten, sodass sich eine konkrete Anleitung daraus nicht ableiten lasse. Welche Theorie schlägt nun Scheibe selbst vor? In Analogie zur Poesie unterscheidet er männliche und weibliche Schlüsse und gibt im Folgenden Hinweise zu deren Gebrauch in den einzelnen Taktarten. Dadurch, dass männliche Schlüsse auch durch Vorhalte aufgehalten werden können, wird die Einteilung in männliche und weibliche

⁴⁵⁴ Ebenda, S. 228f.

⁴⁵⁵ Ebenda, S. 263ff.

Schlüsse aber wieder verunklart, weil ein männlicher Schluss eigentlich aus nur einem Ton, ein weiblicher aber aus zwei Tönen besteht. Da nun der Vorhalt lang oder kurz sein kann, ergeben sich sehr viele Fälle, die es zu unterscheiden gilt. Nehmen wir nun noch die verschiedenen Taktarten hinzu, so erscheint die Theorie Scheibes als für die kompositorische Praxis wenig hilfreich. Eigentlich setzt sie das, was sie vermitteln will – Stilgefühl –, bereits schon voraus. Eine Handlungsanweisung oder aber auch nur eine Möglichkeit der Bewertung unterschiedlicher musikalischer Fälle ergibt sich dadurch eigentlich nicht. Am eindeutigsten ist Scheibe bei der Frage, an welchen Stellen Zäsuren angebracht werden können. Das sei bei den zusammengesetzten Taktarten natürlich der Beginn der jeweiligen Taktteile, also beim Vierer-Takt die 1 und die 3. Durch längere oder kürzere Vorhalte bzw. durch zweiteilige (weibliche) Schlussbildungen, die ihrerseits aber nun auch wieder mit Vorhalten versehen sein könnten, ergebe sich jedoch eine große Bandbreite möglicher Schlüsse. Der wesentliche Unterschied zwischen beiden Theoretikern liegt darin, dass Scheibe in erster Linie untersucht, an welcher Stelle im Takt ein Einschnitt sinnvoll und möglich ist, während der Schwerpunkt der Betrachtungen Kirnbergers auf dem einzelnen Abschnitt oder Einschnitt liegt: Deren allgemeine Beschaffenheit, ihre Längen, Korrespondenzen usw. werden ausführlich erläutert und an Beispielen erklärt. Der Kritik Scheibes an den Ausführungen Sulzers, *„dass nirgends das Mechanische oder die äußerliche Gestalt des Abschnitts, des Einschnitts oder der Cäsuren angemerkt worden“*⁴⁵⁶, könnte man erwidern, dass eben die Theorie Scheibes an dieser Stelle allzu „mechanisch“ sich am Taktschema orientiere, ohne den größeren Zusammenhang der musikalischen Textur oder die jeweilige Besonderheit der einzelnen Phrase in den Blick zu nehmen.

Werfen wir abschließend noch einen vergleichenden Blick auf Mattheson. Sein Ausgangspunkt sind die Versfüße, die er sehr umfassend darstellt und an musikalischen Beispielen erläutert. Diese Versfüße werden jedoch eher lexikalisch aufgelistet und am Ende des Kapitels erläutert Mattheson, wie viele verschiedene rhythmische Möglichkeiten sich aus den 26 Versfüßen rechnerisch ergeben, eine unvorstellbar große Zahl. Dementsprechend scheint auch der

⁴⁵⁶ Ebenda, S. 266.

Rückgriff auf die Versfüße nicht in erster Linie durch musikalische Überlegungen legitimiert zu werden, sondern er ist vielleicht eher heuristisch motiviert: als eine schier unendliche Fundgrube für rhythmische Gestaltung überhaupt. Was die Einteilung der Musik in Einschnitte anlangt, so beschränkt sich Mattheson auf die Vokalmusik. Hier unterscheidet er zwischen einem „*Paragraphum*“ und einem „*Periodus*“. Unter einem Paragraphum versteht Mattheson eine gesamte Arie, die nun ihrerseits wiederum in verschiedene Perioden eingeteilt ist. Wichtig ist ihm dabei die Übereinstimmung der musikalischen Gliederung mit den Sinnabschnitten des Textes. Von daher erschließt sich auch der Terminus der „*Klang-Rede*“ in der Überschrift zu diesem Kapitel. Es geht Mattheson hier weniger um die Grundsätze einer musikalischen Gestaltung an sich, sondern es geht ihm um die musikalische Ausgestaltung eines konkreten Textinhaltes. Deswegen orientieren sich auch die weiteren Einschnitte („*Commata*“) eng an der Zeichensetzung des Textes. Ähnlich wie Kirnberger führt er aus, dass ein vollkommener Ganzschluss erst am Ende des Stückes eingesetzt werden dürfe. Für das Ende einer Periode gibt Mattheson einen förmlichen, aber keinen Ganzschluss an. Die verschiedenen Commata soll die Musik durch Pausen oder andere Einschnitte, die zum Atemholen geeignet sind, ausdrücken. Insgesamt ergibt sich bei Mattheson eine große Analogie zwischen sprachlicher und musikalischer Gestaltung, die bis ins Detail gehen kann. Auch seine berühmte Erläuterung der *Klang-Rede* als eine Ableitung des antiken rhetorischen Konzeptes exemplifiziert er am Beispiel einer Arie vom Marcello, also anhand von Vokalmusik.⁴⁵⁷ Es wäre also hier zu fragen, welche Gestaltungsprinzipien Mattheson für reine Instrumentalmusik vorschlägt.

Betrachtet man die Ausführungen Kirnbergers zur rhythmischen Gestaltung im Ganzen und vergleicht diese mit zeitgenössischen Theoretikern, so kann Folgendes festgehalten werden:

- Die rhythmische Gestaltung ist für Kirnberger ein ganz wesentliches Element der Ausrucksgestaltung einer jeden Musik.
- Sie ist zwar sehr eng mit den anderen musikalischen Parametern verknüpft, aber nicht direkt abhängig von der harmonischen Gestaltung.

⁴⁵⁷ Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, S. 234ff.

- Der Rückgriff auf die antiken Versfüße erfolgt nur am Rande; insbesondere erfolgt keine Legitimation musikalischer Sachverhalte durch Rückgriff auf Modelle der Rhetorik oder der Sprachmetrik.
- Sein Lehrwerk beinhaltet eine sehr ausführliche Erläuterung der verschiedenen Taktarten. Diesen schreibt Kirnberger einen jeweils eigenen Charakter und ein „Tempo guisto“ zu. Ausführlich erläutert er auch, welche Besonderheiten bei Komposition und Interpretation bei den einzelnen Taktarten zu beachten sind.
- Kirnberger ist vielleicht der wichtigste Vertreter der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts, der den Akzentstufentakt theoretisch begründet.
- Als erster Theoretiker überträgt Kirnberger das Prinzip des inneren Taktgewichtes auf Mehrtaktgruppen und vermittelt auf diese Weise zwischen den beiden Bedeutungen des Begriffs „Rhythmus“.
- Kirnberger sieht sich außerstande, eine detaillierte Anweisung zum Gebrauch der verschiedenen Rhythmen zu geben. Stattdessen recurriert er auf das Genie und auf den guten Geschmack.
- Seine Überlegungen zur rhythmischen Gestaltung sind auf überzeugende Weise mit seinem Konzept des musikalischen Satzes verbunden.
- Gegenüber anderen Theoretikern wie Scheibe oder Mattheson überzeugen seine Ausführungen m. E. durch konsequente Beschränkung auf musikalische Sachverhalte und durch sinnvolle Verknüpfung mit den anderen musikalischen Parametern. So streift er beispielsweise das Problem der Versfüße nur am Rande und gelangt bei dem Problem der Einteilung der Musik in Einschnitte und Abschnitte zu einer nachvollziehbareren Position als Scheibe, der sich zu sehr mit dem „mechanischen“ Problem der Zäsurbildung in den unterschiedlichen Taktarten beschäftigt und dabei den größeren Zusammenhang der Einschnitte und Abschnitte etwas aus dem Auge verliert.

- Die Ausführungen zeigen Kirnberger einmal mehr als einen versierten Fachmann und Kenner der Musik. Seine Beobachtungen zur rhythmischen Gestaltung werden erst im Laufe des 19. Jahrhunderts an Genauigkeit übertroffen.⁴⁵⁸

⁴⁵⁸ Vgl. Henneberg, Theorien zur Rhythmik und Metrik, S. 31.

7 Kirnbergers Psalmvertonung am Ende der *Kunst des reinen Satzes*

Ganz am Ende seines umfangreichen Lehrwerkes druckt Kirnberger zum „Beschuß von doppelten Contrapunten“ eine umfangreiche Chorkomposition über den Text des 51. bzw. 50. Psalms ab. (Bei den Psalmen gibt es zwei unterschiedliche Zählungen, daher die zwei verschiedenen Ordnungszahlen.) Es sieht so aus, als wolle Kirnberger mit diesem Werk so etwas wie eine *musikalische Quintessenz* seines gesamten Lehrgebäudes geben. Deswegen ist es naheliegend, dieses Stücks sozusagen als „Musterkomposition“ Kirnbergers vor dem Hintergrund seines Lehrwerkes einer genaueren Untersuchung zu unterziehen. Lütteken hat sich bereits mit dieser Psalmvertonung im Zusammenhang mit seinen Aufsätzen zu Moses Mendelssohn beschäftigt.⁴⁵⁹ Dabei geht es ihm darum nachzuweisen, dass Kirnberger in enger Anlehnung an die Ideen Mendelssohns zur Musikästhetik so etwas wie einen kompositorischen und satztechnischen „Paradigmenwechsel“⁴⁶⁰ herbeiführen wollte. Dementsprechend analysiert Lütteken die tatsächlich in vielerlei Hinsicht sehr außergewöhnliche Motette unter dieser Prämisse. So erläutert er, dass Kirnberger den Text der Psalmübersetzung aus der Feder Mendelssohns bereits mehrere Jahre vor dessen Veröffentlichung erhalten habe und dass das Werk sicher in enger Abstimmung mit Mendelssohn entstanden sei. Ziel des gesamten Unternehmens sei es zu zeigen, dass eine Versöhnung zwischen der Musik als einer affektbeladenen Kunst und ihrer verstandesmäßigen Durchdringung angestrebt sei, die ihrerseits als eine Voraussetzung für wirkliche Schönheit angenommen worden sei.⁴⁶¹ Allerdings kommen bei dieser Betrachtungsweise wesentliche satztechnische Fragen meines Erachtens nicht zur Sprache. Aus diesem Grund sollen diese Aspekte in der folgenden Analyse ergänzt werden, was auch zu einer anderen Schlussfolgerung führen wird.

⁴⁵⁹ Lütteken, Mendelssohn und der musikästhetische Diskurs, besonders S. 172ff.

⁴⁶⁰ Ebenda, S. 175.

⁴⁶¹ „Letztlich konnte erst dieses Werk als Beweis gelten, daß sich die affektive Kraft der Musik bannen ließ, und zwar in einem syntaktischen Zusammenhang, der allein durch seine äußerste Konzentration ein 'sinnliches' Vergnügen hervorrufen sollte.“ Ebenda, S. 181.

Zunächst ist zu bemerken, dass Kirnberger bei seinem „Musterstück des reinen Satzes“ eine Vokalkomposition wählt. Insgesamt kann sicher das gesamte 18. Jahrhundert als eine Hinwendung zur Instrumentalmusik angesehen werden. Von daher ist die Wahl einer geistlichen Vokalkomposition eben auch (konservatives) *Programm*: Kirnberger steht hier auf dem festen Fundament des gegebenen Textausdrucks; der vierstimmige Satz mit Generalbass ermöglicht es ihm zudem, die verschiedensten satztechnischen Besonderheiten in seine Komposition einzuarbeiten. Ganz offensichtlich geht es ihm dabei aber mindestens in gleichem Maße darum, seine eigenen Fähigkeit gebührend herauszustellen. Auch aus diesem Grund wählt er das Format des vierstimmigen Satzes mit Generalbass, da er dort seine satztechnischen Kenntnisse eben in besonderer Weise anwenden kann. Insgesamt gibt es zwölf Teile, denen eine instrumentale Einleitung vorgeschaltet ist. Jeder dieser Sätze ist außerordentlich kurz: im Durchschnitt ca. 30 Takte. Die Übersicht folgt, was die Taktzählung angeht, genau der Notation Kirnbergers, die allerdings nicht immer genau ist. Bisweilen ändert er mitten im Stück die Taktart, sodass der \mathbb{C} -Takt zunächst 2 Halbenoten umfasst und nach einer Weile plötzlich 4 Halbenoten. Das ist im Übrigen auch ein aus der Praxis kommender Hinweis auf seine weiter oben angedeutete Unschärfe bezüglich des Vierer-Metrums.

Text	Takte	Tonart	Taktart	Bezeichnung
-	1 – 10	h-moll	C	sehr langsam
Erbarm dich, unser Gott	11 – 30	h-moll	C	sehr langsam
Denn wir erkennen	31 – 37	h-moll ->D-Dur	♩	
Schon folgt der Lohn der Frevel- thaten	38 – 85	g-moll	♩	
Schwach und sündlich	86 – 97	Es-Dur	C	
Dies ist der Trost	98 – 115	B-Dur	C	Solo
Verbirg dein Antlitz, Gott!	116 - 183	Es-Dur	♩	Langsam Geschwinder Etwas geschwind
Damit wir rein	163 - 182	Es-Dur	C	Etwas geschwind
Erquick uns bald	184 – 200	c-moll	C	Langsam aber mäßig
So preisen alle Zungen	201 – 217	C-Dur	♩	Lebhaft
Das Opfer, das allein	218 – 233	e-moll → h-moll	C	Im ersten Tempo
Nur Reue	234 – 267	h-moll	♩	
Nicht des Sünders Elend	268 - 313	h-moll	♩	

Lütteken analysiert die langsame Einleitung des Instrumentalbasses („Violons allein“, siehe Notenbeispiel 21) im Wesentlichen unter harmonischen Gesichtspunkten. Betrachtet man jedoch den Anspruch des Kirnbergerschen Lehrwerkes als Ganzes, so ergeben sich gewisse Fragen. Zunächst fällt der eklatante Mangel an melodischer Inspiration und Variation auf. Es scheint, als sei es Kirnberger darum gegangen, verminderte Intervalle in großer Zahl auf engem Raum unterzubringen, um den gewählten Affekt („Erbarm dich“) darzustellen. Diese Intervalle lassen sich ohne Schwierigkeiten in den harmonischen Kontext

einordnen, der allerdings seinen Schwerpunkt nicht, wie Lütteken suggeriert, im subdominanten Bereich hat, sondern durch viele Zwischendominanten geprägt ist und einen auffälligen „phrygischen“ Schluss aufweist, der quasi wie ein großer Doppelpunkt zu dem mit dem Tonika-Akkord beginnenden folgenden Satz überleitet. Rhythmisch betrachtet fallen die fortwährenden Zweiergruppen in einer eigentlich durchgehenden Viertelbewegung auf, die nur am Anfang und am Schluss aufgehoben wird, wodurch sich ein gewisser Rahmen ergibt, insbesondere da am Schluss der aufsteigende Dreiklang des Beginns in wörtlicher Umkehrung abwärts geführt wird und so auf den Schluss hinführt. Eine gewisse Verdichtung des Satzes ergibt sich zum einen durch die sich entwickelnde aufsteigende Linie mit dem Spitzenton *d* und zum anderen besonders durch die Tatsache, dass die erwähnten Zwischendominanten in Takt 8 nunmehr nur noch durch einen Ton repräsentiert werden, sodass sich in diesem Takt der „harmonische Rhythmus“ in Vierteln bewegt, während vorher immer zwei oder sogar vier Viertel eine Harmonie repräsentierten. Die erwähnte rhythmische Struktur von jeweils zwei zusammenhängenden Vierteln wird nur durch den Auftakt zu Beginn und die Synkope am Ende von Takt 8 durchbrochen, bis sich im vorletzten Takt dieses Satzes die Bewegung verlangsamte und mit dem Ton *Fis* ihren halbschlussartigen Endpunkt erreicht.



Zwischendominanten hervorgehoben

Notenbeispiel 21: Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/3, 97f.

Insgesamt kann also für diesen kurzen Einleitungssatz festgestellt werden, dass er in besonderer Weise aus seinem harmonischen Zusammenhang erdacht und

auch durchgeführt ist. Melodische und rhythmische Eigenarten sind bis auf ein äußerstes Minimum reduziert. Die melodischen Besonderheiten der verminderten Intervalle werden auch primär nicht als „melodische Linie“ gehört, sondern als Auszüge von Dreiklangsbrechungen. Etwas zugespitzt formuliert: Gerade bei einem einstimmigen Beginn sollte man erwarten, dass sich ein *melodischer* Gedanke in den Vordergrund drängt und beim Hörer festsetzt.⁴⁶² Kirnbergers melodische Einleitung könnte aber fast durch die dahinter liegenden Akkorde ersetzt werden; in dieser Hinsicht ist die Einleitung eher ein *klangliches* Phänomen, weil die zugrundeliegende Akkordstruktur in tiefer Lage durch Dreiklangsbrechungen repräsentiert wird. Die einförmige rhythmische Struktur verstärkt diesen Eindruck noch deutlich. In ihrer Anlage erinnert diese langsame Einleitung mit ihrer latenten Zwei- und Mehrstimmigkeit überdies an entsprechende einstimmige Passagen in J. S. Bachs Partiten für ein Soloinstrument.

Der nun beginnende Chorsatz exponiert den Eindruck eines eindeutigen *harmonischen Übergewichts* des Satzes noch einmal. Dabei ist vor allem der Anfang interessant: Die einleitende Geste des Soprans mit einer kleinen Sexte im h-moll-Dreiklang greift den auftaktigen Beginn des instrumentalen Vorspiels auf. Der erste Akkord des Satzes, der nicht der Harmonie des Tonika-Akkordes zuzuordnen ist, findet sich auf der dritten Zählzeit von Takt 11 und er ist gleich extrem auffällig, da es sich um eine außerordentlich scharfe Dissonanz handelt, die natürlich das Klagende und Bittende des Textes verdeutlichen soll. Dieser Akkord zeigt sehr deutlich, mit welchem Raffinement Kirnberger harmonisch vorzugehen weiß. Im Folgenden soll das Verfahren erläutert werden.

⁴⁶² Das wird besonders auffällig, wenn man diese Einleitung z. B. mit dem in gleicher Tonart stehenden Beginn von Schuberts Symphonie Nr. 9 („Unvollendete“) vergleicht. Obwohl hier wie dort ein klares Bezug zu Dreiklangsmelodik gegeben ist, bleibt Schuberts Eingangsthema unverkennbar auch als ein *melodisches Phänomen* im Gedächtnis.

Sehr langsam 11

Sopran
Er - barm dich, un - ser Gott!

Alt
Er - barm dich, un - ser Gott!

Tenor
Er - barm dich, un - ser Gott!

Bass
Er - barm dich, un - ser Gott!

3 6/5/2 7 9/7/4 8/6/3

Notenbeispiel 22: Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes*, II/3, S. 99.

Betrachten wir die zugrundeliegende Harmoniefolge, so ergibt sich für den ersten Teil des Taktes 11 (Zählzeit 1 und 2) die Tonika h-moll und für den zweiten Teil des Taktes die Dominante Fis-Dur. Diese ist allerdings durch allerlei Zusätze bzw. Vorhalte harmonisch extrem angereichert. Auf der vierten Zählzeit im Takt 11 ergibt sich der verminderte Septakkord über dem Basston *Ais*, der ganz sicher dominantisch zu deuten ist. Diese Dominante wird auf der Zählzeit drei durch einen doppelten Vorhalt eingeführt. Insgesamt ist die harmonische Situation dabei nicht eindeutig. Die naheliegendste Erklärung dieses Akkordes ist wohl die, dass man – ausgehend von dem verminderten Akkord auf der Zählzeit vier – den Akkord auf der Zählzeit drei als Doppelvorhalt begreift, wobei vom Basston *Ais* aus gesehen Sekunde und Sexte vorgehalten werden. Gleichzeitig kann der Akkord aber auch als einfacher Vorhalt eines subdominantischen Akkord der *sixte ajoutée* aufgefasst werden. Würde sich auf der vierten Zählzeit nur der Tenor weiter bewegen und der Bass beim *h* bleiben, so ergäbe sich ein subdominantischer Akkord auf der Quinte, der noch eine hinzugefügte Sexte hat. Beim Eintritt des Akkordes liegt die Fortsetzung noch nicht fest, sodass die Klangbildung Kirnbergers sowohl dominantische als auch subdominantische Anteile enthält. Jedenfalls ist das Ergebnis dieses Doppelvorhalts eine sehr scharfe Dissonanz, deren Wirkung durch zwei

Aspekte noch gesteigert wird. Zunächst ist dieser Akkord überhaupt der erste Akkord nach dem Tonikadreiklang und von daher sicher unerwartet, zum anderen – darauf soll es jetzt besonders ankommen – wird das *g* der Altstimme im Sprung erreicht. Dabei handelt es sich um eine kontrapunktische Verschränkung der beiden Oberstimmen, die beide im Sinne der Imitation mit einer Sexte beginnen, hier als Imitation auf der Unterquint. Gegenüber der Sopran-Eröffnung gibt es aber bei der Imitation durch den Alt einen gravierenden Unterschied: Während beim Sopran die sehr auffällige Sexte über dem gleichen Akkord gedacht wird (der Tonika *h*-moll), findet bei der Imitation durch den Alt ein Harmoniewechsel statt, wodurch der Sextsprung eben zur None des gedachten Grundtones wird. Nun muss aber diese None nach Kirnbergers eigenen Regeln unbedingt vorbereitet werden, auf gar keinen Fall kann sie durch einen so auffälligen Sextsprung erreicht werden. Wodurch ergibt sich für Kirnberger nun diese Lizenz für den so auffällig frei eintretenden Vorhalt? Eine dreifache Antwortmöglichkeit ist zu bedenken. Zunächst ist natürlich der besondere Affektgehalt dieses Stückes zu berücksichtigen, der eine solche außergewöhnliche Behandlung erlaubt. Trotz der gerafften Kürze der Sätze in diesem Psalm ist das aber immer noch eine sehr gewagte Harmonisierung, weil Kirnberger in seinem Lehrwerk immer wieder feststellt, dass gerade am Anfang zunächst die Tonart befestigt werden müsse. Nach diesem Gedanken käme dann der instrumentalen Einleitung der Bass-Stimme noch eine weitere Bedeutung hinzu, nämlich die Vorab-Befestigung der Tonart, damit der Chorsatz sogleich mit expressionistischer Schärfe beginnen kann. Sodann könnte man einen Blick auf die Bezifferung werfen: Von dem gegebenen Basston *h* aus gesehen, ergibt sich für den oberen Ton des Sextsprungs im Alt das Intervall einer Sexte, also ein konsonantes Intervall, für das es keine Beschränkungen gibt. Diese Sichtweise würde aber Kirnbergers Theorie der *Grundbässe* zuwiderlaufen, weil sich ja demnach die Dissonanz insbesondere zwischen dem klingenden Ton und dem gedachten Grundton ergibt. Somit bleibt als dritte Möglichkeit nur, diese Stelle als einen extrem verdichteten Auswuchs des *reinen Satzes* zu sehen, in dem gerade die Integration der verschiedenen Parameter zu einem gemeinsamen Ausdruck gefordert wird. Für unseren Zusammenhang

bedeutet das, dass erst die *kontrapunktische Imitation* des Eröffnungsintervalls der kleinen Sexte durch den Alt die Lizenz für die extrem auffällige und eigentlich regelwidrige Harmonisierung ist. Dieser Befund wird auch durch den Stimmtausch zwischen Alt und Tenor gestützt: Die tiefe Lage des Alt gleich zu Beginn unterhalb des Tenors hat ihren Grund darin, diese kontrapunktische Verschränkung zwischen Sopran und Alt überhaupt erst möglich zu machen. Hätte der Alt zu Beginn ein *fis*, so wäre der frei einsetzende Vorhalt wesentlich weniger auffällig und damit auch eigentlich eher „regelkonform“; es würde ihm aber dann seine kontrapunktische Berechtigung fehlen. Erst durch die auffällige Imitation eines auffälligen Intervalls gewinnt Kirnberger die Lizenz zu einer auffälligen Regelverletzung gleich beim ersten Akkord des Stückes, der der Tonika folgt. Diese Stelle ist ganz bestimmt bewusst genau so gewählt worden: Kirnberger geht es darum zu zeigen, welche satztechnischen Möglichkeiten dem wahren Kenner des Satzes zur Verfügung stehen, wenn er sie denn gekonnt zum Einsatz bringt. Dazu gehört eben nicht nur, aber ganz sicher in erster Linie, die sichere Beherrschung der harmonischen Grundlagen. Der Blick auf den nächsten Akkord in Takt 12 macht diese Deutung vollends plausibel. Hier erscheint nämlich wieder ein doppelter Vorhalt (wobei sich interessanterweise die None sowohl vom Basston *d* als auch vom Grundton *h* ergibt: entweder durch das *e* des Tenor oder durch das *cis* des Sopran), aber diesmal werden alle Vorhaltstöne regelgerecht vorbereitet. In Kirnbergers Augen macht hier die Unterscheidung den Meister. Auch im weiteren Verlauf bleibt dieser Satz auffällig: durch die elliptische Harmonisierung der chromatischen Folge der Oberstimme in Takt 14/15 und vor allem durch das Aufgreifen des Sextenmotivs in Takt 24.

22

Sopran
Ver - lö - sche

Alt
Ver - lö - sche je - de Spur, je - de

Tenor
Ver - lö - sche je - de Spur der Mis -

Bass
Ver - lö - sche je - Spur, ver - lö - sche

4# 6 7 7 6 9 5
2 # 5b b3

S.
je de Spur der Mis - sethat

A.
Spur der Mis - se - taht

T.
- se - that, der Mis - se - that

B.
je - de Spur, je de Spur

Vc.
6 5 # 5 4 6
3# b2 b3

Notenbeispiel 23: Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes II/3*, S. 100f.

Durch eine kleine Sekunde und anschließender Quinte wird das Rahmenintervall der Sexte in extrem exponierter Weise in der Oberstimme in der Umkehrung zitiert. Auch hier ist es kontrapunktisch verschränkt, in diesem Fall mit dem Tenor. Durch die hohe Lage der Sopranstimme, ihren sehr großen Abstand zu den anderen Stimmen (Dezime zum Alt) und durch die durch den chromatischen Gang im Tenor provozierte Harmonisierung mit einem verminderten Septakkord ist diese Umkehrungsimitation deutlich herausgehoben. Offensichtlich kommt es Kirnberger darauf an, gewisse satztechnische Gegebenheiten auch hörbar zu machen, indem sie in mehrfacher Hinsicht deutlich exponiert werden.

Auch in den folgenden Sätzen behält Kirnberger das einmal gewählte Verfahren bei: sehr kurze Sätze mit einer deutlich erkennbaren charakteristischen Konzeption des Satzgefüges zur Erlangung eines größtmöglichen Ausdrucks, wobei sich die Sätze untereinander durchaus deutlich unterscheiden. Gerade der letzte Punkt gibt Kirnberger die Möglichkeit, geradezu wie in einem Brennglas die Fülle seiner satztechnischen Möglichkeiten vorzustellen. Der folgende Satz („Denn wir erkennen“, Notenbeispiel 24) besteht nur aus 7 Takten. Neben der Doppelimitation ist vor allem die (fast) chromatische Linie im Bass am Schluss bedeutsam: Die vorgestellte Hauptmelodie im Alt mit der Quarte *fis - h* suggeriert ganz eindeutig die Haupttonart h-moll, aber bereits der auf dem zweiten Viertel einsetzende Bass verlässt mit einem Sekundakkord über dem *a* (der nun pikanterweise den H-Dur-Akkord als Zwischendominante einführt) das tonale Zentrum und der kurze Satz schließt auf einem D-Dur-Akkord, der (mit der Hinzufügung einer übermäßigen Quarte zu dem vorausgehenden Sextakkord) ebenso über einen phrygischen Schluss wie die instrumentale Einleitung erreicht wird. Bemerkenswert ist dieses Verfahren, weil es einen tonartlich nicht geschlossenen Satz hervorbringt. Dieser Satz übernimmt daher in etwa die Funktion eines Rezitativs in einem Kantatensatz – und in der Tat lassen sich erstaunliche Parallelen feststellen: Es gibt in dem kurzen Satz keinen einzigen Grundakkord außer dem Schluss und es wird ein modulatorischer Prozess in Gang gesetzt, damit der nächste Satz in der neuen Tonart g-moll beginnen kann. Eine genauere Analyse der Grundbässe zeigt in diesem Fall, dass Kirnberger

außerordentlich streng vorgeht, keinesfalls im *stile phantastico*; vielmehr werden die einzelnen dissonanten Klänge von Takt 31 bis 36 immer durch Quintfall des Grundbasses erreicht. Zusätzlich exponiert der Satz eine imitatorische Verschränkung der beiden Stimmpaare, die ihrerseits das im Dreiklang gebundene Quartmotiv als eine Art „Verwechslung“ des Sextenmotivs des vorherigen Satzes ableiten können: eine trotz aller Sperrigkeit des Satzes dennoch beeindruckende Verdichtung der unterschiedlichen musikalischen Parameter!

31

Sopran
Denn wir er - ken - nen,

Alt
Denn wir er - ken - nen, daß wir Sün - der,

Tenor
Denn wir er - ken - nen, daß wir Sün - der,

Bass
Denn wir er - ken - nen, wir er - ken nen, daß wir Sün - der,

Figured Bass:
4/2 6 6 5^b - 4/2 - 6 5^b -

5

S.
daß wir Sün - der sind.

A.
daß wir Sün - der sind.

T.
daß wir Sün - der sind.

B.
daß wir Sün - der sind

Vc.
daß wir Sün - der sind

Figured Bass:
4/2 - 6^b 6^b 4/3 #

Notenbeispiel 24: Kirnberger, Kunst des reinsn Satzes II/3, S.102.

Es folgt ein fugierter, stark chromatisch eingefärbter Satz, bei dem das kontrapunktische Prinzip sicher in besonderer Weise den Text ausdrücken soll („Schon folgt der Lohn der Frevelthaten“), wobei die „Frevelthaten“ sicher durch die chromatische Linie und das Folgen durch die fugierte Form repräsentiert wird. Es verwundert nicht, dass Kirnberger hier auf die Technik des doppelten Kontrapunkts zurückgreift. In der Mitte des Stückes dreht sich die Richtung der chromatischen Linie. Mit dem Ausruf „Gerechtester!“ wird die Sextenthematik des Beginns wieder aufgenommen und in der Imitation zwischen Alt und Sopran deutlich markiert. Der Schlusss des Satzes über den Text „Du bist gerecht, wenn du als Richter strafest. Allein, du kannst als Vater auch verzeihn.“ zeigt auf charakteristische Weise das Kompositionsverfahren, das in seiner Ballung zu einer gewissen Ermüdung führt:

76

Sopran
Du bist gerecht, wenn du du als Rich - ter, als Rich - ter

Alt
Du bist ge - recht, wenn du als Rich - ter

Tenor
Du bist gerecht, wenn da als Rich - ter straf - est, als Rich - ter

Bass
Du bist gerecht, wenn du als Rich - ter

3 3 4 6 4 6 - 6
2

79

S. straf - est. Al - lein du kannst als Va - ter auch ver -

A. straf - est. Al - lein, du kannst als Va - ter auch ver -

T. straf - est. Al - lein, du kannst als Va - ter auch ver -

B. straf - est. Al - lein, du kannst als Va - ter auch ver -

Vc. 9 83 6 7 6 6 7 6 6 7 7 4 4#
4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

83

S. zeihn, als Va - ter auch ver - zeihn.

A. zeihn, als Vat - ter auch ver - zeih.

T. zeihn, als Va - ter auch ver - zeihn.

B. zeihn, als Va - ter auch ver - zeihn.

Vc. 6 6 6 6
5 5 4# 3 3 3 3

Notenbeispiel 25: Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* II/3, S. 108f.

Die formale Anlage ist etwas eintönig, da immer zwei Takte zusammengefasst werden. Nach vier Takten kommt sogar der ganze Satz zum Stehen, aber auch zwei Takte später ist durch die Veränderung der Satztechnik in den drei Unterstimmen (chromatisch gefärbte Halbenoten wechseln zu Vierteln) und eine

geänderte Motivik in der Oberstimme der Einschnitt sehr deutlich zu hören. Insgesamt bewirkt diese sehr regelmäßige Anlage, dass sich in der Musik kaum etwas entwickeln kann. Ein Blick auf die Oberstimme macht das Verfahren deutlich. Das auftaktige Quartenmotiv mit dem punktierten Rhythmus wird sequenziert, sodass auf engem Raum der Spitzenton *g* erreicht wird. Nun wird in vier absteigenden „Wellen“ von jeweils zwei Takten der Schlussston *h* erreicht. Melodisch ist die Musik daher unterkomplex, während im rhythmischen Bereich das Verfahren das einer Reihung ist: In den Zweitaktgruppen gibt es immer ein kurzes rhythmisches Motiv, zunächst der punktierte Rhythmus, dann Synkopenbildung, zuletzt Zweiergruppen in Achteln. Diese rhythmischen Motive sind aber untereinander nicht verbunden, sondern folgen additiv aufeinander. Hört man den ganzen Satz, so fällt das nicht direkt auf, weil auch in diesem Abschnitt der Schwerpunkt ganz eindeutig in der harmonischen Vielfalt liegt. Es werden auf direktem Weg Schlussbildungen in B-Dur, C-Dur und G-Dur angesteuert. Das Verfahren erinnert an eine Stelle in der *Kunst des reinen Satzes*, in der Kirnberger versucht, viele Male ein- und dieselbe Melodie auf unterschiedlichste Weise zu harmonisieren. Auch hier geht es Kirnberger offensichtlich darum, eine größtmögliche harmonische Varianz auf engem Raum darzubieten, sodass viermal eine sehr ähnliche musikalische Geste harmonisch jeweils anders unterlegt wird. Gerade in diesem Verfahren gelingt es Kirnberger meines Erachtens nicht genügend, den in seinem Lehrwerk aufgestellten Regeln von der möglichst intensiven *Integration* aller musikalischen Parameter gerecht zu werden. Sein Herkommen als Harmoniker mit doch begrenztem melodisch kreativen Potenzial kann er in dieser Musik nicht verleugnen.

Der nächste Satz („Schwach und sündlich ist der Mensch gebohren“) bringt einen markanten Wechsel der Satztechnik, da nun zwei geringstimmig besetzte Abschnitte folgen, die sich auch untereinander deutlich unterscheiden. Auch ist es der erste Satz in einer Dur-Tonart. Es handelt sich um ein Duett, bei dem die beiden Sopranstimmen häufig in Terzen oder Sexten geführt sind, nur an zwei Stellen gibt es eine kleine kontrapunktische Verschränkung. In seinen Betrachtungen zum dreistimmigen Satz erläutert Kirnberger aber eigentlich, dass ständige Terz- bzw. Sextparallelen zu vermeiden seien. Er gibt an der entspre-

chenden Stelle⁴⁶³ sogar ein Negativbeispiel mit häufiger Parallelführung der Oberstimme. Ebenso erklärt er, dass man bei einem solchen Satz den Bass wegnehmen können sollte und dass dennoch ein gelungener *zweistimmiger Satz* übrig bleiben müsse. Legt man diese Kriterien an den vorliegenden Satz an, so muss man feststellen, dass Kirnberger seinen eigenen Ansprüchen eher nicht gerecht wird.

86

Schwach und sündlich ist der Mensch geborh-ren. Feh-

Schwach und sündlich ist der Mensch geborh-ren. Feh-

b7 6 3 b7 4 b7 7 6 5

1. 2.

- len ist das Loos der Sterblichen. Sterblichen.

- len ist das Loos der Sterblichen. Sterblichen.

4/2 — 7 6b b7 4 4 b3 7 4 4 6 6 3b 4 b3 7 4 6 6 5 3

90

Wer ist im Gericht vor Gott erschie-nen,

Wer ist im Gericht vor Gott erschie-nen,

6 6 4/2 5 4b 6 — 7 6 5 3

Notenbeispiel 26: Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes*, II/3, S. 100.

⁴⁶³ Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* I, S. 172.

Erst durch die harmonische Grundierung erhalten einige Stellen ihren musikalischen Sinn (beispielsweise durch die chromatische Bassführung in Takt 88), überdies ist die Eigenständigkeit der Stimmen doch begrenzt. In Takt 90 findet sich ein Beispiel für eine imitatorische Verschränkung der Stimmen. Die Stelle in Takt 88 macht zudem deutlich, dass auch in diesem Satz ein ganz eindeutiger Akzent auf der größtmöglichen *harmonischen* Varianz im Satz liegt. Der Quartsextakkord über der Tonikaparallele c-moll bewirkt in Takt 87 einen gewissen Einschnitt. Das *a* der Oberstimme, synkopisch gemeinsam mit der unteren Sopranstimme einsetzend, sorgt für eine deutliche harmonische Schärfung. Da der Bass erst im folgenden Takt einsetzt, interpretiert das Ohr diesen Klang als einen verkürzten zwischendominantischen Akkord (F-Dur⁷), der aber erst durch das überraschende *ges* der Bassstimme seinen besonderen Reiz erhält. Über die chromatisch absteigende Basslinie wird schließlich über dem Ton *F* ein kadenzierender Quartsextakkord erreicht, der zum Halbschluss auf dem B-Dur-Akkord führt. Der eigentlich harmonische Zug der Stelle ergibt sich also erst durch die Bassstimme. Auch hier ist die formale Anlage mit vier Takten, die sich ganz regelmäßig in zwei Zweiergruppen aufteilen lassen, eher wenig inspiriert. Dementsprechend gelingen auch im melodischen Bereich nur formelhafte Wendungen. Seine Funktion im Gesamtgefüge der Komposition erhält der Satz durch den Kontrast zum Vorhergehenden: Durch den Wechsel nach Dur, die geringstimmige Anlage und den Wechsel vom strengen Kirchenstil zum eher galanten Ausdruck erreicht Kirnberger ein hohes Maß an Varianz in seiner Komposition.

Der nächste Satz („Dies ist der Trost des jammernden Gewissens“) bringt eine weitere Reduzierung der Stimmenzahl zur echten Zweistimmigkeit. Bei dem hier vorhandenen Typ (Melodiestimme mit Bass) sind die satztechnischen Anforderungen etwas reduziert. Es geht hier weniger um die kontrapunktische Durchdringung der Stimmen als vielmehr darum, eine ausdrucksstarke Solostimme zu schreiben, die sich über einem harmonisch sinnvollen Bass entfaltet. Dementsprechend muss sich das melodische Element naturgemäß stärker entfalten und in der Tat bemüht sich Kirnberger um eine motivische Verschränkung:

Solo 98

Vgl. Takt 218ff

Pendelbewegung

Dies ist der Trost des jam - mern-den Ge - wis-sens. Dies Lab - sal reicht die

6^b 6 5 6 3^b 5 4 3 6 6

103

Variiertes Sextenmotiv mit neapol. Sextakkord

gött - liche Ver - heis - sung. Nur Reu-e, Reu-e, nicht des Sün-ders

6^b 6 6 7 6 6 4 6 6^b 3^b 5

Notenbeispiel 27: Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes II/3*, S. 112.

Die in Takt 102 eingeführten abwärts geführten Sprünge werden in Takt 103 rhythmisch durch Punktierung und Verkleinerung in Achteln weiterentwickelt, um in der unbegleitet markierten Septime in Takt 106/107 ihren von der melodischen Entwicklung her gesehenen Höhepunkt zu erreichen. Der Auftakt-rhythmus wird vom Bass beantwortet, sodass es auch eine kontrapunktische Verschränkung gibt. Auch im Gesamtgefüge des Werkes ergeben sich wichtige melodische Verschränkungen, die naturgemäß in diesem solistischen Teil auch besonders auffallen. So erinnert die „Pendelbewegung“ in Takt 102 an die instrumentale Einleitung des Gesamtwerkes, während der auffällige Sextsprung $c''-a''$ den Beginn des Chorsatzes in Takt 11 variiert. Aber auch die eigentlich ganz unscheinbare Melodie in den Takten 99 – 101 mit den Tonwiederholungen und der anschließenden abwärts gerichteten Sekunde ist von großer Bedeutung: Sie bildet nicht nur das melodische Gerüst des folgenden Teils, sondern auch des so auffälligen Satzes ab Takt 218 („Das Opfer, das allein dir wohlgefällt“, s.

Notenbeispiel 29). Auf diese Weise erkennt man, dass es in der gesamten Komposition ein fein gewobenes thematisch-motivisches Netz gibt, das die Sätze untereinander verbindet. In diesem Satz gibt es noch einen zweiten Höhepunkt, der jedoch zusätzlich harmonisch angereichert ist: Die über dem neapolitanischen Sextakkord und mit einer rhythmischen Punktierung versehene abwärts gerichtete Quinte *as-des* führt zu einer halbschlüssigen Kadenz auf dem G-Dur-Akkord, ehe mit einem erneuten Aufgreifen der abwärts geführten melodischen Linie die Ausgangstonart B-Dur wieder erreicht wird. Diese abwärts gerichtete Quinte mit anschließender kleiner Sekunde abwärts variiert das Sextenmotiv des Anfangs, da die Sexte hier als Kombination aus Quinte und kleiner Sekunde dargestellt wird. Darüber hinaus ist an dieser Stelle besonders der stringente harmonische Gang in entferntere Regionen auf extrem engem Raum auffällig.

Ein nahezu mustergültige Einlösung der Forderung nach größtmöglicher Mannigfaltigkeit zeigen die Takte 131ff im folgenden Satz.

131

Sopran
Ver - leih uns Kraft dem Gu - tem treu zu seyn! Ver -

Alt
Ver - leih uns Kraft dem Gu - tem treu zu seyn!

Tenor
Ver - leih uns Kraft dem Gu - tem treu zu seyn!

Bass
Ver - leih uns Kraft dem Gu - tem treu zu seyn!

3 6 3 6 7 3 2 3

137

S. leih uns Kraft dem Gu - tem treu zu seyn! Ver -

A. Ver - leih uns Kraft dem Gu - tem treu zu seyn! Ver - leih

T. Ver - leih uns Kraft dem Gu - tem treu zu seyn! Ver - leih

B. Ver - leih uns

b7 6

141

S. leih uns Kraft dem Gu - tem treu zu sein!

A. uns Kraft dem Gu - tem treu zu seyn!

T. uns Kraft dem Gu - tem treu zu seyn!

B. Kraft dem Gu - tem treu zu seyn!

3 6^b 3 6_{b3} 4/2 6 7 6^b

Notenbeispiel 28: Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/3, S. 114ff.

Zunächst wird der Satz zweistimmig, da sich die Ober- bzw. Unterstimmen zu jeweils einer Stimme vereinen. Besonderes Augenmerk verdient die melodische Linie der Oberstimmen mit einem sequenzartig abwärts geführten Quartenmotiv. Zunächst wird dazu ein chromatischer Kontrapunkt eingeführt, der – wie ab Takt 137 zu sehen ist – als doppelter Kontrapunkt ausgeführt wird. Gleichzeitig ergibt sich eine fugierte Führung mit dem erwähnten Quartenmotiv, wobei als Besonderheit die Taktakzente verschoben sind: Während im Sopran ab Takt 137 das Quartenmotiv in originaler Akzentuierung erscheint, ist es im Tenor ab Takt 139 rhythmisch um einen Schlag versetzt, sodass es eine deutlich hörbare Akzentverschiebung gibt. Gleichzeitig erklingt im Alt das chromatische Motiv, ab Takt 140 gesellt sich auch die Bassstimme hinzu, sodass sich eine eindrucksvolle motivische Verdichtung im Satz ergibt, die in diesem Fall (ausnahmsweise) nicht harmonisch begründet ist. Damit aber noch nicht genug, kommen ab Takt 146 zu dem Quartenmotiv noch zwei neue Kontrapunktmotive hinzu: ein rhythmisch geprägtes mit punktierter Viertel- und zwei Achtelnoten und ein melodisch geprägtes mit einem diatonischen Lauf durch die gesamte Oktave. Zum Schluss des kleinen Satzes werden alle erwähnten Motive gleichzeitig in allen vier Stimmen zitiert, wodurch sich eine sicher beeindruckende Verdichtung des gesamten Satzgefüges ergibt. Eine größere Mannigfaltigkeit auf engem Raum, die durch die Beibehaltung des Quartenmotivs im gesamten Satz die Einheit an keiner Stelle gefährdet, lässt sich wohl kaum denken. Kirnberger zeigt sich hier als ein Meister des gediegenen Satzes, der dem Anspruch seines Lehrwerkes an diesen Stellen sicher gerecht wird.

Bei der Textstelle „Das Opfer, das allein dir wohlgefällt“ gibt es einen markanten Wechsel der Satztechnik. Obwohl dreistimmig notiert, ist der Satz eigentlich nur zweistimmig, weil die beiden Unterstimmen unisono geführt sind. Im instrumentalen Bass ist sofort die Thematik der Einleitung erkennbar, auch durch solche thematischen Verknüpfungen wird die Einheit der gesamten Komposition gewährleistet. Ebenso verweist die Anweisung („Violons allein“) auf den Beginn: Dies ist neben dem Anfang der einzige Satz, bei dem der Generalbass nicht ausgesetzt ist; daher handelt es sich hier um einen real zweistimmigen Satz. Allein schon diese äußeren Umstände – es sei daran erinnert,

welche Bedeutung Kirnberger dem zweistimmigen Satz gibt – machen diesen Satz zu einem zentralen Ereignis im gesamten Gefüge der groß angelegten Motette.

218

Tenor

Das O - pfer, das al - lein dir wohl - ge - fällt,

Bass

Das O - pfer, das al - lein dir wohl - ge - fällt,

Violons allein.

Notenbeispiel 29: Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/3, S. 128f.

Betrachten wir das Verfahren Kirnbergers an dieser Stelle etwas genauer. Gegenüber der instrumentalen Einleitung fällt der in diesem Stück größere harmonische Reichtum auf. Der Satz ist modulierend angelegt, da er in e-moll beginnt und zum h-moll der Ausgangstonart zurückführt. Die Hauptmelodie mit den Tonwiederholungen und der fallenden Sekunde ist in der Komposition an vielen Stellen vorbereitet worden (z. B. Takt 13/14, Takt 31/32 als Kontrapunktstimme, Takt 100/101, 166/117, 149/150, 186/187), wird aber erst in diesem Satz zum eigentlichen Hauptthema. Auch im weiteren Verlauf des Werkes spielt dieses Thema eine wichtige Rolle, da es wegen seiner prominenten Verwendung in diesem auffälligen Satz nunmehr als wichtigste durchgehende Themenbildung im Ohr bleibt, weiter verarbeitet wird (Takt 210/211, 307/308) und in ganz besonderer Weise in den letzten vier Takten des gesamten Stückes den emphatischen Schluss mit dem inhaltlich mit diesem Satz in Zusammenhang stehenden Text „nur seine Besserung“ prägt. Durch die doppelte thematische Verschränkung (Bassthema des instrumentalen Beginns und „Hauptthema“ in den Singstimmen), die in diesem Satz durch die Satztechnik gleichsam wie mit einem Marker versehen wird, erhält dieser Satz seine

herausgehobene Bedeutung, die sicher auch auf den Text verweist, weil er den für den Zuhörer wichtigsten Gedanken exponiert. Die Technik der Modulation ist ebenfalls in zweifacher Weise bedeutsam: zum einen, weil sie eben wieder in die Ausgangstonart h-moll zurückführt, die für viele Takte zugunsten der b-Tonarten verlassen worden war (g-moll, B-Dur, Es-Dur, c-moll und C-Dur). Damit schließt sich ein Kreis und das Werk kehrt stimmungs-, tonart- und themenmäßig zum Ausgangspunkt zurück. Es ist ganz offensichtlich, dass das Werk einem größeren Plan folgt, in dem die verschiedenen Ebenen miteinander verwoben sind. Die nun erreichte Grundtonart h-moll wird bis zum Schluss des Werkes nicht wieder verlassen. Zum anderen ist die Modulation bedeutsam, weil sie auf charakteristische Weise erreicht wird. Die abwärts gerichteten, weit ausgreifenden Dreiklangsbrechungen im Bass ab Takt 221 exponieren den subdominantischen Bereich, der in diesem Satz auf ganz andere Weise erreicht wird als in dem instrumentalen Beginn. Eine besondere Rolle spielt der Takt 225: Er kann gleichsam als eine Verdichtung der vorhergehenden Takte angesehen werden. Melodisch greift die Bassstimme den Takt 221 auf, sodass der Eindruck einer Sequenz aufkommt. Den Ton *f*, der eigentlich als Akkordgrundton in die Sequenz gehören würde, vermeidet Kirnberger aber aus guten Grund, weil der zweite Teil des verlängerten Taktes 225 zeigt, dass auch der Beginn dieses Taktes als ein Ausschnitt des verminderten Septakkordes gehört werden muss. Damit funktioniert die musikalische Klammer eigentlich zwischen den Takten 223/224 und dem Takt 225: als eine Reihung vermindelter Septakkorde. Nur am Rande sei bemerkt, dass Kirnberger durch dieses Verfahren vom Takt 221 an einen harmonischen Fortgang in fallenden Quinten des Grundbasses erreicht. Insgesamt handelt es sich also um eine komplexe musikalische Situation mit sich überlagernden Strukturen. Nachdem Kirnberger die (bisherige) Tonika e-moll in so auffälliger Weise befestigt hat, gelingt es ihm nur mit Mühe, in den folgenden wenigen Takten zu einem überzeugenden Schluss in der neuen Tonart h-moll zu gelangen. Denkbar wäre ganz sicher auch hier wie im instrumentalen Vorspiel eine halbschlüssige Wendung über dem Fis-Dur-Akkord gewesen. Vielleicht wollte Kirnberger aber auch die Parallelen

nicht übertreiben und diesem Satz einen – wenn auch nur vorläufigen – Ganzschluss geben, um seine Bedeutung auch von daher herauszustreichen.

Die abschließende Fuge verbindet in ihrem Thema sinnfällig die verschiedenen thematischen Stränge der Werke: Den Dreiklang des instrumentalen Beginns (in der gleichen Tonart!), die Tonwiederholungen aus dem eben besprochenen Satz sowie das Sextenmotiv. Die Beantwortungsregeln bringen es mit sich, dass dieses Sextenmotiv im Sopran sogar die gleichen Töne (*fis - d*) wie der charakteristische Ausruf zu Beginn des Stückes („Erbarm“) enthält. Es ist von daher vielleicht auch kein Zufall, dass Kirnberger die Einsatzfolge *Bass – Sopran* wählt, da durch den großen Abstand der Stimmen und die zu diesem Zeitpunkt noch vorherrschende Zweistimmigkeit das Sextenmotiv einerseits deutlich hervortritt – wobei die Pause im Bass den Effekt nochmals unterstreicht –, es aber nicht als bloßes Zitat wahrgenommen wird, da es seinerseits eng in einen kontrapunktischen Zusammenhang gestellt wird. Besser als in jedem Lehrsatz kann Kirnberger auf diese Weise demonstrieren, wie er die Forderung nach *Mannigfaltigkeit und Einheit* musikalisch umzusetzen verlangt.

268

Sopran

Alt

Tenor

Bass

Nicht des Sün - ders E - lend, nur

Nicht des Sün - ders E - lend, nur sei - ne

10 #10 10 2 3

Notenbeispiel 30: Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes II/3*, S. 135.

Die Fuge ist insgesamt außerordentlich gut gelungen. Sie verbindet einen sehr kunstvollen, „reinen“ Satz mit dem Ausdrucksgehalt des Textes: An die Stelle des zerknirschten „Erbarm“ des Anfangs ist im Text Mendelssohns die unbedingte Zuversicht der gläubigen Seele getreten, die verstanden hat, dass der Herr *„nicht des Sünders Elend, nur seine Besserung“* will, wobei das Wort „Elend“ häufig mit dem Sextenmotiv unterlegt wird, was natürlich auf die Stimmung des Anfangs verweist. Es ist auffällig, dass der Satz ohne scharfe Dissonanzen gesetzt ist, vielmehr erreicht er in sehr regelgerechter Stimmführung die jeweiligen Kadenzten, die sich meist in die Tonarten bewegen, die im Quintenzirkel aufwärts stehen. Ein besonderes Augenmerk verdienen die Takte 301ff.

301

Sopran
Nicht des Sün - ders E - lend, nur sei - ne

Alt
Nicht des Sün - ders E - lend, nur sei - ne -

Tenor
Nicht des Sün - ders E - lend, nur

Bass
Nicht des Sün - ders

9 8 9 3
4 5
3

304

S.
Bes - se - rung, nur sei - ne Bes - se - rung,

A.
Bes - se - rung. Nicht des Sün - ders

T.
Bes - se - rung, nur sei - ne Bes - se - rung,

B.
E - lend, nur sei - ne Bes - se - rung,

7 6 # 4 6 4# 6 4 #
2 2

Notenbeispiel 31: Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/3, S. 140f.

Eine Engführung, die ganz regelmäßig, von Sopran bis zum Bass einsetzend, noch einmal den Textinhalt steigert, führt in dem ansonsten dissonanzarmen Umfeld zu einem dissonanten Klang in Takt 304. Die Bezifferung weist ihn als einen Dur-Akkord mit großer Septime aus. Eine genauere Betrachtung zeigt jedoch, dass es fast der gleiche Klang ist, der ganz zu Beginn des Stückes als scharfe Dissonanz den Chorsatz einleitet. Ein andere Lage, die etwas geänderte Stimmführung (durch die Durchgangsbewegung erhält der Akkord nur eine Sekundreibung und nicht zwei wie im ersten Satz) und der geänderte Basston lassen den Klang hier jedoch deutlich „weicher“ erscheinen. Trotz dieser Unterschiede ist die Parallelführung dieser beiden Klänge doch recht deutlich zu hören. Auch in Takt 239 ist dieser Akkord zu hören, hier mit dem Text „verlangt (der Herr nur seine Besserung)“ unterlegt. Bei allen drei Stellen handelt es sich um die gleichen Töne, die erklingen; der Klang wird also nicht transponiert. Michael Pelzel hat für einige groß angelegte Stücke Max Regers (op. 57, op. 73, op. 135b) die Technik eines „Brennpunktklanges“⁴⁶⁴ erkannt. Er beschreibt die Technik Regers, einen markanten und intensiven Klang, der dem Ausdrucksgestus des Stückes in besonderer Weise zugeordnet werden kann, an wichtigen Stellen in dem Stück zu exponieren, um auch auf diese Weise einen architektonischen Zusammenhalt im Stück herzustellen. Es zeigt sich nun der wirklich außerordentliche Befund, dass sich beim Harmoniker Kirnberger bereits eine frühe Form dieses Verfahrens nachweisen lässt. Der dissonante, mit mehreren Sekunden geschärfte Vorhaltsakkord in Takt 11 gibt sehr deutlich den Ausdrucksgehalt des Werkes wie in einem „Brennpunkt“ wieder. Auch die drei Worte, denen der Akkord im Verlauf des Stückes unterlegt wird („Erbarm“, „verlangt“, „Besserung“) erscheinen wie eine prägnante Zusammenfassung des Mendelssohnschen Textes. Berücksichtigt man jetzt noch, dass der Klang in den letzten Takten der instrumentalen Einleitung in *nuce* vorweggenommen wird (abwärts: *fis* – *d* – *H* – *G*, vgl. Takt 8/9, Notenbeispiel 21), so kann man tatsächlich von einer Technik eines Zentral- oder Brennpunktklanges sprechen. Charakteristischerweise sind jedoch die Dissonanzen bei dieser „Vorbereitung“ in der Einleitung auf ein Minimum reduziert (große Septime). Erst der Chorein-

⁴⁶⁴ Pelzel, *Symphonische Klangarchitektur*, hier besonders S. 154ff.

satz mit dem programmatischen Textbeginn schärft diesen Klang dann in seiner besonderen Weise aus und sorgt für seine charakteristische und gleichsam programmatische Wirkung.

Nach dieser „Auflösung“ der quälenden Dissonanzen des „Brennpunktakkordes“ kann das Stück nun enden, „*sehr langsam*“ und mit deutlicher Betonung des zitierten Hauptmotivs auf der Textzeile „nur seine Besserung“. Die Textausdeutung Kirnbergers ist in diesem Stück also nicht nur an dem Affekt der jeweiligen Textpassage ausgerichtet, sondern sie ist durch unterschiedlichste Bezüge innerhalb des Stückes in charakteristischer Weise ausgeweitet und vernetzt, wodurch sich bei aller Problematik der Werkes doch eine große Meisterschaft seines Schöpfers zeigt.

Hatte schon Mendelssohn in seiner Übersetzung eine auffällige Betonung des Gedankens der Vergebung vorgenommen, die zumindest in dieser Häufung und Intensität in der Psalmvorlage nicht vorhanden ist, so steigert Kirnberger diese Interpretation durch den Gebrauch seiner musikalischen Mittel noch einmal sehr sinnfällig.

Insgesamt zeigt Kirnberger hier bei aller konservativer Attitüde durchaus so etwas wie ein „musikalisches Programm“. Die außerordentliche Dichte des Satzes zwingt zur äußersten Konzentration. Auch wenn diese Konzentration an der einen oder anderen Stelle einer weitergehenden Entwicklung im Wege steht, ist die Komposition im Ganzen doch recht beeindruckend. Die Verbindung der einzelnen Parameter und das entstandene Beziehungsgeflecht aus motivischen, harmonischen und tonartlichen Elementen verbinden sich mit der Textausdeutung zu einem großen musikalischen Lehrstück, das, wie er selbst schreibt, „ganz nach den bisher vorgetragenen Grundsätzen eingerichtet ist.“⁴⁶⁵

⁴⁶⁵ Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/3, S. 96.

8 Zusammenfassung

Die vorgelegte Untersuchung des Konzepts des *reinen Satzes* im Lehrwerk Kirnbergers hat ein vielfältiges Ergebnis hervorgebracht. Während die Forschung sich bisher im Wesentlichen mit Einzelaspekten seines Konzepts befasst hat, war es Ziel der vorliegenden Arbeit, möglichst alle Aspekte seiner Satzlehre in die Untersuchung mit einzubeziehen. Es hat sich gezeigt, dass Kirnberger ein geschlossenes und in sich stimmiges Gesamtkonzept vorgelegt hat, das von der *reinen* Stimmung, über die theoretische Herleitung der Akkorde, ihren rechten Gebrauch bis hin zu Fragen der rhythmischen und melodischen Gestaltung und des Kontrapunkts alle diese Elemente vereint und in einen didaktisch aufbereiteten Lehrgang integriert. Dabei lassen sich außerdem enge Bezüge zum Diskurs über die Musikästhetik seiner Zeit nachweisen, die sich aber naturgemäß eher indirekt aus dem Text gewinnen lassen, weil Kirnberger keinen Traktat über Musikästhetik im engeren Sinne geschrieben hat, sondern viel eher ein auf die praktische Vermittlung ausgerichtetes Lehrwerk. Dennoch kann festgestellt werden, dass Kirnberger im musikästhetischen Wandel des 18. Jahrhunderts eine gewisse Mittlerstellung eingenommen hat. Die häufige Betonung des Geniegedankens in seinem Werk zeigt, dass er die reine Nachahmungslehre hinter sich gelassen hat. Auch das häufige Rekurrieren auf das Urteil des Gehörs belegt den Einfluss des *sensualistischen* Anspruchs an die Musik, die zwar in der Theorie und als eine „Wissenschaft“ sich auszuweisen hat, ihre letzte Berechtigung jedoch erst vor dem Urteil des Ohres haben kann. Dabei ist es Kirnberger sehr wichtig, dass dieses Urteil des Ohres nicht oberflächlich oder unwissend gefällt wird. Vielmehr erhebt er ganz deutlich den Anspruch, dass die festen Regeln der Musik in seinem Lehrwerk erkannt und aufgeschrieben sind. Deswegen ist die Kenntnis dieser Regeln eine für Kirnberger unabdingbar notwendige Voraussetzung für jede Beschäftigung mit Musik. Dennoch reicht diese Kenntnis noch nicht aus. Man könnte es vielleicht so ausdrücken, dass für ihn die Musik zwar auf einem festen Regelfundament steht, dieses von einem wahren Genie der Musik jedoch bis an seine Grenzen und teilweise auch darüber hinaus gebracht werden soll. Gegenüber den Tendenzen seiner Zeit, wie sie z. B. von Krause ausgedrückt werden, dass sich die Musik auf das Ange-

nehme und Heitere beschränken soll, wehrt sich Kirnberger nachdrücklich, wie sicher nicht nur seine „Musterkomposition“ am Ende des Lehrwerkes überdeutlich macht. Im Diskurs seiner Zeit über die Musikästhetik fällt Kirnberger also besonders durch sein Beharren auf satztechnischer und musikalischer Qualität und Dignität auf. Eine theoretische Auseinandersetzung mit den Positionen der Ästhetiker findet sich in seinem Werk nicht.

Der Vergleich mit Rameau und Fux kann für das Werk Kirnbergers als sehr fruchtbar bezeichnet werden, weil gerade vor diesem historischen Hintergrund das Besondere seiner Satzlehre eindrucksvoll zur Geltung gebracht werden kann. Natürlich ist ihm Rameau eine wichtige Anregung, die er aber auch in sehr produktiver Weise aufgreift und eigenständig weiterführt. Nicht überbewerten sollte man die vielen und häufig polemischen Angriffe auf Rameau, da sie offenkundig eher ihren Ausgangspunkt in den Streitigkeiten mit Marpurg haben. Die Klassifikation der Akkorde, ihre radikale Reduktion auf zwei Grundtypen, der Dissonanzgebrauch und die Regeln der Akkordfortschreitung sind als eine Weiterentwicklung der Ideen Rameaus zu deuten. Gegenüber dem französischen Theoretiker ging es Kirnberger aber weniger um ein einheitliches und übergeordnetes Grundprinzip der Musik, das nicht nur die Vertikale (also den Akkordaufbau), sondern auch die Horizontale (also die Regeln der Akkordfortschreitung) umfasst und somit objektiviert. Kirnbergers Regeln zur Akkordfortschreitung sind nicht immer eindeutig und präzise; vielmehr stellt er auf den *Geschmack* des Musikers ab. Die Analyse gibt dem Musiker das rechte Hilfsmittel an die Hand, um über den Gebrauch der harmonischen Mittel vor dem Hintergrund des an den Werken der großen Meister geschulten Geschmacks zu entscheiden. Charakteristisch ist die Veränderung des Grundbasses, den Kirnberger sicher in Anlehnung an die *basse fondamentale* Rameaus entwickelt, aber dem er eine gänzlich anders gartete Funktion gibt. Hervorzuheben ist seine hochgradig angepasste Lehre des Dissonanzgebrauchs, die nicht nur die verschiedenen Schreibweisen („strenger Stil“ oder „leichte Schreibart“), sondern häufig auch den jeweiligen musikalischen Zusammenhang (z. B. Textausdruck, satztechnisches Umfeld, kontrapunktische Gestaltung usw.) berücksichtigt. Dadurch gewinnt Kirnberger ein hohes Maß an Anpassungsfähigkeit an den

musikalischen Einzelfall. Auch wenn die Idee der „wesentlichen Dissonanz“ schon bei Sorge vorgeformt worden ist, so ist es doch Kirnberger gewesen, der ihr die allgemein gültige Gestalt gegeben hat, weil er das zugrundeliegende Prinzip klar und nachvollziehbar in sein Regelwerk integriert und mit den anderen satztechnischen Parametern verbunden hat.

Instruktiv ist auch der Vergleich mit dem Kontrapunktlehrwerk von Fux. Gemeinsam ist beiden der pädagogisch-didaktische Zug ihrer als Lehrgang angelegten Abhandlungen. Während Fux sich allerdings überhaupt nicht um die harmonische Grundierung des kontrapunktischen Geschehens kümmert und den musikalischen Fortgang ausschließlich an der Intervallstruktur der Einzelstimmen festmacht, geht Kirnberger umgekehrt vom vierstimmigen Satz und seiner regelgerechten Fortschreitung aus, um innerhalb dieses Rahmens eine kontrapunktische Gestaltung anzuregen. Anders ausgedrückt könnte man sagen, dass es Fux in erster Linie um die musikalische Isolierung des Kontrapunkts geht, während Kirnberger von Anfang an um die Integration des Kontrapunkts bemüht ist. Diese Integration bezieht sich zunächst auf den harmonischen Fortgang, nach und nach aber auch auf alle anderen musikalischen Parameter. In Anlehnung an eine ältere Praxis führt Kirnberger auch komplizierte kontrapunktische Techniken wie den doppelten Kontrapunkt sehr aufwändig in sein Lehrgebäude ein, weil diese Technik für ihn in besonders eindrücklicher Weise die Prinzipien von *Einheit* und *Manigfaltigkeit* ermöglicht, da das gleiche musikalische Material nunmehr in anderer Weise zur Geltung gebracht wird. Diese kontrapunktischen Besonderheiten sind für Kirnberger jedoch kein Selbstzweck, sondern eng eingebunden an einen Ausdruckswillen, der sich gerade in der ästhetisch sinnvollen Anwendung dieser Kunstmittel überhaupt erst legitimiert. Die Untersuchung hat ergeben, dass Kirnberger dabei jeweils für „Harmonie“ und „Kontrapunkt“ unterschiedliche Funktionen vorsieht: Während eine größtmögliche harmonische Varianz für die notwendige *Mannigfaltigkeit* im Satz sorgt, ist es Aufgabe der kontrapunktischen Gestaltung für ein großes Maß an *Einheitlichkeit* zu sorgen. Die bevorzugten Mittel der kontrapunktischen Gestaltung wie Imitation und Satztechnik können daher auch gut unter dieser Prämisse interpretiert werden. Bei der Imitation wird die

Einheitlichkeit durch eine thematische Verschränkung hergestellt, sodass sich ein quasi inhaltlicher Zusammenhang innerhalb des Stückes ergibt. Diese Art der Gestaltung setzt aber sowohl beim Komponisten als auch beim Hörer ein hohes Maß an musikalischer Bildung voraus. Bei der anderen, von Kirnberger angeführten Art, durch kontrapunktische Mittel eine Vereinheitlichung des Satzes anzustreben, handelt es sich nur scheinbar um eine echte kontrapunktische Satztechnik. Gemeint ist die Auflösung des harmonischen Satzes durch Dreiklangsbrechungen und Spielfiguren. Hier ist die Einheitlichkeit des Satzes unmittelbar gegeben und durch den Verzicht auf eine weitgehend eigenständige melodische Gestaltung fokussiert sich das Interesse noch stärker auf das harmonische Geschehen.

Auch die starke Betonung des doppelten Kontrapunkts muss unter dem Gesichtspunkt der ästhetischen Prämissen gesehen werden. Auf geradezu mustergültige Weise kann Kirnberger hier, wie gesagt, seinen Anspruch auf Mannigfaltigkeit einlösen, ohne die Einheit des Satzes zu gefährden. Hierbei stößt er jedoch auf das Problem der engen satztechnischen Bedingungen, die einen sinnvollen musikalischen Satz nur noch schwer möglich machen. Von daher sind einige Beispiele Kirnbergers ausdrücklich hervorzuheben, wobei besonders ein zweistimmiger Klaviersatz in Cis-Dur hervorsticht, in dem es ihm wirklich außerordentlich gut gelingt, seine Forderungen nach satztechnischer Dignität mit einem musikalischen Ausdruckswillen zu verbinden.

Auch die Ausführungen Kirnbergers über die melodische und rhythmische Gestaltung sind vor diesem Hintergrund zu betrachten. Schon in der Anlage dieses Kapitels ist die Integration der satztechnischen Parameter deutlich angelegt, da Kirnberger in diesem Teil seines Lehrwerkes auf drei Aspekte eingeht, die diese Verknüpfung ganz deutlich machen. Er bezieht sich auf die Forderung, die Tonart deutlich erkennen zu lassen und die harmonisch richtige Grundierung des Satzes zu beachten. Ein weiterer wichtiger Aspekt sind die in der Melodie liegenden Dissonanzen und das damit in Zusammenhang stehende Regelwerk. Während die ersten beiden Aspekte ganz eng mit der Harmonie verknüpft sind, bezieht sich der dritte Aspekt deutlich auf die kontrapunktische Gestaltung. Kirnberger sieht sich selbst für die Gestaltung eines Lehrwerkes

außerstande, Grundsätze einer melodischen Gestaltung *unabhängig von der harmonischen Grundierung* auch nur zu denken. Der dritte Aspekt verknüpft alle musikalischen Parameter und zeigt das Prinzip seiner *Satzlehre* wie in einem Brennglas. Denn Kirnberger unterscheidet zwei verschiedene Arten der Dissonanzbehandlung, diejenige zwischen zwei gleichzeitig erklingenden Tönen (oder in Abwandlung dazu: zwischen einem Melodieton und dem gedachten Grundton der Harmonie) und zwischen zwei *nacheinander* klingenden Tönen innerhalb einer melodischen Linie. Hier ist nun zweierlei zu beachten: zum einen der Ausdrucksgehalt der jeweiligen Intervalle, für die Kirnberger in der Tradition der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre einige Anhaltspunkte gibt, und zum anderen die richtige Interpretation innerhalb des harmonischen Zusammenhangs, denn nur in diesem Rahmen kann über den korrekten Gebrauch der dissonanten Intervalle innerhalb einer melodischen Linie entschieden werden. Einerseits gibt er damit klare Kriterien für die melodische Gestaltung und kommt so zu einer überzeugenden Integration der Melodie in die Kategorie des *Satzes*, andererseits wird er dabei aber vielleicht dem eigentlichen melodischen Element nicht ganz gerecht. Und in der Tat kommen die Ausführungen über die melodische Gestaltung *an sich* vielleicht etwas zu kurz. Hier kommt er über einige eher allgemeine Anmerkungen nicht hinaus, was insbesondere bei einem Vergleich mit der ganz anders gelagerten „Melodielehre“ Matthesons besonders auffällt.

Gemäß seiner eigenen Definition verwendet Kirnberger den Begriff „Rhythmus“ in einem doppelten Sinn, wobei jedoch beide Bedeutungsvarianten miteinander zusammenhängen. Ausgangspunkt seiner Überlegungen zum Rhythmus ist der Charakter der Taktarten, nicht die aus der Antike bekannten Vermaße und ihre Anwendung auf die Musik. Kirnberger postuliert, dass die verschiedenen Taktarten auch ihren eigenen, je verschiedenen Charakter und auch ihr eigentliches *Tempo giusto* haben. Dieses gewinnt er vor dem Hintergrund der Tanzarten, deren genaue Kenntnis er ostentativ fordert. Insbesondere die seltenen und „ausgefallenen“ Taktarten sind hierbei zu beachten. In diesen Grundcharakter der Taktarten ist die rhythmische Gestaltung einzuordnen. Dabei kommt der rhythmischen Gestaltung eine enorme Bedeutung zu, da

durch die Verknüpfung der Elemente „Bewegung, Takt und Rhythmus“ der eigentliche Ausdruck der Musik bestimmt wird. Hervorzuheben ist, dass damit der Rhythmus der einzige Bereich der Musik ist, der jedenfalls nicht direkt vom harmonischen Fortgang gesteuert wird. Durch seine Bestimmung, dass es nur Takte von zwei, drei oder vier Gliedern geben kann, kommt er auch zu einer theoretischen Begründung des modernen Akzentstufentaktes, in dem sich auf den verschiedenen metrischen Ebenen immer die Folge „schwer – leicht“ darstellen lässt. Es ist von daher sehr konsequent, dass Kirnberger dieses Schema auch auf Mehrtaktgruppen ausweitet. Dadurch kann er auf sehr überzeugende Weise zwischen den beiden Bedeutungen des Rhythmusbegriffs vermitteln und so einen inneren Zusammenhang herstellen. Sowohl für seine Ausführungen zur melodischen Gestaltung wie auch für diejenigen zur rhythmischen kann festgestellt werden, dass es Kirnberger gelingt, wichtige und teilweise vollständig neuartige Aspekte mit seiner Gesamtkonzeption des *Satzes* zu verbinden. Ebenso konzentriert er sich in beiden Kapiteln ganz konsequent auf unmittelbar zugängliche *musikalische* Phänomene. Eine Herleitung oder Begründung aus im eigentlichen Sinn außermusikalischen Zusammenhängen (wie z. B. die antiken Versfüße) gibt es in seinem Lehrwerk nicht. Dementsprechend verzichtet er auch auf eine kleinteilige Präsentation der Phänomene, sondern belässt es bei wenigen grundsätzlichen Regeln, über deren richtige und vor allem musikalisch sinnvolle Anwendung allein der gute Geschmack des Komponisten entscheiden kann.

Eine besondere Beachtung verdient die gegen Ende seines Lehrwerkes abgedruckte Komposition über den 51./50. Psalm nach einem Text von Moses Mendelssohn. Hier konnte die genaue Analyse vielfältige und tiefgehende Bezüge zu seinem Lehrwerk herstellen, die wirklich erstaunlich sind, da Kirnberger in dieser Komposition auf engem Raum ein möglichst großes Spektrum seiner satztechnischen Möglichkeiten präsentiert. Dass er aber ein so fein gesponnenes Netz an Beziehungen und Verknüpfungen, das sich auf tonartliche, harmonische und thematische Bereiche bezieht, herstellen kann, mag doch überraschen. Dabei geht diese Untersuchung davon aus, dass diese Komposition eben doch als Musterstück eines guten *Satzes* angesehen werden kann und vielleicht

erst in zweiter Linie als ein musikästhetisches Programm, das den Affektgehalt der Musik mit der Vernunft aussöhnen könnte. Deswegen ist diese Untersuchung auch etwas tiefer in die kompositionstechnischen Details eingestiegen und hat als vielleicht auffälligstes Ergebnis – neben dem intensiven Nachweis der Integration der verschiedenen Parameter in der Detailanalyse – das frühe Stadium der Kompositionstechnik eines „Zentral- oder Brennpunktklanges“, die ansonsten erst im Umfeld von Max Reger nachgewiesen werden kann. Auch die Wandlungen, die dieser Zentralklang im Verlauf des Stücks in Anlehnung an die Textausdeutung erfährt, scheint die entsprechende Technik bei Reger schon in nuce vorwegzunehmen. Auch dadurch gewinnt die Komposition Kirnbergers nochmals eine besondere Bedeutung.

Insgesamt zeigt sich, dass Kirnberger ein umfassender Entwurf gelungen ist, der alle Aspekte der Musiklehre umfasst und diese in sinnvoller Weise miteinander verbindet. Dabei steht er mitten im Diskurs seiner Zeit über musikästhetische Fragen, ohne allerdings explizit in diese Diskussion einzugreifen. Sein Lehrwerk zeichnet sich durch einen pragmatischen Zug aus; es ist eindeutig auf die Vermittlung kompositorischer Kompetenzen gerichtet. Alles Spekulative und eigentlich auch alles Außermusikalische liegt ihm dabei fern. So zeigt sich Kirnberger als ein Theoretiker von Rang, dessen Werk eine intensive Beschäftigung auch heute noch sehr lohnenswert erscheinen lässt.

Was nun die weitere Forschung angeht, so ergeben sich aus meiner Sicht mehrere Anknüpfungsmöglichkeiten. Zunächst scheint es mir sinnvoll zu sein, den Bereich des Kontrapunkts bei Kirnberger noch genauer zu untersuchen und auch noch stärker mit zeitgenössischen Theoretikern zu vergleichen, beispielsweise mit den Werken von Mattheson oder Marpurg. Gleiches gilt natürlich auch für die nun in ihrer Gesamtheit erschlossene Satzlehre Kirnbergers – auch hier würden sich vergleichende Studien zu anderen Theoretikern anbieten, um ein noch weiter geschärftes Bild von der Eigenart seiner Satzlehre, aber auch vom Stand der musiktheoretischen Diskussion in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu erhalten. Im Anschluss an Holtmeier⁴⁶⁶ stellt sich zudem die

⁴⁶⁶ Holtmeier, Rameaus langer Schatten, S. 322.

Frage, inwieweit der „Grundbass“ der deutschen Tradition tatsächlich nur von Rameaus „basse fondamentale“ angeregt wurde oder sich nicht vielleicht doch auch aus anderen Traditionen erklären lässt. Hier wären auch die Spezifika der verschiedenen deutschen Theoretiker noch genauer abzugrenzen und die Entwicklung in ihren jeweiligen Konzeptionen herauszuarbeiten. Darüber hinaus könnte die vorliegende Darstellung der Satzlehre Kirnbergers auch Anregungen für weitere Analysen seiner musikalischen Werke bzw. derjenigen seines Umfeldes geben, da die Kategorie des Satzes nunmehr ein signifikantes Analysekriterium bereitstellt, um auf diese Weise zu einem noch vertiefteren historischen Verständnis einzelner Musikwerke zu gelangen. Vielleicht könnte diese Studie auch dazu dienen, sich mit dem Verhältnis der verschiedenen Unterrichtsfächer im Bereich der Musiktheorie in der heutigen Praxis der Hochschullehre neu zu beschäftigen.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

- Artusi, Giovanni Maria, *L'arte del Contraponto*, Venedig ²1598.
- Albrechtsberger, Johann Georg, *Gründliche Anweisung zur Composition*, Leipzig 1790.
- Bach, Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2 Bände, Berlin 1753/1762.
- Bernhard, Christoph, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hg. v. Joseph Müller-Blattau, Leipzig 1926.
- Bellermann, Heinrich, 'Briefe von Kirnberger an Forkel', abgedruckt in: Allgemeine musikalische Zeitung VI (1871), Nr. 36 – 36, Nr. 39 – 43, VII (1872), Nr. 28 (= *Briefe an Forkel*).
- Buttstett, Johann Heinrich, *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna*, Erfurt 1716.
- D'Alembert, Jean Le Rond, *Éléments de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau*, Paris 1752.
- , *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.
- Daube, Johann Friedrich, *General-Baß in drey Accorden*, Leipzig 1756.
- Engel, Johann Jakob, *Über die musikalische Malerei*, in J.J. Engels Schriften Band IV, Berlin 1802.
- Fux, Johann Joseph, *Gradus ad Parnassum sive Manuductio ad compositionem musicae regularum, Methodo nova, ac certa, nondum ante tam exacto ordine in lucem edita*, Wien 1725 (= *Fux, Gradus (lateinisch)*).
- Fux, Johann Joseph, *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen musikalischen Composition Auf eine neue, gewisse, und bishero noch niemals in so deutlicher Ordnung an das Licht gebrachte Art*, Leipzig 1742 (= *Fux, Gradus (deutsch)*).
- Gasparini, Francesco, *L'armonico pratico al cimbalo*, Bologna 1722.
- Händel, Georg Friedrich, *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*, hg.v. Alfred Mann (Halbische Händelausgabe Supplement, Band 1), Kassel 1978.
- Heinichen, Johann David, *Neu erfundene und gründliche Anweisung wie ein Musikliebender auf gewisse vortheilhaftige Art könne zu vollkommender Erlernung des General-Basses (..), Hamburg 1711 (= *Heinichen, Anweisung*).*

- , *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728.
- Keller, Godfrey, *A Compleat Method for Attaining to Play a Thorough Bass upon either Organ, Harpsichord, or Theorbo-Lute*, London 1707.
- Kellner, David, *Treulicher Unterricht im General-Baß*, Hamburg 1743, Nachdruck Laaber 1980.
- Kirnberger, Johann Philipp, *Der allezeit fertige Polonaisen- und Menuettenkomponist*, Berlin 1757.
- , *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen versehen*, Berlin 1776 – 1779 (= **Kirnberger, Kunst des reinen Satzes**).
- , *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, darin deutlich gezeigt wird, wie alle möglichen Accorde aus dem Dreyklang und dem wesentlichen Septimenaccord, und deren dissonirenden Vorhålden, herzuleiten und zu erklären sind, als ein Zusatz zu der Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin 1773 (= **Kirnberger, Wahre Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie**).
- , *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition*, Hamburg 1781 (= **Kirnberger, Grundsätze des Generalbasses**).
- , *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition, als Vorbereitung auf die Fugentechnik*, Berlin 1782 (= **Kirnberger, Gedanken über die verschiedenen Lehrarten**).
- , *Anleitung zur Singecomposition mit Oden in verschiedenen Sylbenmassen begleitet*, Berlin/Leipzig 1782.
- , *Methode, Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln*, Berlin 1783.
- , *Vom Gebrauch der kon- und dissonirenden Quarte*, o.J.
- Krause, Christian Gottfried, *Von der musikalischen Poesie*, Berlin 1752.
- Ledebur, Carl Freiherr von, *Tonkünstler-Lexikon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, 1861 (= **Ledebur, Tonkünstlerlexikon**).
- Marpurg, Friedrich Wilhelm, *Der Critische Musicus an der Spree*, Berlin 1750.
- , *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*, 2 Bände, Berlin 1753/1754.
- , *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition (...)* Band 1 - 3, Berlin 1755 – 1758.
- , *Anfangsgründe der Theoretischen Musik*, Leipzig 1757.
- , *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 3, Berlin 1757 (= **Marpurg, Historisch-Kritische Beyträge**).
- , *Versuch über die Temperatur, nebst einem Anhang über den Rameau- und Kirnbergerschen Grundbaß, und vier Tabellen*, Berlin 1776 (= **Marpurg, Versuch über die Temperatur**).

- Masson, Charles, *Nouveau Traité des Règles pour la Composition de la Musique*, Paris ²1699.
- Mattheson, Johann, *Das Neu eröffnete Orchestre* Hamburg 1713.
- , *Das beschützte Orchestre*, Hamburg 1717.
- , *Das forschende Orchestre*, Hamburg 1721.
- , *Kleine General-Baß Schule*, Hamburg 1735.
- , *Der vollkommene Capellmeister (...)*, Hamburg 1739 (= **Mattheson, Der vollkommene Capellmeister**).
- Mendelssohn, Moses, *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe*, Berlin u.a. 1929ff (= **Mendelssohn, Gesammelte Schriften**).
- Muffat, Georg, *Regulae concertuum Partiturae* [1699], Reprint Bologna 1991.
- Murschhauser, Fran Xaver, *Academia Musica Poetica Bipartita. Oder: Hohe Schule der Musicalischen Composition in zwey Theil eingetheilt*, Nürnberg 1721.
- Neidhardt, Johann Georg, *Compositio harmonica problematice tradita*, MS Universitätsbibliothek Lund.
- Niedt, Friedrich Erhard, *Musicalische Handleitung. Dritter und letzter Theil*, hg. v. Johann Mattheson, Hamburg 1717.
- , *Musicalische Handleitung zur Variation des General Basses*, hg. v. Johann Mattheson, Hamburg 1721.
- Quantz, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752 (= **Quantz, Versuch einer Anweisung**).
- Rameau, Jean Philippe, *Traité de l'Harmonie reduite à ses principes naturels; divisé en quatre livres*, Paris 1722 (= **Rameau, Traité de l'Harmonie**).
- , *Nouveau système de musique théorique, où l'on découvre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique, pour servir d'introduction au traité de l'harmonie*, Paris 1726 (= **Rameau, Nouveau système**).
- , *Génération harmonique, ou traité de musique théorique et pratique*, Paris 1737 (= **Rameau, Génération harmonique**).
- , *Démonstration du principe de l'harmonie, Servant des base à tout l'Art Musical théorique et pratique*, Paris 1750.
- , *Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe*, Paris 1754.
- , *Code de musique pratique*, Paris 1760.
- Riepel, Joseph, *Gründliche Erklärung der Tonordnung*, Frankfurt 1757.
- Rousseau, Jean Jacques, *Examen de deux Principes, avancés par M. Rameau [1755]*, in: Ders., *Écrits sur la Musique, la Langue et le Théâtre*, hg. v. Bernard Gagnebin et al., Paris 1995.

- Sancta Maria, Fray Tomás de, *Libro Ilamando arte de tañer Fantasia*, Valladolid 1565.
- Scheibe, Johann Adolph, *Eine Abhandlung von den musicalischen Intervallen und Geschlechtern*, Hamburg 1739.
- , *Über die musikalische Composition*, Leipzig 1733.
- Schröter, Christoph Gottlieb, *Deutliche Anweisung zum General Baß, in beständiger Veränderung des uns angebohrenen Dreyklanges*, Halberstadt 1772.
- Schulz, Johann Abraham Peter, *Über die in Sulzers Theorie der schönen Künste unter dem Artikel Verrückung angeführten zwey Beispiele (...)*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* II (1800), S. 273 – 280.
- Sorge, Georg Andreas, *Vorgemach der musicalischen Composition (...) I – III*, Lobenstein 1745 – 1747.
- Stölzel, Gottfried Heinrich, *Practischer Beweis, wie aus einem nach dem wahren Fundament solcher Noten Künsteleyen gesetzten Canon perpetuo in hypo dia pente quatuor vocum, viel und mancherley, Theils an Melodie, Theils auch nur an Harmonie unterschiedene Canones perpetui à 4 zu machen seyn*, Berlin 1725.
- , *Anleitung zur musikalischen Setzkunst*, MS 1740.
- Sulzer, Johann George, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln*, 1771 – 1774 (= **Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste**).
- Telemann, Georg Philipp, *Neues musicalisches System*, in: *Musikalische Bibliothek* 3, Leipzig (Mizler) 1752.
- Walther, Johann Gottfried, *Praecepta der musicalischen Compostion*, hg. v. Peter Benary, Leipzig 1955.

Literatur

- Aerts, Hans, *Thoroughbass in Practice, Theory and Improvisation. International Orpheus Academy for Music and Theory 2006, Orpheus Instituut, Gent 5. bis 8. April 2006*, in: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 2006/3, S. 359 – 361.
- Aldrich, Putnam, *Rhythmic harmony' as taught by Johann Philipp Kirnberger*, in: *Studies in eighteenth-century music: a tribute to Karl Geiringer on his seventieth birthday*, hg. v. H. C. Robbins et al., New York 1970, S. 37 – 52.
- Apfel, Ernst und Schmitt, Theo, *Geschichte der Kompositionslehre. Das 18. Jahrhundert*, zwei Bände, Wilhelmshaven 2002.
- Beach, David Williams, *The Harmonic Theories of Johann Philipp Kirnberger: Their Origins and Influences*, phil. Diss. Yale 1974 (= **Beach, The Harmonic Theories**).
- , *The Influence of Harmonic Thinking on the Teaching of Simple Counterpoint in the Latter Half of the Eighteenth Century*, in: *Eighteenth Century Music in Theory and Practice. Essays in Honor of Alfred Mann*, hg. v. Mary Ann Parker, New York 1994, S. 159 – 185.
- Beinroth, Fritz, *Musikästhetik von der Sphärenharmonie bis zur musikalischen Hermeneutik*, Aachen 1996 (= **Beinroth, Musikästhetik**).
- Benrath, Peter, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1961.
- Bernard, Jonathan W., *The Principle and the Elements: Rameau's Controversy with d'Alembert*, in: *Journal of Music Theory* 1980/1, S. 37 – 62.
- , *The Marpurg-Sorge Controversy*, in: *Music Theory Spectrum* 1989/2, S. 164 – 186.
- Bieder Eugen, *Über Friedrich Wilhelm Marpurgs System der Harmonie, des Contrapuncts und der Temperatur*, phil. Diss. Berlin 1923.
- Borris-Zuckermann, Siegfried, *Kirnbergers Leben und Werk und seine Bedeutung im Berliner Musikkreis um 1750*, phil. Diss. Berlin 1933 (= **Borris-Zuckermann, Kirnbergers Leben und Werk**).
- Boyle, Matthew L., *Johann George Sulzer's "Recitativo" and North German Musical Aesthetics: Content, Translation, Commentary*, *Music Theory Online*, 23,2.1, 2017(= **Boyle, Johann George Sulzer's "Recitativo"**).
- Braun, Werner, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Von Calvisius bis Mattheson* (= *Geschichte der Musiktheorie* band 8/II), Darmstadt 1994.
- Braunschweig, Karl, *Enlightenment aspirations of progress in eighteenth-century German theory*, in: *Journal of Music Theory* 47,2 (2003), S. 273–304.
- Brumbeloe, Joseph, *Implications of Modulation for Temporal Organization in Selected Eighteenth-Century Theoretical Sources*, in: *Theoria* 9 (2001), S. 65 – 87.

- Cahn, Peter, *Rameaus Theorie als Quelle musikalischer Ausdruckslehre*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Stiftung Preußischer Kulturbesitz 1999, S. 77 – 91.
- Caplin, William Earl, *Theories of Harmonic-Metric Relationships from Rameau to Riemann*, phil. Diss. Chicago 1981.
- , *Theories of musical rhythm in the eighteenth and nineteenth centuries*, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. v. T. Christensen, Cambridge 2002, S. 657 – 694.
- Christensen Thomas, *Rameau's 'L'Art de la Basse Fondamentale'*, in: *Music Theory Spectrum* 1987, S. 18 – 41.
- , *Nichelmann contra C. Ph. E. Bach: Harmonic Theory and Musical Politics at the Court of Frederick the Great*, in: *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musik- kultur des mittleren 18. Jahrhunderts*, hg. v. Hans Joachim Marx, Göttingen 1990.
- , *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge University Press 1993.
- , (Hrsg.) *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge 2002.
- Dahlhaus, Carl, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil, Grundzüge einer Systematik*, in: *Geschichte der Musiktheorie*, hg. v. Frieder Zamminer, Band 10, Darmstadt 1984 (= *Dahlhaus, Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert I*).
- , *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Zweiter Teil*, in: *Geschichte der Musiktheorie*, hg. v. Frieder Zamminer, Band 11, Darmstadt 1989 (= *Dahlhaus, Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*).
- , *Was heißt "Geschichte der Musiktheorie"?*, Darmstadt 1985, in: *Geschichte der Musiktheorie*, hg. v. Frieder Zamminer, Band 1, S. 8 – 39, Darmstadt 1985, (= *Dahlhaus, Was heißt "Geschichte der Musiktheorie"?*).
- , *Musikästhetik*, Köln 1967.
- , *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1967.
- Eggebrecht, Hans Heinrich, *Musikalisches und musiktheoretisches Denken*, in: *Geschichte der Musiktheorie*, hg. v. Frieder Zamminer, Band 1, S. 40 – 58, Darmstadt 1985 (= *Eggebrecht, Hans Heinrich, Musikalisches und musiktheoretisches Denken*).
- Engelhardt, Ruth, *Untersuchungen über Einflüsse Johann Sebastian Bachs auf das theoretische und praktische Wirken seines Schülers Johann Philipp Kirnberger*, phil. Diss. Erlangen 1974 (= *Engelhardt, Untersuchungen über Einflüsse Johann Sebastian Bachs*).
- Feil, Arnold, *Zum Gradus ad Parnassum von Johann Joseph Fux*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XIV, 1957, S. 184 – 192, (= *Feil, Zum Gradus*).
- Fellerer, Karl Gustav, *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts*, Augsburg 1929 (= *Fellerer, Palestrinastil*).

- Fladt, Harmut, *Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs. Systematiken/Anregungen*, in: *Musiktheorie* 2005/4, S. 343 – 369.
- Flotzinger, Rudolf/Wellesz, Egon, *Johann Joseph Fux. Musiker, Lehrer, Komponist für Kirche und Kaier*, Graz 1991 (= **Flotzinger/Wellesz, Johann Joseph Fux**).
- Flotzinger, Rudolf, *Fux-Studien*, Graz 1985.
- Frisch, Manfred, *Georg Andreas Sorge und seine Lehre von der musikalischen Harmonie. Ein Beitrag zur Geschichte der Musiktheorie im 18. Jahrhundert*, phil. Diss. Leipzig 1954.
- Fubini, Enrico, *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Metzler 1997.
- Goldschmidt, Hugo, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, Zürich 1915.
- Grant, Cecil Powell, *Kirnberger versus Rameau: Toward a new approach to comparative theory*, phil. Diss. Cincinnati 1976 (= **Grant, Kirnberger versus Rameau**).
- Grant, Roger Mathew, *Eighteenth-century mediations of music theory: Meter, tempo, and affect in print*, in: *Consuming Music: Individuals, Institutions, Communities, 1730 – 1830*, hg. v. Emily H. Green und Catherine Mayes, Rochester 2017, S. 102 – 126.
- Groth, Renate, *Zum Gradus ad Parnassum von Johann Joseph Fux*, in: *Johann Joseph Fux und seine Zeit*, hg. v. Arnfried Edler und Friedrich W. Riedel, Laaber 1996, S. 111 – 120 (= **Groth, Renate, Zum Gradus ad Parnassum von Johann Joseph Fux**).
- Henneberg, Gudrun, *Theorien zur Rhythmik und Metrik*, Tutzing 1974.
- Holtmeier, Ludwig, *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim 2017 (= **Holtmeier, Rameaus langer Schatten**).
- Horn, Wolfgang, *Generalbaßlehre als pragmatische Harmonielehre. Teil I: Bemerkungen zum harmonischen Denken Johann David Heinichens*, in: *Jahrbuch 2001 der Ständigen konferenz Mitteldeutsche Barockmusik*, Beeskow 2001, S. 9 – 40.
- Hosler, Bellamy, *Changing Aesthetic Views of Instrumental Music in 18th-Century Germany*, phil. Diss. Wisconsin 1978.
- Iordanu, Charis, *La théorie de la basse fondamentale en France. Étude de sa diffusion et de sa didactisation au XVIII^e siècle*, phil. Diss. Paris 2011.
- Jerold, Beverly, *Johann Philipp Kirnberger versus Friedrich Wilhelm Marpurg: A Reappraisal*, *Dutch Journal of Music Theory*, 17,2 (2012), S. 91 – 108 (= **Jerold, Kirnberger versus Marpurg**).
- , *Johann Philipp Kirnberger and authorship*, in: *Quarterly Journal of the Music Library Association*, 69,4 (2013), S. 688 – 705 (= **Jerold, Kirnberger and authorship**).
- , *Johann Philipp Kirnberger and the Bach chorale setting*, in: *BACH. The Journal of the Riemenschneider Bach Institute publishes articles for those interested in Bach and his circle and in the Baroque era*, 45,1 (2014), S. 34-43.

- Kaiser, Ulrich, *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W.A. Mozarts Kompositionen 1761 – 1767*, Kassel 2007.
- Lester, Joel, *Compositional Theory in Eighteenth Century*, Cambridge MA, 1992 (= **Lester, Compositional Theory**).
- , *Rameau and eighteenth-century harmonic theory*, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. v. Thomas Christensen, Cambridge 2002, S. 753 – 779.
- Lütteken, Laurenz, *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*, hg. v. Anselm Gerhard, S. 135 – 163, Tübingen 1999 (= **Lütteken, Zwischen Ohr und Verstand**).
- , *Moses Mendelssohn und der musikästhetische Diskurs der Aufklärung*, in: *Moses Mendelssohn im Spannungsfeld der Aufklärung*, hg. v. Miachel Albrecht und Eva J. Engel, Stuttgart 2000, S. 159 – 183 (= **Lütteken, Mendelssohn und der musikästhetische Diskurs**).
- , (Hrsg.) *Die Musik in den Zeitschriften des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie*, Kassel 2004.
- MacKay, James, *Linear Issues in the Harmony Treatises of Rameau and Kirnberger*, in: *Theoria* 12/2005, S. 9 – 30 (= **MacKay, Linear issues**).
- Maier, Siegfried, *Studien zur Theorie des Taktes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1984 (= **Maier, Studien zur Theorie des Taktes**).
- Martin, Nathan John, *Rameau's Changing Views on Supposition und Suspension*, in: *Journal of Music Theory* 2012/2, S. 121 – 167.
- Maurer-Zenck, Claudia, *Vom Takt. Überlegungen zur Theorie und kompositorischen Praxis im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*, Wien 2001 (= **Maurer-Zenck, Vom Takt**).
- Mekeel, Joyce, *The Harmonic Theories of Kirnberger and Marpurg*, in: *Journal of Music Theory* 4(1960), S. 169 – 193.
- Moths, Angelika, *Johann Philipp Kirnbergers „Methode Sonaten aus`m Ermel zu schüddeln“ (Berlin 1783) als Beispiel für „historische Methodik“ im modernen Satzlehreunterricht*, in: Holtmeier, Ludwig et al. (Hg.), *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik*. 1. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Dresden 2001, Augsburg 2004, 138-144.
- Niedermüller, Peter, 'Contrapunto' und 'affetto'. Studien zu den Madrigalen von Carlo Gesualdo, Göttingen 2001 (= **Niedermüller, Contrapunto und affetto**).
- Ottenberg, Hans-Günther, *Die Entwicklung des theoretisch-ästhetischen Denkens innerhalb der Berliner Musikkultur von den Anfängen bis Reichardt*, Leipzig 1978.

- Pelzel, Michael, *Symphonische Klangarchitektur. Zur Analyse der Variationen op. 73 von Max Reger*, *ars organi* 64 (2016), S.148 – 159 (= **Pelzel, Symphonische Klangarchitektur**).
- Ploeger, Roland, *Studien zur systematischen Musiktheorie*, Eutin 2002 (= **Ploeger, Musiktheorie**).
- Rathey, Markus, *Mozart, Kirnberger and the Idea of Musical Purity: Revisiting two Sketches from 1782*, in: *Eighteenth-Century Music* 13,2 (2016), S. 235 – 252 (= **Rathey, Mozart, Kirnberger und the Idea of Musical Purity**).
- Riemann, Hugo, *Geschichte der Musiktheorie im 9. - 19. Jahrhundert*, Leipzig 1898 (= **Riemann, Geschichte der Musiktheorie**).
- Roth, Lynette, *Kirnbergers Concept of Reductive Analysis*, in: *In Theory only* 9 (1987), S. 21 – 29.
- Scheepers, Paul, *Teaching counterpoint with Kirnberger, Marpurg an Bach: A response to Peter Schubert*, in: *Tijdschrift voor Muziektheorie*, May 2002, S. 119 – 123 (= **Scheepers, Teaching counterpoint**).
- Schiedermair, Ludwig, *Der junge Beethoven*, Leipzig 1925, Nachdruck Hildesheim 1978.
- Schoffmann, Nachum, *Descriptive Theory and The Standard Table of Triads*, *Israel Studies in Musicology* 3 (1983), S. 144 – 155 (= **Schoffmann, Descriptive Theory**).
- Schwartz, Judith L., *Conceptions of Musical Unity in the 18th Century*, in: *The Journal of Musicology* 18 (2001), S. 56 -75.
- Schwab-Felisch, Oliver, *Umriß eines allgemeinen Begriffs des musikalischen Satzmodells*, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 2007/3, S. 291 – 304.
- Schulze, Hans-Joachim (Hg.), *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750 – 1800*, Kassel 1972.
- Serwer, Howard Jay, *Friedrich Wilhelm Marpurg (1718 - 1795): Music Critic in a Galant Age*, phil. Diss. Yale 1969.
- Sheldon, David A., *The Ninth Chord in German Musik Theory*, in: *Journal of Music Theory* 1975, S. 112 – 138.
- Shirlaw, Mathew, *The Theory of Harmony*, London 1917 (= **Shirlaw, Theory of Harmony**).
- Sönksen, Sören, *Idee des stummen Fundaments*, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 10, 2 (2013), S. 373 – 387 (= **Sönksen, Idee des stummen Fundaments**).
- Sprick, Jan Philipp, *Kann Musiktheorie 'historisch' sein?*, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie, Sonderausgabe* 2010, S. 145 – 164.
- Stolzenberg, Jürgen, *"Seine Ichheit auch in der Musik heraustreiben". Formen expressiver Subjektivität in der Musik der Moderne*, München o.J. (= **Stolzenberg, Formen expressiver Subjektivität**).

- Wagner, Manfred, *Die Harmonielehren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1974.
- , *Johann Joseph Fux als Lehrer kommender Generationen*, Graz 1992.
- Waldura, Markus, *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim 2002 (= *Waldura, Von Rameau und Riepel zu Koch*).
- Wick, Norman L., *An Historical Approach to Six-Four-Chords*, *Theoria* 5(1990), S. 61 – 73 (= *Wick, An Historical Approach to Six-Four-Chords*).
- Wollny, Peter, "Kirnberger, Johann Philipp", in *MGG* (2. Auflage), Personenteil Band 10, hg. v. Ludwig Finscher, 2003, Sp. 169 – 176.
- Wutta, Eva Renate, *Quellen der Bach-Tradition in der Berliner Amalien-Bibliothek*, Tutzing 1989.
- Zbikowski, Laurence M., *Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford 2002.
- , *Dance topoi, sonic analogue and musical grammar: communicating with music in the eighteenth century*, in: *Communication in Eighteenth-Century Music*, hg. v. Danuta Mirka und Kofi Agawu, Cambridge University Press 2008.

Abbildungsverzeichnis

Notenbeispiel 1: Kirnberger, Kunst des reinen Satzes, S. 47.....	80
Notenbeispiel 2: Kirnberger, Kunst des reinen Satzes I, S. 249.....	123
Notenbeispiel 3: Rameau, Traité de l'Harmonie, S. 279.....	129
Notenbeispiel 4: Rameau, Traité de l'Harmonie, S. 276.....	130
Notenbeispiel 5: Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/1, S. 15.....	137
Notenbeispiel 6: Kirnberger, Wahre Grundsätze, S. 52.....	143
Notenbeispiel 7: Ebenda.....	143
Notenbeispiel 8: Kirnberger, Wahre Grundsätze, S. 44.....	144
Notenbeispiel 9: Kirnberger, Wahre Grundsätze, S. 104.....	148
Notenbeispiel 10: Bach, BWV 141.....	174
Notenbeispiel 11: Kirnberger, Kunst des reinen Satzes I, S. 205f.....	181
Notenbeispiel 12: Kirnberger, Kunst des reinen Satzes I, S. 208.....	183
Notenbeispiel 13: Kirnberger, Kunst des reinen Satzes, S. 226.....	188
Notenbeispiel 14: Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/2, S. 55.....	197
Notenbeispiel 15: Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/2, S. 80f.....	199
Notenbeispiel 16: Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/2, S. 82.....	200
Notenbeispiel 17: Fux, Gradus (deutsch), Tabelle I, Nr. 2.....	215
Notenbeispiel 18: Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II,1, S. 82f.....	235
Notenbeispiel 19: Kunst des reinen Satzes II/1, S. 104.....	237
Notenbeispiel 20: Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/1, S. 124.....	246
Notenbeispiel 21: Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/3, 97f.....	265
Notenbeispiel 22: Kirnberger, Kunst des reinen Satzes, II/3, S. 99.....	267
Notenbeispiel 23: Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/3, S. 100f.....	270

Notenbeispiel 24: Kirnberger, Kunst des reinsn Satzes II/3, S.102.....	273
Notenbeispiel 25: Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/3, S. 108f.....	275
Notenbeispiel 26: Kirnberger, Kunst des reinen Satzes, II/3, S. 100.....	277
Notenbeispiel 27: Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/3, S. 112.....	279
Notenbeispiel 28: Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/3, S. 114ff.....	281
Notenbeispiel 29: Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/3, S. 128f.....	283
Notenbeispiel 30: Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/3, S. 135.....	285
Notenbeispiel 31: Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II/3, S. 140f.....	287