

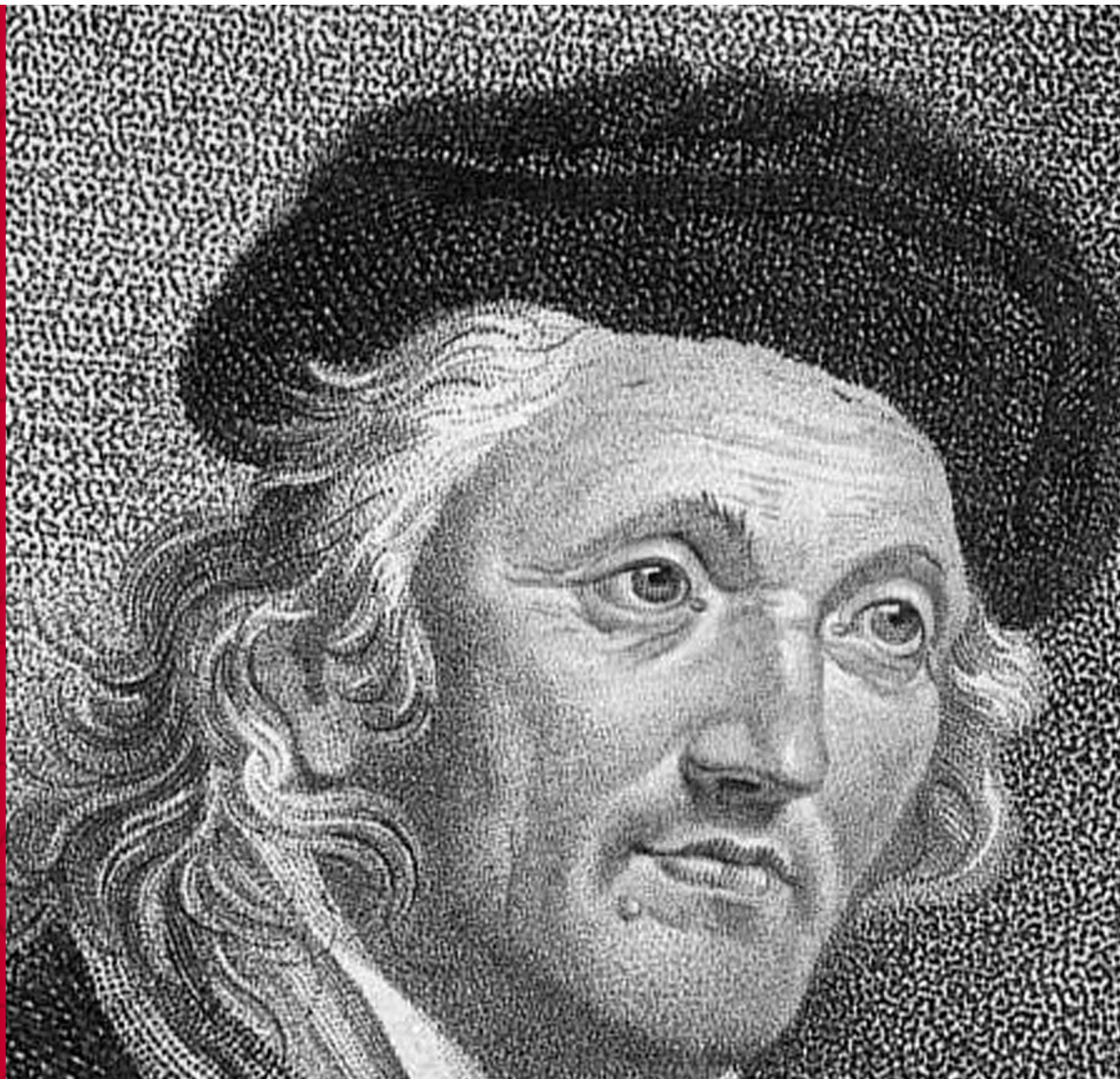
SCHRIFTEN DER  
HOCHSCHULE FÜR MUSIK MAINZ

Band 1

Immanuel Ott / Birger Petersen (Hg.)

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

Zur Musiktheorie Johann Philipp Kirnbergers



---

# Schriften der Hochschule für Musik Mainz

**Herausgegeben von**

Valerie Krupp

Immanuel Ott

Birger Petersen



# Band 1

## »... weit schärfer und gründlicher nachgedacht ... « Zur Musiktheorie Johann Philipp Kirnbergers

Herausgegeben von Immanuel Ott und Birger Petersen

Mainz 2023

Nathalie Meidhof

**Zur Harmonik bei Johann Philipp Kirnberger**

<http://doi.org/10.25358/openscience-8742>

<https://openscience.ub.uni-mainz.de/handle/20.500.12030/8758>



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

## Zur Harmonik bei Johann Philipp Kirnberger

Viele haben sich durch die französischen Schriftsteller bereden lassen, daß man diese einfache Lehre von der Harmonie dem Rameau zu danken habe, den man in Frankreich gerne für den ersten gründlichen Lehrer der Harmonie anpreisen möchte. Indessen ist nichts gewisser, als daß eben diese Lehre von den Grundaccorden und der aus ihren Verwechslungen entstehenden Mannigfaltigkeit, alten deutschen Tonsetzern lange ehe Rameau geschrieben, besser und gründlicher als ihm bekannt gewesen.<sup>1</sup>

Jean-Philippe Rameau gilt vielfach als Schlüsselfigur für die Entwicklung der Harmonielehre.<sup>2</sup> Diese fußt unter anderem auf der Annahme, dass Akkorde auf tertzeschichtete Klänge zurückgeführt und auf diese Weise zu Gruppen zusammengefasst werden können. Auch Johann Philipp Kirnbergers Harmonielehre ist eine »Lehre von den Grundaccorden und der aus ihren Verwechslungen entstehenden Mannigfaltigkeit«, auch hier bildet das Umkehrungsdenken den Kern der Unterweisung. Das mag, neben der damit verbundenen Idee des »Grundbasses«, einer der Gründe sein, warum ihm bereits zu Lebzeiten – und eigentlich bis heute – immer wieder vorgeworfen wurde, zwar Rameaus Konzept übernommen zu haben, mit diesem Versuch jedoch kläglich gescheitert zu sein. Dass diese Sichtweise zu kurz greift, geht aus Kirnbergers obigem Zitat aus seinem Lehrbuch *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* hervor, in dem er selbst einen entscheidenden Hinweis gegen diese Herleitung gibt: Demnach hätten andere Autoren zeitgleich mit Rameau und auch schon davor dieses Prinzip verwendet und Theorien entwickelt, die sich teilweise erheblich von denen Rameaus unterscheiden, wenngleich sie sich – im Sinne eines musiktheoretischen Zeitgeists – in einzelnen Punkten stark ähneln.<sup>3</sup>

1 Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 2 Teile, Berlin 1771–1779, hier: T. 1, S. 248.

2 Vgl. etwa Hugo Riemanns Einschätzung: »Aus der Reihe der neuern Theoretiker erhebt sich J. Ph. Rameau als wirklich bedeutender Reformator, als erster Begründer einer Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie, deren Grundlinien er mit grosser Bestimmtheit gezeichnet hat« (Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*, Leipzig 1898, S. XI). Schärfer urteilt Carl Dahlhaus: »Daß von Jean-Philippe Rameau 1722 die Harmonielehre begründet wurde, die dann zwei Jahrhunderte lang die zentrale Disziplin der Musiktheorie bildete, ist ein Topos der Musikgeschichtsschreibung, an dem man nicht zweifeln kann, ohne in Verdacht zu geraten, einer bloßen Lust am Paradox zu frönen, die sich als wissenschaftliche Skepsis maskiert« (Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Teil 2, Deutschland*, hg. von Ruth E. Müller (= *Geschichte der Musiktheorie* 11), Darmstadt 1989, S. 75).

3 Vgl. zu dieser Thematik und insbesondere zu Fragen der Rezeption Rameaus in Deutschland Ludwig Holtmeier, *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts* (= *Studien zur Geschichte der Musiktheorie* 13), Hildesheim 2017, S. 147–307.

Bevor ich auf diese Fragen des Einflusses und der Rezeption näher eingehen werde, soll im Folgenden zunächst Kirnbergers Harmonielehre vorgestellt werden. Am ausführlichsten widmet er sich dem Thema Harmonik im ersten Teil und zu Beginn des zweiten Teils der *Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1771–1776) sowie in dem – vermutlich unter seiner Ägide oder zumindest mit seinem Einverständnis – von seinem Schüler Johann Abraham Peter Schulz verfassten Lehrwerk *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (1773). Die Harmonik betreffende Konzepte enthalten überdies die *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition* (1781) und einige Artikel zur Musik in Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–1774), die von Kirnberger verfasst wurden, unter seiner Mitwirkung oder gemäß seiner Lehre entstanden sind.

### Grundprinzipien der Harmonielehre in der *Kunst des reinen Satzes*<sup>4</sup>

Kirnberger fasst seine Akkordlehre folgendermaßen zusammen:

Wenn man also gar alle in unserm heutigen System liegenden Accorde will kennen lernen, so darf man nur auf folgende Weise verfahren. 1) Sucht man alle darin liegende Dreyklänge auf, und nimmt deren Verwechslungen. Dadurch erhält man alle consonirenden Accorde. 2) Setzt man zu jeder Art des Dreyklanges die Septime hinzu, und nimmt auch davon alle Verwechslungen. Dadurch bekommt man alle Accorde der zweyten Art. 3) Nimmt man zu jeden der Accorde der beyden vorhergehenden Claßen alle mögliche Vorhälte, so bekommt man alle zufällig dißonirenden Accorde der dritten und vierten Art.<sup>5</sup>

Aus dieser Aufstellung wird deutlich, dass es im Wesentlichen folgende Aspekte sind, die den Kern seiner Akkordlehre ausmachen: ›Dreyklänge‹ bilden die konsonante Ausgangsbasis (a.), mittels des Prinzips der ›Verwechslung‹ werden Akkordfamilien gebildet, sie enthalten alle ›consonirenden Accorde‹ und sind Grundlage für den ›Grundbaß‹ (b.). Auch Septakkorde als ›dißonirende Accorde‹ mit ›wesentlicher Dissonanz‹ werden auf diese Weise ›verwechselt‹ und mit Vorhalten, ›zufälligen Dissonanzen‹, entstehen weitere ›zufällig dißonirende Accorde‹, in Abgrenzung zu den Akkorden mit ›wesentlicher‹ Dissonanz (c.). Dazu kommen weitere Aspekte, die an verschiedenen Stellen des Traktats aufscheinen, wie Modulation oder Organisationsformen des tonalen Raums (d.).<sup>6</sup>

4 Ich beziehe mich im Folgenden auf den ersten Teil sowie auf die erste Abteilung des zweiten Teils.

5 Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 33.

6 Es ist ein Signum der *Kunst des reinen Satzes*, dass die für Akkordformen verwendeten Begriffe nicht durchweg konsistent gebraucht sind und für viele Termini keine eindeutige Definition gegeben wird. Die hier vorgestellten Grundprinzipien wurden von der Autorin auch deswegen so gewählt, dass sich damit die Theorie Kirnbergers kontextualisieren und mit anderen Lehrbüchern vergleichen lässt.

### a.) ›Dreyklänge‹

Kirnbergers Akkordlehre geht von drei Typen von konsonanten ›Dreyklängen‹ aus: dem Durdreiklang (›der große‹ bzw. ›der harte Dreyklang‹), dem Molldreiklang (›der kleine‹ bzw. ›der weiche Dreyklang‹) sowie dem verminderten Dreiklang.<sup>7</sup>

Der verminderte Dreiklang nimmt dabei eine Sonderrolle ein, denn er »schicket sich weder zum Anfang, weil er keine Tonart ankündigt, noch zum Ende, weil er nicht vollkommen genug ist.«<sup>8</sup> Außerdem lässt er sich nicht auf die gleiche Weise wie die anderen beiden Typen herleiten. Ein Akkord sei dann »consonirend, wenn er aus Intervallen besteht, die nicht nur alle gegen den Grundton, sondern auch unter sich consoniren«,<sup>9</sup> und ›consonirende Intervalle‹ sind bei Kirnberger neben der kleinen und großen Terz, der kleinen und großen Sexte die reine Quinte und reine Quarte.<sup>10</sup> Dass der verminderte Dreiklang in Kirnbergers System dennoch zu den konstituierenden konsonanten Akkorden gehört, obwohl in den Kapiteln über Stimmung und Tonsystem (erster und zweiter Abschnitt) die übermäßige Quarte und die verminderte Quinte explizit als ›nicht consonirend‹ definiert werden, liegt – so lässt sich implizit herauslesen – am Gebrauch des Akkords.<sup>11</sup> Dementsprechend macht Kirnberger deutlich, dass er mit diesem als konsonant angesehenen verminderten Dreiklang denjenigen Akkord meint, der »seinen Sitz« auf den nicht alterierten Stufen der Tonart (7. Bassstufe in Dur, 2. in Moll) hat, ihn aber auf den Fall eingrenzt, dass er »keine andere Fortschreitung [hat], als vier Grade über sich zu treten« (Abbildung 1),<sup>12</sup> d. h. einen Quartsprung aufwärts im Bass vollzieht oder – wie man am Beispiel sehen kann – in die Umkehrungen.

7 Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 33, Tabelle I, und S. 34.

8 Ebd., S. 34 (vgl. auch S. 37).

9 Ebd., S. 26. Es sei hier ergänzt, dass sich dieses Zitat auf Dreyklänge und ihre Verwechslungen bezieht, was später noch ausgeführt werden wird.

10 Ebd., S. 25. Der Konsonanz-Dissonanz-Charakter von Intervallen hänge, das betont Kirnberger mehrmals, auch von der genauen Größe des Intervalls (groß, klein übermäßig, vermindert etc.) ab, nicht nur von den bloßen Eigennamen wie Quinte oder Terz.

11 Dass er diesen Bruch zwischen seiner Intervall- und der Akkordlehre wissentlich vollzieht, lässt sich aus einer Fußnote folgern, in der die übermäßige Sexte thematisiert wird. Für einige ›dißonirende‹ Intervalle, so schreibt er dort, gibt es die Möglichkeit, dass sie, bzw. ihre Umkehrungen, »bisweilen consonirend gebraucht« werden. (»Diese falsche Terz ist, so wie die falsche Quinte, dißonierend, obgleich die aus ihrer Umkehrung entstehende übermäßige Sexte bisweilen consonirend gebraucht wird«, ebd., S. 21, Fußnote 19.) Diese Inkongruenz betrifft also nicht nur den Akkord mit verminderter Quinte (und ihrer Umkehrung der übermäßigen Quarte), sondern auch Akkorde mit übermäßiger Sexte (übermäßiger Sext-, Terzquart oder Quintsextakkord). Dass die verminderte Quinte in diesem Fall eine Konsonanz sei, zeige sich zudem in der Möglichkeit, sie zu verdoppeln (ebd., S. 46, Fußnote 29).

12 Ebd., S. 38. Die in den letzten beiden Beispielen von Abbildung 1 vorgestellte Fortschreitung in den Sextakkord sekundweise auf- oder abwärts in Moll scheint dem zu entgegen zu stehen. Da der andere Fall von Akkordfortschreitung, die der ›uneigentlichen‹ oder ›unächten Septime‹, nur für die aufsteigende Sekunde im (Grund-)Bass gilt, kann die ›Grundbaß‹-Fortschreitung der Sekunde abwärts und der Quarte abwärts ebenfalls ungenannt zu den Fortschreitungsmöglichkeiten des verminderten Dreiklangs zählen, ohne der Theorie im Ganzen zu widersprechen.

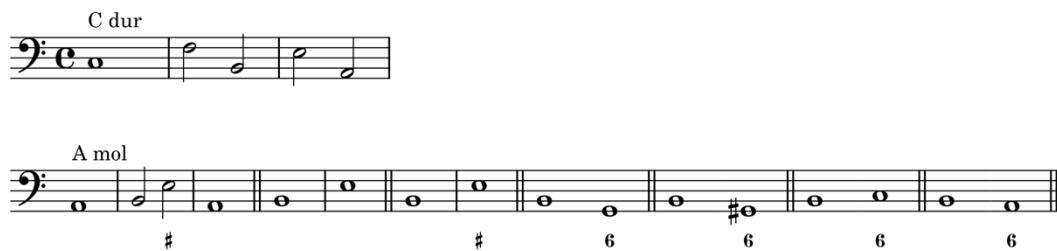


Abbildung 1: Fortschreitung des konsonanten verminderten Dreiklangs in Dur und Moll  
(Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 38).

Kirnberger listet also unter den konsonanten Akkorden den verminderten Dreiklang mit auf, obwohl sein Rahmenintervall, die verminderte Quinte, im zweistimmigen Satz eine Dissonanz ist: »Die kleine Quinte, wenn sie im verminderten Dreyklang vorkommt, ist consonirend, und bedarf keiner Auflösung unter sich«. <sup>13</sup> Er bezieht sich dabei allerdings nur auf den Fall, dass der Akkord genauso wie unstrittig konsonante Moll- und Durdreiklänge verwendet wird: Deren Töne können im Gegensatz zu Dissonanzen »verdoppelt werden, sie können frey eintreten, und sie bedürfen nicht, wie die Dissonanzen, einer bestimmten Fortschreitung oder Auflösung«. <sup>14</sup> Die Unterscheidung zwischen Konsonanz und Dissonanz bezieht sich also auch auf die Stimmführung. Dementsprechend gehört der verminderte Dreiklang (als Basis eines Septakkords) auf dem Leitton der Tonart – bei dem sich die verminderte Quinte zwischen 7. und 4. Stufe der Tonleiter zur Terz des Akkords der 1. Stufe auflösen muss – zu einer anderen Kategorie und wird (das sei hier vorgegriffen) als Unterart des Dominantseptakkords zu den dissonanten Akkorden gezählt.

### b.) ›Verwechslungen‹

In Kirnbergers Harmonielehre ist das Umkehrungsdenken fest verankert. Er erläutert dieses Konzept anhand der oben genannten Hauptdreiklänge in ihren drei Erscheinungsformen Terzquintklang (›der vollkommene Dreyklang<sup>15</sup>), Sextakkord und Quartsextakkord:

Im Grunde sind diese drey consonirenden Accorde nur dreyerley Fälle ein und eben desselben Accordes, nämlich des vollkommenen Dreyklanges [...]. Diese drey Accorde bestehen aus denselben Tönen, nur mit dem Unterschied, daß in jedem ein andrer Ton in den Baß gesetzt ist. <sup>16</sup>

Er fasst mit den Begriffen ›Dreyklang‹ und ›Verwechslung‹ alle ›consonirenden Accorde‹ zusammen, den Dreiklang, Sextakkord und ›consonirenden‹

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Ebd., S. 50. Diese Definition führt er für den konsonanten Quartsextakkord an, sie lässt sich aber allgemein verstehen.

<sup>15</sup> Ebd., S. 26.

<sup>16</sup> Ebd., S. 27.

Quartsextakkord.<sup>17</sup> Dieses Verfahren der ›Verwechslung‹ wird Kirnberger radikal ausweiten auf alle Klänge mit Dissonanzen, auf Mehrklänge genauso wie auf Akkorde mit Vorhalten.

Das Prinzip der ›Verwechslung‹ ist auch essentiell für den ›Grundbaß‹. Dieser »enthält die wahren Grund-Töne zu den verschiedenen Accorden, oder die Baßtöne, wie sie seyn würden, wenn die Accorde immer nach ihrer ursprünglichen Gestalt, ohne Verwechslung genommen würden.«<sup>18</sup> Der ›Grundbaß‹ dient vor allem dazu, Klangfortschreitungen zu vergleichen und in Grundzügen auch zu systematisieren. Es sei hier schon erwähnt, dass Kirnberger für einige Fälle auch Töne im ›Grundbaß‹ annimmt, die nicht im Akkord erklingen.

Anders als es im Sinne eines Rameau-Einflusses zu erwarten wäre, nutzt Kirnberger das Prinzip der ›Verwechslung‹ und des ›Grundbaßes‹ nicht als Methode, um alle möglichen Weiterführungen der ›consonirenden Dreyklänge‹ zu vermitteln. Diese beschreibt er, indem er für jeden Akkordtyp (Grundakkord, Sextakkord und begrenzt auch Quartsextakkord) die genaue Fortschreitung isoliert und ohne größeren Kontext vorstellt.<sup>19</sup> So führt er beispielsweise für die »erste Verwechslung des verminderten Dreyklanges« aus (Abbildung 2): Sie »leidet keine andere Fortschreitung, als 1) einen Grad über sich in den weichen oder harten Dreyklang, wie bey  $\alpha$  und  $\beta$ . oder in die erste Verwechslung des Dreyklanges, wie hier bey  $\gamma$ . 2) einen ganzen Ton unter sich in den Sexten-Accord, wie bey  $\delta$ , oder in dessen Grund-Accord wie bey  $\epsilon$ «. <sup>20</sup> Die Notenbeispiele beziehen sich auf die Klangfolgen der 4.–5. ( $\alpha$  mit Dur- und  $\beta$  mit Moll-dreiklang auf der 5. Bassstufe), 4.–7. ( $\gamma$ ), 4.–3. ( $\delta$ ) oder 4.–1. Bassstufe ( $\epsilon$ ) in Moll.

17 Ebd., S. 33. Dem ›consonirenden‹ Quartsextakkord kommt dabei eine Sonderrolle zu, existiert doch ein dissonanter Akkord mit gleicher Struktur. Für den ›consonirenden‹ Quartsextakkord gilt zusammengefasst (ebd., S. 50–59): Er kann 1.) mit der Terz zum Terzquartakkord erweitert werden. Er kann allerdings 2.) nicht die Quinte statt der Sexte bekommen. Das ist dem ›dissonirenden‹ Akkord vorenthalten, wo die Quarte bzw. Quarte und Sexte Vorhalte sind. Ausnahmen zur letzten Regel seien, so Kirnberger, den »besten Meistern der Kunst« überlassen und beziehen sich beispielsweise auf eine Form der ›cadenza doppia‹, in der die unbetonte Quarte den betonten Quartvorhalt gleichsam vorbereitet (ebd., S. 56f.).

18 Ebd., S. 54f., Fußnote 32. Kirnberger nutzt die Schreibweise ›Grund-Baß‹ und ›Grundbaß‹, teilweise auch die Bezeichnung ›Fundamentalbaß‹ (ebd., S. 102).

19 Ebd., S. 34–59.

20 Ebd., S. 45f.



6            [6]    #    6    6    6    6    6    6    6  
 α            β            γ            γ            δ            ε

Abbildung 2: Fortschreitungen der „ersten Verwechslung des verminderten Dreyklanges“ (Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 46. Die Notenbeispiele in diesem Beitrag wurden von der Autorin abweichend vom Original in Violin- und Bassschlüssel gesetzt. Zusätzlich sind hier alle Beispiele in einer Zeile zusammengefasst).

### c.) ›Wesentliche‹ und ›zufällige‹ Dissonanzen

Kirnberger unterscheidet zwei Arten von Dissonanzen, die im Rahmen der ›Dreyklänge‹ entstehen können. Mit ›zufälligen Dissonanzen‹ bezeichnet er Vorhalte. Er definiert sie als »dißonirende Töne, die eine kurze Zeit die Stelle der consonirenden einnehmen, und während der Dauer des Grundtones, mit dem sie dißoniren, in ihre nächsten Consonanzen übergehen«.<sup>21</sup> Sie könnten »fast allemal, wo sie vorkommen, [...] weggelassen werden, ohne daß dadurch irgend ein Fehler« entsteht oder (was für die genauere Unterscheidung ein wichtiges Kriterium ist) ohne dass daraus eine tonale »Zweydeutigkeit« resultiert.<sup>22</sup> Abbildung 3 zeigt eine Tabelle, die Vorhalte auf allen Umkehrungen der Dreiklänge umfasst. Wie man sieht, fallen darunter die unterschiedlichsten Vorhaltsphänomene: dissonante Vorhalte über liegenden Bässen, darunter geläufige Klangfolgen wie der 7-6- oder 4-3-Vorhalt, konsonante Durchgangstöne (5-6) sowie eher seltene Akkordfolgen wie der vierfache Terz-Quint-Septim-Non-Vorhalt, der sich in den Quartsextakkord auflöst.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Ebd., S. 28.

<sup>22</sup> Ebd., S. 30.

<sup>23</sup> Für die Möglichkeiten von Vorhalten, die sich auflösen, während der Basston sich bewegt, s. ebd., S. 76-80. Zur Unterscheidung der ›wesentlichen‹ Septimen von den ›zufälligen‹ Septimen, »die nicht auf denselben Basston aufgelöst werden«, s. ebd., S. 78f.

a) Der Dreyklang mit seinen Vorhalten.

b) Der Sextenaccord mit seinen Vorhalten.

c) Der consonirende Quartsextenaccord mit seinen Vorhalten.

d) Der consonirende Accord, da der Vorhalt im Baß ist.

4 3 6 5 9 8 6 5 9 8 9 8 7 8 7 8 9 8 7 8 9 8  
3 3 4 3 4 3 6 5 5 4 3 7 > 8 6 5 7 > 8  
4 3 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

9 8 6 7 6 9 8 9 8 9 8 5 6 9 8 9 8 9 8 9 8  
6 4 3 4 3 6 7 6 7 6 3 5 6 7 5 6 7 5 6  
4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3

7 6 9 8 6 9 8 7 6 9 8 6 7 6 7 6 9 8 9 8  
4 6 6 5 4 7 6 5 4 7 6 3 4 3 4 3 4 7 6 7 6  
4 4 4 4 4 5 4 5 4 3 4 3 4 3 4 3 4 5 > 6  
3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

5 6

Abbildung 3: »Tabelle der consonirenden Accorde mit einer oder mehr zufälligen Dissonanzen als Vorhalte« (Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 33, Tabelle III).

›Nothwendige oder wesentliche‹ Dissonanzen dagegen werden nicht »an der Stelle einer Consonanz gesetzt [...], der sie gleich wieder weichen, sondern [behaupten] eine Stelle für sich«.24 Es ist ihre Eigenschaft, eine ›Zweydeutigkeit‹ aufzulösen, »eine vorher unbestimmte Modulation völlig [zu bestimmen] und das Gehör zu der nächsten Harmonie« vorzubereiten.25 Aus Kirnbergers Beschreibungen wird deutlich, was er unter ›Zweydeutigkeit‹ versteht. Einem Durdreiklang wird etwa die diatonische kleine Septime hinzugefügt, sodass er eindeutig als Akkord der 5. Bassstufe und nicht der ersten Bassstufe wahrgenommen wird (dessen Septime die große wäre). In der

24 Ebd., S. 30.

25 Ebd., S. 31.

ausführlichen Tabelle zu diesem Kapitel in der *Kunst des reinen Satzes* sind als ›wesentliche Septimen-Accorde‹ neben dem kleinen Durseptakkord der Mollseptakkord, der große Durseptakkord, der halbverminderte Septakkord aufgeführt.<sup>26</sup>

Den Begriff der ›zufälligen‹ Septime gebraucht Kirnberger auch in Fällen, in denen etwa eine Septime über einem sich ändernden Basston des gleichen Akkords aufgelöst wird, wobei es sich trotz Basstonfortschreitung um eine ›zufällige‹ Septime mit Vorhaltsfunktion handelt. Als Faustregel ist für solche Beispiele zu formulieren, dass eine Septime immer dann ›zufällig‹ ist, wenn sie sich über dem liegenbleibenden Akkord auflösen könnte (und damit die Quinte im Grundakkord ausschließt). Auflösungen mit Basstonfortschreitung inklusive der potenziell hinzufügbaren Quinte sind hingegen charakteristisch für ›wesentliche‹ Septimen.<sup>27</sup>

Um angesichts einiger anderslautender Klangfolgen an seiner Regel festhalten zu können, wonach der Bass nach der ›wesentlichen‹ Septime eine Quarte steigt oder eine Quinte fällt, führt Kirnberger ein weiteres Konzept ein: die ›eigentliche‹ sowie die ›uneigentliche‹ bzw. ›unächte Septime‹. Mit ›eigentlichen Septimen‹ sind Septimen gemeint, die, so Kirnberger, »dem Dreyklange auf der Dominante des Tones, darin man ist, hinzugefüget [werden], so ofte man die Harmonie von dieser Dominante wieder auf den Grundton leiten will«. <sup>28</sup> Er bezieht sich dabei allerdings nicht nur auf den Dominantseptakkord auf der 5. Basstufe. Fast alle Stufen können einen Septakkord mit ›eigentlicher Septime‹ haben, der einen Quintfall oder Quartstieg im ›Grundbaß‹ entfernt fortschreitet und so einen ›Schluss‹ auf einer Stufe der Tonart macht.<sup>29</sup> Die ›uneigentliche‹ oder ›unächte Septime‹ unterscheidet sich von der ›eigentlichen Septime‹ in ihrer Fortführung.<sup>30</sup> Hier schreitet der Grundton bei der Auflösung der Septime eine Sekunde aufwärts. Kirnberger stellt folgende Fälle vor (Abbildung 4): den Septakkord auf der 4. vor der 5. Stufe, den Septakkord der 5. Stufe im Trugschluss (5. geht zur 6. Stufe) und den verminderten Septakkord der 7. Stufe vor der Tonika (in seiner Darstellung in Moll).

26 Ebd., S. 60. Der hartverminderte Septakkord wird zusätzlich dazu nur in der Akkordtabelle (ebd., S. 33, Tabelle II) genannt.

27 Ebd., S. 76–80.

28 Ebd., S. 60.

29 Kirnberger ergänzt beim Gang der 4. zur 7. Stufe in Dur, dass der verminderte Dreiklang »auf keinen eigentlichen Schluss« führe (ebd., S. 64f.).

30 Ebd., S. 62, 66f. und 78f.

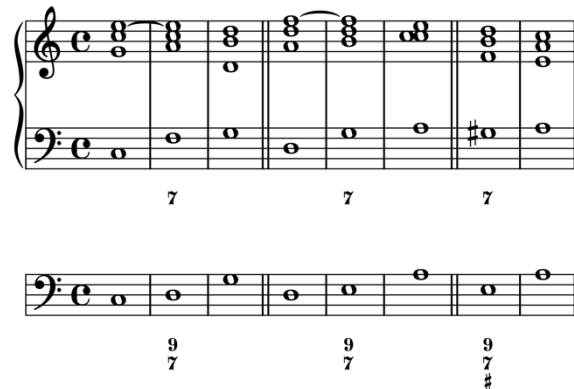


Abbildung 4: Beispiel für die Fortschreitung der ›unächten‹ oder ›uneigentlichen Septime‹ mit ihrem ›Grundbaß‹ (Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 66).

Diese Septime, erklärt Kirnberger, sei »nicht als eine wesentliche Dissonanz hinzugefügt, sondern aus einer Umkehrung entstanden« und damit »eigentlich die None des wahren Grundtones«. <sup>31</sup> Dieser Klang wird also über einen Ton bestimmt, der nicht erklingt. Er ist ein Nonakkord, dessen ›wahrer Grundton‹ eine Terz unterhalb des klingenden Basstons des Septakkords liegt. Dieser ›wahre Grundton‹ kann dann die Erfordernisse der ›wesentlichen Septime‹ erfüllen, er steigt eine Quarte auf (bzw. fällt eine Quinte) zum Basston des nächsten Klangs. Kirnberger schreibt selbst, das »ungewöhnliche dieses Falles besteht darin, daß die Auflösung der None erst in dem folgenden Takt geschieht«. <sup>32</sup> Die klingende Septime des Akkords, dem Wesen nach die ›zufällige‹ Dissonanz der None über dem eigentlichen ›Grundbaß‹, zählt damit zu den Ausnahmefällen, in denen sich ›zufällige‹ Dissonanzen nicht über dem gleichen Basston, sondern erst über dem nächsten Klang auflösen. <sup>33</sup>

Zudem stellt er Lizenzen vor, die er als der ›freyen oder leichtern Schreibart‹ zugehörig erlaubt. Diesen Stil der ›galanten Schreibart‹ definiert er gemäß der gängigen Einteilung als Gegensatz zur ›strengen Schreibart‹ in der Kirchenmusik. <sup>34</sup> Hier gebe es Freiheiten in der Vorbereitung, der metrischen Platzierung und der Auflösung von Dissonanzen. Sie beziehen sich vor allem auf den ›wesentlichen Septimen-Accord‹. Hierzu zählt etwa, dass der Akkord vor der Auflösung ›verwechselt‹ wird, in einen anderen dissonanten Klang weiterschreitet (also ein Akkord ›ausgelassen‹ wird), »dessen Dissonanz durch diesen ausgelassenen Accord wäre vorbereitet worden«, oder er als Durchgangsphänomen oder in Orgelpunkten »ohne Auflösung« verwendet wird. <sup>35</sup> Insbesondere auch die weniger strenge Vorbereitung der Septakkorde mit

31 Ebd., S. 66f.

32 Ebd., S. 67.

33 Ebd., S. 76–80.

34 Ebd., S. 80–90. Die beiden ›Schreibarten‹ bzw. Stile satztechnisch zu unterscheiden, wird dem »Berliner Kreis« um Johann Joachim Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach, Friedrich Wilhelm Marpurg und Kirnberger zugerechnet (Wolfgang Horn, Art. »Galant, Galanterie, Galanter Stil«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 39. Auslieferung [2005], hier v.a. S. 16–22). Vor Kirnberger stellt Marpurg entsprechende Dissonanzbehandlungen vor und unterscheidet dabei den Usus in unterschiedlichen Stilen (Friedrich Wilhelm Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, 3 Bde., Berlin 1755–1758, hier z. B. Bd. 1, S. 8).

35 Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 82–88.

›wesentlicher‹ Septime klassifiziert er als dieser Schreibart zugehörig (ein Beispiel in Abbildung 5).<sup>36</sup>

The image shows two musical staves, each with a treble and bass clef. The first staff contains six measures of music. Below it is the figured bass notation: 6 6 #, 6 6 3 4, 6 6. The second staff contains six measures of music. Below it is the figured bass notation: 6 5, 4+ 2, 6 5, 4 2, 6 5b.

Abbildung 5: Beispiel für eine Klangfortschreitung mit Auslassungen in der ›freyen Schreibart‹ und ihr Pendant in der ›strengen Schreibart‹ (Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 89f., inkl. der Korrektur in den Errata).

Von diesen Feinheiten in Bezug auf die ›wesentliche‹ Septime abgesehen, ist die Anzahl an Klängen beeindruckend, die Kirnberger durch die Kombination der Verfahren ausgehend von den ›wesentlichen Septimen-Accorden‹ erzeugt (Abbildung 6). Durch ›Verwechslung‹ der Septakkorde entstehen zusätzlich drei Umkehrungsformen und diese können jeweils »mit einer oder mehr zufälligen Dissonanzen und Vorhalte« ergänzt werden.

36 Ebd., S. 88–90.

a) Der Septimenaccord mit Vorhalten.

b) Der Quintsextenaccord mit Vorhalten.

c) Der Terzquartenaccord mit seinen Vorhalten.

d) Der Secundenaccord mit seinen Vorhalten.

e) Die wesentlichen dissonirenden Accorde mit Vorhalten im Basse.

7 4 3 7 4 3 7 6 5 9 8 7 6 5 9 8 9 8 9 8

6 4 3 7 6 5 4 3 6 5 7 6 7 6 5 4 3

9 6 5 8 7 6 5 4 3 9 8 7 6 5 4 3 9 8 7 6

7 6 5 4 3 6 5 4 3 9 8 7 6 5 4 3 9 8 7 6

7 4 3 7 6 5 4 3 9 8 7 6 5 4 3 9 8 7 6

6 5 4 5 4 7 6 6 7 6 6 7 6 7 6

2 4 2 2 3 2 2 4 3 2 3 2 3 2 3 2

5 4 2 5 6 5 6 6 7

4 5 3 4 4 5

2 2 3 2 3

Abbildung 6: »Tabelle des Septimenaccords und seiner Verwechslungen, mit einer oder mehr zufälligen Dissonanzen und Vorhalte« (Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 33, Tabelle IV).

#### **d.) Konzepte für Modulation und zur Organisation des harmonischen Raums**

Um die Akkordverbindungen zu systematisieren, definiert Kirnberger verschiedene formale Funktionen von Harmonik. So führt er das Konzept der ›harmonischen Perioden‹ ein, die zusammengesetzt ein ganzes Stück ausmachten.<sup>37</sup> Diese ›Perioden‹ bestehen aus »mehr oder weniger auf einander folgende[n] Accorde[n]« und einem ›Schluß‹ mit einer ›Cadenz‹. Wichtig sind hierfür die »verbundenen, oder einen natürlichen Zusammenhang habenden Accorde [...]«.<sup>38</sup> Kirnberger definiert verschiedene Arten von solchen Akkordverbindungen: Eine ›allgemeine Verbindung‹ besteht grundsätzlich hin zu allen Akkorden, die innerhalb der Tonart gebildet werden können. Davon ausgenommen sind der verminderte Dreiklang auf der 7. Tonleiterstufe und der Molldreiklang der 3. Tonleiterstufe in Dur nach der Tonika, die nicht geeignet seien, weil sie »das Gefühl einer andern Tonart« erweckten. Die ›nähere Verbindung‹ oder ›enge Verbindung‹ entsteht dadurch, dass die Grundtöne der beiden Akkorde »durch consonirende Sprünge« erreicht werden können, beide ›Grundbässe‹ also eine Quinte, Quarte oder Terz auseinander liegen. Beide Akkorde haben damit mindestens einen gemeinsamen Ton. Darüber hinaus können Akkorde durch konsonante Überbindungen, ›zufällige Dissonanzen‹, »eng verbunden« werden.<sup>39</sup>

Im Rahmen der ›Cadenzen‹ diskutiert Kirnberger, wie die Länge der Kadenz sowie die Wahl der Klänge und möglicher Dissonanzen zur Position im Stück passen sollten (so eigne sich z. B. der Dominantseptakkord in der ›Finalcadenz‹, dem ›Hauptschluß‹, für das »Ende eines ganzen Stücks«<sup>40</sup>). In diesem Zusammenhang kommt er auf die Ausweichungen und Modulationen zu sprechen, also auf sein Konzept von Tonart und harmonischem Raum.<sup>41</sup> Er unterscheidet verschiedene Grade, wie stark die Haupttonart verlassen wird. So könne man »bisweilen die natürlichen kleinen Terzen verlassen, und die großen dafür nehmen [...], als wenn man ausweichen wollte; wenn man sie nur gleich wieder verläßt« und bleibe doch ganz in der Grundtonart (ein Beispiel dafür in Abbildung 7).<sup>42</sup> Eine solche Veränderung ist also im Sinne Kirnbergers noch nicht als Ausweichung anzusehen.

37 Ebd., S. 91.

38 Ebd.

39 Ebd., S. 92.

40 Ebd., S. 94. Zu den Kadenzen: Ebd., S. 94–100.

41 Ebd., S. 103–133.

42 Ebd., S. 102.



anstatt



Abbildung 7: Periode »ganz in C dur« einmal mit »natürlichen Terzen« und einmal mit »großen Terzen« (Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 102).

Kirnberger ergänzt eine Reihe an Tabellen und Abbildungen zu Modulationszielen und -zeitpunkten im Laufe von Musikstücken. So notiert er die Reihenfolge der Tonarten, die im Sinne der nahen ›Verwandschaft der Töne‹ erreicht werden sollen.<sup>43</sup> In Notenwerten wird überdies dargestellt, wie lange ein Abschnitt in der jeweiligen Tonart bezogen auf das ganze Stück sein sollte (beides in Abbildung 8).

Dur	# V	b VI	b III	# IV	b II
Mol	b V	# III	b IV	# VI	# VII

z. B. C dur und A mol

C dur	G#	Ab	Eb	F#	Db
A mol	Eb	C#	Db	F#	G#



Abbildung 8: »Grade der Verwandschaft« der Tonarten in Bezug auf die Haupttonart mit einem Beispiel in C-Dur und a-Moll (die Vorzeichen in den Tabellen geben das Tongeschlecht an) und »Verhältnis der Zeit«, in der man im Verlauf einer Komposition in einer Tonart bleibt (hier angegeben jeweils mit Grundton und zusätzlich nötigen Vorzeichen) (Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 106 und 109).

Für weitergehende Modulationen stellt er zwei Grade an ›entfernten Ausweichungen‹ vor, in die die Modulation mittels ›unmittelbarer Ausweichungen‹ ausgeweitet werden kann. Sie entstammen der ›Verwandschaft‹ der unmittelbar verwandten Tonarten (Abbildung 9).

<sup>43</sup> Ebd., S. 105–120.



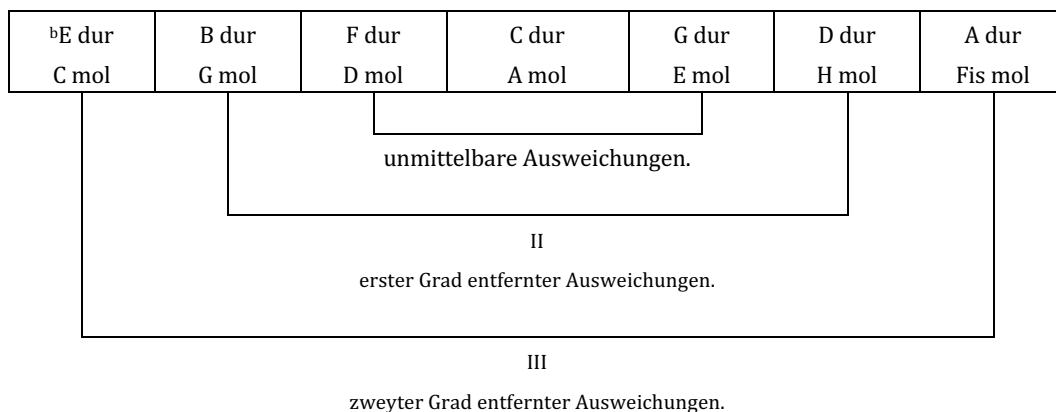


Abbildung 9: »entfernte Ausweichungen« in Durtonarten, am Beispiel von C-Dur (Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 122).

Zudem stellt er den Tonartenverlauf beispielhaft für »ein langes Stück« vor, »ein Muster [...], welches sich aber auf sehr vielerley Arten verändern läßt« (Abbildung 4).<sup>44</sup> Die Qualität der jeweiligen Stationen ist wird mit unterschiedlichen Notenwerten markiert: Breven stehen für »Töne [...], in denen man sich sechs, acht, oder mehr Takte verweilet«, halbe Noten für »solche, die man nur wie im vorbey gehen berührt, ohne sich länger, als einen oder höchstens zwey Takte dabey aufzuhalten«. Schwarze Notenköpfe »zeigen die Töne an, auf welchen der Schluß vorbereitet wird, oder wo die wirkliche Rückung nach dem neuen Ton geschieht«.<sup>45</sup>

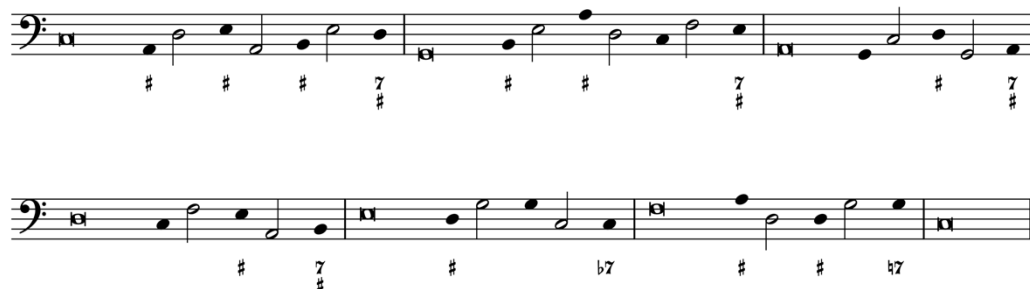


Abbildung 4: »eine durch ein langes Stück hindurchgeführte Modulation, als ein Muster« (Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 120).

Um den harmonischen Raum zu strukturieren, nutzt er zwei Systeme: Das erste ist eine Art Stufentheorie, die in stark reduzierter Form der bis heute gängigen Akkordbezeichnung mit römischen Stufen ähnelt. Kirnberger nutzt dafür folgende Begriffe:

1. »Tonika«,
2. »Accord der Secunde«, »Secunde«, »Obersecunde«,
3. »Accord der Terz«, »Terz«, »Mediante«, »Obermediante«,

<sup>44</sup> Ebd., S. 120.

<sup>45</sup> Ebd., S. 119. Die vierte Station weicht hier von der in der Tabelle Abbildung 8 ab. Im Text lässt Kirnberger allerdings offen, in welcher Reihenfolge andere Tonarten nach der 5. und 6. bzw. 3. Stufe angesteuert werden.

4. ›Accord der Quarte‹, ›Quarte‹, ›Unter-Dominante‹,
5. ›Accord der Quinte‹, ›Quinte‹, ›Dominante‹, ›Ober-Dominante‹, ›Oberquinte‹,
6. ›Accord der Sexte‹, ›Sexte‹, ›Untermediante‹ oder ›Unterterz‹.<sup>46</sup>

Mit dieser Methode wird beispielhaft vorgestellt, wie man von einem Akkord innerhalb der Grundtonart in eine andere verwandte Tonart modulieren kann. Den ersten Akkord benennt er nach dem Intervall zwischen dem Grundton und der Tonika der Tonart. Dies entspricht dem Grundprinzip der Stufentheorie, alle Klänge in Terzschichtung nach ihrer Position auf der Skala der Tonart zu kennzeichnen. Er nutzt diese Art der Bezeichnung auch, wenn er zu Beginn des zweiten Teils der *Kunst des reinen Satzes* vorstellt, wie Chormelodien zu harmonisieren sind. Hier beschreibt er Klangfortschreitungen direkt mit ihrer Position in der Tonart, beispielsweise wenn er die Möglichkeiten aufzählt, mit welchen Akkorden man »von der Obermediante zur Tonika« zurückkommen kann.<sup>47</sup>

Auf die zweite Methode kommt Kirnberger dann zu sprechen, wenn er zeigt, wie man »sehr schnell auf entfernte Accorde« kommen kann. Man errechne das Intervall zwischen einem Basston zu der neuen Tonika und gebe ihm »die Harmonie [...], die ihm in dieser Absicht, nach der natürlichsten Bezifferung der Tonleiter zukommt.«<sup>48</sup> Diese »natürliche Bezifferung der Tonleiter« entspricht dem, was von anderen Autoren ›regola d'ottava‹ oder ›Oktavregel‹ genannt wird.<sup>49</sup> Hier wird jedem Basston ein oder mehrere Akkordtypen zugeordnet, die von seiner Position in der Tonleiter der Tonart und der Bewegungsrichtung abhängen (z. B. die vierte Stufe, *f* in C-Dur und *d* in a-Moll, kann aufwärts weiterschreitend einen Grundakkord und abwärts gehend einen Sekundakkord präsentieren). Kirnberger ergänzt zur Verdeutlichung in einer Fußnote, kaum kommentierend, eine mit Generalbassbezifferung versehene Dur- und Mollskala (Abbildung 11).<sup>50</sup>

46 Ebd., S. 113–117: In diesem Abschnitt verwendet Kirnberger die Begriffe ›Tonika‹, ›Accord der Secunde‹, ›Accord der Terz‹, etc., und ›Secunde‹, ›Terz‹, etc. Die verschiedenen Arten, wie diese Ausweichungen im Detail ablaufen, sollen hier nicht weiter vorgestellt werden. Im Rest des ersten Bandes benutzt er ›Mediante‹, ›Unter-Dominante‹ und ›Ober-Dominante‹/›Dominante‹. Zu Beginn des zweiten Bandes verwendet er die Begriffe ›Obersecunde‹, ›Obermediante‹, ›Unterdominante‹, ›Oberdominante‹, ›Oberquinte‹, ›Untermediante‹ oder ›Unterterz‹ (ebd., T. 2, 1. Abteilung, z. B. S. 12–15.)

47 Ebd., z. B. S. 13.

48 Ebd., T. 1, S. 127. Die anderen Verfahren betreffen die vermittelnden Akkorde zwischen zwei entfernten Tonarten, für die er u. a. den verminderten Septakkord der neuen Zieltonart vorschlägt. Siehe dazu den Achten Abschnitt, ebd., S. 121–132.

49 Ebd., S. 127, Fußnote 56.

50 Für die Harmonisierung einer Chormelodie, wie er sie zu Beginn des zweiten Teils der *Kunst des reinen Satzes* vorstellt, geht er von dem ›reinen Baß‹ der Hauptklänge in der Tonart aus. Dieser lasse sich durch weitere Klänge der Tonart, Umkehrungen, Ausweichungen in nahe und entfernte Tonarten sowie dissonante Akkorde (er bezieht sich hier auf ›wesentliche‹ Dissonanzen) weiterentwickeln (ebd., T. 2, 1. Abteilung, S. 3–41).

Abbildung 11: »natürliche Bezifferung der Tonleiter«, Oktavregel in Dur und in Moll  
(Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 127, Fußnote 56).

### Vergleich mit weiteren Schriften Kirnbergers

In *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (1773) sind die Definitionen und Regeln, verglichen mit der *Kunst des reinen Satzes*, in eher zusammenfassender Weise angeordnet und dargestellt. So startet Kirnberger im ersten Kapitel direkt mit der Vorstellung der »zween Grundaccorden«, dem ›consonirenden Dreyklang‹ und dem ›dissonierenden wesentlichen Septimenaccord‹, die in ihrer Auswahl den ›Dreyklängen‹ und ›wesentlichen Septimen-Accorden‹ aus der *Kunst des reinen Satzes* entsprechen.<sup>51</sup> In dem auch im Umfang viel kürzeren Text der *Wahren Grundsätze* fehlen zudem Ausführungen zu Stimmung und Tonsystem, und dementsprechend gibt es auch keine theoretische Grundlegung für die Intervallklassifikation in Konsonanzen und Dissonanzen. Ob etwas konsonant oder dissonant ist, hängt nun konsequent von der Verwendung der Akkorde ab, ohne dass Kirnberger etwas aus dem Tonsystem herleiten muss oder kann. Fragen – etwa ob und (wenn ja) in welchem Fall die verminderte Quinte konsonant ist – werden nicht zur Sprache gebracht. Auch den Grad der ›Vollkommenheit‹ von Akkorden bestimmt er allein dadurch, wie sich die Klänge in der Fortführung und ihrer Schlusswirkung unterscheiden.<sup>52</sup> Ähnlich verhält es sich mit anderen die Harmonik betreffenden Konzepten. Sie gleichen denen in der *Kunst des reinen Satzes*, Kirnberger konzentriert sich aber vor allem auf die Verwendung der Klänge: Dies betrifft das Prinzip der ›Verwechslung‹ von Klängen, »deren Grundbaß derselbe ist«, genauso wie Vorhalte zu Grundakkorden und damit die Unterscheidung von ›wesentlicher‹ und ›zufälliger Dissonanz‹.<sup>53</sup>

Im Vergleich zur *Kunst des reinen Satzes* erweitert Kirnberger allerdings stark seine Erklärungen zum verminderten Septakkord, der auf dem Leitton der Tonart stehend

51 Kirnberger, *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, Berlin und Königsberg 1773, S. 5. Ich spreche hier von Kirnberger als Autor, wie es im Originaltitel steht, in dem Wissen, dass vermutlich sein Schüler Schulz die *Wahren Grundsätze* verfasst hat.

52 Ebd., S. 6.

53 Ebd., S. 6f. und 8–12.

zur Tonika fortschreitet.<sup>54</sup> Zum einen geht Kirnberger hier ausführlicher auf Interpretationen anderer ›Systematiker‹ ein, die diesen verminderten Septakkord aus seiner Sicht fälschlicherweise als ›Grundaccord‹ bezeichneten oder ihn zwar als Akkord über der Unterterz seines Basstons ansehen, ihn allerdings auf diese Weise zum »selbstständigen Septnonenaccord und Grundaccord« erklärten. Zwar definiert er selbst den Akkord, wie schon in der *Kunst des reinen Satzes*, als »Septnonenaccord von dem Grundton, nemlich von der Unterterz des Baßtones«,<sup>55</sup> als Klang mit None zählt der Akkord bei Kirnberger allerdings immer zu dem ›wesentlichen Septimenaccord‹ mit einer ›zufälligen Dissonanzen‹.<sup>56</sup>

Zum anderen ergänzt er Themen, die er in der *Kunst des reinen Satzes* nur marginal angesprochen hat: Er geht über die Vierstimmigkeit hinaus und fügt vielstimmige Beispiele ein, mit Akkorden mit bis zu vier Vorhalten und gleichzeitig klingenden Auflösungstönen.<sup>57</sup> Zudem bespricht er ›außerordentliche Accorde‹ im Haupttext und erklärt sie als ›Verzierungen‹ von Grundakkorden.<sup>58</sup> Den übermäßigen Terzquartakkord führt er auf den ›verwechselten‹ Grundakkord ohne Erhöhung der Sexte zurück. Die Alteration der übermäßigen Sexte verstärkt den Halbschluss, sie sei »eine blosse von der Melodie in die Harmonie übergetragene Verzierung«.<sup>59</sup> Ähnlich erklärt er den übermäßigen Dreiklang. Er erläutert diesen Akkord beispielhaft anhand eines übermäßigen Dreiklangs über *c*, der in einen F-Dur-Dreiklang fortschreitet. Wie beim übermäßigen Terzquartakkord die übermäßige Sexte statt der großen stehe, werde hier die übermäßige Quinte statt der reinen Quinte benutzt. Sie sei »eine blosse Verzierung, die dazu dient, den folgenden Ton, worinn sie fortschreiten will, nothwendig und fühlbar zu machen«. Diese »neuerfundenen Verzierungen« ähnelten den ›zufälligen Dissonanzen‹ dahingehend, dass »in der Grundharmonie keine Veränderung hervorbringen, sondern [...] angesehen [werden], als ob sie nie nicht da wären«.<sup>60</sup>

In den *Grundsätzen des Generalbasses* (1781) stellt Kirnberger eine Generalbasslehre vor, in der er teilweise erheblich von der *Kunst des reinen Satzes* abweicht, wobei er gerade in Zusammenhang mit den Akkordtypen jedoch auf den entsprechenden Abschnitt in der *Kunst des reinen Satzes* verweist.<sup>61</sup> Beide Lehrbücher unterscheiden sich bereits darin, wie Intervalle klassifiziert werden. In den *Grundsätzen des Generalbasses* teilt er die Konsonanzen in ›vollkommene‹ (perfekte) Konsonanzen (Oktave,

54 Ebd., S. 18–21.

55 Ebd., S. 19.

56 Ebd., S. 19–21.

57 Ebd., S. 25–28.

58 Ebd., S. 28–34, hier S. 31: »Es hat mit diesen neuerfundenen Verzierungen, so sehr sie auch dem Accorde eine veränderte Gestalt geben mögen, dieselbe Bewandniß, wie mit den zufälligen Dissonanzen: sie können in der Grundharmonie keine Veränderung hervorbringen, sondern werden angesehen, als ob sie nicht da wären«.

59 Ebd., S. 29: »Wollten sie [die Alten] den Schluß piquanter machen, so erhöhten sie zwar die Sexte um einen halben Ton, und setzten [in a-Moll] #d statt d, wodurch der folgende Eaccord [sic] nothwendiger und die Cadenz fühlbarer gemacht wurde«.

60 Ebd., S. 31.

61 Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition*, Berlin 1781, S. 16, Anmerkungen.

Quinte und die im Dreiklang zwischen Quinte und Oktave vorkommende Quarte) und ›unvollkommene‹ (imperfekte) Konsonanzen (Terz und Sexte).<sup>62</sup> Zudem führt er einige Begriffe neu ein, die er in den anderen Büchern nicht benutzt: Den konsonanten verminderten Dreiklang (mit quart- bzw. quintweiser Fortschreitung) unterscheidet er von demjenigen mit sekundweiser Auflösung des Leittons mittels der Bezeichnungen ›kleine Quinte‹ (verminderter Dreiklang im Sprung) und ›falsche Quinte‹ (Teil des Dominantseptakkords).<sup>63</sup> Zudem stellt er einen »2ten Leitton in einer Tonart« vor, die vierte Tonleiterstufe, »die Septime zum Dominanten-Akkord«.<sup>64</sup> Des Weiteren geht Kirnberger ausführlicher auf das »vielstimmige Akkompagnement« ein.<sup>65</sup>

Ein Vergleich der *Grundsätze des Generalbasses* mit den Artikeln zur Musik in Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–1774), macht deutlich, wie stark die dort vorgestellten Konzepte den Theorien Kirnbergers ähneln.<sup>66</sup> Schon allein der ständige Verweis auf die Schwingungsverhältnisse im Zusammenhang mit Intervallen ist dem Vorgehen in der *Kunst des reinen Satzes* sehr ähnlich. Dies zeigt sich beispielsweise in der Definition der Dissonanz, in der ebenfalls »7:8, als die eigentliche Scheidewand, oder die Gränzscheidung des Gebiets der Consonanzen und Dissonanzen«, als Grenze zwischen Konsonanz und Dissonanz festgelegt wird.<sup>67</sup> Allerdings finden sich in den Artikeln der *Theorie der schönen Künste* auch Begriffe, die Kirnberger in der *Kunst des reinen Satzes* nicht nutzt, die allerdings wiederum in den 10 Jahre danach erschienenen *Grundsätzen des Generalbasses* vorkommen. So unterscheiden die Autoren, wie Kirnberger später in den *Grundsätzen des Generalbasses* auch, in der *Theorie der schönen Künste* die unterschiedliche Funktion der verminderten Quinte mit den Begriffen ›falsche Quinte‹ und ›kleinen Quinte‹.<sup>68</sup> Während die ›falsche Quinte‹ im verminderten Akkord vorkomme, der sich danach mit einem Halbton schrittweise nach oben auflöst, sei die ›kleine und consonirende Quinte‹ Teil des Akkords, der quart- bzw. quintweise weitergeht. Die Autoren ergänzen zu diesen Begriffen

62 Ebd., S. 15.

63 Ebd., S. 25, Anm. Beide Bezeichnungen finden sich auch in der *Kunst des reinen Satzes*, werden dort aber nicht explizit unterschieden.

64 Ebd., S. 42–44, hier S. 43, Anm.: »Der 2te Leitton von f nach e [in C-Dur] ist noch mehr dissonierend, als der von h nach c, denn einmal dissoniret er gegen den Ton, der auf ihn folgen sollte, nemlich die Terz vom Grundton, zum andern ist er vom Hauptton, als Quarte eine Dissonanz, und drittens von seinem eigenen Grund-Akkorde, als Septime dissonirend«.

65 Ebd., S. 83–86.

66 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2 Teile, Leipzig 1771–1774. In der *Theorie der schönen Künste* wird an einigen Stellen auf die im gleichen Jahr erschienene *Kunst des reinen Satzes* verwiesen, allerdings auch, und gerade im Zusammenhang mit Akkorden, auf die *Wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, die zwei Jahre später 1773 veröffentlicht wurden (beispielsweise Art. »Septimenaccord«, ebd., T. 2, S. 1067–1071, hier: S. 1068; und in Bezug auf ›sixte ajoutée‹: Art. »Sexte«, ebd., T. 2, S. 1072f., hier: S. 1073). Wegen der weitgehend ungeklärten Autorschaft der einzelnen Artikel werde ich in Folge von »den Autoren« sprechen.

67 Art. »Consonanz«, ebd., T. 1, S. 224–227, hier S. 226f. Im Art. »Dissonanz« (ebd., S. 262–270) werden die Schwingungsverhältnisse allerdings nicht mit dieser Argumentation aufgeführt.

68 Art. »Falsch«, ebd., T. 1, S. 366f.

allerdings die Schwingungsverhältnisse, wie Kirnberger sie auch in der *Kunst des reinen Satzes* vorstellt.<sup>69</sup>

Doch über grundsätzliche Gemeinsamkeiten mit den anderen Werken Kirnbergers hinaus sind Definitionen nicht wortwörtlich übernommen und Herangehensweisen nicht im Detail gleich. Zudem ist in der *Theorie der schönen Künste* auch Eigenständiges enthalten, das sich sonst nicht findet. Zum einen verknüpfen die Autoren an nicht wenigen Stellen, der kunst- und damit auch musikästhetischen Natur der Enzyklopädie entsprechend, Erläuterungen zur Harmonie mit dem Ausdruck von Musik. So wird zum Beispiel die Wirkung des Sekundakkords folgendermaßen beschrieben:

Da der Secundenaccord von allen Verwechslungen des Septimenaccordes die härteste an Harmonie, und durch die Dissonanz im Baß gleichsam etwas männliches hat, so dienet er vorzüglich zum Ausdruck starker und heftiger Leidenschaften. Bey Ausbrüchen der Wuth, der Verzweiflung etc. wird er oft mit der übermäßigen Quarte ohne alle Vorbereitung frey angeschlagen.<sup>70</sup>

Zudem werden Akkorde nicht nur über die Grundakkorde, die mit Hilfe von ›Verwechslung‹ und den verschiedenen Dissonanzen verändert werden können, dargestellt. Die Autoren beschreiben und klassifizieren sie auch über die enthaltenen zweistimmigen Intervalle. So steht in der »Tabelle der Dissonanzen, in welcher ihre Verhältnisse und ihr Gebrauch deutlich zu erkennen sind« beispielsweise ein Eintrag zur großen Sekunde resp. kleinen Septime.<sup>71</sup> Neben ihren Schwingungsverhältnissen (9/10, 3645/4096 oder 8/9) sind drei Möglichkeiten für Klänge mit diesen Intervallen vorgestellt: 1.) Sekundakkorde jeglicher Art, die sich in einen Sextakkord mit einem Sekundschritt abwärts im Bass auflösen (›dritte Verwechslung des Septimen Accordes‹), 2.) der Dominantseptakkord (›eine wesentliche Septime auf der Dominante‹), 3.) der 7-6-Vorhalt (›ein Vorhalt der Sexte, in welche sie übergeht‹).

69 Ebd., S. 367. Beide Intervalle unterscheiden sich, so die Autoren, demnach auch klingend. Sie geben den Unterschied folgendermaßen an: »Die [kleine] Quinte ist um 1/64 höher, als die falsche Quinte, und ihr wahres Verhältnis ist 5:7«. Weitere andere Begrifflichkeiten sind ›Fundamentalbaß‹ oder ›Fundamentalton‹ statt ›Grundbaß‹ (Art. »Fundamentalbaß«, ebd., T. 1, T. 410f., wobei auch in der *Kunst des reinen Satzes* teilweise ›Fundamentalbaß‹ genutzt wird: z. B. Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 102). Zudem werden, vergleichbar zu den *Grundsätzen des Generalbasses*, mehr Leittöne aufgeführt als nur das ›Semitonium modi‹, nämlich der Leitton der 4. zur 3. Tonleiterstufe oder der 5. zur 1. (Sulzer, Art. »Subsemitonium«, in: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (wie Anm. 66), T. 2, S. 1119; Art. »Leitton«, ebd., S. 703–705).

70 Art. »Secundenaccord«, ebd., T. 2, S. 1061f. hier: S. 1062.

71 Art. »Dissonanz«, ebd., T. 1, S. 262–270, hier S. 268.

## Rezeption und Quellen von Kirnbergers Theorie der Harmonik

Kirnbergers Theorie »war der einzige wirkliche Beitrag zur Weiterentwicklung der Wissenschaft [der Harmonie] seit der Klassifikation der *Accords fondamentaux* und *dérivés* von Rameau bis zu den Arbeiten Catels«.72 Doch seine Leistung beschränke sich nur auf einen Punkt: »Unterstellen wir nichts, was nicht da ist, und rechnen wir Kirnberger nur das zu, was ihm wirklich zusteht: die Mechanik der Überbindung in Akkorden, die durch nichts sonst verändert sind, entdeckt zu haben«.73 Der Autor dieser Zeilen, der Musikschriftsteller François-Joseph Fétis, wird einige Jahre später sein Urteil revidieren. In der *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (1840) schreibt er selbstkritisch:

Ich habe in meinem Eintrag zu Kirnberger (*Biographie universelle des musiciens* [...]) gesagt, dass man diesem Theoretiker einen zu großen Beitrag zur Vervollkommnung der Harmonielehre zugerechnet hat: Ich selbst habe ihm in diesem Werk einen noch zu großen Beitrag zugerechnet.<sup>74</sup>

Und nicht nur von Fétis selbst, sondern auch generell wird die Stellung der Harmonielehre Kirnbergers in der Geschichte der Musiktheorie sehr unterschiedlich beurteilt. So wird seine Akkordtheorie sowohl als wegweisend und einflussreich dargestellt und gleichzeitig als wenig hilfreich oder als Zeugnis eines Missverständnisses abgetan. Bei Fétis habe sich dieser Wandel, so führt er in der späteren *Esquisse* aus, durch die zwischenzeitliche Lektüre von anderen deutschsprachigen Theoretikern ergeben, Georg Andreas Sorge und Christoph Gottlieb Schröter beispielsweise.<sup>75</sup> Und es werden genau diese Schriften Sorges (zusammen mit denen Friedrich Wilhelm Marpurgs) sein, die in Folge häufig im Zusammenhang mit der Akkordlehre Kirnbergers genannt werden.<sup>76</sup>

Vor allem aber wird Kirnbergers Theorie an den Schriften Jean-Philippe Rameaus gemessen. Dabei wird häufig vorgetragen, dass Kirnberger die Theorie der Akkordumkehrungen und damit das Prinzip des ›Grundbasses‹ aus der Lehre Rameaus übernommen habe, dabei aber einige Dinge geändert oder falsch verstanden habe. So fasst Hugo Riemann in seiner *Geschichte der Musiktheorie* zusammen: »Fux' vier

72 »ce fut la seule chose réelle faite pour l'avancement de cette science depuis la classification des accords fondamentaux et dérivés de Rameau, jusqu'aux travaux de Catel« (François-Joseph Fétis, Art. »Kirnberger (Jean-Philippe)«, in: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 Bde., Paris 1835–1844, hier: Bd. 5, 1839, S. 339–341, hier S. 340; alle Übersetzungen der Autorin).

73 »Ne supposons donc point ce qui n'est pas, et n'accordons à Kirnberger [sic] que ce qui lui appartient réellement: la découverte du mécanisme de la prolongation dans les accords qui ne sont point modifiés par d'autres circonstances« (ebd., S. 341).

74 »J'ai dit dans ma notice sur Kirnberger (*Biographie universelle des musiciens* [...]) qu'on a trop accordé à ce théoricien dans le perfectionnement de la théorie de l'harmonie: moi-même je lui accordais encore trop dans cet ouvrage« (Fétis, *Esquisse de l'histoire de l'harmonie considérée comme art et comme science systématique*, Paris 1840, S. 131f.).

75 Ebd., S. 132.

76 Zu Sorges Theorie und ihrer Rezeption: Holtmeier, *Rameaus langer Schatten* (wie Anm. 3), S. 172–237; Joel Lester, *Compositional theory in the eighteenth century*, Cambridge 1992.

Regeln [...] und Rameaus Terzenaufbau der Accorde – das ist thatsächlich das Ganze von Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes*«. Die Werke Kirnbergers bedeuteten wie die Marpurgs »in der Geschichte der Musiktheorie nichts weiter als die klassische Form der Resorption des aus dem bisherigen Geleise herausweichenden Ideen Rameaus durch die glatt in dem Geleise fahrenden«.77 Er kommt aber in Folge nicht umhin, offensichtlichere Parallelen zwischen Kirnbergers Theorie und anderen Lehrbüchern als denen Rameaus aufzudecken. Er bespricht dabei vor allem Sorge (er bezieht sich auf das *Vorgemach der musicalischen Composition*, Lobenstein 1745–1747) und Marpurg (*Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, Berlin 1755–1758). Auch andere Kommentatoren setzen diese Denkweise fort, die dadurch zusätzlich umständlich zu begründen ist, dass Kirnberger selbst einige Male in seinen Werken (angebliche) Beispiele dafür bringt, wie Rameau bzw. ›französische Tonsetzer‹ sich in den Lehren geirrt haben, und sie so als falsch abtut.78 Früh geschah das durch Marpurg, der in einem Gelehrten disput Kirnbergers ›Interpolirbass‹ und Rameaus ›Grundbaß‹ vergleicht, selbstverständlich mit dem Ziel, Kirnbergers Lehre als verunglückte und uninformierte Übernahme vorzustellen.79

Doch immer mehr wird deutlich, dass sich Kirnbergers Konzepte eher mit den Theorien deutscher Autoren übereinbringen lassen und höchstens durch Rameaus ›basse

77 Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert* (wie Anm. 2), S. 476f.

78 Die ›französischen Tonsetzer‹ bringt Kirnberger in der *Kunst des reinen Satzes* noch ohne Wertung mit Kadenzformen in Verbindung, der ›hinzugethanen Sexte‹ in der ›halben Cadenz‹ (Akkorde auf dem Quintstiege im Bass) und dem Begriff ›cadence rompue‹ für den Trugschluss (Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 96–98) in Verbindung. In den *Wahren Grundsätzen* bezeichnet er es als »falsch«, dass die »Franzosen [...] aus diesem durchgehenden Quintsextencord [gemeint ist in der halben Cadenz], dessen Sexte sie *la Sixte ajoutée* benennet haben, einen selbstständigen Grundaccord formiret« hätten (Kirnberger, *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (wie Anm. 51), S. 36f.). Rameau nennt und kritisiert Kirnberger in der *Kunst des reinen Satzes* explizit nur in der *Zugabe* am Ende des ersten Bandes (s. auch Zitat zu Beginn dieses Textes aus Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 248–250), in den *Wahren Grundsätzen* in der Einleitung (Kirnberger, *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (wie Anm. 51), S. 4). In der *Theorie der schönen Künste* wird dies weiter ausgeführt. Im Art. »Fundamentalbaß« beispielsweise bringen die Autoren den ›Fundamentalbaß‹ und damit die ›Verwechslung‹ der Akkorde mit dem doppelten Contrapunkt in Verbindung. Und diese »Wissenschaft des doppelten Contrapunkts, die viel italiänische und deutsche Tonsetzer unendlich besser, als Rameau verstanden haben, [ist] schlechterdings auf diese Kenntnis der Grundharmonien gebauet [...], indem es im doppelten Contrapunkt unmöglich ist, nur einen Takt ohne die Verwechslung der Accorde zu setzen« (Sulzer, Art. »Fundamentalbaß«, in: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (wie Anm. 66), T. 1, S. 410f., hier S. 411). Siehe dazu: Thomas Christensen, *Rameau and musical thought in the enlightenment*, Cambridge 2013; Sören Sönksen, »Die Idee des stummen Fundamentes bei Rameau, Kirnberger und Sechter«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 10/2 (2013), S. 378f. <<https://doi.org/10.31751/730>> (Abruf: 12. Juli 2021), Matthias Koch, *Studien zu Johann Philipp Kirnbergers Konzept des reinen Satzes in der Musik*, Dissertation, Paderborn 2019, <<https://d-nb.info/1209601389/34>> (Abruf: 12. Juli 2021), David Williams Beach, *The harmonic theories of Johann Philipp Kirnberger. Their origins and influences*, Dissertation, Yale 1974, Ann Arbor 1974.

79 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Versuch über die musikalische Temperatur, nebst einem Anhang über den Rameau- und Kirnbergerschen Grundbaß*, Breslau 1776, S. 229–319.



fundamentale« angeregt wurden, als dass sie Rameau kopieren wollten.<sup>80</sup> Damit kehre ich zum eingangs zitierten Abschnitt Kirnbergers zurück. Er selbst gibt dort einen Hinweis in diese Richtung, wenn er schreibt:

Indessen ist nichts gewisser, als daß eben diese Lehre von den Grundaccorden und der aus ihren Verwechslungen entstehenden Mannigfaltigkeit, alten deutschen Tonsetzern lange ehe Rameau geschrieben, besser und gründlicher als ihm bekannt gewesen.<sup>81</sup>

Akkorde auf ihre Terzschichtung zurückzuführen und zu Gruppen zusammenzufassen, ist Grundlage sowohl bei deutschsprachigen Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts wie auch in italienischsprachigen Quellen, auf (wie der Vergleich zeigt) jeweils eigene Art.<sup>82</sup>

Auch wenn der Kirnbergersche ›Grundbaß‹ und die ›Grundaccorde‹ in Grundzügen an die Rameausche ›basse fondamentale‹ und ›accords fondamentaux‹ erinnern, gibt es im Detail mehrere Konzepte in den Schriften Kirnbergers, die sich besser mit anderen Lehrbüchern zusammenbringen als nur mit der Lehre Rameaus. Dies betrifft

80 Vergleiche dazu Holtmeiers Forderung: »Anstatt im Kirnbergerschen ›Grundbass‹ jene Spuren der Rameauschen Musiktheorie zu suchen, die dort gar nicht gefunden werden können, sollte man Kirnbergers ›Grundbass‹ lieber als das eigenständige Konzept eines Fundamentbasses begreifen, das seine Entstehung zwar durchaus der äußerlichen Anregung durch die Rameausche Musiktheorie verdankt, das aber in inhaltlicher und technischer Hinsicht deutlich von der *basse fondamentale* unterschieden ist und eine ganz eigene und von der Rameauschen Musiktheorie unabhängige Rezeptionsgeschichte hat. Eine solche Unterscheidung könnte dazu beitragen, die Herkunft bestimmter musiktheoretischer Strömungen besonders des 19. Jahrhunderts klarer zu bestimmen: So scheint der Wiener Fundamentbass Sechters nicht auf Rameau selbst, sondern unmittelbar auf Kirnberger und Vogler zurückzugehen. Es wäre sinnvoller, ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von unterschiedlichen, ›autonomen‹ Konzepten des Fundamentbasses zu sprechen, als immer auf Rameaus *basse fondamentale* zu rekurrieren, die nur in einem sehr allgemeinen Sinn als Ursprung aller Fundamentbasstheorien gelten kann« (Holtmeier, *Rameaus langer Schatten* (wie Anm. 3), S. 321).

81 Kirnberger, *Kunst des reinen Satzes* (wie Anm. 1), T. 1, S. 248. In Dahlhaus' Band zur Geschichte der deutschen Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert in Deutschland wird dieses Zitat folgendermaßen kommentiert: »Daß Kirnberger die Traktate von Lippius und Baryphonus kannte, die bereits im frühen 17. Jahrhundert eine Theorie der Akkordumkehrung entwarfen, ist äußerst unwahrscheinlich, so daß die Bemerkung über die Priorität ›alter deutscher Tonsetzer‹ rätselhaft bleibt« (Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* (wie Anm. 2), S. 85). Selbstverständlich wird nie zu klären sein, ob Dahlhaus diese Einschätzung, die in dem posthum veröffentlichten Band zu finden ist, auch nach einer weiteren, eigenen Prüfung beibehalten hätte. Ich halte es jedenfalls für möglich, dass Kirnberger beispielsweise zumindest über Querverweise ›alte deutsche Tonsetzer‹ kennen konnte. So nennt Marpurg beispielsweise Sorge (Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (wie Anm. 34), Bd. 1, S. 33), Sorge bezieht sich u. a. auf Gottfried Heinrich Stölzel (Georg Andreas Sorge, *Vorgemach der musicalischen Composition, oder: Ausführliche, ordentliche und vor heutige Praxin hinlängliche Anweisung zum General-Baß*, 3 Teile, Lobenstein 1745–1747, hier: T. 1, z. B. S. 19), der wiederum Johannes Lippius zitiert (Gottfried Heinrich Stölzel, *Anleitung zur musikalischen Setzkunst*, [Gotha ~1735], Ms. D-B Mus.ms.theor. 830, Caput X, ediert in: Florian Vogt, *Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst« von Gottfried Heinrich Stölzel [1690–1749]. Edition und Kommentar (= Musik der frühen Neuzeit. Studien und Quellen zur Musikgeschichte des 16.–18. Jahrhunderts 5)*, Neumünster 2018, hier S. 215).

82 Ein frühes Beispiel für die verschiedenen Theorien liefert Fétis, *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, (wie Anm. 74).

bereits die Auswahl der ›Grundaccorde‹. Besonders deutlich wird dies im Fall des verminderten Dreiklangs, den Kirnberger ja unter gewissen Bedingungen zu den Grundakkorden rechnet, wohingegen Rameau ihn nicht zu den ›accords fondamentaux‹ zählen kann.<sup>83</sup> So lassen sich ähnliche Grundakkorde beispielsweise auch bei Marpurg nachweisen, es gibt dort ebenfalls ›zwey Grundaccorde‹, ›Dreyklang‹ und ›Septimenaccord‹.<sup>84</sup> Zum ›harmonischen Dreyklang‹ zählt Marpurg, wie Kirnberger auch, nicht nur den Dur- und Molldreiklang (›zwey Gattungen vom eigentlichen harmonischen Dreyklange‹), sondern er nimmt auch Dreiklänge dazu, deren Quinte nicht rein ist. Marpurgs ›dreyerley Gattungen vom uneigentlichen Dreyklang‹ umfassen noch mehr Klänge als bei Kirnberger, neben dem verminderten den hart verminderten und übermäßigen Dreiklang.<sup>85</sup> Akkorde mit verminderter oder übermäßiger Quinte als grundlegend anzusehen, stellt Gottfried Heinrich Stölzel (*Anleitung zur musikalischen Setzkunst*, [Gotha um 1735]) als einer der ersten vor – wie er selbst schreibt: »Diese Dinge scheinen [...] Neuigkeiten zu seyn«. Er verortet sich in der Trias harmonica-Lehre und erweitert die Triades um »unterschiedliche *Species Triadum* [...], welche zwar nicht *Triades harmonicae*, doch aber auch nicht gänzlich *anarmonicae* zu nennen sind«: den verminderten Dreiklang (›Trias deficiens‹) und den übermäßigen Dreiklang (›Trias superflua‹), an anderen Stellen treten noch der doppeltverminderte und der hartverminderte Dreiklang dazu.<sup>86</sup> Bereits davor gab es Bestrebungen, die Anzahl der Triades in der deutschsprachigen Trias-harmonica-Lehre von zwei (Dur- und Molldreiklang) auf mehr zu erhöhen, wie beispielsweise bei Johannes Lippius (*Synopsis Musicae Novae*, Straßburg 1612).<sup>87</sup> Eine erste wirkliche Systematisierung dieser größeren Zahl an Dreiklängen wird Sorge zugeschrieben.<sup>88</sup> Auch er zählt zu den Triades den Dur- und den Molldreiklang sowie den verminderten, übermäßigen und hartverminderten Dreiklang (›Trias deficiens‹, ›superflua‹ und ›manca‹). Sorge ist es auch, der verschiedene Arten von Septimen unterscheidet: neben der Akkordseptime gibt es die ›zurückhaltende Septime‹, die als Vorhalt einer Sexte in unterschiedlichen Akkorden mit Sexten (Sext-, Quartsext-, Quintsext-, Terzquart- und Sekundakkord) angebracht werden kann. Somit nimmt er die Differenzierung von ›wesentlicher‹ und ›zufälliger Septime‹ Kirnbergers voraus.<sup>89</sup>

83 Zur Bewertung z.B. des verminderten Dreiklangs auf der 7. Bassstufe und allgemein zu den ›accords fondamentaux‹ bei Rameau: Holtmeier, *Rameaus langer Schatten* (wie Anm. 3), S. 52–63. Ein weiteres Beispiel ist die konsonante Quarte, die sich bereits bei Gioseffo Zarlino findet (Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, Venedig 1558) und bis im 19. Jahrhundert aufgegriffen wird (zur Geschichte der konsonanten Quarte: Holtmeier, *Rameaus langer Schatten* (wie Anm. 3), S. 212–217).

84 Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (wie Anm. 34), S. 24.

85 Ebd., S. 27.

86 Stölzel, *Anleitung zur musikalischen Setzkunst* (wie Anm. 81), Caput XX, §2.

87 Zu Bedeutung und Quelle von Stölzels Akkordlehre: Vogt, *Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst« von Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749)* (wie Anm. 81), S. 67–109 und 165–173.

88 Holtmeier, *Rameaus langer Schatten* (wie Anm. 3), S. 192: »Sorge ist der erste Musiktheoretiker, der den Dreiklangsbildungen jenseits der *triades perfectae* einen solch prominenten Platz einräumt und die Dreiklangstheorie in diesem Maße ausdifferenziert und systematisiert«.

89 Sorge, *Vorgemach der musicalischen Composition* (wie Anm. 81), S. 13–22. Auf diesen Zusammenhang weist Holtmeier hin und stellt auch eine Verbindung zu Italien vor: Holtmeier, *Rameaus langer Schatten* (wie Anm. 3), S. 233–237.

Weitere Quellen für Kirnbergers Harmonielehre lassen sich dort ausmachen, wo Kirnberger das Umkehrungsdenken verlässt und sich auf andere Konzepte stützt. So zeigt sich in der Erwähnung der Oktavregel (im Rahmen der Modulationsmöglichkeiten zumindest in der *Kunst des reinen Satzes* als »natürliche Bezifferung der Tonleiter«) seine Informiertheit der gängigen Konzepte von Klangverbindung, das über Umkehrungen und Dissonanzen hinausgeht.<sup>90</sup> Die Oktavregel wird ausgehend von französischsprachigen Schriften auch von deutschsprachigen Autoren des 18. Jahrhunderts vorgestellt, unter anderem von Johann David Heinichen oder Carl Philipp Emanuel Bach.<sup>91</sup> Und auch für den Abschnitt, in dem Kirnberger alle möglichen Fortschreitungen der ›Dreyklänge‹ (wie im oben zitierten Beispiel der ersten Umkehrung des verminderten Dreiklangs) anhand des Bassschritts und des folgenden Klangtyps vorstellt, das heißt ohne Anbindung an den tonalen Raum oder an Umkehrungsformen, findet sich ein Pendant in der Generalbasslehre, bei Heinichen genauso wie bei Francesco Gasparini.<sup>92</sup>

Kirnbergers Akkordlehre nur mit derjenigen Rameaus abzugleichen, wird ihr nicht gerecht. Sie enthält weitaus mehr Ansätze. Kirnberger hat eine Theorie geschaffen, in der einige Konzepte, wie ›wesentliche‹ und ›zufällige‹ Dissonanz oder der ›Grundbaß‹, deutlich und fassbar werden. Dadurch, dass er gerade auch an Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* mitwirken konnte, die sicherlich weiter verbreitet war als ein einzelnes Lehrbuch zur Harmonielehre, wurden seine Ideen nicht nur der Natur eines solchen Nachschlagewerks entsprechend weiter kondensiert, sondern auch dementsprechend weit propagiert.

Und Kirnbergers Konzepte finden sich bis weit ins 19. Jahrhundert hinein wieder: Charles-Simon Catel stellt im *Traité d'harmonie* (Paris 1801), dem ersten offiziellen Harmonie-Lehrbuch des Pariser Conservatoire, eine Musiktheorie vor, die in vielen Punkten den Ansätzen Kirnbergers ähnelt, nennt dabei aber keine Quellen.<sup>93</sup> Heinrich

90 Zur Geschichte der Oktavregel, auch ›regola dell'ottava‹, ›règle de l'octave‹, ›schema‹, ›scala‹ genannt: Thomas Christensen, »The règle de l'octave in thorough-bass theory and practice«, in: *Acta Musicologica* 64/2 (1992), S. 91–117; zur Bedeutung im 18. Jahrhundert: Holtmeier, »Oktavregel (regola dell'ottava, règle de l'octave)«, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Heinz von Loesch und Claus Raab (= *Das Beethoven-Handbuch* 6), Laaber 2008, S. 559–561.

91 Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728; Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2 Teile, Berlin 1753–1762.

92 Vergleiche dazu Johann David Heinichens ›Generalregeln‹ für den »General-Baß ohne Signaturen«, beispielsweise: »Reg. 6. Gen. Wenn der Accord einer mit der 3. min. verknüpfften 6. maj. einen gantzen Ton unter sich gehet, so hat die letzte Note natürlich den ordinären Accord. Gehet aber besagter 6ten-Accord 1) eine 3. min. unter sich, oder 2) einen halben Ton, 3) einen gantzen Ton und 4) eine 3. min. über sich, so hat in allen 4. Fällen die letzte Note natürlich die 6te« (Heinichen, *Der General-Bass in der Composition* (wie Anm. 91), S. 735f.; ähnliche Herangehensweise in: Francesco Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo*, Venedig 1708). Es sei angemerkt, dass sich Heinichens Generalregel zum Sextakkord als Umkehrung des verminderten Dreiklangs nur auf den ›dominantisches‹ Klang bezieht, den Kirnberger hier gemäß seinem System der Grundakkorde hingegen gar nicht vorstellt.

93 Charles-Simon Catel, *Traité d'harmonie*, Paris An X (1801). Alexandre Étienne Choron wird knapp 30 Jahre nach der Veröffentlichung die Frage stellen, ob es sich hierbei um ein Plagiat handelt: »man wird sehen, dass die Theorie, die sie [Kirnbergers *Wahre Grundsätze* und Türks *Anweisung zu Generalbaßspielen*] enthalten, im Grunde dieselbe ist wie die, die der *Traité* von Herrn Catel vorstellt, der

Christoph Koch geht in seinem Lexikon ebenfalls auf Kirnbergers Theorie ein. Er greift die Schlagworte ›wesentliche‹ und ›zufällige Dissonanzen‹ auf, beschreibt damit allerdings nicht das Gleiche wie Kirnberger. Koch zählt nur den Dominantseptakkord zu den Akkorden mit ›wesentlicher‹ Dissonanz.<sup>94</sup> Eines scheint sich Kirnberger also mit Rameau zu teilen: Beide wurden rege rezipiert, die Feinheiten ihrer Theorien gingen dabei allerdings unter.

## Quellen

Johann Georg Albrechtsberger, *Méthodes d'harmonie et de composition*, hg. und übersetzt von Alexandre Étienne Choron, Paris 21830.

Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2 Teile, Berlin 1753–1762.

Charles-Simon Catel, *Traité d'harmonie*, Paris An X (1801).

Francesco Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo*, Venedig 1708.

François-Joseph Fétis, *Esquisse de l'histoire de l'harmonie considérée comme art et comme science systématique*, Paris 1840.

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

nur in einigen Bezeichnungen abweicht: was ich nicht sage, um das Verdienst dieses weisen Lehrers zu verringern, sondern nur, damit es nicht so erscheint, als würde ich hier eine Tatsache ignorieren, die mir nicht hätte entgehen dürfen« (»on verra que la théorie qu'ils renferment est au fond la même que celle que présente le Traité de M. Catel, qui ne paraît en différer que par quelques dénominations: ce que je ne dis point pour diminuer le mérite de ce savant professeur, mais seulement pour ne point paraître ignorer un fait qui n'a pas dû m'échapper«; Johann Georg Albrechtsberger, *Méthodes d'harmonie et de composition*, hg. und übersetzt von Alexandre Étienne Choron, Paris 21830, S. 173). Mögliche Gründe für diese Anschuldigung und ihren Kontext habe ich ausgeführt in Nathalie Meidhof, *Alexandre Étienne Chorons Akkordlehre. Konzepte, Quellen, Verbreitung* (= *Schriften der Hochschule für Musik Freiburg* 4), Hildesheim 2016, S. 149–181.

94 »Einige Tonlehrer theilen die Dissonanzen in wesentliche und zufällige, betrachten die letzten als Vorhalte, und verstehen unter den ersten den Akkord der kleinen Septime auf der Dominante einer jeden Tonart [...]. Andere betrachten alle an sich verschiedene dissonirende Zusammenstimmungen der Töne als besondere und wesentlich verschiedene Akkorde, weil sie theils in dem Generalbasse als für sich bestehende dissonirende Akkorde bezeichnet werden, theils auch, weil ihre dissonirenden Intervallen nicht immer, so wie bey einem eigentlichen Vorhalte, auf eben derselben Grundnote aufgelöset werden, u.s.w. Diese Verschiedenheit, die jedoch nur die Lehrart, nicht aber den praktischen Gebrauch der Dissonanzen trifft, hat zu zwey verschiedenen gangbaren Systemen der Harmonie Gelegenheit gegeben« (Heinrich Christoph Koch, Art. »Dissonanz«, in: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802, Sp. 436–439, hier: Sp. 436f.).

Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 2 Teile, Berlin 1771–1779.

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

Heinrich Christoph Koch, Art. »Dissonanz«, in: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802, Sp. 436–439.

Friedrich Wilhelm Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, 3 Bde., Berlin 1755–1758.

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

Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*, Leipzig 1898.

Georg Andreas Sorge, *Vorgemach der musicalischen Composition, oder: Ausführliche, ordentliche und vor heutige Praxin hinlängliche Anweisung zum General-Baß*, 3 Teile, Lobenstein 1745–1747.

Gottfried Heinrich Stölzel, »Anleitung zur musikalischen Setzkunst«, Caput X, in: Florian Vogt, *Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst« von Gottfried Heinrich Stölzel [1690–1749]. Edition und Kommentar*, Neumünster 2018 (= *Musik der frühen Neuzeit. Studien und Quellen zur Musikgeschichte des 16.–18. Jahrhunderts* 5).

Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2 Teile, Leipzig 1771–1774.

Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, Venedig 1558.

### Forschungsliteratur

David Williams Beach, *The harmonic theories of Johann Philipp Kirnberger. Their origins and influencies*, Dissertation, Yale 1974, Ann Arbor 1974.

Thomas Christensen, »The règle de l'octave in thorough-bass theory and practice«, in: *Acta Musicologica* 64/2 (1994), S. 91–117.

Thomas Christensen, *Rameau and musical thought in the enlightenment*, Cambridge 2013.

Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Teil 2: Deutschland*, Darmstadt 1989 (= *Geschichte der Musiktheorie* 11).

Ludwig Holtmeier, »Oktavregel (regola dell'ottava, règle de l'octave)«, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Heinz von Loesch und Claus Raab, Laaber 2008 (= *Das Beethoven-Handbuch* 6), S. 559–561.

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

Wolfgang Horn, Art. »Galant, Galanterie, Galanter Stil«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* 39. Auslieferung (2005).

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

Joel Lester, *Compositional theory in the eighteenth century*, Cambridge 1992.

Nathalie Meidhof, *Alexandre Étienne Chorons Akkordlehre. Konzepte, Quellen, Verbreitung*, Hildesheim 2016 (= *Schriften der Hochschule für Musik Freiburg* 4).

Sören Sönksen, »Die Idee des stummen Fundamentes bei Rameau, Kirnberger und Sechter«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 10/2 (2013, <https://doi.org/10.31751/730>), S. 373–387.