

„Johann Sebastian Bach gilt nicht nur als überragender Komponist und Virtuose, sondern auch als einer der großen Lehrer innerhalb der abendländischen Musikgeschichte. Trotzdem hat Bach selbst kein Lehrbuch hinterlassen, und auch die Mitteilungen seiner unmittelbaren Schüler erstrecken sich stets nur auf Einzelheiten. So sind wir zur Vervollständigung unseres Bildes von Bachs Lehrmethode auf Sekundärquellen angewiesen.“

In dieser Weise äußerte sich Alfred Dürr zu den Lehrmethoden Johann Sebastian Bachs.¹ Unter den zahlreichen Schriften über Generalbass sind es nur wenige Seiten aus dem *Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* von 1725, die indirekt mit Bach in Verbindung gebracht werden können. Sie stammen von Johann Christoph Friedrich und Anna Magdalena Bach und legen *Einige Regeln vom General-Bass* dar. Ferner weist ein handgeschriebenes Konzept über den Generalbass unter dem Titel *Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen spielen des General-Bass oder Accompagnement*² eine gewisse Zugehörigkeit zu Bachs Methode auf. Da aber von Bach persönlich verfasste Lehrbücher fehlen, können wir das Wissen über sein Lehrsystem und seine Lehrmethoden nur aus „Sekundärquellen“ herausfiltern. Zu diesen gehören die Bach vermutlich bekannten Traktate über den Generalbass,³ Zeugnisse von seinen Schülern sowie Fakten über deren pädagogische Praxis.

In diesem Zusammenhang ermöglicht eine bislang unbeachtete Handschrift von Johann Philipp Kirnberger, die im St. Petersburger Konservatorium aufbewahrt wird, neue Einblicke in spezifische Lehrmethoden des Generalbasses. Kirnberger

1 Alfred Dürr, *Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 64 (1978), S. 7–18, hier S. 7.

2 Vollständiger Titel: *Königlichen Hoff-Compositeurs und Capellmeisters ingleichen Directoris Musices wie auch Cantoris der Thomas-Schule Herrn Johann Sebastian Bach zu Leipzig Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen spielen des General-Bass oder Accompagnement für seine Scholaren in der Music*, 1738. Näheres dazu siehe: Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Leipzig 1880, S. 599f., dort u. a. der vollständige Text des Konzeptes sowie ebd., S. 913–950; Hans Joachim Schulze, „Ein Stück in Goldpapier“ – Ermittlungen zu einigen Bach-Abschriften des frühen 18. Jahrhunderts, in: *Bach-Jahrbuch* 64 (1978), S. 19–42; J. S. Bach's *Precepts and principles for playing the thorough-bass or accompanying in four parts: Leipzig 1738. Translation with facsimile, introduction, and explanatory notes*, hrsg. von Pamela L. Poulin, New York 1994 (*Early music series* 16).

3 Es ist zwar nicht nachgewiesen, aber sehr wahrscheinlich, dass Bach die Traktate *Der General-Bass in der Composition* von Johann David Heinichen und *Musikalische Handleitung* von Friedrich Erhard Niedt kannte. Darauf weist z. B. hin: Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel u. a. 1992, S. 360, 366.

(1721–1783) – ein Schüler von Johann Sebastian Bach⁴ – verdient dabei wegen seines deutlichen Bekenntnisses zu Bach und dessen Schule besondere Aufmerksamkeit.⁵ Das hier näher betrachtete Autograph (Abb. 1 und 2) befindet sich unter der Signatur 2870 in der Handschriften-Abteilung der Bibliothek des St. Petersburger Konservatoriums.⁶ Die Handschrift stammt aus einem so genannten „Album-Etui“ – einer Sammlung von Autographen und anderen Raritäten überwiegend aus dem 18. und 19. Jahrhundert, darunter Manuskripte von Carl Philipp Emanuel Bach, Wolfgang Amadeus Mozart und König Friedrich II.

Bei dem Manuskript von Kirnberger handelt es sich um ein doppelseitiges Notenblatt, 18,3 cm hoch und 23 cm (oben) bzw. 23,4 cm (unten) breit. Das Papier weist kein Wasserzeichen auf. Jede Seite ist mit sechs Systemen, die mit brauner Tinte rastriert wurden, versehen.

Auf der Vorderseite sind nur vier Systeme mit Notentext besetzt, darunter befindet sich der autographe Vermerk von Johann Philipp Kirnberger: „Auf dem Semitonio modi wird die terz od[er] Sexta doppelt genomme[n], | selt[e]n die Octava zum Sexten Accorde“. Weiter unten in der rechten Ecke – auf dem sechsten System – ist eine Eintragung des Wiener Sammlers Aloys Fuchs zu lesen: „Ph. Kirnberger’s Handschrift | zeuge dessen| Aloys Fuchs. | 1/6 1847“.

Auf der Rückseite sind fünf Systeme vollständig und das sechste zur Hälfte mit Notentext beschrieben. In der oberen linken Ecke befindet sich der vermutlich ebenfalls von Fuchs hinzugefügte Vermerk: „Kirnberger“.⁷

Das Manuskript ist am oberen Rand auf die Seite des Etuis (27,5 x 41,5 cm) geklebt. Unter dem Autograph klebt auf dem Albumblatt ein Papierstreifen, auf dem eine mit schwarzer Tinte und feiner Feder geschriebene Possessoren-Notiz steht: „Königlicher Preussischer Hofcapelmeister zu Berlin. / родился 1721. 24 Апреля въ Saalfeld? / умеръ 1783. 26/27. Юля / въ Берлине“. Es ist die Handschrift des russischen Besitzers, der das Autograph im 19. Jahrhundert in seine Sammlung aufgenommen hatte. Weiter unten auf dem Aufkleber findet sich ein Inventarvermerk der Konservatoriums-Bibliothek: „Рукопись Kirnberger’a; инв. 2870“.

4 Auch wenn Georg von Dadelsen begründet daran zweifelt, dass Kirnberger ein direkter Schüler von Bach gewesen war, so schließt dies die Zugehörigkeit Kirnbergers zu Bachs Schule nicht aus. Vgl. Georg von Dadelsen, *Kirnberger, Johann Philipp*, in: MGG, Bd. 7, Kassel u. a. 1958, Sp. 950–956.

5 Dieser Aspekt von Kirnbergers Leben und Schaffen ist gut erforscht. Vgl. Siegfried Borris-Zuckermann, *Kirnbergers Leben und Werk und seine Bedeutung im Berliner Musikkreis um 1750*, Diss. Berlin 1933; Ruth Engelhardt, *Untersuchungen über Einflüsse Johann Sebastian Bachs auf das theoretische und praktische Wirken seines Schülers Johann Philipp Kirnberger*, Diss. Erlangen 1974; Peter Wollny, *Kirnberger, Johann Philipp*, in: MGG2, Personenteil Bd. 10., Kassel u. a. 2003, Sp. 169–176.

6 Die Autorin dankt der Bibliothek des St. Petersburger Konservatoriums für die Genehmigung der Handschriftenveröffentlichung und ihren verehrten Kollegen Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze, Dr. Helmut Hell sowie Dr. Peter Wollny für wertvolle Anmerkungen.

7 Die Überschrift ist infolge der Restaurierarbeiten so mit dem Stoff bedeckt, dass kaum erkennbar ist, ob sie mit Tinte oder Bleistift geschrieben wurde. Die Autorschaft der Aufschrift ist auch nicht eindeutig feststellbar: Der Schriftzug des Anfangsbuchstaben „K“ auf beiden Seiten des Manuskriptes (in der Aufschrift „Kirnberger“ und dem Vermerk von Aloys Fuchs) zeigt bedeutende Unterschiede, wogegen die kleinen Buchstaben sich ähnlicher sehen. Allerdings könnte sich das Notensystem unter Fuchs’ Bestätigung auf Amplitude, Neigung und Korrelation der Anfangs- und Kleinbuchstaben auswirken.

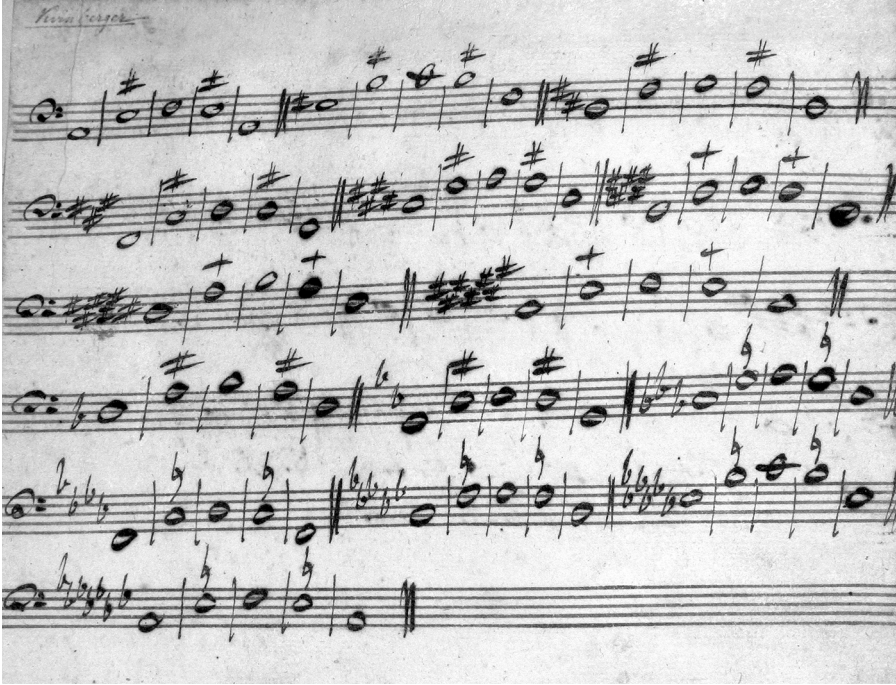


Abb. 1: Johann Philipp Kirnberger, Generalbass-Handschrift, Vorderseite

A page of handwritten musical notation by Johann Philipp Kirnberger, the back of the manuscript. It features six staves of music. The notation is dense, with many accidentals (sharps and naturals) and various note values. The handwriting is in a cursive style typical of the 18th century. The paper shows signs of age and wear. At the bottom of the page, there is a handwritten inscription in German: "Auf dem Conilonio mundi sind die beyde Dreyer dreyerhelt zu sein, / welche die Chöre zum Dreyer werden". Below this, there is a signature: "Ph. Kirnberger's Handſchrift" and the date "16. 1747.".

Abb. 2: Johann Philipp Kirnberger, Generalbass-Handschrift, Rückseite

Die Art der vorhandenen Dokumente und die Vermerke im Album lassen erkennen, dass die Sammlung im 19. Jahrhundert angelegt wurde.⁸ Die Aufmachung des Album-Etuis deutet auf den bekannten Sammler und Musiker Michail Pavlowich Azanchewskij als einen der Vorbesitzer hin.⁹

Ob auch Aloys Fuchs das Manuskript besessen oder nur als Experte für Kirnbergers Handschrift herangezogen wurde, ist schwer festzustellen. Zwar erscheint Kirnbergers Name in den Handschriftenkatalogen der Sammlung von Fuchs, inklusive der von ihm eigenhändig verfassten Kataloge, die heute in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt werden,¹⁰ dennoch kann das Autograph nicht eindeutig der Fuchsschen Sammlung zugeordnet und seine Eintragungen als Possessorenvermerk angesehen werden.

Die Vielfalt der Eintragungen, die Fuchs auf den Manuskripten seiner eigenen Sammlung sowie ihm zur Expertise gegebenen Handschriften gemacht hat, lässt daran zweifeln, dass das Kirnbergersche Autograph zu seiner Sammlung gehörte.¹¹ Im Regelfalle notierte er neben dem Autorennamen und dem Namen des Werkes auch kurze Angaben zu dessen Umfang, Besetzung und Instrumentation und unterzeichnete diese Bemerkungen mit seinem Namen und dem Datum. In Fuchs' Abschrift des dreistimmigen Ricercars aus Bachs *Musikalischem Opfer* (BWV 1079/1) finden sich beispielsweise folgende Angaben: „Fuge aus Cmol | über das vom Könige Friedrich II | von Preußen aufgegeben | Thema | fürs Clavier componiert | von | Joh : Seb : Bach | Aus der Sammlung des | Aloys Fuchs in Wien. | 1830.“¹² Tatjana Schabalina bezeichnet in ihrer Ausgabe der Kantate *Mein Herze schwimmt im Blut* BWV 199 von Johann Sebastian Bach die Fuchssche Eintragung als „Attest“:¹³ „Der hierbemerkten Bestätigung der vollkommenen Aechtheit | der Original=Handschrift des großen Joh. Sebastian Bach | kann nach vollster Uiberzeugung beipflichten | Aloys Fuchs. | Wien am 22. Dezbr 1847. Mitglied der k. k. Hofkapelle.“

In seinem Traktat *Grundsätze des Generalbasses [...]* beschreibt Kirnberger die für seine Zeit traditionelle Art der Harmonielehre: Zuerst werden die Grundstellungen der Dreiklänge erlernt, danach die Sextakorde und weitere Umkehrungen.¹⁴ Diesem Grund-

8 Zur Geschichte des Album-Etuis siehe: T. S. Skvierskaja, V. A. Somov, *Materialy sarubezhnych muzykantow w otdel rukopisej biblioteki S.-Peterburgskoj konservatorii*, in: *Russkie muzykal'nye archivy sa rubezhom [...]*, Moskva 2000, S. 217–230.

9 Michail Pavlowich Azanchewskij (1839–1881) war von 1871 bis 1876 Direktor des St. Petersburger Konservatoriums. Ende der 1860er Jahre hatte er Unterricht bei dem Leipziger Thomaskantor Moritz Hauptmann. Im Alter von 29 Jahren kaufte Azanchewskij Raritäten, Bücher und Manuskripte, die er später dem Konservatorium überließ.

10 *Standorts-Repertorium | über | die Sammlung des A. | Fuchs* (6 Bl., 12 beschr. Seiten. 8^o), D-B: Mus. ms. theor. Kat. 310; *Alphabetisches-Nahmens | Verzeichniß | jener Komponisten, von welchen sich die eigenhändige Notenschrift in der | Sammlung des Aloys Fuchs | in Wien befindet. | 1830* (41 Bl., 8^o), D-B: Mus. ms. theor. K. 313.

11 Hingewiesen sei auf die Ansicht Richard Schaals, der die Inschriftion „ex Collectis Al. Fuchs“ als eindeutig interpretiert. Richard Schaal, *Die Autographen der Wiener Musiksammlung von Aloys Fuchs*, in: *Haydn-Jahrbuch* 6 (1969), S. 5–191, hier S. 6.

12 Siehe: Friedrich Wilhelm Riedel, *Aloys Fuchs als Sammler Bachscher Werke*, in: *Bach-Jahrbuch* 47 (1960), S. 83–99, hier S. 92.

13 Siehe: Tatjana Schabalina, *Einleitung* in: Johann Sebastian Bach, *Kantate Mein Herze schwimmt im Blut BWV 199, Rekonstruktion der Köthener Version*, hrsg. von ders., St. Petersburg 2005.

14 Siehe: Johann Philipp Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition*, Berlin [1781].

satz folgend, ist die Seite mit der Überschrift „Kirnberger“, die eine harmonische Wendung in den Moll-Tonarten enthält: $I_3^5 - V_3^5 - VI_3^5 - V_3^5 - I_3^5$, als Vorderseite und die Seite mit der harmonischen Wendung in den Dur-Tonarten: $I_3^5 - V_6 - I_3^5$, der bereits zitierten Regel sowie dem Fuchsschen Vermerk als Rückseite der Quelle zu bezeichnen.

Eine gut sichtbare Verdunkelung in der rechten und linken unteren Ecke der Rückseite markiert die Wendestelle des Papiers. Daraus lässt sich schließen, dass es sich bei diesem Autograph um ein Blatt aus einem Arbeitsbuch handelte. Man könnte es mit höherer Wahrscheinlichkeit behaupten, wenn sich im Nachlass Kirnbergers oder seiner Schüler Arbeitsbücher mit ähnlichem Inhalt und Format finden würden.

Das Autograph ist offensichtlich nicht als Fragment eines größeren Werkes anzusehen. Angesichts der eindeutigen didaktischen Zielsetzung des Manuskripts scheint es ein Dokument der pädagogischen Tätigkeit Kirnbergers aus dessen Berliner Zeit zu sein.

Die didaktische Orientierung Kirnbergers wird auch in seinem Nachlass dokumentiert: So finden sich z. B. im Archiv der Sing-Akademie zu Berlin (SA 3287)¹⁵ kontrapunktische Übungen mit Kanons von ihm selbst sowie von seinen Zeitgenossen, u. a. auch ein Krebskanon aus dem *Musikalischen Opfer* von Johann Sebastian Bach. Auch in Kirnbergers Formulierungen und Kommentaren sind didaktische Ideen stets gegenwärtig.¹⁶

Die Musik von Johann Sebastian Bach war Mitte des 18. Jahrhunderts in Berlin bekannt und geschätzt. In der Bibliothek von Prinzessin Anna Amalia von Preußen beispielsweise nahmen die Bachschen Werke einen herausragenden Platz ein. Kirnberger ist in diesem Kontext seit Mitte der 1750er Jahre als Lehrer und Verfasser musiktheoretischer Traktate bekannt, in denen er die Überlegenheit der Bachschen Lehrmethode gegenüber anderen pädagogischen Prinzipien der Zeit formulierte. Tobias Debuch schreibt dazu: „Kirnberger hat die Musik, die Ästhetik und die Lehre Bachs konserviert und in seinen musiktheoretischen Schriften an seine Schüler weitergegeben.“¹⁷

In seinem Traktat *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition als Vorbereitung zur Fugenkennntniss* charakterisiert Kirnberger die Bachsche Lehrmethode im Superlativ: „Seine Methode ist die beste, denn er geht durchgängig Schritt vor Schritt vom leichtesten bis zum schwersten über, eben dadurch ist der Schritt zur Fuge selbst nicht schwerer, als ein Übergang zum andern.“¹⁸ Unser Wissen über die methodischen Prinzipien Kirnbergers stimmt mit dem überein, was Carl Philipp Emanuel Bach am 13. Januar 1775 in einem Brief an Johann Nikolaus Forkel über das Lehrsystem seines Vaters äußerte:

15 *Die Bach-Sammlung aus dem Archiv der Sing-Akademie zu Berlin*, bearb. von Axel Fischer und Matthias Kornemann, München 2003 (Katalog und Einführung zur Mikrofiche Edition).

16 Siegfried Borris schrieb dazu: „Kirnberger hatte bei allen theoretischen Schriften und der Mehrzahl seiner Kompositionen das pädagogische Moment im Auge.“ Siehe: Borris-Zuckermann, *Kirnbergers Leben und Werk* (wie Anm. 5), S. 96.

17 Tobias Debuch, *Anna Amalia von Preussen (1723–1787). Prinzessin und Musikerin*, Berlin 2001, S. 86.

18 Johann Philipp Kirnberger, *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition, als Vorbereitung zur Fugenkennntniss*, Berlin [1782], S. 3. Das Exemplar aus der Bibliothek des St. Petersburger Staatskonservatoriums stammt übrigens aus der Sammlung Azanchewskij.

„Den Anfang musten seine Schüler mit der Erlernung des reinen vierstimmigen Generalbaßes machen. Hernach gieng er mit ihnen an die Choräle [...]. Bey der Lehrart in Fugen fing er mit ihnen die zweystimmigen an, usw. Das Aussetzen des Generalbaßes u. die Anführung zu den Chorälen ist ohne Streit die beste Methode zur Erlernung der Composition.“¹⁹

Demnach gehört das hier betrachtete Blatt der Kirnbergerschen Handschrift zu den ersten Schritten im Komponieren – dem Erlernen des Generalbasses. Die Anordnung der Tonarten in den Übungen des Manuskripts ist von großem Interesse. Auf der Vorderseite sind die Moll-Tonarten dargestellt. Eine gleichbleibende harmonische Wendung bewegt sich zunächst aufwärts und danach abwärts durch den Quinten-Zirkel, jeweils bis zum siebten Vorzeichen. Damit sind auf dieser Seite 15 Tonarten dargestellt. Auf der Rückseite, wo die Dur-Tonarten thematisiert werden, fehlen hingegen zwei Tonarten, da die harmonische Entwicklung nur bis zum fünften b-Vorzeichen (Des-Dur) reicht.²⁰ Diese Einschränkung erinnert an das *Wohltemperierte Klavier* von Johann Sebastian Bach, wo die Tonartenpalette der „Kreuz-Tonarten“ Cis-Dur, jene der „B-Tonarten“ temperaturbedingt jedoch nur As-Dur erreicht.

In seinen theoretischen Werken kritisierte Kirnberger die gleichschwebende Temperatur²¹ und stellte als Alternative eine Temperatur vor, „die gut seyn soll“. „Sie muß leichte zu stimmen seyn, sie muß der Mannigfaltigkeit der Töne nicht schaden und endlich alle Intervalle, so viel möglich ist, so angeben, wie die reinen Vorschriften der Melodien sie hervorbringen.“²²

Auf dem untersuchten Autograph findet sich Kirnbergers Notiz: „Auf der Semitonio modi wird die terz od Sexta doppelt genomme[n], | selt[e]n die Octava zum Sexten Accorde.“ Der Terminus „Semitonium modi“ wird sowohl von Kirnberger selbst als auch von Friedrich Wilhelm Marpurg näher erläutert.

So erscheint die Erläuterung des Semitonium modi in Kirnbergers Traktat *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* zum ersten Mal im Abschnitt über die Temperatur, im Zuge der Ausführungen über den Leitton:

„Es lehrten die Alten, dass die große Septime C-H, F-e eine Kraft habe, den nächst über ihr liegenden halben Ton zum voraus empfindbar zu machen; sie nannten deswegen diesen Ton das Semitonium modi, und gaben dadurch zu verstehen, dass er den nächst darüber liegenden halben Ton als den Hauptton anzeige. Sie sahen bald, dass die Musik gewinnen würde, wenn jeder Grundton diesen Vortheil hätte. Daher mag es hernach gekommen seyn, dass wie man versucht hat, den übrigen vier Tönen D, E, G und A, auch ein solches Subsemitonium zu geben.“²³

19 Carl Philipp Emanuel Bach, *Biografische Mitteilungen über Johann Sebastian Bach*, zitiert nach: *Bach-Dokumente*, hrsg. von Hans-Joachim Schulze, Bd. 3, Kassel u. a. 1972, Nr. 803, S. 289.

20 Die Änderungen der Alterationszeichen bei der Entstehung der harmonischen Wendungen in Dur-Tonarten mit fünf, sechs und wahrscheinlich auch sieben Kreuzen (Rückseite) wurden mit dunklerer Tinte und anderer Schriftnähe eingetragen und sind als Korrekturen anzusehen.

21 Nach Aussagen von Kirnberger gab Johann Sebastian Bach der gleichschwebenden Temperatur keinen Vorzug, vgl. *Friedrich Wilhelm Marpurgs, königl. Preuß. Kriegesraths, Versuch über die Musikalische Temperatur, nebst einem Anhang über den Rameau= und Kirnbergerschen Grundbaß, und vier Tabellen*, Breslau 1776, S. 213.

22 Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 1. Teil, Berlin 1771, S. 11.

23 Ebd., S. 8.

In der Fußnote zu diesen Erläuterungen fügt der Autor hinzu, dass der Diskant vollkommener endet, wenn die Bewegung des Haupttones vom Semitonium in Moll oder in einer alten Tonart vorgenommen wird. Marpurg benutzt den betrachteten Terminus für die Kennzeichnung des Dominantseptakkords:

„Der kleine Septimenaccord auf der Dominante eines Moll= und Durtons, wo in den Oberstimmen das Semitonium modi, oder die tonbezeichnende Sayte, welche in diesem Accorde die grosse Terz gegen die Baßnote macht, gegen die Septime in den Verhalte einer falschen Quinte, oder übermäßigen Quarte, nachdem die Lage des Accords ist, stehet.“²⁴

Kirnberger verwendet den Terminus Semitonium modi in seinem Traktat *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* relativ häufig. Im Gegensatz zu Marpurg erwähnt er den Begriff auf der Basis einiger Notenbeispiele auch beim Erläutern des Sextakkords.²⁵

Eine der Kirnbergerschen Formulierung ähnliche Definition des Begriffs gibt schließlich Daniel Gottlob Türk in seinem Traktat *Anweisung zum Generalbaßspielen*. In dem Abschnitt „Erklärung der gewöhnlichsten Kunstwörter“ stellt er das Semitonium modi in eine Reihe mit Termini wie „Tonica/Nebentonica“, „Dominante/Nebendominante“, „Unterdominante/Oberdominante“ und „Mediante“. Türk schreibt:

„Das Semitonium (Subsemitonium) modi, oder der vorzugsweise so genennte Leitton, (die charakteristische Note, ton sensible etc.), bezeichnet den siebenden Ton (die große Septime) von der Tonica; folglich ist h das Semitonium modi von C, gis von A, e von F, dis von E u.s.w.“²⁶

Hinzuzufügen wäre, daß die Regel über die Struktur des dominanten Sextakkords, die Kirnberger im Manuskript formulierte, eine der Universalregeln der Harmonielehre darstellte.²⁷ Im Traktat *Vorschriften und Grundsätze [...]* ist die Formulierung der Regel über die Benutzung von Sextakkorden ganz ähnlich jener in der Kirnbergerschen Handschrift:

„Wann über einer Note stehet die Zall 6. so bedeut ob der Sext, daß ist ich müß von den Fundament od: Note ob verlichen Sie stehet außangen zu zahlen und der 6^{ten} Claven anstellungen. Zu sollen wird entweder die T[e]rz oder Sext verdoppelt dießwailen die Octave dazu genommen zu wahl wann immediante eine Note folgt mit $\frac{6}{5}$ bezeichnet ist. e. g.“²⁸

24 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition mit zwe-drey-vier-fünf-sechs-sieben-acht- und mehrern Stimmen für Anfänger und Geübtere*, 2. Teil, Berlin 1757, S. 91f.

25 Kirnberger, *Die Kunst* (wie Anm. 22), S. 40.

26 Daniel Gottlob Türk, *Anweisung zum Generalbaßspielen [...]*, Halle und Leipzig ²1800, Faksimile hrsg. von Bernhard Billeter, Amsterdam 1971.

27 Johann Nikolaus Forkel benutzt die betrachtete Regel nicht nur, sondern nennt auch den Grund ihrer Entstehung. So schreibt er: „Jeder zufällig erhöhte Ton, so wie auch das Semitonium Modi kann der Regel nach nicht verdoppelt werden, weil der erhöhte Ton seiner Natur nach aufwärts steigen muß. Ist es verdoppelt, so muß verdoppelt aufsteigen, folglich Octaven machen.“ Siehe: Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 28.

28 Zitiert nach: Spitta, *Johann Sebastian Bach* (wie Anm. 1), S. 920.

In Kirnbergers *Grundsätzen des Generalbasses als erste Linien zur Composition* sind sämtliche Beispiele vierstimmig angegeben. Die einfachen harmonischen Wendungen werden dabei lediglich in den vorzeichenfreien Tonarten C-Dur und a-Moll erklärt.²⁹ Die Vierstimmigkeit als eine Form der Darlegung von Beispielen in Traktaten vermag die Regeln und die Besonderheiten der Stimmführung zu schildern. Die hier betrachtete Handschrift jedoch sieht anders aus: Es gibt nur eine bezifferte Bassstimme mit zwei harmonischen Wendungen in allen denkbaren Tonarten. Es scheint, dass so die Aufzeichnungsform der Generalbass-Übungen aussah, die in erster Linie dem Erlernen der Akkorde in unterschiedlichen Tonarten dienen sollte. In dieser Hinsicht sind folgende Tatsachen bemerkenswert:

1. Unter den Kirnbergerschen Handschriften finden sich keine vergleichbaren Beispiele – weder in der Bibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preussen, die im Unterricht zweifelsohne alle möglichen Fertigkeiten zu erlernen hatte, noch im Archiv der Sing-Akademie.³⁰

2. In der Amalien-Bibliothek gibt es überhaupt keine Arbeitshefte, es finden sich jedoch Einzelblätter mit ähnlichem Inhalt (Am. B. 605.7., *Miscellanea – Von den alten Tonarten*).³¹ Diese Blätter enthalten vierstimmige harmonische Wendungen mit beziffertem Bass. Ihre Funktion unterscheidet sich kaum von jener des Kirnbergerschen Autographs, auch der Tonartenkreis ist nicht enger. Diese Übung diente eher zur Orientierung in den Tonarten und Lagen, als dem Erlernen spezieller harmonischer Wendungen. Johann Friedrich Agricola berichtete, dass Johann Sebastian Bach im Unterricht

„nach wohl erklärten Regeln, seine Schüler, die bey dem Generalbaßspielen anzubringenden Töne, in vier reinen Stimmen zu Papiere bringen liess. Der Vortheil davon war dieser, dass seine Schüler, nach geendigten Lectionen, wenn sie anders Achtsamkeit genug bewiesen hatten, so ziemlich sicher in Setzung einer reinen vierstimmigen Harmonie und also mit wichtigen Gründen der Composition selbst bekannt waren.“³²

Dabei betonte er, dass es unmöglich sei, das Erlernen der Begleitung am Klavier vom Generalbassstudium zu trennen. Daraus können wir schließen, dass das Kirnbergersche Manuskript der Praxis des Generalbassspiels auf der ersten Lehrstufe zur Festlegung der soeben angeeigneten Kenntnisse diene. Die Handschrift Johann Philipp Kirnbergers illustriert damit eine Lehrmethode der Generalbasspraxis als Aufgabenspiel. Von großem Interesse ist die Quelle sowohl wegen ihres möglichen Zusammenhangs zur Schule von Johann Sebastian Bach als auch wegen der darin vorgestellten Lehrformen, die bis heute gebräuchlich sind.

29 Kirnberger, *Grundsätze des General-Basses* (wie Anm. 14), S. 44–47, 54. Eine ähnliche, aber weniger streng gehaltene harmonische Reihenfolge findet sich auch im ersten Teil des Traktats *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin 1771, Reprint hrsg. von Gregor Herzfeld, Kassel u. a. 2004, S. 34–50.

30 Siehe Anm. 15.

31 Eva Renate Blechschmidt, *Die Amalienbibliothek. Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen. Historische Einordnung und Katalog mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften*, Berlin 1965, S. 326 (*Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Freien Universität Berlin* 8).

32 Johann Friedrich Agricola, *Bachs Lehrmethode im Generalbass*, in: *Allgemeine deutsche Bibliothek*, 22. Bandes 1. Stück, Berlin 1774, S. 243. Zitiert nach: *Bach-Dokumente* (wie Anm. 19), Nr. 796, S. 280.