

GMTH Proceedings 2001  
herausgegeben von  
Florian Edler und Immanuel Ott

# Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der  
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie  
Dresden 2001

herausgegeben von  
Ludwig Holtmeier, Michael Polth  
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004  
(ISBN 3-89639-386-3)



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

This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

# Johann Philipp Kirnbergers *Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln* (Berlin 1783) als Beispiel für historische Methodik im modernen Satzlehreunterricht

VON ANGELIKA MOTHS

Den Anstoß zu folgenden Überlegungen gab ein kleines Traktat, welches – abgesehen von einer kurzen Beschreibung durch William S. Newman<sup>1</sup> – keine Beachtung gefunden hat. Nach kurzer Einführung in dieses Traktat wird deutlich, warum die Beachtung bis jetzt so gering ausgefallen ist. Und trotzdem steht es im Mittelpunkt des folgenden Textes als ein Beispiel für viele andere ebenso unbeachtete Traktate, von denen einige am Rande erwähnt werden, da sie es vielleicht sind, die die Vermittlung von historischer Satzlehre erleichtern könnten, vorausgesetzt, daß sie als Ergänzung im Rahmen eines Lehrplanes herangezogen werden, in dem die Beschäftigung mit historischen Quellen bereits fest verankert ist.

Es geht hierbei mitnichten darum, Kirnbergers Schriften einer umfassenden Kritik auszusetzen. Vielmehr soll anhand eines kleinen Traktats aufgezeigt werden, wie die dort aufgezeigte Art, an Komposition heranzugehen, auch und gerade für den heutigen Satzlehreunterricht von Nutzen sein kann. Denn dabei wird deutlich, daß wir uns im Unterricht zwar den historischen Quellen genähert haben, vom historischen Denken aber noch weit entfernt sind, ganz zu schweigen von der Anwendung historischer Methodik. Findet man sich in der – manchmal mißlichen – Situation, das Komponieren von Sonatensätzen unterrichten zu müssen, so mag man der Hoffnung erliegen, daß sich hinter dem Titel *Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln* eine Lösung für das Problem der Sonatenform verbirgt. Schließlich ist die Frage nach der Form im modernen Satzlehreunterricht immer noch ein zentrales Thema. Aber rund 10 Jahre vor Portmann<sup>2</sup> oder Kollmann<sup>3</sup> oder gar rund sechzig Jahre vor Czerny<sup>4</sup> einen Hinweis auf die Form finden zu wollen, ist geradezu naiv. Und doch enthält Kirnbergers Schrift in gewissem Sinne einen Hinweis; denn wir haben uns mit einem Traktätchen auseinanderzusetzen, bei dem sich die Problematik der Form überhaupt gar nicht erst stellt.

Tatsächlich handelt es sich bei dieser Art ›Flugblatt‹ Kirnbergers – der Kommentar zu den Notenbeispielen umfaßt nur eine Seite – nicht um eine Kompositionsanleitung im eigentlichen Sinne – entgegen den Erwartungen, die der Titel wecken mag –;

---

1 William S. Newman, *Kirnberger's Method for Tossing off Sonatas*, *Musical Quarterly* 47 (1961), S. 517–525.

2 Johann Gottlieb Portmann, *Leichtes Lehrbuch der Harmonie*, Darmstadt 1789.

3 August Frederic Christopher Kollmann, *Essay on practical musical composition*, London 1799.

4 Carl Czerny, *Über die Formen und den Bau jedes Tonstückes*, Ergänzung zu A. Reicha, *Cours de Composition musicale*, Bd. 3, Wien 1832, S. 316 ff.

vielmehr gibt es ein Verfahren an die Hand, das den Leser in die Lage versetzt, ein eigenes Werk zu schaffen, auch wenn er sich dazu eigentlich gar nicht befähigt sieht. Neu ist diese Idee nicht, aber bevor wir das Traktat genauer untersuchen, betrachten wir zunächst, was einer an Komposition interessierten Person im achtzehnten Jahrhundert an Hilfsmitteln an die Hand gegeben wurde. Schriften aus dem achtzehnten Jahrhundert in Deutschland, die die Komposition betreffen, sind in drei Gruppen aufteilbar. Die größte Gruppe bilden natürlich die umfangreichen musiktheoretischen Werke, die sich grosso modo mit der Komposition als einer Wissenschaft auseinandersetzen. Als zweite soll eine Gruppe angeführt werden, die sich sehr stark an der praktischen Musikausübung orientiert und die Vermittlung der Komposition mit der Vermittlung von Generalbaß- oder Partimentospiel verbindet. Schließlich sind die von Gerhard Hauptenthal<sup>5</sup> als »Würfelmusik« bezeichneten Traktate zu nennen, zu denen hier auch alle weiteren »Verwechslungskünste« gezählt werden sollen. Diese nicht nur im achtzehnten Jahrhundert aufgekommene »Mode«, ohne Notenkenntnisse das Komponieren zu erlernen, erfreute sich großer Beliebtheit. In diesen Schriften wird ein spielerischer Umgang mit Musik vermittelt. Mitunter kommen sie etwas reißerisch daher, so heißt es z. B. über John Birchensha: »he can teach men to compose that are deaf, dum, and blind.«<sup>6</sup> Und deshalb tragen sie das Prädikat »unwissenschaftlich«. Häufig sind sie aber stark verwurzelt in den Ideen des siebzehnten Jahrhunderts, die durchaus wissenschaftlichen Anspruch hatten. (Erwähnt sei z. B. Athanasius Kirchers Komponierkästchen,<sup>7</sup> mit dessen Hilfe die »ars inveniendi« zum Handwerk werden soll.)

Eine Anekdote über Johann Jakob Froberger, der Kirchers Komponierkästchen ausprobiert hatte, ist zu amüsant, als daß sie hier weggelassen werden könnte. Nachdem dieser Kirchers Methode – »erfolgreich« – angewandt hatte, schrieb er ihm: »Ich hab disen psalmum mit fleiß [i. e. mit Absicht] nit mit aigner Handt geschrieben, da man recht es sonst kenne, daß ichs gemacht habe.«<sup>8</sup> Froberger fürchtet also um seinen guten Ruf als Komponist, da man denken könnte, er habe alle seine Kompositionen auf diese Weise verfaßt. Und das sagt ja einiges über Kirchers Methode.

In Kirnbergers musiktheoretischem Schaffen sind alle diese drei Elemente zu finden. Bezeichnenderweise ist seine erste Schrift aus dem Jahre 1757 *Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist*<sup>9</sup> der »Würfelmusik« zuzuordnen. Es handelt sich dabei wohl um das älteste mechanische Kompositionsspiel, bei dem die Augenzahl des Würfels Nummern aus einer Tabelle entspricht. Diese Nummern stehen für je einen ausgeschriebenen Takt, der mit anderen kombiniert wird.<sup>10</sup> Seine letzte Schrift ist

5 Gerhard Hauptenthal, *Geschichte der Würfelmusik in Beispielen*, Saarbrücken 1994.

6 Sir John Hawkins, *A General history of the Science and Practice of Music* (1776), London (Novello) 1875, Bd. 2, S. 725.

7 Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Rom 1650.

8 Zitiert nach Ulf Scharlau, *Athanasius Kircher (1601–1680) als Musikschriststeller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock*, Marburg 1969, S. 351.

9 Erschienen bei Georg Ludwig Winter in Berlin.

10 Vgl. Hauptenthal (Anm. 5), S. 29 ff.

nicht etwa die *Kunst des reinen Satzes*,<sup>11</sup> sondern die *Methode, Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln* aus dem Jahre 1783. Damit schlägt er gleichsam einen Bogen vom Komponieren, ohne Noten lesen zu können, über das theoretische Schaffen wiederum zu einem winzigen Traktat, das schnelle Hilfe beim Komponieren verspricht (wobei gewisse musikalische Kenntnisse zumindest von Nutzen sein können). – Und zwischenzeitlich ist die *Kunst des reinen Satzes* entstanden, in der man notfalls nachschlagen kann.

Wie »schüddelt« man aber Sonaten »aus'm Ermel«? Kirnberger zieht zur Veranschaulichung dieses Zaubertricks die Gigue aus der sechsten *Französischen Suite* E-Dur von Johann Sebastian Bach heran: eine Hommage also an seinen hochverehrten Lehrer, in dem Kirnberger zweifellos einen Garanten für kompositorische Qualität sah. Diese Gigue wird in der Art eines Partimentos von Kirnberger umgearbeitet: Man nehme »ein Stück vom guten Meister«, tilge die Oberstimme und versehe den Baß mit einer anderen Oberstimme, möglichst »in einer anderen Gattung der Noten«, also mit anderen – zumeist kleineren – Notenwerten. Dann wird der Baß der neuen Oberstimme entsprechend umgearbeitet. Das heißt: aus der ursprünglichen Gigue



Bsp. 1

wird zunächst



Bsp. 2

und schließlich



Bsp. 3

<sup>11</sup> Erschienen u. a. bei Christian Friedrich Voss, Berlin 1771.

Der Gigue-Charakter geht durch die neu entstandenen durchgehenden Bewegungen natürlich verloren, aber das ist gerade im Sinne Kirnbergers; denn durch weitere Veränderungen metrischer und tonaler Art erreiche man, daß der »Autor« der Vorlage sie »selbst verkennen« würde. Und schließlich nennt Kirnberger seine Komposition ja auch nicht mehr »Gigue«, sondern »sonata«, die als Satzbezeichnung lediglich »allegro« trägt. Über deren kompositorische Qualität darf natürlich gestritten werden. So wird die Harmonik vereinfacht und es findet eine häufige Verwendung von Wechselnoten und Repetitionen statt. Der Möglichkeit, »Imitationen nach Gefallen anzubringen« leistet Kirnberger nur einmal unabhängig von der Vorlage Folge und das an einer Stelle, an der Bach einen gelungenen Kunstgriff zu bieten hat: ein Zitat des Anfangs. Kirnbergers Methode ist also – ein fauler Zauber! Vorschnell beurteilt. Von uns, die wir doch gerne wüßten, wie eine Komposition zu ihrer Form kommt oder – was noch schwieriger ist – wie man diese didaktisch vermitteln kann. Kirnberger dreht uns aus sicherer Entfernung eine lange Nase.

Und doch ist die Einordnung dieser »Randtraktate« Kirnbergers als »satirische Schriften«,<sup>12</sup> wie Hans Joachim Moser dies in seinem Musiklexikon vermerkt, völlig unberechtigt; denn Kirnberger war es mit seinen Traktaten sehr ernst. Selbst im *Allezeit fertigen Polonoisen- und Menuettenkomponisten* ist er darum bemüht, auch den der Komposition Kundigen anzusprechen und dem Ganzen einen wissenschaftlichen Anstrich zu geben (nicht zuletzt handelt es sich ja um die Zeit, in der die Kombinatorik ins Blickfeld des mathematischen Interesses rückt und in der auch die ersten Lotterien in Deutschland aufkommen). Und gerade mit der *Methode* gelingt ihm eine Verbindung zwischen Theorie und Praxis, hier zwischen Komposition und Partimentospiel. Letzteres war in Deutschland weit verbreitet und wurde viel diskutiert.<sup>13</sup> Die Nähe zwischen Kirnbergers *Methode* und dem Partimentospiel zeigt sich u. a. in der Verwendung von Wechselnoten, wie wir sie in der »sonata« gesehen haben, und die auch bei Partimentoübungen fast immer zu finden sind. Das Partimento diene also nicht nur als Hilfe zur Improvisation, wie häufig angenommen wird, sondern hatte auch Bedeutung für die Komposition. Nicht zuletzt ist die Anwendung dieser Methode bei einigen Kompositionen nachzuweisen. Als prominentestes Beispiel sei Johann Sebastian Bachs Sonate in G-Dur für Violine und basso continuo BWV 1021 genannt, der Bach vermutlich einen Baß italienischen Ursprungs zugrunde gelegt hat. Daß Bach selbst diese Methode angewendet hat, ist damit nicht gesagt, da der Baß nicht genau nachgewiesen werden kann. Jedoch basieren auch die Triosonate in G-Dur BWV 1038 und die Violinsonate BWV 1022 auf diesem Baß. Deren Authentizität ist wiederum zu bezweifeln. Wer diese Stücke umgearbeitet hat, spielt für die Tatsache, daß die Partimento-Methode Anwendung fand, allerdings keine Rolle.<sup>14</sup>

12 Hans Joachim Moser, *Musiklexikon*, Berlin 1935, S. 402.

13 So bereits z. B. in Friedrich Erhardt Niedts *Musicalischer Handleitung* von 1717.

14 Vgl. Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hg. v. Günter Hausswald und Rudolf Gerber, Günter Hausswald/Rudolf Gerber, Serie VI, Bd. 1, Werke für Violine, Kritischer Bericht, Kassel u. a. 1958, S. 121 ff.

Kirnbergers *Methode* rückt somit einerseits durch das spielerische Vorgehen in die Nähe der »Würfelmusik«, spiegelt aber andererseits eine aus der Praxis stammende Vorgehensweise wider, wobei jedoch der Aspekt des Improvisierens am Instrument außer acht gelassen wird. Dies zeigt, daß Kirnbergers *Methode* ein Stück musikhistorischer Realität und Anschauungsmaterial für ein kompositorisches Denken ist, welches im heutigen Satzlehreunterricht gerade durch dessen Praxisorientiertheit, ohne praktisch zu sein, durchaus vermittelt werden kann. Damit soll nicht zwingend gesagt werden, daß das, was damals beim Komponieren geholfen hat, dies heute auch tut. Aber gerade weil wir nicht in einem barocken oder klassischen ›Umfeld‹ leben, können solche »Spiele« als Einführung in eine musikalische Sprache von großem Nutzen sein.

Sebastian Klotz schreibt in seinem Aufsatz über die »ars combinatoria«: »Die Kombinatorik faszinierte als didaktische Strategie, in der das Medium Musik seine Elemente gleichsam wie von selbst durchspielte, versagte jedoch im Bereich der Formgebung und vor den gegen 1760 formulierten Ansprüchen an eine Musik der Gefühlssprache.«<sup>15</sup> Die Frage nach der Formgebung hat sich aber – wie gesagt – überhaupt nicht gestellt, und es ist eine Tatsache, daß viele der Partimento- und Würfelmusiktraktate, die um 1760 und später entstanden sind, nicht zuletzt von Komponisten verfaßt wurden, an deren Fähigkeit, eine »Musik der Gefühlssprache« zum Ausdruck zu bringen, niemand zweifeln würde (z. B. von Carl Philipp Emanuel Bach<sup>16</sup> oder von Wolfgang Amadeus Mozart<sup>17</sup>). Damit sollen keineswegs alle dickleibigen Traktate zum Teufel gejagt werden. Vor allem deshalb nicht, weil sie vorliegendem Traktätchen etwas voraus haben: Man kennt sie, und sie werden im Unterricht erwähnt und bestenfalls sogar benutzt. Davon sei hier zumindest ausgegangen.

Peter Benary schreibt anerkennend über Johann Friedrich Daubes *Musicalischen Dilettanten*: »Der Verfasser ... dringt hier aus den musiktheoretisch beschränkten Grenzen zu einer wirklich kompositorischen Anweisung vor. Die Theorie wird nur insoweit einbezogen, als es zur Erklärung bestimmter Einzelheiten notwendig erscheint. ... Es zeigt sich wieder einmal, daß die großen Namen, die in die Musikgeschichte eingegangen sind, nicht selten wesentlich bedeutendere Leistungen der sogenannten Kleinmeister verdecken und vergessen machen.«<sup>18</sup> Und diese »bedeutenden Leistungen« sind besonders im Bereich der Didaktik zu finden. »Würfelmusiken« und Schriften wie die *Methode* Kirnbergers stießen auch zur Zeit ihrer Entstehung auf Freunde und Feinde. Versuchten sich viele an der »Verwechslungskunst« – Carl Philipp Emanuel Bach und Mozart wurden bereits genannt, aber auch Joseph Riepel und natürlich Friedrich Wilhelm Marpurg seien erwähnt –, war sie diversen Musikern und

15 Sebastian Klotz, »Ars combinatoria« oder Musik ohne Kopfzerbrechen, Musiktheorie 14 (1999), S. 232.

16 Carl Philipp Emanuel Bach, *Einfall, einen doppelten Contrapunct in der Octave von sechs Takten zu machen, ohne die Regeln davon zu wissen*, in: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 3, Teil 2, Berlin 1757, S. 167.

17 Beispielsweise Mozarts *Anleitung, so viel Walzer wie man will mit Würfeln zu componiren, ohne musikalisch zu seyn oder Composition zu wissen*, vgl. Paul Löwenstein, *Mozart-Kuriosa*, Zeitschrift für Musikwissenschaft XII (1929/30), S. 342 ff.

18 Peter Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1961, S. 140.

Musiktheoretikern ein Dorn im Auge. Sie haben sich anders mit Komposition auseinandergesetzt: ernster, wie es nicht nur aus heutiger Sicht beurteilt wird. So war Johann Mattheson ein strenger Gegner der schnellen Methoden der »Rechenmeister«. Immerhin beschäftigte er sich aber in seinem *Kern melodischer Wissenschaft* damit, wenn er auch »besagter Kunst keine grose Wunderwerke«<sup>19</sup> zutraut. Er war aber ein Vollblutmusiker und -theoretiker, dessen Meinung der Johann David Heinichens entspricht, wenn dieser behauptet, das Erlernen des Generalbasses nehme mindestens zehn Jahre in Anspruch.<sup>20</sup> – Für das Vermitteln barocker oder klassischer Sätze im modernen Satzlehreunterricht steht uns aber in der Regel nur je ein Semester zur Verfügung. Warum uns also nicht manche Hilfe gönnen, die zumindest den Einstieg in die Materie erleichtert? Das heißt nicht, daß man zwingend anhand Kirnberger einen Lehrplan aufstellen sollte, der fordert: »Würfle!« »Kombiniere!« »Laß die Theorie bei-seite!« denn dabei bleibt es ja nicht. Schon die *Methode* führt über reine Zufallsmechanismen weit hinaus. Besonders die Tatsache, daß dem Traktat Kirnbergers noch weitere Schriften zur Seite gestellt werden können, die den Blick auf das »historische Komponieren« weg von den Stilkopien der »großen« Komponisten hin zu den spielerisch Vorgehenden lenken, läßt die Frage aufkommen, inwieweit ein Anspruch Kirnbergers, eine leichter greifbare Kompositionsmethode zu schaffen, nicht auch unserem heutigen Unterricht genügen und an die Stelle der Forderung treten könnte, ein Stück »im Stil von Bach« oder »im Stil von Mozart« (und darüber hinaus möglichst auch noch von Machaut, Josquin und Palestrina) zu komponieren; denn mit diesen praktischen Kompositions-Techniken – im übrigen nicht nur des achtzehnten Jahrhunderts und nicht nur aus Deutschland stammend – ist es möglich, spielerisch diesen ersten Einstieg zu erhalten, ohne gleich an den Klippen der Form, der Ästhetik oder der mangelnden *Inventio* zu zerschellen. Und doch kann man schließlich – vielleicht – die »musikalischen Geheimnisse dechiffrieren«, wie Kirnberger es nennt. »Musikalische Geheimnisse dechiffrieren« und das – durch bloßes Tun, nicht durch Analyse oder Theorie.

Wenn ich von Unterrichten spreche, so gehe ich von einer historischen Satzlehre aus, bei der über die Notwendigkeit des eigenen Komponierens für ein tieferes Verständnis der Musik kein Zweifel besteht. Die Schrift, die in einigen Instituten bereits für das Unterrichten historischer Satzlehre herangezogen wird, ist Heinrich Christoph Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition*.<sup>21</sup> Sehr zu Recht, wie ich meine. Weil es sich in erster Linie um eine Melodielehre handelt, soll hier keineswegs ein weiteres »Kirnberger versus ...« vom Zaun gebrochen, sondern vielmehr eine Ergänzung für den Unterricht angeregt werden: Schriften wie die Kirnbergers sind – wie zuvor gezeigt – ebenso symptomatisch für ihre Zeit wie das umfangreiche Werk Kochs und somit für den historisch orientierten Unterricht durchaus von Belang. Der Anspruch

19 Johann Mattheson, *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737, Reprint Hildesheim/New York 1976.

20 Johann David Heinichen, *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden 1728, Reprint Hildesheim/New York 1969.

21 Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bde., Rudolstadt/Leipzig 1782–1793, Reprint Hildesheim/New York 1969.

auf die erste umfassende deutsche Kompositionsschule soll Koch dabei nicht abgesprochen werden. Der Gebrauch der Kochschen Terminologie als Alternative zur ›klassischen‹ Terminologie der Sonatensatzform hat sicher einiges in Bewegung gebracht, auch wenn sie mitunter Verwirrung stiftet und mit ihr den Kompositionen etwas übergestülpt werden kann, was nicht immer zu ihnen paßt. Und Koch selbst versucht das, was er anhand seiner Schrift zeigt, auch bei – in erster Linie vokalen – Werken anderer nachzuweisen. Er selber »zergliedert« also, doch beginnt auch sein Weg zum Erlernen des Komponierens nicht bei der Analyse, so wie auch Kirnberger Bachs Gigue nicht analysiert, bevor er sie umarbeitet. Vielmehr ergibt sich diese »Zergliederung« gleichsam von selbst.

Kirnberger betont explizit, daß er seine *Methode* mit Erfolg bei seinen Schülern angewandt hat, eine Praxisbezogenheit, die sicher nicht alle Kompositionslehren von sich in Anspruch nehmen können, vor allem aber nicht alle Versuche, historische Satzlehre zu vermitteln. Historische Komposition verlangt historische Methoden, und lange glaubte man, man könne diese nicht realisieren, weil sie sich zu sehr am gleichzeitigen Spielen am Instrument orientieren. Man denke an die Versuche, Bachs Unterrichtsmethode zu rekonstruieren. Nicht der Schlüssel, aber eine erste Annäherung findet sich in den Traktätchen, die ediert, kommentiert, auf den musiktheoretischen Nutzen hin abgeklopft, aufgrund mangelnder Einsicht in ihren didaktischen Wert für uns heute belächelt und deshalb vergessen in den Bibliotheken liegen.

© 2004 Angelika Moths (angelika.moths@fhnw.ch)

Zürcher Hochschule der Künste [Zurich University of the Arts]

Moths, Angelika (2004), »Johann Philipp Kirnbergers *Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln* (Berlin 1783) als Beispiel für historische Methodik im modernen Satzlehreunterricht« [Johann Philipp Kirnberger's *Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln* (Berlin 1783) as an example of historical methodology in modern composition lessons], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 138–144.  
<https://doi.org/10.31751/p.300>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Athanasius Kircher; Gigue; Heinrich Christoph Koch; Jakob Froberger; Johann Philipp Kirnberger; Partimento

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 18/08/2024