

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 59 (2018)

Artikel: "durch den doppelten Kontrapunkt noch mehr Werth" : Johann Philipp Kirnbergers Triosonaten und ihr Berliner Kontext

Autor: Meyer, Michael

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858620>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

„durch den doppelten Kontrapunkt noch mehr Werth“

Johann Philipp Kirnbergers Triosonaten und ihr Berliner Kontext

MICHAEL MEYER

„Mit Ihm geht die schöne Kunst des reinen Satzes ins Grab, denn! was man heut zu Tage Musik nennet, ist nur ein bloßes Geräusch vielfältiger regellos zusammengebrachter Töne, die das Ohr des Kenners beleidigen.“¹ – Diese Zeilen waren innerhalb einer anonymen, bis anhin wenig beachteten Anzeige von Johann Philipp Kirnbergers Tod am 29. Juli 1783 in den *Berlinischen Nachrichten* zu lesen und beklagen den Verlust eines Ideals, das der Verblichene zu kultivieren nie müde geworden war, seinem durchaus reichhaltigen kompositorischen Œuvre aber mit der Zeit zum Verhängnis wurde: Dass Kirnberger spätestens seit Johann Nikolaus Forkel vor allem als beflissener Theoretiker und einer der „merkwürdigsten unter [Johann Sebastian] Bachs Schülern“ bekannt ist,² wird hier zum Anlass genommen, einen Beitrag zur Würdigung seiner musikalischen Erzeugnisse zu leisten. Dass hier sein Triosonatenœuvre betrachtet wird, mag damit zu begründen sein, dass sich aus der Kanonizität der ihm zugeschriebenen Generalbassaussetzung von Bachs

1 [Anonym: Todesanzeige]. In: *Berlinische Nachrichten*, 29.7.1783, zit. nach Christoph Henzel, „Das Konzertleben der preußischen Hauptstadt 1740–86 im Spiegel der Berliner Presse (Teil I)“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 2004, S. 216–306, S. 223.

2 Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 42. Man vergleiche hierzu auch das Literaturverzeichnis im Kirnberger-Artikel der neuen *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neu bearbeitete Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel etc. (im Folgenden MGG2): Peter Wollny, Art. „Kirnberger, Johann Philipp“, in: MGG2, Personenteil Bd. 10, Sp. 169–176. Es ist an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass zu Kirnberger bisher nur eine einzige umfassende Monographie entstanden ist, nämlich Siegfried Borris-Zuckermann, *Kirnbergers Leben und Werk und seine Bedeutung im Berliner Musikkreis um 1750*, Diss., Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin 1933. Ruth Engelhardts Arbeit ist demgegenüber einem spezielleren (und seit Forkel topischen) Aspekt gewidmet: Ruth Engelhardt, *Untersuchungen über Einflüsse Johann Sebastian Bachs auf das theoretische und praktische Wirken seines Schülers Johann Philipp Kirnberger*, Diss., Univ. Erlangen-Nürnberg 1974; sie betrachtet allerdings ausschliesslich die Claviermusik Kirnbergers.

berühmter Triosonate aus dem *Musikalischen Opfer* bisher allzu selten die Frage nach seinem eigenen Schaffen in diesem Bereich ergab.³ Oder aber freilich damit, dass eine solche Untersuchung zu einem vertieften Verständnis einer sich erst in den letzten Dekaden mehr Aufmerksamkeit seitens der Forschung erfreuenden musikhistorischen Konstellation beitragen dürfte, nämlich der norddeutschen Musikgeschichte um und nach 1750. Insbesondere die Trioproduktion in diesem Kontext harrt trotz verschiedener, auch neuerer Einzelstudien zu kanonischeren Namen wie den Gebrüdern Graun oder Carl Philipp Emanuel Bach⁴ noch

3 Allerdings scheint nur die Autorschaft des Generalbasses des Largo sicher Kirnberger zuzuschreiben zu sein, vgl. Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII, Band 1. Kanons, Musikalisches Opfer*, kritischer Bericht von Christoph Wolff, Kassel etc. 1976, S. 81, 87 und 88. Merkwürdigerweise unerwähnt bleibt bei Wolff die Quelle A-Sd, Mozart-Nachlass 101, die den Generalbass ebenso Kirnberger zuschreibt und aus der Hand Johann Gallus Mederitschs (1752–1835) stammt, vgl. <<https://opac.rism.info/search?id=659003294>> (aufgerufen am 1.2.2016). Vgl. zu Kirnbergers Trios bisher Borris-Zuckermann, *Kirnbergers Leben und Werk*, (s. Anm. 2), S. 48f. Er widmet den Kirnbergerschen Triosonaten einen vergleichsweise kurzen Passus, auf den Hans-Günter Ottenberg, *Die Entwicklung des theoretisch-ästhetischen Denkens innerhalb der Berliner Musikkultur von den Anfängen der Aufklärung bis Reichardt*, Leipzig 1978, S. 75f. rekurriert. Bei John G. Suess, Art. „Triosonate“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 9, Sp. 820–831, Sp. 828, wird er in einer Reihe mit Fasch, Quantz, Hasse und anderen der Corelli-Nachfolge in Deutschland zugeschlagen, bei Christopher Hogwood, *The Trio Sonata*, London 1979, S. 113–125, wird er im Zusammenhang mit dem Berliner Kontext gar nicht einmal als Triosonatenkomponist erwähnt. In letzter Zeit erfreuen sich die Kirnbergerschen Triosonaten vermehrter Aufmerksamkeit, und zwar sowohl in Editionen als auch auf einer CD-Aufnahme. Vgl. bereits etwas länger zurückliegend Johann Philipp Kirnberger, *Trio A-Dur, für Querflöte (Violine), Violine und Basso continuo*, hrsg. von Herbert Kölbel, Wilhelmshaven 1987 und neuerdings ders., *Trio D-Dur für Flöte, Violine und Basso continuo*, hrsg. von Ingo Gronefeld, Beeskow 2009 sowie ders., *Trio g-Moll für zwei Violinen oder Flauto Traverso*, hrsg. von Ingo Gronefeld, Beeskow 2009. Mit der Aufnahme ist gemeint Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), *6 Trios*, Ensemble Neo Barock. Hamburg: ambitus Musikproduktion 2009. Vgl. die Werkbeschreibungen von Klaus Hofmann im CD-Booklet, S. 4–8.

4 Vgl. etwa Matthias Wendt, *Die Trios der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun*, Diss., Univ. Bonn 1983; David A. Sheldon, „The Transition from Trio to Cembalo-Obbligato Sonata in the Works of J.G. and C.H. Graun“, in: *JAMS* 24 (1971), S. 395–413; Günther Wagner, „Vom Generalbaß zum obligaten Akkompagnement: Stilistische Entwicklung im kammermusikalischen Werk Carl Philipp Emanuel Bachs“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 1998, S. 74–107, oder Christoph Wolff, „Carl Philipp Emanuel Bachs Trio in d-moll (BWV 1036/Wq 145)“, in: *Bach-Jahrbuch* 95 (2009), S. 177–190.

einer profunderen Erkundung.⁵ So ist der vorliegende kurze Beitrag als Versuch über eine regionale Facette der Geschichte der Triosonate gedacht, wobei mit Blick auf Kirnbergers schriftstellerische Ambitionen und auf seine Kontakte zur Berliner Kulturelite⁶ auch die Frage nach möglichen Implikationen aufklärerischen Gedankenguts für seine Trioproduktion kurz beleuchtet werden soll.

Bemerkungen zur Überlieferung

Der Stand der Kirnberger-Philologie lässt im allgemeinen zu wünschen übrig, es existieren kaum verlässliche Verzeichnisse, von einer kritischen Gesamtausgabe ganz zu schweigen.⁷ Ausserdem wurde eine Vielzahl von Quellen aus dem Archiv der Berliner Singakademie erst kurz vor der Jahrtausendwende wiederentdeckt, darunter auch diverse Kirnbergeriana.⁸ In Sachen Triosonaten konnte dank der Bemühungen im Rahmen der Editionsreihe „Berliner Klassik“ des ortus-Musikverlags neulich mehr Klarheit in die Quellensituation gebracht werden; nachdem Siegfried Borris-Zuckermann nur sechs Werke aus insgesamt zwei Quellen gekannt hatte,⁹ weisen Tobias Schwinger und Ingo Gronefeld nun deren

5 Die bisher einzige umfassende vergleichende Arbeit – Hans Hoffmanns Dissertation über die norddeutsche Triosonate – datiert aus den 1920er-Jahren; Kirnberger wird aber kaum betrachtet und kommt, entsprechend des Klischees, als Komponist denkbar schlecht weg. Hans Hoffmann, *Die norddeutsche Triosonate des Kreises um Johann Gottlieb Graun und Carl Philipp Emanuel Bach*, Kiel 1927.

6 Vgl. hierzu Laurenz Lütteken, „Zwischen Ohr und Verstand: Moses Mendelssohn, Johann Philipp Kirnberger und die Begründung des ‚reinen Satzes‘ in der Musik“, in: *Musik und Ästhetik im Berlin Moses Mendelssohns*, hrsg. von Anselm Gerhard, Tübingen 1999, S. 135–163.

7 Einen Anfang machte Engelhardt, *Untersuchungen über Einflüsse* (s. Anm. 2), S. 327–404; es handelt sich um ein Verzeichnis von Kirnbergers Claviermusik inklusive Quellen.

8 Die Quellen konnten kurz nach der Wende zum 21. Jahrhundert aus Kiew, wohin sie nach dem zweiten Weltkrieg verbracht worden waren, nach Berlin zurückgeholt werden. Vgl. dazu Axel Fisher und Matthias Kornemann, „Mythen und Legenden: Die Restitution des Archivs der Sing-Akademie zu Berlin“, in: *The Archive of the Sing-Akademie zu Berlin, Catalogue / Das Archiv der Sing-Akademie zu Berlin, Katalog*, Berlin/New York 2010, S. 111–115. Die Kirnbergeriana sind verzeichnet auf S. 608–615.

9 Borris-Zuckermann, *Kirnbergers Leben und Werk* (s. Anm. 2), S. 48 f. Dieser Forschungsstand ist resümiert bei Wollny, Art. „Kirnberger“ (s. Anm. 2), Sp. 172.

zwölf aus einer Vielzahl von Quellen nach.¹⁰ Eine Recherche in den einschlägigen Quellenverzeichnissen konnte diese Anzahl – inklusive eines *opus dubium*¹¹ – bestätigen. Es seien an dieser Stelle jedoch noch einige ergänzende Bemerkungen und neue Erkenntnisse vorgebracht.

Bezugnehmend auf die bei Schwinger und Gronefeld abgedruckte Quellenübersicht lässt sich ganz allgemein von einer sehr überschaubaren Drucküberlieferung und einem ungleich umfangreicheren handschriftlichen Korpus sprechen. Die zeitgenössische Drucküberlieferung ist schnell resümiert: Es handelt sich um einen einzigen Druck, der in Berlin bei Birnstiel im Jahr 1763 erschien und zwei Werke – in g-Moll und E-Dur – enthält (Sonate Nr. 8 und Nr. 5 in Schwingers Zählung nach Tonarten).¹² Den schlichten Gebrauchsdruck in Stimmen, der leider ohne erläuternde Paratexte auskommt, dürfte Kirnberger wohl selbst in Auftrag gegeben haben, er koinzidiert mit einer ganzen Serie von unterschiedlichen Publikationen aus seiner Feder, die zu Beginn der 1760er-Jahre u. a. bei Birnstiel herauskamen. Kirnberger war seit 1758 in Berlin am Hofe der Prinzessin Anna Amalia tätig, was den Möglichkeiten zur publizistischen Entfaltung seines Selbstbewusstseins sicher förderlich gewesen sein wird.¹³

Geraume Zeit nach Kirnbergers Tod kam ein zweiter historischer Druck mit Triosonaten Kirnbergers heraus, und zwar in Wien bei Diabelli. Dieser enthält nun drei Sonaten, nämlich wiederum dieselbe g-Moll wie im 1763er-Druck (Nr. 8), sodann auch eine in d-Moll und eine weitere in g-Moll (Nr. 3 und Nr. 9).¹⁴ Auch dieser Druck ist bar jeglicher paratextuel-

10 Vgl. die Quellentabelle bei Tobias Schwinger, „Vorwort“, in: Johann Philipp Kirnberger, *Trio D-Dur für Flöte, Violine und Basso continuo*, hrsg. von Ingo Gronefeld, Beeskow 2009 (s. Anm. 3), S. XII.

11 *Opera dubia* sind hierbei durchaus vorhanden, vgl. etwa: „Sonata à Trio“ in g-Moll, D-Bsa 3820, vgl. <<https://opac.rism.info/search?id=469382000>> (aufgerufen am 18.1.2016): „Kirnberg [sic] ô Schaffrath“.

12 Johann Philipp Kirnberger, *I. [II.] SONATA A TRE, cioè VIOLINO PRIMO, o vero FLAUTO TRAVERSO, VIOLINO SECONDO, e BASSO CONTINUO*, Berlin 1763. Das Titelblatt weist merkwürdigerweise nur die erste Sonate aus („I. SONATA“), obwohl in dem Druck zwei Werke zusammengefasst sind. Vgl. auch RISM K 827 bzw. <<https://opac.rism.info/search?id=00000990033646>> (aufgerufen am 18.1.2016).

13 Vgl. zu Kirnbergers Biographie Wollny, Art. „Kirnberger“ (s. Anm. 2), Sp. 169 f. In den späten 1750er- und frühen 1760er-Jahren veröffentlichte er eine Vielzahl von Drucken enthaltend unterschiedlichste Kammermusik- und Klavierwerke sowie pädagogische Anleitungen.

14 Johann Philipp Kirnberger, *3 Sonaten für 2 Violinen und Bass*, Wien [o. J.] (= Musikalisches Archiv Nr. 2), RISM K 826.

ler Elemente, es ist lediglich zu konstatieren, dass er die zweite Nummer in der Serie *Musikalisches Archiv* darstellt. Das auch noch bei Schwinger und Gronefeld unklare Publikationsdatum erschließt sich (wenigstens ungefähr) aus einschlägigen Musikzeitschriften: Es kann Herbst 1830 angenommen werden, da die ersten vier Nummern der Serie *Musikalisches Archiv* sowohl im *Intelligenz-Blatt der Allgemeinen Musikalischen Zeitung* als auch im Leipzig bei Hofmeister erscheinenden *Musikalisch-Literarischen Monatsblatt* in dieser Zeit unter den Neuerscheinungen figurieren.¹⁵ Es handelt sich beim Wiener Druck also bereits um ein Rezeptionszeugnis.

Es würde an dieser Stelle zu weit führen, die viel umfangreichere handschriftliche Überlieferung bis in alle Verästelungen auszufalten, gerade zumal hier noch vieles unklar ist. Es handelt sich um rund drei Dutzend Titel, deren Entstehungsdaten sich von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis ins frühe 20. Jahrhundert erstrecken, wobei die wichtigsten bisher bekannten Provenienzen die Bibliothek der Prinzessin Anna Amalia sowie das Archiv der Berliner Sing-Akademie darstellen. Die Handschriften dieser Herkunft stechen nicht nur philologisch hervor, sondern verweisen auch auf die lokale soziale Verankerung des Kirnbergerschen Trio-Œuvres. Besonders die vielen Quellen aus der Bibliothek der Sing-Akademie lassen entsprechende Rückschlüsse zu: Die bisher bekannt gewordenen Schreiber bzw. ehemaligen Besitzer verweisen grösstenteils auf die bürgerliche Musikkultur in Berlin bzw. auf den Kreis um Carl Friedrich Zelter (1758–1832) und Sara Levy (1761–1864, geb. Itzig): Letztere beide besaßen sogar z.T. selbst angefertigte Abschriften von Kirnberger zugeschriebenen Trios, wobei nicht zu sagen ist, ob diese noch zu Lebzeiten des Komponisten entstanden sind.¹⁶ Denkbar ist jeden-

15 Vgl. *Intelligenz-Blatt zur allgemeinen musikalischen Zeitung* (September 1830), AMZ 32 (1830), Sp. 35 f., sowie *Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen*, Leipzig 1830, September–October 1830, S. 66–80, hier S. 66.

16 Es handelt sich um D-Bsa 3478 (Trio Nr. 3 in d-Moll Abschrift von Zelter, Datierung unklar, vgl. <<https://opac.rism.info/search?id=469347800>>), D-Bsa 3627 (Trio Nr. 9 in g-Moll in einer Abschrift des Schreibers J.A. Hasse IV, aus dem Besitz Zelters, Datierung unklar, es ist ein Konvolut mit Triosonaten verschiedener Komponisten, vgl. <<https://opac.rism.info/search?id=469362705>>), um D-Bsa 3493 (Trio Nr. 5 in E-Dur, Besitzerin Sara Levy, vgl. <<https://opac.rism.info/search?id=469349300>>) sowie um D-Bsa 3820 (Trio Nr. 11 in g-Moll, Kopist J.S. Bach I, *Opus dubium*, in derselben Quelle sowohl Schaffrath als auch Kirnberger zugeschrieben, aus dem Besitz von Sara Levy, vgl. <<https://opac.rism.info/search?id=469382000>> [sämtliche Permalinks aufgerufen am 20.1.2016]).

falls, dass Zelter und Levy dessen Trios noch unter seiner Aufsicht im pädagogischen Zusammenhang rezipierten: Zelter berichtet selber von seinem (nicht nur erfreulichen) Kontakt zu Anna Amalias Hofmusiker, und Levy könnte ihn als Lehrer ihrer älteren Schwester Bella kennen gelernt haben.¹⁷ Dass Kirnbergers Trios im Hause Itzig – das mit dem Musiksalon von Anna Amalia verbunden gewesen sein könnte¹⁸ – eine Rolle gespielt haben müssen, belegen ausserdem drei spätere Abschriften von ca. 1800 aus dem mutmasslichen Besitz von Saras und Bellas Bruder Benjamin Itzig (1756–1833).¹⁹

Bei den Quellen Zelters, Levys und Itzigs handelt es sich um Manuskripte einzelner Werke, deren Niederschrift zu Kirnbergers Lebzeiten als nicht gesichert zu gelten hat. Anders verhält sich dies mit Blick auf die Handschriften D-B, Mus. ms. 11626 und D-B, Amalien-Bibliothek 397. Ihre Datierungen (1765–1775 bzw. ca. 1780), Anlagen als Sammelhandschriften und – im Falle von D-B, Amalien-Bibliothek 397 – Provenienz legen nahe, dass es sich um Zeugnisse für ein Bemühen Kirnbergers um die systematische Überlieferung seiner Gattungsbeiträge handelt.²⁰ Die Anzahl von jeweils sechs überlieferten Werken verweist

17 Vgl. Carl Friedrich Zelter, *Darstellungen seines Lebens*, hrsg. von Johann-Wolfgang Schottlänger, Weimar 1931, Reprint Hildesheim 1978, S. 128–130 und S. 137f. Vgl. auch zur Verbindung Zelter–Kirnberger Klaus Hortschansky, „Opern“, in: *The Archive of the Sing-Akademie zu Berlin, Catalogue* (s. Anm. 8), S. 171–182, S. 180. Eine Verbindung Levis zu Kirnberger ist bisher nicht nachgewiesen worden, aber möglich, vgl. dazu Petra Wilhelmy, *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780–1914)*, Berlin/New York 1989, S. 719f.

18 Peter Wollny, „Ein förmlicher Sebastian und Philipp Emanuel Bach-Kultus‘. Sara Levy, geb. Itzig und ihr musikalisch-literarischer Salon“, in: *Musik und Ästhetik im Berlin Moses Mendelssohns* (s. Anm. 6), S. 217–255, hier S. 220. Nachweisbar ist der Kontakt allerdings nicht.

19 D-B, Mus. ms., 11628-4, ca. 1795–1805, Sonate Nr. 2 in D-Dur <<https://opac.rism.info/search?id=452028462>>, D-B, Mus. ms. 11628-6, Sonate Nr. 3 in d-Moll, ca. 1805–1815 <<https://opac.rism.info/search?id=452028463>> und D-B, Mus. ms. 11628-8, Sonate Nr. 12 in A-Dur, ca. 1795–1805 <<https://opac.rism.info/metaopac/search?View=rism&id=452028464>> (sämtliche Permalinks aufgerufen am 20.1.2016).

20 Auch dies lässt sich nicht beweisen, besonders aber D-B, Amalien-Bibliothek 397, legt dies nahe. Vgl. zu letzterer zuerst Eva Renate Blechschmidt, *Die Amalien-Bibliothek. Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723–1787)*, Berlin 1965, S. 397. Sie vermutete noch Kirnberger als Schreiber, in RISM wird aber ein Schreiber namens Schober angegeben, der bei Christoph Henzel identifiziert ist in ders., *Graun-Werkeverzeichnis (GraunWV). Verzeichnis der Werke der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun*, Beeskow 2006, S. XVI, Fussnote 8. Vgl. ebenso ders., *Berliner Klassik. Studien zur Graunüberlieferung im 18. Jahrhundert*, Beeskow 2009, S. 289, Fussnote 21. Demnach sei mit Schober wohl der Hornist Schober gleichzusetzen, der u. a. zwischen 1757 und 1769

auf die traditionellen Gruppenbildungen im Bereich der Sonatenveröffentlichung. Sie überliefern insgesamt acht verschiedene Trios, wobei die 1763 im Druck veröffentlichten Werke in beiden vorhanden sind (vgl. Tabelle 1).

Diese beiden sehr auffälligen Manuskripte verweisen ausserdem auf eine weitere hervorstechende Quelle, auf eine Sammelhandschrift aus dem Besitz des Musiklehrers Johann August Patzig (1738–1816). Sie enthält ebendiese acht verschiedenen Sonaten, und deren erste sechs Nummern spiegeln die Werkreihenfolge in D-B, Amalien-Bibliothek 397 (D-Bsa 3845, die beiden zusätzlichen, in D-B 11626 eingetragenen Werke, folgen nach als Nr. 7 und Nr. 8) wider.²¹ Diese doch merkwürdige Konstellation lässt einen Kontakt zwischen Kirnberger und Patzig vermuten, auch wenn sich über die Datierung der Handschrift aus dem Besitz des Letzteren nicht viel mehr aussagen lässt, als dass sie wohl noch im 18. Jahrhundert entstanden ist.²² Jedenfalls war Patzig aktives Mitglied von Zelters Berliner Sing-Akademie und hatte sich davor als Organisator von Vortragsübungen für junge Musiker hervorgetan – auch hier könnten also die Kirnbergerschen Triosonaten pädagogischen Zwecken gedient haben.²³ Einen weiteren vergleichbaren sozialhistorischen

unter den Mitgliedern der Berliner Hofkapelle figuriert. Gemäss RISM war der Kopist Schober zwischen 1760 und 1800 tätig, vgl. unter <<https://opac.rism.info/search?id=452505353>> die Rubrik Schreiber (aufgerufen am 19.1.2016). Sehr viele Quellen aus der Amalien-Bibliothek stammen aus dieser Hand, vgl. dazu bereits bei Blechschmidt, *Die Amalien-Bibliothek* (s. Anm. 20), S. 333.

21 Siehe <<https://opac.rism.info/search?id=469384500>> (aufgerufen am 20.1.2016).

22 Das Wasserzeichen der Handschrift, ein Bischof mit Stab und den Buchstaben „G F M“ (vgl. <<https://opac.rism.info/search?id=469384500>> (aufgerufen am 20.1.2016), legt dies nahe, es findet sich auf diversen Quellen aus dem Berliner Kontext der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, vgl. u. a. <http://www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur.php?ref=DE0945-Kirnberger3285_6v> und <http://www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur.php?ref=DE0945-Janitsch3165_IV> (aufgerufen am 20.1.2016).

23 Siehe zu Patzig Dietrich Sasse, Art. „Berlin“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 1, Sp. 1705–1745, Sp. 1721 sowie Ingolf Sellack, Art. „Possin, Johann Samuel Carl“ [sic], in: *MGG2, Personenteil* Bd. 13, Sp. 820, letzteres zit. nach <<https://opac.rism.info/search?id=469384500>> (aufgerufen am 20.1.2016). Siehe ebenso Eveline Bartlitz, „Wen in der Welt interessiert Fr. Koch...?“, in: *Weber-Studien*, Bd. 3, hrsg. von Joachim Veit und Frank Ziegler, Mainz etc. 1996, S. 27–54, S. 37, Fussnote 43, Christoph Henzel, „Agricola und andere Berliner Komponisten im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 2003, S. 31–98, S. 57–60.

Konnex legen Abschriften aus der Feder Johann Samuel Carl Possins nahe (D-Bsa 3474, 3479 [Nr. 6], 3492 und 3831, wahrscheinlich vor 1790).²⁴ Possin war nicht nur Schüler Patzigs (entsprechend sind auch alle vier Werke in der Patzig-Handschrift überliefert), sondern auch Johann Abraham Peter Schulz', der seinerseits von Kirnberger unterwiesen worden war.²⁵ Mit Patzig und Possin können also zwei weitere Protagonisten aus dem Berliner Kontext dingfest gemacht werden, die sich für Kirnbergers Triosonaten eingesetzt haben. Ferner liegen aus philologischen wie sozialgeschichtlichen Gründen hier direkte Verbindungen zum Komponisten nahe. Dass beide Kontakte zu Zelter hatten, schliesst sozusagen den Kreis und lässt eine kompakte Gesellschaft erkennen, die sich für seine Triosonaten interessierte und sie dann auch über seinen Tod hinaus tradierte.

Leider lässt sich mangels einschlägiger Hinweise anhand der vielen weiteren Quellen die hier umrissene sozialgeschichtliche Perspektive kaum vertiefen. Wenigstens verleiht ein Blick auf eine weitere auffällige Quelle – D-Bsa 3470, ebenso undatiert und aus dem Besitz eines C.F. Grunow, dessen Identität noch nicht ans Licht gebracht werden konnte – den erwähnten Sammelhandschriften noch mehr Gewicht, zumal sich in ihr wieder die acht Sonaten finden, die schon aus D-Bsa 3845 bekannt sind (allerdings nur als Generalbassstimme und in einer anderen Reihenfolge).²⁶ Merkwürdigerweise wurden demgegenüber die vier übrigen der insgesamt zwölf bekannten Werke viel weniger häufig und auffällig – nämlich, soweit bekannt, in jeweils nur einer Quelle – überliefert. Vor dem Hintergrund der allgemeinen Quellensituation und der oben vermuteten Verbindungen Kirnbergers zu Patzig und Possin liegt also die Spekulation nahe, dass es sich bei den acht nämlichen Wer-

24 Siehe die einschlägigen Nachweise in RISM unter <<https://opac.rism.info/search?id=469347400>> (D-Bsa 3474, Trio Nr. 1 in C-Dur, unvollständig, nur 1. Satz), <<https://opac.rism.info/search?id=469347906>> (D-Bsa 3479 [Nr. 6], Trio in C-Dur, nur 1. Satz, für Orgel bearbeitet), <<https://opac.rism.info/search?id=469349200>> (D-Bsa 3492, Trio Nr. 8 in g-Moll) und <<https://opac.rism.info/search?id=469383100>> (D-Bsa 3831, Trio Nr. 5 in E-Dur) (alle Permalinks aufgerufen am 20.1.2016).

25 Die Bearbeitung des ersten Satzes der C-Dur-Sonate für Orgel verweist auf dessen clavieristische Ambitionen; Possin, der sich auch als Dirigent hervorgetan hatte, überliess 1790 im Zusammenhang mit seinem Weggang aus Berlin seine Musikaliensammlung Zelter, und zwar wahrscheinlich in toto (womit denn auch ein möglicher Terminus *ante quem* für seine Niederschrift der Kirnberger-Trios bestimmt wäre). Siehe Henzel, „Agricola“ (s. Anm. 23), S. 57–60, sowie noch einmal Sellack, Art. „Possin“ (s. Anm. 23), Sp. 820.

26 Vgl. <<https://opac.rism.info/search?id=469347000>> (aufgerufen am 20.1.2016).

ken um ein autorisiertes Kernrepertoire handelt.²⁷ Die Frage, inwiefern diese Erkenntnis für die Bewertung der Authentizität der verbleibenden vier Werke Konsequenzen haben könnte, bleibe hier einmal dahingestellt.

Aus den besprochenen Manuskripten geht hervor, dass Kirnberger in bestimmten Berliner Salons und in pädagogischen Kontexten auch als Triosonatenkomponist eine Rolle spielte und spielen wollte – ein Befund, der vor dem Hintergrund der u. a. massgeblich von den Gebrüdern Graun geprägten Bedeutung der Gattung in diesem Kontext auch nicht sehr erstaunlich ist. Insbesondere die verschiedenen Sammelhandschriften legen ein Bewusstsein und erhöhtes Interesse für seine Betätigung auf diesem Feld nahe. Mit Blick auf Quellen wie diejenigen Patzigs oder Grunows lässt sich – wenigstens in Ansätzen – wohl von einer Tradition sprechen, deren Nukleus die acht sowohl in Sammelhandschriften, im Druck von 1763 als auch ansonsten reichlich überlieferten Werken bilden. Gerade mit Blick auf den Druck lässt sich Kirnberger gleichermassen die Absicht unterstellen, es als Triosonatenkomponist in den Kanon der ‚Berliner Klassik‘ schaffen zu wollen; merkwürdigerweise bleibt dieser aber eine der wohl überhaupt frühesten Quellen für Kirnbergers Trio-Œuvre.²⁸

27 Diese Hypothese wird dadurch unterstrichen, dass diese acht Sonaten auch in der Königlichen Hausbibliothek des Preußischen Hofes vorhanden sind, vgl. zu den Signaturen dieser nach wie vor schwer zu recherchierenden Quellen hierzu die Übersicht bei Schwinger, „Vorwort“ (s. Anm. 10), S. XII.

28 Dass er sich bereits davor mit der Gattung auseinandersetzte, wird aus einer Bemerkung Marpurgs aus dem Jahr 1754 deutlich, vgl. Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Bd. 1*, Berlin S. 85 f.: „Seine bisherigen Compositionen sind einige lateinische Messen, Fugen, Claviersonaten, Trios und Solos [...] für die Flöte und Violine“. Zit. nach Schwinger, „Vorwort“ (s. Anm. 10), S. XII. Ausserdem erschien die G-Dur-Sonate bereits in einer Clavierversion in *Raccolta delle più nuove composizioni di clavicembalo di differenti maestri ed autori*, hrsg. von Friedrich Wilhelm Marpurg, Leipzig 1757, S. 23–25, vgl. Schwinger, „Vorwort“ (s. Anm. 10), S. XII.

Tabelle 1: Übersicht über die bisher bekannt gewordenen Kirnberger zugeschriebenen Trios; es sind jeweils nur die bedeutendsten Quellen aufgelistet. Fett bedeutet eine exklusiv Kirnbergers Triosonaten gewidmete Sammelquelle.

Werk	Charakterisierung	Wichtigste Quellen aus dem Berliner Kontext ²⁹
1. C-Dur	Alla breve (C) – Andante (2/4, a) – Allegro (3/4, C) Fl./Vl., Vl., B.c.	– D-B, Mus. Ms. 11626 (Nr. 1, ca. 1765–75) – D-B, Amalien-Bibliothek, Nr. 397 (Nr. 3, ca. 1780) – D-Bsa 3845 (Nr. 3, Schreiber und Besitzer Patzig) – D-Bsa 3470 (Nr. 8, Besitzer Grunow) – D-Bsa 3474 (Nur 1. Satz, Schreiber und Besitzer Possin, vor 1790?) – D-Bsa 3479 (Nr. 6, Arrangement 1. Satz für Orgel, Schreiber und Besitzer Possin, vor 1790?) – D-B, Mus. Ms. 11628-2 (ca. 1795–1805) – Div. weitere Konkordanzen, u. a. aus der Königlichen Hausbibliothek ³⁰
2. D-Dur	Vivace (2/4, D) – Andante (3/4, h) – Allegro (4/4, D) Fl./Vl., Vl., B.c.	– D-B, Mus. Ms. 11628-4 (Vorbesitzer Itzig, 1795–1805) – Keine weiteren Konkordanzen bekannt
3. d-Moll	Adagio/Andante (3/4, d) – Allegro (3/4, d) – Presto (Alla breve, d) Vl., Vl., B.c.	– D-B, Mus. Ms. 11626 (Nr. 5, ca. 1765–75) – D-B, Amalien-Bibliothek, Nr. 397 (Nr. 4, ca. 1780) – D-Bsa 3845 (Nr. 4, Schreiber und Besitzer Patzig) – D-Bsa 3470 (Nr. 6, Besitzer Grunow) – D-Bsa 3478 (Schreiber Zelter) – D-B, Mus. Ms. 11628-6 (Vorbesitzer Benjamin Itzig, ca. 1805–1815) – Druck: Wien: Diabelli [1830]. – Weitere Konkordanzen, u. a. aus der Königlichen Hausbibliothek
4. E-Dur	Andante (3/4, E) – Allegro (4/4, E) – Allegretto (3/8, E) Vl., Vl., B.c.	– D-B, Amalien-Bibliothek, Nr. 397 (Nr. 2, ca. 1780) – D-Bsa 3845 (Nr. 2, Schreiber und Besitzer Patzig) – D-Bsa 3470 (Nr. 3, Besitzer Grunow) – Weitere Konkordanzen, u. a. aus der Königlichen Hausbibliothek
5. E-Dur	Allegro (3/4, E) – Andante (3/4, e) – Polonaise (3/4, A) – Menuett (3/4, E) Vl., Vl., B.c. bzw. Vl., Cembalo obligato	– D-B, Mus. Ms. 11626 (Nr. 3, ca. 1765–75) – D-B, Amalien-Bibliothek, Nr. 397 (Nr. 6, ca. 1780) – D-Bsa 3845 (Nr. 6, Schreiber und Besitzer Patzig) – D-Bsa 3470 (Nr. 7, Besitzer Grunow) – D-Bsa 3493 (Besitzerin Sara Levy) – D-Bsa 3831 (Schreiber Possin, vor 1790?) – Eine Konkordanz in der Königlichen Hausbibliothek – Druck: Berlin: Birnstiel 1763 (Nr. 2).

²⁹ Die Zählung folgt den Tonarten und wurde von Schwinger und Gronefeld eingeführt. Für eine vollständige Übersicht der derzeit bekannten Quellen vgl. die Tabelle bei Schwinger, „Vorwort“ (s. Anm. 10), S. XII.

³⁰ Siehe zur Königlichen Hausbibliothek des Preussischen Hofes hier Fussnote 27.

6. G-Dur	Ouvertüre (4/4, G, zweiteilig) – Prestissimo (6/8, G) Fl., Vl., B.c.	<ul style="list-style-type: none"> – D-B, Amalien-Bibliothek, Nr. 397 (Nr. 1, ca. 1780) – D-Bsa 3845 (Nr. 1, Schreiber und Besitzer Patzig) – Bsa 3470 (Nr. 1, Besitzer Grunow) – Weitere Konkordanzen, u. a. in der Königlichen Hausbibliothek und in Bearbeitungen
7. G-Dur	Allegro (3/4, G) – Andante (3/4, e), Allegro (4/4, C) Fl., Vl., B.c.	<ul style="list-style-type: none"> – D-Bsa 3472 (Datierung unklar) – Keine weiteren Konkordanzen bekannt
8. g-Moll	Andante (3/4, g) – Alla breve (g) – Allegro (3/4, g) Fl./Vl., Vl., B.c.	<ul style="list-style-type: none"> – D-B, Mus. Ms. 11626 (Nr. 4, ca. 1765–75) – D-B, Amalien-Bibliothek, Nr. 397 (Nr. 5, ca. 1780) – D-Bsa 3845 (Nr. 5, Schreiber und Besitzer Patzig) – Bsa 3470 (Nr. 2, Besitzer Grunow) – D-Bsa 3492 (Schreiber und Besitzer Possin) – Druck: Berlin: Brinstiel 1763 (Nr. 1), Wien: Diabelli [1830]. – Div. weitere Konkordanzen, u. a. aus der Königlichen Hausbibliothek
9. g-Moll	Siciliano (6/8, g) – Allegro (3/4, g) – Allegro (3/8, g) Fl./Vl., Vl., B.c.	<ul style="list-style-type: none"> – D-B, Mus. Ms. 11626 (Nr. 6, ca. 1765–75) – D-Bsa 3845 (Nr. 7, Schreiber und Besitzer Patzig) – Bsa 3470 (Nr. 4, Besitzer Grunow) – Druck: Wien: Diabelli [1830]. – D-Bsa 3627 (Vorbesitzer Zelter) – Weitere Konkordanzen u. a. in der Königlichen Hausbibliothek
10. g-Moll	(2/4, g) – Adagio (4/4, b/B) – Allegretto (g, 3/8) in 11626: Tempo di Minuetto Fl./Vl., Vl., B.c.	<ul style="list-style-type: none"> – D-B, Mus. Ms. 11626 (Nr. 2, ca. 1765–75) – D-Bsa 3845 (Nr. 8, Schreiber und Besitzer Patzig) – D-Bsa 3470 (Nr. 5, Besitzer Grunow) – Eine Konkordanz in der Königlichen Hausbibliothek
[11. g-Moll]	Adagio (4/4, g) – Allegro non troppo (4/4, g) – Allegro (2/4, g) Fl., Vl., B.c.	<ul style="list-style-type: none"> – D-Bsa 3820 (<i>opus dubium</i>, Schaffrath und Kirnberger gleichzeitig zugeschrieben, Besitzerin Sara Levy)
12. A-Dur	Largo cantabile (2/4, A) – Allegro non molto (3/4, A) – Andante (4/4, fis) – Allegro (4/4, A) Fl./Vl., Vl., B.c.	<ul style="list-style-type: none"> – D-B, Mus. Ms. 11628-8 (Besitzer Itzig, 1795–1805) – Keine weiteren Konkordanzen bekannt

Zur allgemeinen Werkphysiognomie und zum kompositionsgeschichtlichen Kontext

Alle zwölf unter Kirnbergers Namen tradierten Werke weisen drei prinzipiell gleichberechtigte Stimmen auf (es sind also keine Duosonaten mit begleitendem Basso continuo – was nicht ausschliesst, dass die Basslinie gattungstypisch zwischen harmonischer Stütze und Teilnahme am Kontrapunkt schwankt). Ein Blick auf die Gesamtanlagen (vgl. noch einmal die Tabelle) offenbart ein Überwiegen der für die spätbarocke Ausprägung der Gattung typischen Dreisätzigkeit, wobei die Abfolge langsam-schnell-schnell(er) gegenüber der Abfolge schnell-langsam-schnell häufiger anzutreffen ist. Zusätzlich fällt in der Sonate Nr. 5 in E-Dur der Einbezug von Tanzsätzen auf.

Dieser Befund ist zunächst einmal wenig erstaunlich, verweist doch gerade das Überwiegen der Drei- gegenüber der Viersätzigkeit auf eine Ausprägung, die schon Hoffmann 1927 als ein Charakteristikum der von ihm so genannten „norddeutschen Triosonate“ erkannte, wie sie im mittleren und späten 18. Jahrhundert insbesondere in Berlin gepflegt wurde.³¹ Nicht zu vergessen ist freilich, dass auch die Orgeltriosonaten von Johann Sebastian Bach, Kirnbergers Leitfigur schlechthin, dreisätzig sind und in Prinzessin Amalias Bibliothek in einer Handschrift aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorliegen.³² Dass die altmodische, gleichsam corellianische und etwa von Telemann noch einmal bewusst kultivierte Viersätzigkeit auch bei Kirnbergers Berliner Zeitgenossen durchaus noch eine lebendige Alternative darstellte, belegen vor allem die Triosonaten von Quantz, es finden sich aber auch noch seltene Beispiele bei Johann Gottlieb Graun.³³ Vergleichbare Beobachtungen lassen sich bei der Temporanordnung anstellen, wobei hier die Lage etwas weniger eindeutig zu sein scheint. Die Abfolge langsam-schnell-schnell(er) bevorzugten besonders die Brüder Graun in ihren Triosonaten (daneben auch Janitsch), was auf deren Bedeutung für Kirnbergers eigene Betätigung auf diesem Feld verweist.³⁴

31 Die meisten Triosonaten von Johann Gottlieb Graun, Carl Philipp Emanuel Bach, aber auch von Christoph Schaffrath oder Johann Gottlob Janitsch sind in dieser Weise gegliedert; siehe Hoffmann, *Die norddeutsche Triosonate* (s. Anm. 5), bes. S. 65–72; Wendt, *Die Trios* (s. Anm. 4), S. 142–155.

32 D-B, Amalien-Bibliothek 51 (datiert 1780), vgl. <<https://opac.rism.info/search?id=452005030>> (aufgerufen am 1.2.2016).

33 Vgl. Hoffmann, *Die norddeutsche Triosonate* (s. Anm. 5), S. 67f.; Wendt, *Die Trios* (s. Anm. 4), S. 149.

34 Vgl. Wendt, *Die Trios* (s. Anm. 4), S. 149, Hoffmann, *Die norddeutsche Triosonate* (s. Anm. 5) S. 67f.

Die bei Kirnberger weniger oft anzutreffende (konzertmässige) Abfolge schnell-langsam-schnell wiederum findet sich sowohl in fast allen Orgeltrios von Johann Sebastian Bach und charakterisiert ebenso das Triosonatenœuvre seines in Berlin wirkenden Sohnes Carl Philipp Emanuel.³⁵ Ein weiteres weitverbreitetes und ebenso nicht nur im Berliner Kontext anzutreffendes Triosonatenmerkmal ist der Abschluss von Sonaten mit Tanzsätzen, insbesondere dem Menuett, wie dies in Kirnbergers E-Dur-Sonate der Fall ist.³⁶ Ob die im Vergleich zu den etwa unter dem Namen Graun überlieferten Trios bei Kirnberger viel häufigeren Mollwerke eine individuelle Facette darstellen, bedürfte weiterer Recherchen; jedenfalls wartet die Tonartendisposition innerhalb der Sätze mit keinen Überraschungen auf.

Kirnbergers Triosonaten charakterisiert gesamthaft betrachtet eine bemerkenswerte Vielfältigkeit der Schreibweisen, wobei die schon erwähnte Maxime der prinzipiellen Gleichberechtigung der drei Stimmen stets gewahrt wird; Bevorzugungen von Solostimmen à la Giuseppe Sammartini finden sich nie,³⁷ genauso wenig auch harmoniefüllendes bzw. rein akkordisch determiniertes Begleitwerk. Dennoch lassen Kirnbergers Grundprinzipien eine grosse Spannweite an satztechnischen Formulierungen und Stilhöhen zu, die von mehr oder weniger streng fugierten (Notenbeispiel 1) bis zu locker durchbrochenen und durch Parallelführung der Stimmen gekennzeichneten Passagen reicht (Notenbeispiel 2). Borris-Zuckermanns Feststellung, dass es sich um „echteste Polyphonie“ und bei den „meisten Sätze[n]“ um „reine Fugati“ handle,³⁸ ist also zu differenzieren, und zwar nicht nur mit Blick auf die ihm ausschließlich bekannten sechs Sonaten (auch innerhalb dieses Korpus finden sich Gegenbeispiele),³⁹ sondern gerade auch auf die im Rahmen neuerer Forschungen wiederentdeckten Werke. Ihre Authentizität einmal vorausgesetzt, relativieren insbesondere die neu aufgefundenen, in vielerlei Hinsicht geradezu ‚galanten‘ und an Entsprechendes aus der Feder Quantz’ oder Carl Philipp Emanuel Bachs gemahnenden Sonaten in D-Dur und A-Dur das traditionelle Bild eines strengen und hoffnungslos altmodischen Kirnberger.⁴⁰

35 Siehe v. a. Hoffmann, *Die norddeutsche Triosonate* (s. Anm. 5), S. 70–72.

36 Vgl. Hogwood, *The Trio Sonata* (wie Anm. 3), S. 113

37 Vgl. zum Ideal bei und um Sammartini ebd., S. 116, und zur allgemeinen Tendenz der Auflösung der Gleichberechtigung der Stimmen ebd., S. 113–125, sowie Suess, Art. „Triosonate“ (s. Anm. 3), Sp. 820–831.

38 Borris-Zuckermann, *Kirnbergers Leben und Werk* (s. Anm. 2), S. 49.

39 Vgl. beispielsweise die Sonate Nr. 4 in E-Dur, insbesondere den 1. Satz sowie den letzten Satz der Sonate Nr. 1 in C-Dur.

40 Vgl. auch die Editionen von Ingo Gronefeld im ortus-Verlag (s. Anm. 3). Diese beiden Kompositionen gehören eben gerade nicht zum weiter oben festgestellten

Notenbeispiel 1: Beginn des zweiten Satzes der 8. Sonate in g-Moll (Edition nach RISM K 827).

Allabreve

VI. / Fl. VI. / Fl. B.c.

6 # 6 5 6

6 # 6 5 4 3 2

,Kernrepertoire', vgl. den Abschnitt über die Überlieferung. Immerhin relativiert dieses Bild neuerdings Hofmann, CD-Booklet (s. Anm. 3), S. 6: „Seine [Kirnbergers] historischen Neigungen schlugen sich, anders als man vermuten könnte, keineswegs unmittelbar auch in seinem Stil nieder. In seinen Werken spiegeln sich durchaus die galanten und empfindsamen Züge seiner Zeit und der moderne ‚vermischte Geschmack‘ des friderizianischen Berlin.“

Notenbeispiel 2: Beginn des ersten Satzes der 2. Sonate in D-Dur (Edition nach der Ausgabe Gronefeld [s. Anm. 3]).

Vivace

Fl.

VI.

B.c.

8 7 6 6 6 5 6 5 7 5 9 8 6

6 5 4 3

9 3 9 3 9 3 9 7 6 5 6 6 5 7

4 3 6 5

Dank Hoffmanns Untersuchungen lassen sich weitere Anknüpfungspunkte zu zeitgenössischen und kontextuell relevanten Komponisten in Anschlag bringen. Hoffmann erkennt innerhalb des von ihm untersuchten Korpus vor allem zwei wichtige binnenformale Gestaltungsweisen schneller Sätze, die hier auch an Kirnberger exemplifiziert werden können. Es handelt sich einerseits um eine zweiteilige Form mit Wiederholungen, die mustergültig im letzten Satz der 8. Sonate in g-Moll realisiert ist (Notenbeispiel 3): Beide Formteile werden repetiert, der erste Teil exponiert das Hauptthema, es erklingt in den beiden Oberstimmen zuerst in der Tonika bzw. in der Dominante, gefolgt von einer modulierenden Fortspinnung; der zweite Teil rekapituliert es in umgekehrter harmonischer Reihenfolge, zuerst in der Dominante, sodann in der Tonika, wieder gefolgt von fortspinnenden Abschnitten. Diese Gestaltungsweise findet sich gemäss Hoffmann vor allem in den Trios von Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun und ist – z.T. in Varianten – auch in anderen Triosonaten Kirnbergers zu finden.⁴¹ Bei der zweiten Gestaltungsweise handelt es sich um eine dreiteilige Form ohne Wiederholungen. Sie ist charakteristisch im zweiten Satz der ebenso in g-Moll stehenden Sonate Nr. 9 realisiert: Das Thema wird zunächst in beiden Oberstimmen in der Tonika bzw. der Dominante präsentiert; nach einer fortspinnenden Passage, an der sich auch der Bass mit thematischem Material beteiligt, erklingt das Hauptthema auf der Tonikaparallele, wiederum gefolgt von einem fortspinnenden Abschnitt; die dritte Sinneinheit bildet sodann die Rekapitulation des Hauptthemenkomplexes in der Tonika. Diese Formprozedur sei Hoffmann zufolge insbesondere von Carl Philipp Emanuel Bach geprägt worden.⁴²

41 Vgl. Hoffmann, *Die norddeutsche Triosonate* (s. Anm. 5), S. 73–94. Vgl. bei Kirnberger z.B. im letzten Satz der im Wiener Druck von 1830 (s. Anm. 14) edierten Sonate Nr. 9 in g-Moll. Ein Beispiel für eine Variante bietet der Beginn des zweiten Teils des ersten Satzes der bei Brinstiel gedruckten E-Dur-Sonate: Es erklingt als Antwort auf das Hauptthema eine gespiegelte und variierte Form des Themas.

42 Hoffmann, *Die norddeutsche Triosonate* (s. Anm. 5), S. 88 und *passim*.

Notenbeispiel 3: Beginn des ersten und zweiten Teils des dritten Satzes der 8. Sonate in g-Moll (Edition nach RISM K 827).

Allegro

VI. / Fl.

VI.

B.c.

6 6 # 6 6 9 8 6 # 6 5 6 5 6

8 38

[...]

[...]

6 6 5 9 6 # 6 6 5 6 5 3 6 6 # 6 6 5

41

6 # 6 6 5 # 6 6 6 6 6 # 6 6 9 6 # 6 6 5

Freilich ist diese Systematik nicht erschöpfend, eine detaillierte Ausfaltung aller Kirnbergerschen Sätze wäre Gegenstand einer umfassenderen Studie. Dennoch lässt sie deren kompositionsgeschichtliche Verwurzelung im Berliner Kontext erkennen und unterstreicht die Revisionsbedürftigkeit von Borris-Zuckermanns Feststellung, zumal die soeben betrachteten Gestaltungsweisen weder besonders kontrapunktisch determiniert noch besonders ‚gelehrt‘ sind. Dennoch sollte gerade der ‚gelehrte‘ Stil nicht vergessen werden, da Kirnberger ihn immer wieder mit Nachdruck in seine Triosonaten integrierte. Paradebeispiel ist hier der schon erwähnte zweite Satz der Sonate Nr. 8 in g-Moll, weil hier Fugentechnik und Chromatik verbunden sind (siehe noch einmal Notenbeispiel 1; nach den ersten Einsätzen von Dux und Comes ist der Satz allerdings relativ frei gehalten). Eine ähnliche Gestaltungsweise offenbart der zweite Satz der dritten Sonate in d-Moll, ein fugierter Essay über eine chromatisch absteigende Linie, wobei dem Komponisten hier offenbar besonders viel an der programmatischen Demonstration des doppelten Kontrapunkts gelegen hat (Notenbeispiel 4). Sogar das Menuett der E-Dur-Sonate weist in dieselbe Richtung: Es handelt sich nun nicht um eine Fuge, sondern schlicht um die Zurschaustellung des doppelten Kontrapunktes zwischen Bass und Oberstimme, wobei dafür kurioserweise die Satznorm aufgegeben wird: Im Originaldruck spielen die beiden Solostimmen unisono, in der in D-B, Amalien-Bibliothek 397 eingetragenen Version für obligates Cembalo und Violine ebenso (Notenbeispiel 5).



41 Vgl. Hoffmann, *Der vierhändige Triosatz* (s. Anm. 5), S. 73–94. Vgl. bei Kirnberger z. B. den zweiten Satz der 14. Wiener Druck von 1730 (S. Anm. 14) oder den zweiten Satz der 14. Wiener Druck von 1730 (S. Anm. 14) oder den zweiten Satz der 14. Wiener Druck von 1730 (S. Anm. 14).

42 Hoffmann, *Der vierhändige Triosatz* (s. Anm. 5), S. 88 und passim.

Notenbeispiel 4: Beginn des zweiten Satzes der 9. Sonate in g-Moll (Edition nach RISM K 826).

Allegro

VI.

VI.

B.c.

9

17

Notenbeispiel 5: Menuett aus der 5. Sonate in E-Dur. Der Notentext folgt RISM K 827, die kontrapunkttechnischen pädagogischen Angaben in Klammern der nur zweistimmigen Version in Kirnbergers Sammlung *Vermischte Musikalien* von 1769 (s. Anm. 54).

[Minuetto in Contrap: alla 10.]

VI./Fl. [8] [8] [8] [8] 3 tr

VI./Cemb. [8] [8] [8] [8] 3 tr

B.c.

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

9 [10] [10] [10] [10] tr

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

Auch weitere Triosätze Kirnbergers fallen mit Kontrapunktik auf, so ist auch der erste Satz der C-Dur-Sonate Nr. 1 fugiert, eröffnende Imitationsfelder in allen Stimmen finden sich in den ersten Sätzen der g-Moll-Sonaten Nr. 8 und 9 sowie im dritten Satz der A-Dur-Sonate Nr. 12. Chromatische Elemente sind ausserdem im ersten Satz der Sonate Nr. 3 in d-Moll sowie im identisch beginnenden, aber nach e-Moll transponierten zweiten Satz der Sonate Nr. 7 in G-Dur zu beobachten. Doppelte Kontrapunkte finden sich auch in ‚galanteren‘ Sätzen immer wieder, so etwa im ersten Satz der A-Dur-Sonate.⁴³ Trotz der gegenüber Borris-Zuckermanns Verallgemeinerung veranschlagten Reserve sind also ostentativ-gelehrige Elemente und Gestaltungsweisen unzweifelhaft ein wichtiges Element in Kirnbergers Trio-CŒuvre, dank deren vergleichsweise häufiger Anwen-

43 Auch Hoffmann erkennt in der Fugenform eine Gestaltungsvariante für schnelle Sätze und weist dabei in einer Fussnote auf Kirnbergers nämlichen C-Dur-Satz hin, erklärt diesen aber für schülerhaft. Vgl. Hoffmann, *Die norddeutsche Triosonate* (s. Anm. 5), S. 98; vgl. im 1. Satz der A-Dur Sonate (Edition s. Anm. 3) die Takte 5–8 und 38–41 miteinander.

derung er in seinem zeitgenössischen Berliner Kontext auch einigermaßen hervorstechen scheint – so hat Hoffmann beispielsweise in den über 50 ihm bekannten Triosonaten Johann Gottlieb Grauns nur zwei Fugensätze gezählt, und auch Carl Philipp Emanuel Bach oder Quantz dürften in dieser Hinsicht eher weniger das Vorbild Kirnbergers gewesen sein.⁴⁴ Von grösserer Bedeutung mag hier seine Verehrung Johann Sebastian Bachs gewesen sein – man denke besonders an die Triosonate aus dem *Musikalischen Opfer*, in der ebenso Fugentechnik und Chromatik verschmelzen.

Ästhetische Hintergründe

Es ist bekannt, dass das Trio bzw. die Triosonate im zeitgenössischen Musikschrifttum als anspruchsvolle, kompositorisches Können voraussetzende Gattung rangiert, deren Meisterung dem Autor zu Ruhm und Ehre gereicht – schon in Johann Matthesons frühen Schriften findet sich Entsprechendes, und die Linie setzt sich fort über Johann Adolf Scheibe,⁴⁵ Johann Adam Hiller⁴⁶ bis hin zu Schulz' Trio-Artikel in Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* und darüber hinaus; dass Kirnberger seinen Schüler Schulz bei der Abfassung des Trio-Artikels beraten haben dürfte,⁴⁷ verweist in besonderem Masse auf die Bedeutung,

44 Hoffmann, *Die norddeutsche Triosonate* (s. Anm. 5), S. 73.

45 Johann Adolf Scheibe, *Der critische Musicus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1745, S. 675–680, zit. nach Wendt, *Die Trios* (s. Anm. 4), S. 55.

46 Johann Adam Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend, des dritten Jahrgangs, Erstes Vierteljahr*, Leipzig 1768, S. 103: „Keine Gattung der Musik ist mit wenigern Schwierigkeiten verknüpft, und vergnügt mehr, als mit Geist und Kunst gearbeitete Trii.“ Zit. nach Wendt, *Die Trios* (s. Anm. 4), S. 73.

47 [Johann Abraham Peter Schulz], Art. „Trio“, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln. Zweyter Teil, von K bis Z*, hrsg. von Johann Georg Sulzer, Leipzig 1774, S. 1080 f. Zu Schulz' Autorschaft vgl. ebd., Vorrede Sulzers, [o. S.]: „Von [...] Herr[n] Schulze aus Lüneburg [...] sind [...] von Anfange des Buschstabens S bis zu Ende des Werks alle Artikel über musikalische Materien, nur wenige ausgenommen, die ich schon vorher entworfen hatte.“ Trotz der Restunsicherheit scheint sich die Forschung einig zu sein, dass dieser den Artikel tatsächlich verfasst hat. Vgl. Ingo Sellack und Hans Ottenberg (Würdigung), Art. „Schulz, Johann Abraham Peter“, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 15, Sp. 236–246, Sp. 241. Zu Kirnbergers Mitwirkung siehe noch einmal Sulzers Vorrede: „Indessen hat Herr Kirnberger auch in diesem Theile, sowol mir, als dem Herrn Schultze viel wichtige Bemerkungen, die seine gründliche Theorie und große Erfahrung an die Hand gegeben hat, mit ausnehmender Bereitwilligkeit mitgetheilet.“

die er seinem Engagement auf dem Feld der Triosonate beigemessen haben muss, heisst es doch da, dass „das eigentliche Trio [...] eine der schwersten Gattungen der Composition“ sei.⁴⁸ So der Trio-Artikel in Sulzers *Lexikon* tatsächlich Kirnbergers Credo widerspiegelt – was auch durch einige Parallelstellen aus seiner *Kunst des reinen Satzes* nahegelegt wird –, lassen sich im Bezug auf die beobachteten Gestaltungsweisen insbesondere drei Punkte festhalten. Erstens widerspiegelt der Artikel die festgestellte Diversität der Schreibarten, und zwar in Form der traditionell anmutenden Unterscheidung zwischen dem Trio „im strengen und gebundenen Kirchenstyl“ mit „förmlichen Fugen“ und dem freieren „Kammertrio“, das auf die Bedürfnisse des „Liebhaber[s]“ zugeschnitten und deshalb „mit mehrerer Freyheit“ komponiert werden soll.⁴⁹ Ein rückwirkendes Etikettieren der Kirnbergerschen Sonaten wäre allerdings kaum zielführend, da sich von Kirnberger selber keine weiteren Hinweise in diese Richtung erhalten zu haben scheinen und die Werke bisweilen heterogen sind.⁵⁰ Viel wichtiger erscheint, dass Borris-Zuckermanns Bild der Kirnbergerschen Trios auch durch eine Publikation aus dem unmittelbaren Umfeld des Komponisten relativiert wird. Unabhängig von der Stilhöhe soll zweitens das „eigentliche Trio“ aus „drey Hauptstimmen“ bestehen: Dadurch werden „Ausdruck und Studium“ in einer Komposition manifest; „Trios [...] aus etlichen nichtsbedeutenden Solopassagen, wozu die beyden andern Stimmen eine kahle Begleitung hören lassen“, werden abgelehnt. Entsprechendes formuliert auch Kirnberger selber in seiner *Kunst des reinen Satzes*.⁵¹ Damit eng verbunden ist drittens die Forderung nach der Meisterung von „Fuge und dem doppelten Contra-

48 Schulz, Art. „Trio“ (s. Anm. 45), S. 1080.

49 Ebd.

50 Dennoch sei hier an die denkbar unterschiedliche Faktur der 1763 gedruckten Sonaten in E-Dur und g-Moll erinnert: hier der Einbezug von Tanzsätzen bei weitgehendem Verzicht auf kompositionstechnische Komplexitäten, dort ein anspruchsvoller fugierter Mittelsatz inklusive Chromatik.

51 Nämlich dass „es sehr übel gethan“ sei, „wenn in [...] dreystimmigen Sachen, eine Stimme so gesetzt wird, dass sie sehr vor den anderen hervorsticht, [...] denn dieses streitet ganz wieder die Natur des vielstimmigen Satzes.“ Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Erste Abtheilung*, Berlin – Königsberg [2]1774, S. 158f., vgl. ebd. auch Fussnote 68: „Man sieht bisweilen Trio, wo die erste Stimme die übrigen vollkommen verdunkelt, so daß die andern ohne Gesang und Zusammenhang sind. In diesen Fehler fallen insonderheit die Komponisten am meisten, die vornämlich die Stimme und das Instrument, so sie selber spielen, in einem recht glänzenden Lichte zeigen wollen. Sie bedenken aber nicht, daß die, welche die andere [sic] Stimmen haben, in solchen [sic] Fall unmöglich mit der gehörigen Empfindung spielen können.“

punct“, gekoppelt mit einem „ausdrucksvollen Gesang“ – auch dies ganz unabhängig von der Stilhöhe.⁵²

Freilich steht Schulz' Artikel auch in einem bestimmten Verhältnis zur Trio-Theorie seit Mattheson, gerade hinsichtlich der Fugen- und Kontrapunktfrage liessen sich manche Verbindungslinien und Abweichungen aufzeigen – so etwa bei Joseph Martin Kraus im Jahr 1777, der explizit gegen Kirnberger und „Fugensätze in Terzetten“ Stellung bezieht.⁵³ Doch wichtiger erscheint hier die Frage nach Sinn und Zweck des Festhaltens an den Grundprinzipien eines ‚reinen‘, also stimmführungstechnisch ausgewogenen und kontrapunktisch gehaltvollen Triosatzes. Zum Ausgangspunkt einer wenigstens versuchsweisen Beantwortung dieser Frage kann noch einmal das zweistimmige, die von Kirnberger so vehement beschworene Satznorm in den Wind schlagende Menuett der Sonate Nr. 5 in E-Dur genommen werden. Es erschien nicht nur im 1763er-Trio-Druck, sondern auch in Kirnbergers Anna Amalia gewidmeter Anthologie mit dem Titel *Vermischte Musikalien* von 1769, und zwar mit der erklärten Absicht, den „Verächtern des Contrapuncts [...] zu beweisen [...], dass die Contrapuncte auch so gar in kleinen Sachen, in einer Menuet, ihre Dienst thun, wenn man nur damit umzugehen weiß.“⁵⁴ Dass es Kirnberger aber nicht um den Kontrapunkt um seiner selbst willen gegangen ist, zeigt die unmittelbare Fortsetzung in der nämlichen Vorrede: „Graun und Händel haben in ihren galantesten Opern Contrapuncte angebracht, und eben dieses ist es, was ihre Opern so gefällig macht, und was diese grossen Männer verewiget.“⁵⁵ Hier wird ein Bewusstsein um Kanonizität und Geschichtlichkeit ebenso greifbar wie der Gedanke einer durch eine konkrete Kompositionstechnik begründeten Schönheit oder Gefälligkeit. Kontrapunktische Arbeit garantiert aber nicht nur blossen ästhetischen Genuss. In seiner *Kunst des reinen Satzes* handelt Kirnberger den „doppelten Contrapunct“ unter Anspielung auf eine seiner ästhetischen Leitüberzeugungen ab: „dadurch erhält [...] ein angehender Componist [...] den Nutzen Melodien und Mannigfaltigkeit der Gedanken zu erhalten, worauf man ohne diese Hülfsmittel nicht würde gekommen sein, die

52 Schulz, Art. „Trio“ (s. Anm. 45), S. 1080.

53 Joseph Martin Kraus, *Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777*, Frankfurt/M. 1778, S. 32 und S. 39. Zit. nach Wendt, *Die Trios* (s. Anm. 4), S. 77. Vgl. ebd., *passim*, für weitere Belege.

54 Johann Philipp Kirnberger, *Vermischte Musikalien*, Berlin 1769, S. 42, notiert auf zwei Systemen (Violin- und Bassschlüssel), wohl gedacht zur wahlweisen Aufführung auf einem Clavierinstrument allein oder mit einem Solomelodieinstrument, sowie ebd., Vorrede [o. S.]. Borris-Zuckermann, *Kirnbergers Leben und Werk* (s. Anm. 2), S. 48 verweist auf diesen Abdruck.

55 Ebd.

alle einerley Charakter haben, welches nicht möglich ist, wenn man bloß hinschreibt was einem nach und nach einfällt.“⁵⁶ Hiermit ist das Credo der ‚Einheit in der Mannigfaltigkeit‘ benannt, das in Kirnbergers Schriften – besonders natürlich bezogen auf den vierstimmigen Choralatz – eine zentrale Rolle spielt und seinen spezifischen geistesgeschichtlichen Ort in der Berliner Aufklärung um Moses Mendelssohn hat.⁵⁷ Die Aufgabe der Satznorm im Menuett der E-Dur Sonate wäre vor diesem Hintergrund als deutlicher Hinweis an die Rezipienten zu verstehen, sich des ästhetischen Werts kontrapunktischer Arbeit bewusst zu werden; so gesehen kristallisiert sich an diesem harmlos anmutenden Satz Kirnbergers spezifisch ‚berlinisch‘ geprägte Sicht auf die Gattung sowie – gerade auch mit Blick auf den oben angedeuteten Kontext um Patzig und Possin – deren pädagogische Funktionalisierung. Nicht umsonst erklärt Kirnberger in seiner von aufklärerischem Willen zur rationalen Regulierung des Kompositionsablaufs geprägten *Methode, Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln* von 1783 – einer Anleitung zur Anfertigung von „Trios, Symphonien, Parthien, Ouvertüren“ durch die Abwandlung einer Modellkomposition: „will man etwa ein übriges thun, so giebt man der Sonate durch den doppelten Kontrapunkt noch mehr werth“.⁵⁸ Ob aber die Rezipienten im Umfeld des Wiener Drucks aus dem Jahr 1830 noch verstanden, dass es Kirnberger hiermit nicht nur um das Pädagogisch-Technische, sondern mit der „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ eben auch um einen bestimmten aufklärerischen Schönheitsbegriff ging, ist fraglich: Die – immerhin – „klassische[n] Instrumentalcompositionen“ werden „in Partitur“ angepriesen, und zwar „zum besonderen Gebrauche für jene, die sich der Tonsetzkunst widmen“.⁵⁹

56 Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Zweyther Theil, zweyte Abtheilung*, Berlin – Königsberg 1777, S. 232. Zit. nach Lütteken, *Zwischen Ohr und Verstand* (s. Anm. 6), S. 151.

57 Vgl. hierzu grundlegend Lütteken, *Zwischen Ohr und Verstand* (s. Anm. 6).

58 Johann Philipp Kirnberger, *Methode, Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln*, Berlin 1783 [ohne Paginierung]. Vgl. zum Kontext Lütteken, *Zwischen Ohr und Verstand* (s. Anm. 6), bes. S. 140f.

59 Vgl. noch einmal *Intelligenz-Blatt zur allgemeinen musikalischen Zeitung* (s. Anm. 15), Sp. 35f. Dass sie zusammen mit anderen entsprechenden Nummern der Reihe angekündigt werden (u. a. mit einem Kontrapunktlehrbuch Simon Sechters und einem Beethoven zugeschriebenen „Rondino für achtstimmige Harmonie“), unterstreicht diese wohlbekannte Schlagseite der Kirnberger-Rezeption.