

Die beiden vorliegenden Sonaten des Bach-Schülers Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) erschienen erstmals in einem Sammelband *Vermischter Musikalien*, der in Berlin bei Georg Ludwig Winter gedruckt wurde und vom 14. Januar 1769 datiert. Die darin befindlichen Werke sind Kirnbergers Brotherrin Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723–1787) gewidmet, der er seit 1758 als Hofmusikus diente, Kompositionsunterricht gab und eine Musikbibliothek anlegte. Anna Amalia, jüngste Schwester Friedrichs des Großen (1712–1786), genoss einen guten Ruf als Musikerin. Sie spielte nicht nur Cembalo, Violine und Flöte, sondern sie komponierte auch. Wie dem ausführlichen *Vorbericht* zu entnehmen, geht Kirnberger mit seiner Veröffentlichung auf die vielfältigen instrumentalen Fähigkeiten der Prinzessin ein. Offensichtlich handelt es sich bei den *Vermischten Musikalien* um pädagogisches Material: *In gegenwärtiger Sam[m]lung findet man unterschiedliche Clavierübungen, sowohl in Handsachen, als auch im Accompagni[er]en. Erstere sind mit der wahren Applicatur bezeichnet, und zu den letzteren kann die Solostimme auf der Violine, Flötetraverse, Oboe und Violoncell gespielt werden. ... Um die Finger zu üben[,] kann man diese Solos auch als Handsachen auf dem Claviere spielen.*

Der *Vorbericht*, den Kirnberger vielleicht ebenso wie seine übrigen musiktheoretischen Werke nur auf Befehl der Prinzessin verfaßt hat, befaßt sich darüber hinaus auch mit zwei ungleichschwebend temperierten Stimmungen, die Kirnberger erstmals drei Jahre zuvor in seinen Clavierübungen öffentlich gemacht hatte. *Ein jeder kann sein Clavier, wenn er Lust dazu hat, mit leichter Mühe, und so geschwind, wie es noch nimmer möglich gewesen ist, allein stimmen, ohne zu befürchten, daß es ihm schlecht gerathen werde, und nachgeholfen werden müsse.*¹ Seine erste Temperatur – in Fachkreisen auch als Kirnberger I bekannt – ist zwar leicht umzusetzen, verteilt aber das pythagoreische Komma² nur auf die zwei Quinten fis-cis' und d-a. Wohl wegen der unangenehmen Schwebung der Quinten d-a schickt Kirnberger dieser Temperatur an gleicher Stelle eine Alternative hinterher, die jedoch etwas anspruchsvoller zu stimmen ist und das pythagoreische Komma auf die drei Quinten d-a, a-e' und fis-cis' verteilt (Kirnberger II). Da Kirnberger in seinem *Vorbericht* zu den *Vermischten Musikalien* beide Temperaturen erwähnt, bleibt die Wahl den Ausführenden überlassen, wenn man denn überhaupt auf diese zurückgreifen möchte. Kirnbergers bekannteste und letzte Temperatur (Kirnberger III), die das pythagoreische Komma auf fünf Quinten verteilt, ist erst 1779 belegt und für die zu seinen Lebzeiten gedruckten Flötensonaten ohne Belang.³

In den *Vermischten Musikalien* findet sich eine Sonate für Oboe und Bc. in B-dur, die neben diesem Druck noch in zwei Handschriften überliefert ist: Die eine Handschrift (Quelle 2a) befindet sich in Berlin. Dieses Manuskript, das möglicherweise aus der Feder Kirnbergers, zumindest aber aus seinem nächsten Umkreis stammt, nennt auf dem Außentitel ebenfalls die Oboe als Soloinstrument; über den ersten Takten des Adagios steht allerdings *Flauto Traverso Solo*. Die andere Handschrift ist von einer geübten Kopistenhand (Quelle 2c), befindet sich in Kopenhagen und überliefert diese Sonate in einer Version nach C-dur transponiert für Flöte und Bc. Dabei geht die Kopenhagener Handschrift sicherlich direkt oder indirekt auf die Berliner Handschrift zurück, wie man an einem Schreibfehler im ersten Satz erkennen kann (I/4). Die Generalbaßbezeichnung ist zwischen Kopenhagener Abschrift und Erstdruck uneinheitlich überliefert und fehlt in der Berliner Handschrift ganz. Letzten Endes kann die Authentizität der Flötenfassung leider nur durch den oben genannten Vermerk auf der Berliner Handschrift gestützt werden.

These two sonatas by J. S. Bach's pupil Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) first appeared in the collection *Vermischte Musikalien* (mixed pieces), printed in Berlin by Georg Ludwig Winter and dated 14 January 1769. The works it contains are dedicated to Kirnberger's employer Princess Anna Amalia of Prussia (1723–1787), whom he served since 1758 as court musician and composition teacher, as well as setting up her music library. Anna Amalia, youngest sister of Frederick the Great (1712–1786), was a recognized musician, a performer on the harpsichord, the violin and the flute as well as a composer. As his extensive *Vorbericht* (Foreword) shows, Kirnberger's publication showcased the Princess' varied instrumental skills. The *Vermischte Musikalien* are obviously didactic material: *The present collection contains various clavier exercises, both as Handsachen (instrumental pieces) and as accompaniments. The former are written for the actual instrument, and the latter the solo part can be played on the violin, the traverse flute, oboe and violoncello. ... For finger training, one can also play these solos as Handsachen on the clavier.*

Kirnberger wrote the *Foreword*, as indeed his other music-theoretical works, at the Princess' request. He also addresses two unequal temperaments, first used by him three years before in the Clavierübungen. *If they wish, anyone can tune their clavier by themselves, with little difficulty and faster than has been possible, without fear of failure or the need for retuning.*¹ His first temperament – known in professional circles as Kirnberger I – is indeed easy to realize, but spreads the Pythagorean comma² over just the two fifths f sharp-c' sharp and d-a. No doubt on account of the unpleasant beat of the fifths d-a, Kirnberger soon added an alternative, a bit trickier to tune, which spreads the Pythagorean comma over the three fifths d-a, a-c' and f sharp-c sharp (Kirnberger II). As he mentions both temperaments in his *Foreword* to the *Vermischte Musikalien*, this leaves the performer free to choose, should he even consider returning to them. Kirnberger's best known and last temperament (Kirnberger III), which spreads the Pythagorean comma over five fifths, appears for the first time in 1779 and therefore has no bearing on the flute sonatas published during his lifetime.³

His *Vermischte Musikalien* (mixed pieces) contain a Sonata for oboe and Bc. in B flat, which is also extant as two manuscripts. One of them (source 2a) lies in Berlin. This manuscript, possibly from Kirnberger's pen, but certainly from his close circle, also mentions the oboe as solo instrument in the outer title; however, above the first bars of the Adagio is written *Flauto Traverso Solo*. The other manuscript is by a skilled copyist (source 2c), lies in Copenhagen and gives this Sonata in a version transposed in C major for the flute and Bc. The Copenhagen manuscript is certainly based directly or indirectly on the Berlin manuscript, as a slip of the pen in the first movement reveals (I/4). The figuration of the thorough bass is not uniform between the copy and the first print, and is missing entirely in the Berlin manuscript. The authenticity of the flute version can alas only be supported by the reference in the Berlin manuscript mentioned earlier.

Ausgehend von den Eigenschaften seiner oben genannten Temperaturen, sträubt Kirnberger sich nämlich prinzipiell gegen das Transponieren: *Wer nun diese Verschiedenheiten der Terzien und übrigen Verhältnisse mit dem Gehöre unterscheidet, (und sie sind zu unterscheiden) wird ohne boshafte Absichten ein Stück nicht in einen andern Ton transponieren. Denn nicht ein einziges Stück vom seligen Bach, Graun, Hendel, Herrn Capellmeister Bach aus Hamburg und anderen großen Componisten, kann in einen andern Ton versetzt werden, ohne es zu verunstalten und unpraktikabel zu machen. Ein paar Exempel werden diese Wahrheit darthun. Das Erste mag das bekannte Mora aus der Graunischen Oper Iphigenia seyn. Ein jeder, der diese Oper hat aufführen hören, wird gestehen müssen, dass ihn bey Anhörung dieses Chores ein schauerndes Grauen überfallen habe. Man versuche es, und transponiere dieses Chor, das aus dem bE dur ist in D oder F dur; und ich frage einen jeden, der nur einigermaßen Unterscheidungskraft hat, ob der Effect, den es in D dur hervorbringt, nicht den Effect eines Studentenmarsches ähnlich sey? Und ob es in F dur nicht wie ein Jagdstück klinge?*⁴

In seinem Buch *Die Kunst des reinen Satzes* sortiert Kirnberger die Tonarten nach Reinheit der Terzen in drei Klassen.⁵ Die reinsten Terzen finden sich in der ersten Klasse: F-dur, C-dur, G-dur und D-dur. *Etwas weniger reine Dreyklänge* finden sich in der zweiten Klasse: A-dur, E-dur, H-dur und Fis-dur. Am wenigsten rein ist die dritte Klasse: B-dur, Es-dur, As-dur und Des-dur. Die Tonarten der letzten Klasse beschreibt Kirnberger auch als rau und wild. Dementsprechend hat die Transposition von B-dur nach C-dur einen massiven Eingriff in das Werk bedeutet! Aus der rauhen Oboensonate wurde eine gefällige Flötensonate. Weitere Darstellungen zur Tonartencharakteristik des 18. Jahrhunderts finden sich bei Mattheson und Schubart.⁶

Erwähnenswert sind schließlich die in dieser Sonate zu findenden Dynamik-Gabeln (III/33 und 35), auf die Kirnberger ansonsten in seinen Flötensonaten verzichtet. Die Flötenstimme hat in den zitierten Takten *crescendi*, in der Oboenstimme der Berliner Handschrift stehen hingegen *diminuendi*. Im Erstdruck fehlt jedwede Dynamik-Gabel.

Unsere Ausgabe gibt den Notentext der Kopenhagener Handschrift wieder und erwähnt nur ein paar wenige, interessante Abweichungen der Oboenfassung

Dieser Sonate folgt in Kirnbergers *Vermischten Musikalien* eine Sonate für Flöte und Bc. in G-dur, die seit jüngerer Zeit auch den Beinamen *mit der harmonischen Septime* trägt und von musikhistorischem Interesse ist. Im einleitenden Adagio (I/11) kommt nämlich erstmals das Intervall bzw. Vorzeichen *i* vor, das Kirnberger zwar ebenfalls schon in seinen *Clavierübungen* erwähnt, ohne aber von ihm Gebrauch zu machen. Die Bezeichnung *i* ist unglücklich gewählt, schließlich handelt es sich hierbei weniger um einen Tonnamen, sondern vielmehr um ein Vorzeichen. Es erniedrigt die betreffende Note soweit, daß sie sich zu einem darunter liegenden Grundton wie ein 7. Naturton verhält (Verhältnis 4:7) und also etwas tiefer zu intonieren ist als die kleine Septime (9:16 oder 5:9). Diese dem Ohr schmeichelnde harmonische Septime ist *begreiflicher und angenehmer* als die dazu vergleichsweise hart wirkende diatonische kleine Septime. Kirnberger zählt das Intervall der harmonischen Septime interessanterweise zu den Konsonanzen.¹ Er erklärt in seinem *Vorbericht*: In Beispiel d sieht man, *wie sie durch die lange Gewohnheit jederzeit als eine übermäßige Sexte verstanden worden und gefallen habe. [Johann Joseph] Fux hat in seiner Ausführung zur musikalischen Composition den Gebrauch dieser Sexte gänzlich verboten. Ich habe ... unter den Buchstaben a,b,c, einige Versuche beygefüget, wie von*

According to the characteristics of his temperaments, Kirnberger is against transposition: *Those who can hear the difference in the thirds and other proportions (and these can be heard) will not transpose a piece into another key, unless maliciously. For not a single piece by the late Bach, Graun, Hendel, Capellmeister Bach from Hamburg and other great composers can be transposed to another key without defacing it and rendering it unplayable. A few examples will illustrate this. The first could be the well known Mora from Graun's opera Iphigenia. Anyone who has heard this opera performed will have to admit to the chilling effect of this chorus. Try transposing this chorus from its E flat major to D or F major; and I'll ask anyone with an ounce of sensitivity whether in F major it doesn't sound like a hunting piece? And whether the effect it produces in D major is not akin to a student's march?*⁴

In his book *Die Kunst des reinen Satzes*, Kirnberger sorts keys into three classes according to the purity of the third.⁵ The purest thirds occur in the first class: F major, C major, G major and D major. *Slightly less pure triads* occur in the second class: A major, E major, B major and F sharp major. The third class is the least pure: B flat major, E flat major, A flat major and D flat major. Kirnberger also describes the keys of this last class as rough and wild. Accordingly, the transposition from B flat to C major was a massive attack on the work! The rough oboe sonata has turned into a pleasing flute sonata. Further descriptions of the characteristics of the keys in the 18th century occur in Mattheson and Schubart.⁶

Finally, note the dynamic forks which occur in this sonata (III/33 and 35), omitted in Kirnberger's other flute sonatas. In those bars, the flute part has *crescendi*, while the oboe part of the Berlin manuscript has *diminuendi*. There are no dynamic forks at all in the first print.

Our edition follows the musical text of the Copenhagen manuscript, and mentions a few interesting divergencies in the oboe version.

In Kirnberger's *Vermischte Musikalien*, this sonata follows a sonata for flute and Bc. in G major, which has recently acquired the nickname *with the harmonic seventh* and is of music historical interest. The introductory Adagio (I/11) features the first appearance of this interval and its accidental *i* which Kirnberger already refers to in his *Clavierübungen*, but without using it. The term *i* is an awkward choice, as this is not the name of a note but the name of an accidental. It lowers the respective note by enough to make it sound like a 7th natural tone to its fundamental (proportion 4:7), and is therefore to be pitched a bit lower than the minor seventh (9:16 or 5:9). This harmonic seventh is more easily apprehended and pleasing to the ear than the comparatively harsh diatonic minor seventh. Interestingly, Kirnberger includes the interval of the harmonic seventh in the consonants.¹ He explains in his *Vorbericht*: example d shows, *how long habit has caused it to be considered as an augmented sixth. [Johann Joseph] Fux, in his treatise on musical composition, strictly forbids the use of this sixth. Under letters a,b,c I have ... added a few experiments of the harmonic use*

diesem *i* ein harmonischer Gebrauch gemacht werden könne. Die Verwechslung der Harmonie von diesen Exempeln kann sich ein jeder leicht selbst aufzeichnen.

of this *i*. The confusion of the harmony in these examples can easily be deduced.

In seinen *Clavierübungen* spinnt Kirnberger aber den Gedanken noch fort: *Auf den Orgeln könnte man den Vierklang [Dur-Dreiklang mit harmonischer Septime] in den Mixturen anbringen; Aber wie wird es auf dem Claviere werden? Würden 24 Claves statt 12 nicht eine ziemliche Veränderung der jetzigen Claviatur verursachen?* Tatsächlich soll Kirnberger später auf der Orgel der Berliner Garnisonkirche das *i* angebracht haben lassen. Später wurde es allerdings wieder entfernt, da keiner nach Kirnberger davon Gebrauch machen wollte (oder konnte).⁷ Die oben angeführten Beispiele a, b und c werden interessanterweise wortwörtlich auch am Ende von Quantz' *Solfeggi Pour La Flute Traversiere avec L'enseignement* (Amadeus 686) zitiert⁸: Es mag ein Hinweis darauf sein, daß Quantz seine Solfeggi noch bis 1769 aktualisierte.

Neben diesem Abdruck in den *Vermischten Musikalien* überliefert eine Handschrift der Amalien-Bibliothek diese Flötensonate (Quelle 8a). Beide Quellen unterscheiden sich in vielen Einzelheiten. In der Handschrift fehlt beispielsweise das innovative Vorzeichen *i*. Die Bezifferung weicht außerdem von der des Erstdrucks ab. (Im letzten Satz fehlt die Bezifferung der Continuo-Stimme sogar ganz.) Eine kleine Auswahl an interessanten Divergenzen wird im kritischen Bericht besprochen. Unsere Ausgabe gibt den Text der Erstausgabe wieder.

Wie in Urtext-Ausgaben üblich wurden Ergänzungen des Herausgebers in der Partitur durch Klammerung gekennzeichnet. Musikalisch wichtige Unterschiede zwischen den einzelnen Quellen sind im kritischen Bericht festgehalten. Die Balkung wurde aus den historischen Quellen übernommen und die Vorzeichensetzung behutsam modernisiert. Der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, sowie der Königlichen Bibliothek Kopenhagen sei für die Bereitstellung der Quellen herzlich gedankt.

München, im Juni 2004

Henrik Wiese

In his *Clavierübungen*, Kirnberger further develops this train of thought: *On organs one could use the tetrad [major triad with harmonic seventh] in the mutation stops; but what happens on the clavier? Wouldn't 24 keys instead of 12 cause quite a change to the present keyboard?* Indeed, it seems Kirnberger later had the *i* added to the organ of the Berlin Garrison church. It was later removed, however, as after him no one wanted (or knew how)⁷ to use it. Interestingly, the examples a, b and c listed above are also quoted word for word at the end of Quantz's *Solfeggi Pour La Flute Traversiere avec L'enseignement* (Amadeus 686)⁸, which suggests that Quantz was still updating his Solfeggi in 1769.

Apart from this print in the *Vermischte Musikalien*, this flute sonata is extant as a manuscript from the Amalien-Bibliothek (source 8a). Both sources differ in many particulars. The manuscript, for instance, lacks the innovative accidental *i*. The figuration also differs from that of the first print. (In the last movement there is no figuration at all in the continuo part.) A small selection of interesting divergencies is discussed in the critical commentary. Our edition follows the text of the first edition.

As is usual in urtext editions, additions by the editor are bracketed in the score. Important musical differences between the sources are listed in the critical commentary. The beaming is consistent with the historical sources, and the placing of accidentals has been carefully modernized. We are most grateful to the Staatsbibliothek in Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Music Department with the Mendelssohn archives, and the Royal Library in Copenhagen for their willingness to put the scores at our disposal.

Munich, June 2004

Henrik Wiese

¹ Johann Philipp Kirnberger, *Clavierübungen mit der Bachischen Applicatur*, 4. Sammlung, Berlin 1766.

² Zwölf reine Quinten sind mehr als sieben reine Oktaven. Diese Differenz nennt man pythagoreisches Komma.

³ Kirnberger in einem undatierten Brief an Forkel, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig 1871, Jg. 6, Nr. 36, Spalte 571.

⁴ Johann Philipp Kirnberger, *Vermischte Musikalien*, Berlin 1769, *Vorbericht*.

⁵ Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Berlin 1776–1779. 2. Teil, 1. Abteilung, S. 71f.

⁶ Johann Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 231ff. Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, S. 377.

⁷ Ernst Ludwig Gerber: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1812–1814, Teil 4, Spalte 54. Die Garnisonkirche in Berlin wurde im zweiten Weltkrieg zerstört.

⁸ Daphne Fetting, *Studien zu den Flötensonaten Johann Philipp Kirnbergers* (Magisterarbeit), Hamburg 2003, S. 76.

¹ Johann Philipp Kirnberger, *Clavierübungen mit der Bachischen Applicatur*, 4th collection, Berlin 1766.

² Twelve pure fifths add up to more than seven pure octaves. This difference is called the comma of Pythagoras.

³ Kirnberger in an undated letter to Forkel, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig 1871, year 6, No. 36, column 571.

⁴ Joh. Ph. Kirnberger, *Vermischte Musikalien*, Berlin 1769, *Vorbericht*.

⁵ Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Berlin 1776–1779. 2nd part, 1st section, p. 71f.

⁶ Johann Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, p. 231ff. Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, p. 377.

⁷ Ernst Ludwig Gerber: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1812–1814, part 4, column 54. The Garrison church in Berlin was destroyed during World War II.

⁸ Daphne Fetting, *Studien zu den Flötensonaten Johann Philipp Kirnbergers* (MA dissertation), Hamburg 2003, p. 76.