

Satz eben die Chaconne hören lassen? Kann z. B. auch die *Partita c-moll* (HWV 444), die einige der Noten sehr lange, wie einen Orgelpunkt aushält, hier gespielt worden sein? Das alles wäre zu prüfen. Daß Händel als großer Orgelspieler auch hier improvisiert hat<sup>35</sup>, ist gut möglich. (Im 18. Jahrhundert galt ja dieses Tun noch als der Gipfel der Kunst, von jeher.) Jedenfalls geben Valesio wie unser Anonymus jeweils ihr Zeugnis zu diesem Laterankonzert, einer unerhörten Musik. Denn der Beifall des Publikums muß immens gewesen sein, wenn auch nur, wie es in katholischen Kirchenräumen üblich war, „auf dem dazwischen gelegten viel mal doppelten mandel, damit man es nicht hörete, in dem solches gegen den respect wäre und nur in theatris erlaubt ist“<sup>36</sup>.

## Johann Joseph Fux und die gleichschwebende Temperatur

von Hellmut Federhofer, Mainz

Nach wie vor wird die Frage nach der von Johann Sebastian Bach praktizierten Stimmung, vor allem der besaiteten Tasteninstrumente, kontrovers beantwortet. Erst James Murray Barbour bezweifelte die zumindest seit dem 19. Jahrhundert geläufige Ansicht, daß Bach unter ‚wohltemperiert‘ die gleichschwebende Temperatur gemeint habe: „The title of Bach’s famous ‚48‘ meant simply that the clavier was playable in all keys“<sup>1</sup>. Andere moderne Autoren (Herbert Kellertat, Herbert Anton Kellner, John Barnes, Otto Bernhard Billeter, Owen Henry Jorgensen, Claudio Di Vérolì) schlossen sich diesem Zweifel an und befürworteten bei der Wiedergabe Bachscher Werke eine ungleichschwebende Temperatur<sup>2</sup>. Für Martin Vogel ist die „tausendfach nachgebete Behauptung, daß Bachs Wohltemperierung mit der gleichstufigen identisch war, [...] falsch und sollte nicht wiederholt werden [...]. Das ‚Wohltemperierte Klavier‘ hatte eine Quintstimmung, mithin einen Ausschnitt der reinen Stimmung“<sup>3</sup>. Vogel bezweifelt nicht, daß „Bachs ‚Wohltemperiertes Klavier‘ kirnbergerisch gestimmt war“<sup>4</sup>. Hingegen vertritt neuestens Rudolf Rasch – gestützt auf Zeugnisse zeitgenössischer Theoretiker (Andreas Werckmeister, Johann Georg Neidhardt, Johann Mattheson, Georg Andreas Sorge u. a.) – den Standpunkt, „that the arguments put forward in favour of an unequal temperament for Bach’s WTC are at best undocumented modern views. The conclusion must be that the traditional view, that Bach’s WTC expects an equal-tempered keyboard, is correct“<sup>5</sup>. Einschränkend fügt Rasch allerdings hinzu: „Nothing

<sup>35</sup> Bekanntlich konnte der alte Mattheson nicht umhin, diese Stärke des jungen Händel in den gemeinsamen Hamburger Jahren zu nennen: „Er war stark auf der Orgel: stärker als Kuhnau, in Fugen und Contrapunten, absonderlich *ex tempore*“ (*Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 93).

<sup>36</sup> Friedrich Armand Freiherr von Uffenbach, der ab Ende März 1715 bei Ruspoli Konzerte besuchte (zitiert in U. Kirkendale, *Antonio Caldara*, S. 75).

<sup>1</sup> J. M. Barbour, *Tuning and Temperament, a Historical Survey*, East Lansing/Mich. 21953, Repr. 1973, S. 12.

<sup>2</sup> R. Rasch, *Does 'Well-Tempered' Mean 'Equal-Tempered'?*, in: *Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays*, hrsg. von P. Williams, Cambridge 1985, S. 293ff.

<sup>3</sup> M. Vogel, *Anleitung zur harmonischen Analyse und zu reiner Intonation*, Bonn 1984 (= *Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik* 34), S. 15.

<sup>4</sup> A. a. O., S. 14f.

<sup>5</sup> Wie Anm. 2, S. 308.

is being said explicitly about the tuning(s) practised“<sup>6</sup>. Mit dieser Feststellung stimmt überein, daß die im Nachruf auf Johann Sebastian Bach und durch Carl Philipp Emanuel Bach sowie Nikolaus Forkel bezeugte außerordentliche Sorgfalt, die der Meister der Stimmung seiner Instrumente widmete, sich in seiner alltäglichen Praxis erschöpfte. Schriftliche Äußerungen in dieser Hinsicht gibt es von ihm nicht. Allerdings sahen sich Komponisten – sofern ihnen nicht auch musiktheoretische Probleme am Herzen lagen, wie etwa Mattheson – kaum genötigt, Erörterungen über Stimmungsfragen anzustellen. Ihre Aufgabe war es vielmehr, für Reinheit der Stimmung zu sorgen. Das daraus resultierende mathematisch-akustische Problem überließen sie den Theoretikern. Deren Äußerungen – so wertvoll sie auch sein mögen – können jedoch die Frage, wie sich die Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts – namentlich deren bedeutendste Vertreter – mit der Stimmung ihres Instrumentariums auseinandersetzten, nicht gänzlich beantworten.

Es muß daher als Glücksfall angesehen werden, daß von zwei Meistern, die nicht nur als Komponisten schon zu Lebzeiten höchste Anerkennung fanden, sondern auch durch ihre theoretischen Werke einen bedeutenden Einfluß auf die Entwicklung der neuzeitlichen Musiktheorie ausübten, nämlich Jean-Philippe Rameau und Johann Joseph Fux, eindeutige Äußerungen zu dieser Frage vorliegen. Auf jene von Rameau weisen bereits Wilhelm Dupont, James Murray Barbour, Wolfgang Auhagen, Rita Steblin und Mark Lindley hin<sup>7</sup>. Während Rameau in seinem *Nouveau système de musique théorique* (Paris 1726) noch die ungleichschwebende Temperatur befürwortet<sup>8</sup>, bekennt er sich in der *Génération harmonique* (Paris 1737) zur gleichschwebenden. Seine ursprüngliche und auch von Theoretikern der Folgezeit – so vor allem von Johann Philipp Kirnberger – geteilte Meinung, daß die spezifische Tonartencharakteristik der ungleichschwebenden Temperatur zu verdanken sei, weist er in späteren Jahren entschieden zurück: „Celui qui croit que les différentes impressions qu’il reçoit des différences qu’occasionne le Tempéramment en usage dans chaque Mode transposé, lui élèvent le génie, & le portent à plus de variété, me permettra de lui dire qu’il se trompe; le goût de variété se prend dans l’entrelacement des Modes, & nullement dans l’altération des intervalles, qui ne peut que déplaire à l’Oreille, & la distraire par conséquent de ses fonctions“<sup>9</sup>.

Fast unbeachtet blieb hingegen, daß sich Fux – trotz Bindung an den A-cappella-Stil – vorbehaltslos zur gleichschwebenden Temperatur bekannte<sup>10</sup>. Möglich, daß sie zu seiner Zeit in Musikkreisen Wiens verbreitet war, da bereits der von J. S. Bach geschätzte dortige Hoforganist Johann Jacob Froberger sich ihrer bedient hatte<sup>11</sup>. Wahrscheinlicher aber ist, daß Fux sie durch Marin Mersenne, auf den er sich in seinem *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725) bezieht, kennenlernte<sup>12</sup>. Fux beschäftigt sich eingehend mit der mathematischen Begründung des Tonsystems – fast das

<sup>6</sup> Ebda., S. 303.

<sup>7</sup> W. Dupont, *Geschichte der musikalischen Temperatur*, Nördlingen 1935, S. 39 u. 92; J. M. Barbour, a. a. O., S. 224; W. Auhagen, *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. – Bern – New York 1983 (= *Europäische Hochschulschriften, Reihe 26,6*), S. 41f.; R. Steblin, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Ann Arbor / Mich. 1983 (= *Studies in Musicology 67*), S. 59; M. Lindley, Artikel *Temperaments*, in: *The New Grove*, Bd. 18, London 1980, S. 668f.

<sup>8</sup> J. Ph. Rameau, *Nouveau système de musique théorique*, Paris 1726, S. 120. Vgl. ferner Dupont, a. a. O., S. 39; Barbour, a. a. O., S. 135; Lindley, a. a. O., S. 668.

<sup>9</sup> Rameau, *Génération harmonique*, Paris 1737, S. 104. Vgl. ferner Dupont, a. a. O., S. 92; Auhagen, a. a. O., S. 42f.; Steblin, a. a. O., S. 59 f.; Lindley, a. a. O., S. 669.

<sup>10</sup> H. Federhofer, *Johann Joseph Fux als Musiktheoretiker*, in: *Hans Albrecht in memoriam*, hrsg. von W. Brennecke u. H. Haase, Kassel 1962, S. 112.

<sup>11</sup> Lindley, a. a. O., S. 665.

<sup>12</sup> Federhofer, a. a. O., S. 111f. Fux bezieht sich nicht auf Mersennes *Harmonie universelle* (Paris 1636/37), die er aber wohl gekannt haben dürfte, sondern auf dessen *Harmonicorum libri XII* (Paris 1648), speziell auf *liber I, propositio II*: „Mersennus lib. I Harmon. propo. 2 ex mente Arist. sonum ait esse motum aëris“; Fux, *Gradus ad Parnassum*, Wien 1725, S. 1.

gesamte erste Buch des *Gradus* ist dieser Aufgabe gewidmet – , jedoch mit der Einschränkung, daß „pleraque Musicae intervalla proportionibus suis rationalibus consistentia, aurium judicio potiùs, quàm ratione nitantur“<sup>13</sup>. Erwägungen praktischer Natur führten bereits Mersenne zur Forderung nach Gleichheit der Ganz- und Halbtöne, damit der 12stufigen gleichschwebenden Temperatur. Da „tous les tons & les demy-tons sont esgaux“<sup>14</sup>, bezeichnet Mersenne die Intervalle nach Halbtonschritten, was Fux nur insofern modifiziert, als er die Intervalle als Summe von Ganz- und Halbtönen darstellt. So bestehen z. B. die kleine Terz aus einem ganzen und einem halben Ton, die übermäßige Quinte aus drei ganzen und zwei halben Tönen, die Oktave aus fünf ganzen und zwei halben Tönen<sup>15</sup>. Fux war natürlich der Unterschied zwischen großem und kleinem Ganzton sowie zwischen großem und kleinem Halbton – für letztere teilt er die Rationen 16:15 bzw. 25:24 mit – bekannt. Er erwägt auch deren Verwirklichung in der Praxis, lehnt sie aber wegen der dadurch verursachten Vermehrung der Tasten aus praktischen Gründen ab:

„Etenim si utriusque tonis majori, & minori, semitoniis majori, minorique, & aliquibus adhuc minoribus intervallis cuilibet singillatim sua peculiaris etiam statuatur clavis, id quod multi Musices periti, & veteres, & recentiores suis Claviaturis rebus ipsis monstravêre, utique hodie usitata intervalla, maximè secundùm Ptolomaei divisionem, suis proportionibus rationalibus probè consistentia haberi possent. Cùm autem Claviaturae usum difficultate plenum perspexissent, & nihilominùs penuriae intervallorum consulturi ad amplificationem eorum, & acquisitionem consonantiarum imperfectarum animum adjecissent, tonum, & semitonium in duas partes aequales dividere tentaverunt. Postquam autem numeris id effici non posse, compererunt, aurium judicium in subsidium vocavêre, auferendo ab uno intervallo quandam quasi insensibilem quantitatem, eamque alteri adjiciendo, per quam industriam, sublata Claviaturae difficultate effecêre, ut Musica nostra ex intervallorum egestate, tanquam carcere eluctata, in vastissimum modulationis campum hodie latissimè excurrere valeat [...]. Quantum inde rei Musicae beneficii, splendorisque accesserit, quantisque propterea primum Autorem (quae gloria Aristoxeno antiquo Philosopho, optimo jure attribuitur) laudibus efferamus, neminem Musicâ vel leviter tinctum latere existimo“<sup>16</sup>.

Da Aristoxenos die Oktave in sechs gleiche Teile und den Ganzton in gleiche Halbtöne teilt, galt er als Gewährsmann der gleichschwebenden Temperatur<sup>17</sup>. Eben wegen des erwähnten Teilungsprinzips weist Fux an obiger Stelle respektvoll auf Aristoxenos hin, spricht ersterer doch anschließend ausdrücklich von der Aufhebung der Ungleichheit der Ganz- und Halbtöne, die durch die „suppositâ tonorum, & semitoniorum aequalitate“ ersetzt worden sei<sup>18</sup>.

Dank des Einflusses von Fux als Komponist, Theoretiker und Lehrer, u. a. von Gottlieb Theophil Muffat, Georg Christoph Wagenseil und Jan Dismas Zelenka, dürfte die Verbreitung der gleichschwebenden Temperatur kaum zu gering veranschlagt werden. Wenn Johann Georg Neidhardt in seiner Schrift *Sectio Canonis Harmonici* (Königsberg 1724) drei ungleichschwebende und als vierte die gleichschwebende mit den Worten charakterisiert: „Meines Erachtens schickt sich die Erste, mehrenteils, am besten vor ein Dorff, die Andre vor eine kleine Stadt, die Dritte vor eine grosse, und die Vierdte vor den Hof“<sup>19</sup>, so entspricht die vierte, nämlich die gleichschwebende, genau den Anforderungen, denen die Wiedergabe der Musik, einschließlich jener von

<sup>13</sup> Fux, *Gradus*, a. a. O., S. 34.

<sup>14</sup> H.-H. Dräger, Artikel *Marin Mersenne*, in: *MGG*, Bd. 9, Kassel 1961, Sp. 133.

<sup>15</sup> Fux, *Gradus*, a. a. O., S. 37f.

<sup>16</sup> Ebda., S. 34f.

<sup>17</sup> R. P. Winnington-Ingram, *Aristoxenus*, in: *The New Grove*, Bd. 1, London 1980, S. 592.

<sup>18</sup> Fux, *Gradus*, a. a. O., S. 35f.

<sup>19</sup> Wiedergegeben nach Rasch, a. a. O., S. 300.

Fux, am Wiener Kaiserhof gewachsen sein mußte. J. S. Bach besaß ein Exemplar des *Gradus*, und es fällt auf, daß sein Schüler, Lorenz Christoph Mizler, der sonst mehrfach kritische Bemerkungen als Fußnoten seiner diesbezüglichen Übersetzung hinzufügte, zu obigen Stellen, welche die Temperatur betreffen, von solchen jedoch absieht, weil „dieses Werck hauptsächlich vor die practischen Musikverständigen geschrieben ist, denen nicht allzeit mit weitläufigen Beweisen von dergleichen Dingen gedienet, der Verfasser auch hierin gantz kurtz gegangen“<sup>20</sup>. Daraus läßt sich schließen, daß Mizler in der Praxis, nämlich für die „practischen Musikverständigen“, die gleichschwebende Temperatur als geeignet hielt. Hätte sie J. S. Bach abgelehnt, bliebe es schwer verständlich, daß Mizler gerade an dieser Stelle dazu geschwiegen hätte.

Daß J. S. Bach mit ‚wohltemperiert‘ auf Kirnbergers Stimmung gezielt habe, nimmt M. Vogel an<sup>21</sup>. Dieser Vermutung liegt jedoch eine zweifelhafte Interpretation der bekannten Mitteilung Kirnbergers an Friedrich Wilhelm Marpurg zugrunde, die dieser – wie folgt – wiedergibt: „Der Hr. Kirnberger selbst hat mir und andern mehrmahl erzählt, wie der berühmte Joh. Seb. Bach ihm, während der Zeit seines von demselben genoßnen musikalischen Unterrichts, die Stimmung seines Claviers übertragen, und wie dieser Meister ausdrücklich von ihm verlangt, alle grosse Terzen scharf zu machen“<sup>22</sup>. Vogel identifiziert „scharfe grosse Terz“ mit der pythagoräischen Terz 64:81, von welcher Kirnbergers Stimmung jedoch nur acht aufweist, wie Vogel selbst zugibt, „die restlichen vier Terzen muß man hinnehmen, wie sie sich dann ergeben“<sup>23</sup>. Kirnberger spricht aber von Bachs Verlangen, a l l e großen Terzen scharf zu machen, „thus ruling out any unsubtle irregular temperament (such as used by Kirnberger himself)“<sup>24</sup>.

Für die ungleichschwebende Temperatur Kirnbergers setzte sich dessen Schüler Johann Abraham Peter Schulz im Artikel *Temperament* (in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2. Aufl., T. 4, Leipzig 1794, S. 516ff.) ein, was Daniel Gottlob Türk bedauert:

„So sehr ich auch die Verdienste eines Sulzer und Kirnberger schätze [...], so möchte ich doch, aus verschiedenen Gründen, ihre vorgeschlagene ungleichschwebende Temperatur, ohnerachtet sie die Töne genauer charakterisirt, nicht mit der gleich- oder fast gleichschwebenden vertauschen; denn wenn man z. B. blos Einige Dreyklänge ganz rein, und Andere dagegen desto unreiner hören sollte: so weiß ich nicht, ob dadurch mehr gewonnen, als verlohren würde. [...] Ich denke allgemein dürfte die Kirnbergersche Temperatur ohnedies so bald noch nicht werden; denn es möchte schwer seyn, sie auf alle Instrumente überzutragen; und das wär’ alsdenn doch wohl nöthig. – Schade ist aber, daß dieser Artikel in Sulzers allgem. Theorie so vielen Einfluß auf verschiedene Andere gehabt hat“<sup>25</sup>.

Allzugroß scheint dieser Einfluß aber doch nicht gewesen zu sein, denn Schulz selbst schreibt im obigen Artikel: „Gar viel Tonsetzer erklärten sich für die sogenannte gleichschwebende Temperatur“<sup>26</sup>.

Eindeutig für letztere sprachen sich Marpurg, Kirnbergers Widersacher, und der von Marpurg, C. Ph. E. Bach und Georg Simon Löhlein abhängige Georg Friedrich Wolf aus. Obwohl dieser

<sup>20</sup> Fux, *Gradus ad Parnassum* [...] Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt, mit nöthigen und nützlichen Anmerkungen versehen und herausgegeben von Lorenz Mizlern, Leipzig 1742, S. 53. Zu Mizler vgl. F. Wöhlke, *L. Chr. Mizler, Würzburg-Aumühle 1940*; G. J. Buelow, *L. Chr. Mizler*, in: *The New Grove*, Bd. 12, London 1980, S. 372f.

<sup>21</sup> Vogel, a. a. O., S. 14f.

<sup>22</sup> F. W. Marpurg, *Versuch über die musikalische Temperatur*, Breslau 1776, S. 213.

<sup>23</sup> Vogel, a. a. O., S. 14.

<sup>24</sup> Lindley, a. a. O., S. 670.

<sup>25</sup> D. G. Türk, *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*, Halle 1787, S. 200f.

<sup>26</sup> J. G. Sulzer, a. a. O., S. 517.



unrein werden. Für die Unbrauchbarkeit dieser Temperatur entscheidet sogleich jedes unverwöhnte Ohr<sup>32</sup>. Zuzufolge der zeitlichen engen Beziehungen Czernys zu Beethoven dürfte es daher abwegig sein, dessen Interesse an der Tonartencharakteristik, über das Anton Schindler berichtet, mit der ungleichschwebenden Temperatur in Verbindung zu bringen<sup>33</sup>.

Zweifellos aber bildeten Kirnbergers Vorschläge (bekannt als Kirnberger I, II, III) unter den ungleichschwebenden Temperaturen eine starke Konkurrenz zur gleichschwebenden, jedoch nur im 18., nicht mehr im 19. Jahrhundert. Wenn Martin Vogel schreibt: „Die Kirnberger-Stimmung war die Hauptstimmung ihrer Zeit. Die *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* nennt sie noch 1848 die berühmteste und die in der Praxis am meisten verbreitete aller Temperaturen“<sup>34</sup>, so fällt er einer Fehlinterpretation zum Opfer. Bezug genommen wird auf einen schon von Dupont zitierten, mit „Hdt.“ gezeichneten Artikel in vier Teilen: *Ketzerische Rhapsodien eines musikalischen Skeptikers, Rhapsodia I–IV*; nur die beiden Fortsetzungen III–IV betreffen Fragen der Temperatur, und schon beider Untertitel: „Dass es mit der Charakteristik der Tonarten Nichts sei“ verrät, was der Verfasser beweisen möchte, nämlich: „Keine unserer Tonarten kann, abgesehen von dem Moment höherer oder tieferer Lage, einen sie speziell von einer anderen desselben Geschlechtes unterscheidenden Charakter besitzen“<sup>35</sup>. Hierin stimmt er mit Marpurg überein, der ebenfalls die Tonhöhe, nicht aber die Art der Temperatur für die Charakterisierung der Tonarten verantwortlich macht<sup>36</sup>. Schon Dupont mißverstehet allerdings den „Hdt.“-Verfasser, wenn er ihm die Meinung unterschiebt, daß „die Charakteristik der Tonarten nur für die gleichschwebend temperierte Stimmung bestritten, für das Kirnbergersche System zugestanden wird“<sup>37</sup>. Vielmehr wird ein Zusammenhang zwischen Stimmung und Tonartencharakteristik insgesamt geleugnet, sowohl hinsichtlich der Kirchentonalarten, deren spezieller Charakter auf die verschiedene Lage der Halb- und Ganztöne sowie die jeweils spezifischen Melodie- und Harmoniefolgen zurückgeführt wird, als auch in Bezug auf das Dur-Moll-Geschlecht. Bezugnehmend auf Andreas Werckmeister, der im genannten Artikel – in Übereinstimmung mit einer auch späterhin weitverbreiteten Meinung – als Begründer der gleichschwebenden Temperatur angesehen wird, heißt es, daß dieser vorgeschlagen habe,

„den alten Wolf in zwölf gleich grosse Stücke zu seciren und diese, gleichsam als eben so viel kleine und wenig oder gar nicht gefährliche Wölfe, über das ganze halbtönige System der Oktave zu vertheilen. Aber, die damaligen Praktiker waren und blieben der Ansicht, dass das in der Theorie zwar recht schön und gut, aber für die Praxis nicht ausführbar sein möchte, und so hinderte auch hier einmal wieder, wie so oft bei guten, eine Radikalkur bezweckenden Einrichtungen, menschliche Geistesträgheit, Vorurtheil und Anhänglichkeit am Alten vorläufig die Ausführung eines Vorschlags, der demungeachtet, aber erst nach langem Kampfe und fünfviertel Jahrhunderte später zu vollen Ehren kam.

Da man indest die zwölf Dur- und zwölf Mollleitern – für's Auge wenigstens – komplet hatte, so musste man um so mehr darauf bedacht sein, sie sammt und sonders auch für's Ohr zu aptiren, denn man wollte die Bequemlichkeit der Transposition, so wie die Möglichkeit harmonischer Ausweichungen nach jeder Rich-

<sup>32</sup> Ebda., S. 241f.

<sup>33</sup> Dazu Lindley, a. a. O., S. 669.

<sup>34</sup> Vogel, a. a. O., S. 14.

<sup>35</sup> *Allgemeine Musikalische Zeitung* 50 (1848), Nr. 33 (16. August), Sp. 529ff. und Nr. 36 (6. September), Sp. 577ff. Bei Dupont, a. a. O., S. 102, versehentlich 6. August und 16. September 1848. Die Anonymität des Autors „Hdt.“, auf dessen Artikel sich auch Auhagen, a. a. O., S. 143ff., und Steblin, a. a. O., S. 101f., beziehen, ließ sich nicht lüften.

<sup>36</sup> Marpurg, a. a. O., S. 217; Dupont, a. a. O., S. 106.

<sup>37</sup> Dupont, a. a. O., S. 102.

tung vollständig besitzen, und so entstanden denn die ungleichschwebenden Temperaturen, welche nur eine gewisse Anzahl von Quinten ganz rein liessen und den diatonischen Ueberfluss auf die übrigen vertheilten, so gut es, ohne allzugrosse Unbequemlichkeit zu erregen, gehen wollte. Dieser ungleichschwebenden Temperaturen gab es übrigens eine grosse Menge, die sich nur durch Zahl, Grösse und Sitz der neuen, aus der Substanz des glücklich todtgeschlagenen grossen Wolfes entsprungenen kleineren disharmonischen Heuler von einander unterschieden, welche letztere übrigens, wenn sie auch nicht so viel Kraft besaßen, als ihr Ahne, sich doch immer noch bemerklich machten.

Die berühmteste und am Meisten, doch keineswegs allgemein in der Praxis verbreitete dieser Temperaturen war die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts durch *Kirnberger* eingeführte, welche theilweise noch bis in das erste Jahrzehnt dieses Jahrhunderts benutzt, dann aber der immer mehr in Aufnahme gekommenen, die ganze Scala vollständig nivellirenden Kollegin, der gleichschwebenden, den Platz vollständig räumen musste.<sup>38</sup>

Kirnbergers Temperatur galt demzufolge nur als die berühmteste unter den ungleichschwebenden Temperaturen, fand aber nur mehr teilweise im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts Verwendung und trat dann – gegenüber der gleichschwebenden – völlig an Bedeutung zurück. Dieser Umstand wird im obigen Artikel noch zweimal bekräftigt: „Ausserdem war die Kirnberger'sche Temperatur, wie schon erwähnt, niemals allgemein verbreitet, und schon deshalb hätte die aus derselben hergeleitete Charakteristik niemals allgemeine Geltung beanspruchen können“. In ähnlichem Sinn heisst es kurz danach, daß „die gleichschwebende Temperatur seit etwa vierzig Jahren alle übrigen verdrängt hat“<sup>39</sup>. Kirnbergers Temperatur galt also 1848 als längst veraltet.

Leider ist über die einstige Praxis von berufsmäßigen Klavierstimmern, die zumeist wohl auf einer sozial niederen Stufe standen, nichts bekannt. Regionale Besonderheiten müssen natürlich ebenso berücksichtigt werden wie unterschiedliche Stimmungen der Orgeln. Aber die Tatsache, daß sich bereits 1725 Johann Joseph Fux eindeutig für die gleichschwebende Temperatur ausgesprochen hatte und einzelne Auflagen der erwähnten Abhandlungen von Fritz und Wolf auch in Wien veröffentlicht wurden, gestattet die Schlußfolgerung, daß diese Stimmung zumindest im Wiener Kulturkreis ohne Unterbrechung seit dem 18. Jahrhundert Verwendung fand. Die zitierten Quellen lassen darüber hinaus erkennen, daß die Kirnberger-Stimmung vorrangig nur unter den ungleichschwebenden Temperaturen, aber keineswegs allgemein in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und nur mehr selten im 19. Jahrhundert verwendet wurde.

<sup>38</sup> Wie Anm. 35, Sp. 531f.

<sup>39</sup> Ebda., Sp. 534.