

Phantastik und Kontrapunkt: Zur Kompositionsart Frescobaldis*

von Friedhelm Krummacher, Kiel

Ist von einer „instrumentalen Einleitungsmusik“ die Rede, die „voll Feuerwerkgeprassels wider einander tönender Stellen“ sei, so gleicht ihr „der Staubregen, der das Herz für die großen Tropfen der einfachen Töne aufweicht“. Diese Worte entstammen dem „19. Hundsposttag“ aus Jean Pauls *Hesperus*, in dem die poetische Kraft einer Symphonie von Carl Stamitz umschrieben wird¹. Den Abschnitt *Gartenkonzert von Stamitz*, in dem sich nach Carl Dahlhaus „die Vorgeschichte der romantischen Musikästhetik abzeichnet“², benutzte jedoch August Wilhelm Ambros, um „die Art und den Wert“ der Toccaten Girolamo Frescobaldis zu bezeichnen³. Um ihrem Rang gerecht zu werden, mußte auf eine Gründungsurkunde der neuen Ästhetik autonomer Musik zurückgegriffen werden. Gewiß sah Ambros an Frescobaldis Musik auch „die Mischung . . . wesentlich voneinander verschiedenen Grundlagen“, nämlich „der Kirchentöne“ und der „moderne[n] Tonalität“. Dennoch fühlte er sich gedrängt, in Frescobaldis Canzonen „eine Art Vorläufer dreisätziger Symphonien“ zu sehen⁴. Was daran anachronistisch anmutet, ist aber nicht Ausdruck blinder Unkenntnis, sondern spiegelt eher Faszination und Befremden, die durch Frescobaldis Kunst ausgelöst wurden.

Fast hundert Jahre nach der ästhetischen Entdeckung Frescobaldis durch Ambros resümierte Margarete Reimann nüchtern und nicht ohne Resignation: „Eine eigentliche Wiederbelebung hat er nicht erfahren“⁵. Diese Feststellung erstaunt nicht nur gegenüber der Würdigung von Ambros, sondern ebenso nach den Bemühungen der jüngeren Forschung. Immerhin suchte Willi Apel die Modelle oder Vorbilder Frescobaldis ausfindig zu machen, und Friedrich Wilhelm Riedel verwies mehrfach auf die historischen Wirkungen der Kunst Frescobaldis⁶. Freilich traten daneben Versuche zurück,

* Der folgende Beitrag entstand anlässlich eines Symposions, das innerhalb der Internationalen Orgelwoche Nürnberg 1984 dem Thema „Deutsch-italienische Musikbeziehungen“ gewidmet war. Der Bericht über dieses Symposion ist bislang nicht publiziert worden, in der Zwischenzeit erschienen zwar nicht wenige Publikationen über Frescobaldi, die jedoch die Frage nach satztechnischen Voraussetzungen seines Komponierens nicht hinfällig machen. Zu nennen sind vor allem drei umfangreiche Studien: Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi*, Cambridge, Mass., London 1983; Loris Azzaroni, *Ai confini della modalità. Le Toccate per cembalo e organo di Girolamo Frescobaldi*, Bologna 1986; Heribert Klein, *Die Toccaten Girolamo Frescobaldis*, Mainz 1989. Hinzuweisen ist auch auf den Sammelband *Frescobaldi Studies*, hrsg. von Alexander Silbiger, Durham 1987

¹ Jean Paul, *Werke*, hrsg. von Norbert Miller, Bd. I, München 1960, S. 775 (Textvarianten ergeben sich aus dem Zitat bei Ambros, s. u. Anm. 3).

² Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel u. München 1978, S. 66.

³ August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. IV, hrsg. von Gustav Nottebohm, Leipzig 1878, ³1909 (hrsg. von Hugo Leichtentritt), S. 734f.

⁴ Ambros, S. 724 sowie S. 741.

⁵ Margarete Reimann, Art. *Frescobaldi*, in: *MGG IV*, Kassel 1955, Sp. 925.

⁶ Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 438ff.; ders., *Neapolitan Links between Cabezón and Frescobaldi*, in: *MQ* 24 (1938), S. 419ff.; ders., *Die süditalienische Clavierschule des 17. Jahrhunderts*, in: *Aml* 34 (1962), S. 419ff.; Friedrich Wilhelm Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel 1960 (= *Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel*, Bd. 10); ders., Art. *Orgelmusik*, in: *MGG X*, Kassel 1962, Sp. 348.

die Musik Frescobaldis in ihrem eigenen Rang und im Verhältnis zu den Normen ihrer Zeit zu erhellen. Trotz der verdienstvollen Ausgabe von Pierre Pidoux und trotz mancher Ansätze im Jahr des vierhundertsten Geburtstages bleibt der Mangel an kompositionstechnischen Interpretationen spürbar⁷. Und er dürfte nicht zuletzt durch das von Ambros wahrgenommene Problem begründet sein, angemessene historische Kriterien zu benennen.

Bei diesen Schwierigkeiten ist anzusetzen, um Herkunft und Wirkung dieser Musik zu verstehen. Zu fragen ist, wieweit durch die Gattungen hindurch kompositorische Prinzipien bestimmend sind. Denn dann erst läßt sich ermessen, was die eigene Bedeutung der Kunst Frescobaldis ausmacht.

I

Fragt man nach den Normen der Kompositionslehre, die für die Tastenmusik im 17. Jahrhundert gelten könnten, so gerät man in einige Verlegenheit. Denn die historische Theorie war an Modelle vokaler Musik gebunden, wo sie die Tradition der Kontrapunktlehre an Gattungen wie Motette oder Madrigal entfaltete. Und gerade die neuen Ansätze, die von der Musik Claudio Monteverdis oder — auf andere Weise — Giulio Caccinis ausgingen, waren von der Bindung vokaler Musik an die Sprache nicht zu trennen. Die Scheidung zwischen prima und seconda pratica zielte nicht auf eine Trennung vokaler und instrumentaler Musik. Vielmehr bestimmte sich der *stile nuovo* gegenüber dem *stile antico*, für den die Kontrapunktlehre ihre Geltung bewahrte, als Distanzierung von tradierten Regeln um der lebendigen Sprache willen. Zwar erhielt der obligate Rang der Instrumente dann im weiteren ebenso neues Gewicht wie die idiomatische Führung einzelner Instrumentalstimmen. Dennoch richteten sich solche Anstöße nicht unmittelbar auf die Musik für Tasteninstrumente. Für sie galten zwar generell weiterhin die Regeln des Kontrapunkts, die offiziell ihren systematischen Rang bis in die Zeit Bachs bewahrten. Ungewiß ist dabei nur, wieweit die normative Kraft dieses Systems in Verbindung mit der Takt- und Tonartenlehre der kompositorischen Realität angemessen ist⁸.

Daß für die Tastenmusik in der Theorie der Zeit wenig Raum blieb, ließe sich als Reflex ihres besonderen Status auffassen. Denn von anderen Gattungen unterschied sich die Orgel- und Klaviermusik dadurch, daß sie nicht auf Ensembles angewiesen war, sondern auf den einen Spieler, der potentiell zugleich alleiniger Interpret seiner Musik war. Freilich stand damit die Tastenmusik nicht gleich außerhalb sozialer oder liturgischer Funktionen, wie sie sonst die Voraussetzungen des Komponierens bestimmten. Selbst wo aber Konventionen der Liturgie zu erfüllen waren, konnte sich der Freiraum eines Musikers erweitern, der nur auf sich angewiesen war. Und seiner Vereinzelung entsprach es, daß die Tastenmusik kaum Gegenstand einer Theorie war, die auf generelle Normen gerichtet war.

⁷ *Orgel- und Klavierwerke*, hrsg. von Pierre Pidoux, Kassel 1948ff.; an neueren Arbeiten vgl. Luigi Ferdinando Tagliavini, *Notentext und Ausführung einer Toccata von Frescobaldi*, in: *Kgr.-Ber. Bayreuth* 1982, S. 218ff.; Gerd Zacher, *Frescobaldi und die instrumentale Redekunst*, in: *MuK* 45 (1975), S. 54—64; Arnfried Edler, *Frescobaldi oder „Die formbildende Tendenz der Interpretation“*, in: *NZ* 145 (1984), S. 12ff.

⁸ Vgl. dazu C. Dahlhaus, *Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert*, in: *AfMw* 18 (1961), S. 223—240; ders., *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968 [= *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 2]; Fr. Krummacher, *Stylus phantasticus und phantastische Musik. Kompositorische Verfahren in Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude*, in: *Schütz-Jb.* 2 (1980), S. 7—77, besonders S. 25ff.

Eine erste Systematik instrumentaler Gattungen scheint 1619 Michael Praetorius im *Syntagma musicum* III zu skizzieren⁹. Allerdings ist sein Interesse — ausgehend von Fragen der Aufführungsweise — durch die Definition der „Termini musici“ und weniger durch kompositionstechnische Kriterien gelenkt. Dennoch genügt dafür keine bloß lexikalische Aufzählung von Begriffen, sondern gegenüber den vokalen Gattungen werden die der Instrumentalmusik als Praeludien und Tänze unterschieden. Erscheinen die Tänze in Gruppen, die „auff gewisse Paß vnd Tritt“ gerichtet oder von ihnen gelöst seien, so wird den Praeludien „zum Tantz“ oder „zur Motetten“ bzw. „Madrigalien“ das Kapitel *Von den Praeludiis vor sich selbst* entgegengesetzt¹⁰. Unter diesen eigenständigen *Praeludiis* werden Fantasia bzw. Capriccio, Fuga bzw. Ricercar, ferner Sinfonia und Sonata näher beschrieben. Dagegen meinen die Praeludien „zur Motetten oder Madrigalien“ primär „die Toccaten“, während als Vorspiele „zum Tantz“ die „Intraden“ genannt werden. Weiter aber heißt es: „Tocata, ist als ein Praeambulium, oder Praeludium, welches ein Organist / wenn er erstlich uff die Orgel / oder Clavicymbalum greiff: ehe er ein Mutet oder Fugen anfehet /, aus seinem Kopff vorher fantasirt, mit schlechten entzelen griffen / vnd Coloraturen & c.“ Einerseits also werden instrumentale Gattungen nicht primär nach ihrer Besetzung für Ensemble oder Tasteninstrument getrennt, und andererseits verteilen sich Gattungen der Tastenmusik auf Praeludia als Vorspiele bzw. „vor sich selbst“. Dennoch deutet der Oberbegriff „Praeludium“ auf die modellhafte Bedeutung der Tastenmusik hin, wobei selbst Sinfonia und Sonata als untergeordnete Kategorien erscheinen. Zugleich verbindet die Gattungen der Tastenmusik unabhängig von ihrer Funktion „vor sich selbst“ oder als Vorspiel zu Vokalwerken die Akzentuierung des Phantastischen. Bestimmt sich die Toccata als Musik, die man „aus seinem Kopff vorher fantasirt“, so heißt es zu „Capriccio seu Phantasia subitanea“: „Wenn einer nach seinem eignem plesier vnd gefallen eine Fugam zu tractiren vor sich nimpt / darinnen aber nicht lang immoriret, sondern bald in eine andere fugam, wie es jhme in Sinn kömt / einfället“. Und während man dabei „auch nicht an die Wörter gebunden“ ist, kann man um so mehr „seine Kunst und artificium eben so wol sehen lassen“, weil man sich „alles dessen / was in der Music tolleabile ist . . . ohn einigs bedencken gebrauchen darff“ und nur „den Modum . . . nicht gar zu sehr überschreite / sondern in terminis bleibe“.

Bilden also für die Instrumentalmusik die Gattungen der Tastenmusik die Modelle, so bestimmen sie sich durch unterschiedliche Ausprägungen eines Spielraums, den der Begriff des Phantastischen absteckt. Dem scheint es zu entsprechen, daß im *Œuvre Frescobaldi*, das im wesentlichen in Drucken vorliegt, die Gattungen weithin getrennt werden¹¹. Den zwölf Fantasien im ersten Druck von 1608 folgen 1615 in einem Band zehn *Recercari* und fünf *Canzoni francese*. An die Seite dieser Werke gehören auch die zwölf *Capricci* (1624) und die postum erschienenen elf *Canzoni alla francese* (1645). Den kontrapunktischen Gattungen stehen indes die beiden *Toccaten-Bücher* von 1615/16 und

⁹ Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. III, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Nachdr. hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1958 (= *Documenta musicologica* I/15), S. 21ff.

¹⁰ Praetorius, S. 21 und zum folgenden auch S. 23.

¹¹ Vgl. dazu die Übersicht bei W. Apel, *Geschichte*, S. 439f. (wogegen die Ausgabe von Pidoux die Drucke nach ihrer letzten Publikation statt in chronologischer Reihenfolge nach den Erstdrucken anführt).

1627 gegenüber. Sie verbinden aber mit zwölf bzw. elf Toccaten einerseits Tanzsätze und Variationen, andererseits liturgische Hymnen und Magnificat-Bearbeitungen. Die Toccaten gehen also in der Publikation buntere Kombinationen ein als die Gattungen im strengen Satz. Paaren sich ferner die Ensemble-Canzonen in der Partitur-Ausgabe (1628) mit drei Toccaten „per Spinettina“, so verketten die *Fiori musicali* 1635 „diverse compositioni“ zum liturgischen Formular dreier Messen. Die Scheidung nach Gattungen ist die Kehrseite ihrer Kombinierbarkeit. Auch wenn sich die satztechnischen Verfahren oft verschränken, lassen sich doch den primär kontrapunktischen Fantasien, Ricercaren und Canzonen die eher schweifend figurativen Toccaten gegenüberstellen. Und diese polaren Möglichkeiten entsprechen der Unterscheidung von Praeludia „vor sich selbst“ und vor Vokalwerken bei Praetorius.

Der wachsenden Vielfalt von Gattungen und Satzarten, die mit der Kontrapunktlehre kaum noch zu fassen waren, suchte als neues System die Stillehre gerecht zu werden. Nachdem Gioseffo Zarlino 1558 von der „maniera“ des Komponierens gesprochen hatte, unterschied Pietro Pontio 1588 den „stile“ oder „modo“ einzelner Gattungen, und auch die Trennung zwischen stile antico und moderno zielte auf eine Differenzierung der Satzweisen¹². Mit den Stilbegriffen verbanden sich bei Marco Scacchi um 1640 soziale und liturgische Funktionen, wobei die Begriffe des Stylus ecclesiasticus, teatralis und cubicularis den Ort und die Verwendung der Musik meinen¹³. Diese Aspekte verknüpfte Athanasius Kircher 1650 zu einem System, das den Gattungen und ihren Funktionen satztechnische Kriterien zuordnete. Gewiß wechseln die Kategorien, und die Systematik ist kaum sehr streng. Statt rascher Kritik wäre aber der Versuch wahrzunehmen, die Pluralität der Möglichkeiten begrifflich zu fassen. Kircher rechnet mit acht Stilen, zu denen ohne Zählung der moderne Stylus dramaticus seu recitativus kommt¹⁴. An vierter Stelle erscheint der Stylus phantasticus, der im Unterschied zum Stylus symphonicus nicht so sehr die Ensemble- als vielmehr die Tastenmusik erfaßt. Er eignet sich zwar generell für Instrumente, ist aber als freieste Kompositionsart weder dem Text noch einem „subiecto harmonico“ untertan. Er ist eingerichtet („institutus“), „abditam harmoniae rationem, ingeniosumque harmonicarum clausularum, fugarumque contextum docendum“. Eingeteilt wird er jedoch „in eas, quas Phantasias, Ricercatas, Toccatas, Sonatas vulgo vocant“. Deutlich wird daran, daß die Tastenmusik — anders als bei Praetorius — von der übrigen Instrumentalmusik abgehoben wird. Unter einem Stilbegriff werden jedoch so konträre Genera wie Ricercare und Toccata subsumiert, die unter dem Aspekt der Besetzung verbunden werden. Im System der Stile Kirchers, das vom Kirchenstil in Messe und Motette ausgeht und am Schluß zum Stile recitativo führt, gilt immer noch als Prämisse die Kontrapunktlehre, die nur graduell in ihrer Verbindlichkeit modifiziert wird. So sind auch die

¹² Vgl. Stefan Kunze, *Zur Kritik des Stilbegriffs in der Musik*, in: *Kgr.-Ber. Kopenhagen* 1972, Bd. II, S. 527—531; Fr Krummacher, *Stylus versus Opus. Anmerkungen zum Stilbegriff in der Musikgeschichte*, in: *Om Stilforskning*, Stockholm 1983 (= *Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Konferenser* 9), S. 29—45.

¹³ Erich Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Diss. Freiburg i. Br. 1926, S. 83ff., 132ff.; C. Dahlhaus, *Cribrum musicum. Der Streit zwischen Scacchi und Siefert*, in: *Norddeutsche und Nordeuropäische Musik*, hrsg. von C. Dahlhaus u. Walter Wiora, Kassel 1965 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 16), S. 108—113.

¹⁴ Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, Rom 1650, Nachdr. Hildesheim 1970, Tomus I, Liber VII, Pars 3, Caput V *De vario stylorum harmonicarum artificio*, S. 581—598, besonders S. 585.

Gattungen der Tastenmusik am Kontrapunkt orientiert, und erst im Verhältnis zu dessen Normen lassen sich Besonderheiten des *Stylus phantasticus* fassen. Dabei bildet der Stilbegriff ein kompositorisches Prinzip, das sich nicht auf eine Gattung begrenzt, sondern in wechselnden Genera wirksam wird. Das wird auch einsichtig, wo Kircher später eine *Fantasia* von Frescobaldis „discipulus“ Johann Jacob Froberger einführt. Denn dies streng kontrapunktische Werk dient als Exempel für eine Gruppe von Kompositionen, die Kircher zufolge sonst meist als „Praeludia“ bezeichnet werden.

Den Wandlungen des Stilbegriffs und seiner Voraussetzungen, wie sie sich später in Johann Matthesons Theorie des *Stylus phantasticus* reflektieren, ist hier nicht nachzugehen¹⁵. Zu fragen ist vielmehr, was diese Kategorien für das Werk von Frescobaldi besagen. So unterschiedlich seine Fantasien und Toccaten wirken, so verbindlich wäre für sie nach Kircher ein Stilbegriff. Die generellen Bestimmungen — die Lösung vom Text, die Freiheit des Autors, die Akzentuierung des Kunstfertigen — weisen zwar auf Praetorius zurück. Weiter aber nennt Kircher Besonderheiten wie die verborgene Ratio der Harmonia, den „ingeniosen“ Kontext und dabei die Funktion von Klauseln und Fugae. Zu überlegen wäre also nicht nur, wieweit dieser Stilbegriff so verschiedene Gattungen wie *Fantasia* und *Toccatina* erfaßt. Umgekehrt ließe sich auch fragen, wieweit Besonderheiten der Gattungen als Lizenzen des Kontrapunkts im *Stylus phantasticus* begreifbar sind.

II

Den Begriff des *Stylus phantasticus* bezog Peter Schleuning primär auf die Gattung der *Fantasia*. Und als ihr Wesen erkannte er eine „individuell geplante Künstlichkeit“, durch die sie sich von späteren Ausprägungen des Phantastischen distanzieren¹⁶. Während der imitatorische Satz „Hauptwirkungsfeld der *Fantasia*“ ist, besteht dennoch die Möglichkeit, ihn „beliebig abzubrechen“ oder „durch freiere Teile zu unterbrechen“. Und das „Ingeniöse und Künstliche“, „Versteckte“ und „Rätselhafte“ der *Fantasia* markiert ihren Abstand von anderen Gattungen.

Daß die *Fantasia* nicht durch schweifende Phantastik, sondern durch kompositorische Konzentration im Rahmen des kontrapunktischen Satzes bestimmt wird, erweist sich prägnant an den Werken Frescobaldis. Seine *Fantasia a quattro* (1608), die in Partitur erschienen und für Tasteninstrument bestimmt sind, bezeichnen gewiß den Gipfel der Gattung in Italien¹⁷. Was die Struktur der zwölf *Fantasia* intern prägt, bekundet sich bereits in ihrer Anordnung im Druck. Einerseits sind die Kirchentöne (dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch, aeolisch und jonisch) in aufsteigender Folge je zweifach hintereinander bedacht. Andererseits lösen sich vier Gruppen mit je drei Fantasien über ein, zwei, drei und vier *sogetti* ab. Reihung und Gruppierung nach verschiedenen Aspekten durch-

¹⁵ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faks.-Nachdr. hrsg. von M. Reimann, Kassel 1954 (= *Documenta musicologica* 1/5), S. 87ff. und S. 477; dazu vgl. Schütz-Jb. 2 (1980), S. 20ff.

¹⁶ Peter Schleuning, *Die Freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Göttingen 1973 (= *Göttinger Akademische Beiträge*, Bd. 76), S. 13; ders., *Die Fantasie*, Bd. I, Köln 1971 (= *Das Musikwerk*, Bd. 42), Einführung, besonders S. 9.

¹⁷ Vgl. dazu Apel, *Geschichte*, S. 441ff.

dringen sich also in abstrakt zyklischer Ordnung derart, daß jede Dreiergruppe in zwei Tonarten vertreten ist und der Wechsel zwischen beiden Prinzipien nur in der Mitte zusammentrifft. (Die Trennung von sechsmal zwei begegnet der von viermal drei Stücken.) Doch bildet diese Einteilung keine bloß äußerliche Vorordnung, sondern sie folgt zwei Kriterien, die für die Werke selbst maßgeblich sind. Zum einen nämlich wirken sich die gewählten Modi nicht allein in der Formulierung der *soggetti* aus, die den Charakter der Tonart klar markieren. Vielmehr verbindet sich damit eine hochgradige Konzentration auf meist nur zwei Stufen, auf denen die Einsätze der Themen erfolgen. Zum anderen bezeichnet die Entscheidung für jeweils ein bis vier *soggetti* die kompositorische Aufgabe, die sich in den Werkgruppen stellt. Denn gleichermaßen gilt für alle Fantasien die Prämisse, die Thematisierung des Verlaufs derart zu verdichten, daß in der Regel kein Takt themenfrei bleibt. Daraus ergibt sich für die scheinbar einfachen Werke „*sopra un soggetto*“ die Schwierigkeit, in der Konzentration auf stete Themeneinsätze bei gleichen Stufen ein Maximum an *varietas* mit anderen Mitteln zu erreichen. Dagegen kreisen die komplexer wirkenden Stücke „*sopra doi, tre, quattro soggetti*“ um die Frage, wie bei wachsender Themenzahl die Geschlossenheit des Verlaufs im Geflecht der Beziehungen zu wahren ist. Das dialektische Verhältnis zwischen Konzentration und Variabilität der Struktur markiert die Problemstellung. Und die Lösungen sind ebenso konsequent wie flexibel.

Nur die eine Dimension der Verfahren läßt sich knapp an einem Beispiel demonstrieren. Doch zeigen gerade die ersten Werke über nur ein Thema — auch wenn sie zunächst schlichter anmuten — die Stringenz der Disposition besonders klar. Die *Fantasia terza sopra un soggetto solo* beschließt die erste Trias und eröffnet das phrygische Werkpaar¹⁸ (vgl. Notenbeispiel 1 auf S. 11). Das *soggetto* setzt auf der Quinte mit dem charakteristischen Halbton darüber an (*h-c* in Ganzen), kehrt zum Ausgangston zurück und springt dann in den Grundton nach oben (*h-e* in Halben), bevor es vom Quintsprung abwärts zu fließend skalarer Gegenbewegung ausgesponnen wird (*a* bis *e* in Vierteln). Die Akzentuierung der phrygischen Kerntöne ist so deutlich wie die rhythmische Abstufung. Folgt dem *soggetto* im Tenor der Einsatz im Baß, so wird der Themenkopf von *h* nach *e* versetzt, doch lenkt die Fortspinnung mit Oktav- statt Quintsprung abwärts wieder in den Ambitus *a-e* zurück. Dem entspricht im Kopf der dritte Einsatz im Alt, der jedoch den dritten Ton (*e*) repetiert und zur Fortspinnung mit Quint- statt Oktavsprung umlenkt. Erst der vierte Einsatz im Sopran gleicht (auf *h* ansetzend) dem ersten. Deutlich werden gleich anfangs drei Momente: Erhalten bleibt neben der phrygischen Charakteristik die Einsatzfolge auf *h* bzw. *e* (und zwar durch das ganze Werk); bewahrt bleibt aber zunächst eher die rhythmisch prägnante Struktur; dagegen wird die diastematische Folge eher flexibel gehandhabt. Der Einsatz des Basses T. 9 wird scheinbar vom Sopran in Einführung aufgenommen, doch erscheint nur die charakteristische kleine Sekunde (*h-c* T. 10), während der vollständige Sopraneinsatz T. 12 bei Kürzung der ersten Note zugleich eine rhythmische Variante einbringt, wogegen die Fortspinnung (T. 14) die Viertel auf Halbe augmentiert.

Setzt die *Fantasia* mit diastematischen Varianten bei rhythmischer Prägnanz des *soggetto* an, so treten bereits in ihrem ersten Abschnitt rhythmische Varianten ein, die

¹⁸ Zur *Fantasia Terza* vgl. die Ausgabe von Pidoux, Bd. I, S. 10ff; ferner Dagmar Teepe, *Die Entwicklung der Fantasie für Tasteninstrumente im 17. Jahrhundert. Eine gattungsgeschichtliche Studie*, Kassel 1990 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 36), S. 61f.

den Kopf sowohl wie auch die Fortspinnung betreffen. In der Konzentration der Einsätze auf die Stufen *e* und *h* prägt sich der Halbtonschritt derart ein, daß sein isoliertes Erscheinen bereits auf eine weitere motivische Reduktion des Kopfes verweist. Andererseits dominieren von der Biciniengruppe T. 18 an Viertelnoten dermaßen, daß sie komplementärhythmisch die letzten sechs Takte bestimmen. Gewiß liegt kein übersichtlicher Formplan vor, der durch Themen und Varianten zielstrebig erfüllt würde. So wenig vorhersehbar der Verlauf ist, so wenig beliebig ist er doch auch. Im tonal stabilen Rahmen — markiert durch die Einsätze — lösen sich diastematische und rhythmische Varianten ab, um in der Trennung beider Parameter das subtile Spiel mit der intervallischen Prägnanz des Kopfes und der fließenden Rhythmik der Fortspinnung zu ermöglichen.

Auf unterschiedliche Weise setzen die beiden mittleren Abschnitte der *Fantasia* dies Verfahren fort. Wird einerseits die rhythmische Kontrastierung akzentuiert, so wird andererseits die intervallische Struktur nach Phasen ihrer Reduktion erneut stabilisiert. Die *Tripla* (T. 24—41) hebt sich von den umgebenden Phasen durch ihr Taktmaß ab, mit dem sich die interne rhythmische Geschlossenheit paart. Auf der anderen Seite wird das *soggetto* weithin auf seinen Kopf verkürzt, ablesbar schon an den ersten Einsätzen. Im Sopran T. 29—30 oder im Tenor T. 35—36 bleibt nur das *Initium* erhalten, was freilich nicht ausschließt, daß Kopf und Fortspinnung gemeinsam erscheinen können (so im Baß T. 27ff., Alt T. 31ff., Tenor T. 36ff., Baß T. 38ff.). Doch kann auch die Gestik der Fortspinnung für sich eingesetzt werden (Alt T. 27, Baß T. 32f., Sopran T. 36). Die Glieder des *soggetto* werden also getrennt verfügbar wie die Parameter der Diastematik und Rhythmik, die sie zuerst gemeinsam bestimmten.

Der dritte Abschnitt (ab T. 42) kombiniert diese Verfahren auf zweifache Weise. Zum einen erfährt das *soggetto* eine Diminuirung, in der jedoch der diastematische Zusammenhang von Kopf und Fortspinnung erhalten bleibt. Zugleich wird die rhythmische Differenzierung beider Themenglieder reduziert, indem nur die erste Note abgehoben wird, während die weiteren Töne eine Achtelkette bilden. Zum anderen jedoch verbindet sich mit der Diminution, die rhythmisch den Verlauf bis T. 53 prägt, zunächst als fester Kontrapunkt der Themenkopf in Ganzen und Halben, wobei die ursprüngliche Rhythmik nun als *Augmentation* erscheint. Die rhythmisch originäre Version beschränkt sich auf den Themenkopf, die beschleunigte Variante erfaßt dagegen den ganzen diastematischen Verlauf. Bestimmt dann (ab T. 46) die Diminuirung allein den Satz, so bewirkt sie nicht nur eine zunehmende Beschleunigung. Mit den Engführungen des Kopfmotivs (T. 46f., 50f.) paaren sich seine weiteren intervallischen Varianten. Im Sopran etwa bleibt in T. 47—48 nur der Rahmen übrig, und wo in T. 50—51 ein *Maximum* rhythmischer Aktivität in Achtelbewegung erreicht ist, wird zugleich die Sekunde des Kopfes durch Sextsprung ersetzt. So genau die Kombination von diminuirter und originärer Fassung anfangs eine Vermittlung bewirkte, so bedachtsam wird die Diminution ab T. 53 zurückgenommen, um in den vierten und letzten Teil überzugehen.

Der Schlußabschnitt setzt nicht nur die Trennung rhythmischer und diastematischer Momente sowie die Scheidung von Kopf und Fortspinnung voraus. Seine Funktion gewinnt er erst, wenn die wachsende Konzentration auf die Intervalle des *Initiums* wahrgenommen wird, die den Zusammenhang der Phasen und Varianten bedingt. Prägt die Rhythmik, ausgehend von der Fortspinnung, den internen Verlauf der Teile, so verbindet

die Diastematik ihre Unterschiede, akzentuiert zudem durch die fixierten Einsatzstufen. Aus dem Verfahren ergibt sich, daß innerhalb der Satzphasen die rhythmischen Varianten quasi motivisch auch dann wahrnehmbar werden, wenn ihnen kaum noch der intervallische Verlauf des *soggetto* entspricht. Ebenso aber werden die charakteristischen Halbtonschritte des *Initiums* so einprägsam, daß sie motivische Funktion auch dort erhalten, wo die Fortspinnung ausbleibt. Aus der steten Präsenz des intervallischen Kopfes und dem Kontrast der rhythmisch markierten Fortspinnung jedoch zieht der Schlußteil seine Konsequenzen. Ihm liegt als Gerüst die augmentierte Fassung des Kopfmotivs zu Grunde, von dem nun nur der Halbtonschritt erhalten bleibt (Alt T. 56—61 *e-f-e*, Baß T. 63—68 *e-f-e*, Sopran T. 70—75 *e-c-h*, Baß T. 76—81 *e-f-e*). Dabei greift der Sopran die Version mit Sextsprung aus dem dritten Abschnitt auf, während der Tenor unbeteiligt bleibt. Die Gegenstimmen in diesem Satzgerüst aber sind durchsetzt von steten Reminiszenzen an die phrygischen Schritte des *Initiums* wie an die fließende Diktion der Fortspinnung in der Ausfüllung eines Quint-Quartrahmens durch Viertel. In der Reduktion auf diese motivischen Grundformeln wirkt der Satz in allen Stimmen auch dann motivisch strukturiert, wenn ihm *de facto* kaum noch komplette Themeneinsätze in den Gerüststimmen zu Grunde liegen. Und so ist es nur folgerichtig, daß die letzten Takte auf reguläre Einsätze des *soggetto* verzichten können und doch in jedem Stimmzug durchsetzt sind von Relikten des Themenmaterials.

Wie die Verfahren modifiziert werden, wenn mehrere *soggetti* reichere Varianten erlauben, aber zugleich durch latente Beziehungen kontinuierlich zu verkettet sind, kann nicht mehr gezeigt werden. Und es bedarf keines Beweises, wie sehr die Fantasien den Normen des Kontrapunkts im Rahmen des mensuralen Taktbegriffs und der modalen Tonalität verpflichtet sind. Der Lösung vom Wort jedoch, die von der Theorie als Kriterium hervorgehoben wurde, entspricht eine motivische Konzentration, wie sie so nur in instrumentaler Musik möglich war, die zudem nicht auf ein Ensemble oder auf fixierte Funktionen angewiesen war. Rechnete Ensemblesmusik mit dem Wechselspiel der Partner, so war Vokalmusik auf den Wechsel der Textglieder und Motive angelegt. Die Eingrenzung auf einen Spieler unter Distanz zur Sprache nutzte Frescobaldi aber nicht nur zur Demonstration kontrapunktischer Kunstfertigkeit. Er verfolgte eine thematische Komprimierung ohnegleichen, in der freilich die Gefahr der Monotonie und damit die Forderung der Variabilität beschlossen war. Die Lösung bestand in einer Satzweise, die einerseits darauf zielte, die Formteile in ihrer rhythmischen Struktur zu charakterisieren. Andererseits tendierte das Prinzip der variativen Thematisierung dazu, über die Parameter der Diastematik und der Rhythmik weithin getrennt zu verfügen. Die Technik erscheint aber nicht nur als experimentelles Stadium, sondern sie wird im wechselseitigen Verhältnis der Abschnitte und in ihrem inneren Zusammenhang wirksam. Wo die Aufgabe steter Thematisierung so konsequent begriffen wird, da wird zugleich die Forderung nach ständiger Variierung wahrgenommen. Das Resultat gleicht gewiß nicht einem kontinuierlichen Prozeß, wie er später zum Begriff thematischer Arbeit gehörte. So sehr aber die *Fantasia Frescobaldis* als Konzentrat des Kontrapunkts erscheint, so sehr erweitert sie seinen Rahmen zu genuin instrumentalen Verfahren. Die Anspannung des individuellen Vermögens als Ausdruck der Freiheit des Komponisten definiert die Musik im *Stylus phantasticus*.

III

Die Toccaten von Frescobaldi bilden — im Unterschied zu den traditionell kontrapunktischen Fantasien — zunächst spezifisch instrumentale Spielstücke, in denen das freie Ermessen des Autors weit klarer zum Vorschein kommt. Und dem entspricht es, daß die kompositorischen Experimente mitunter als bewußte Irritationen anmuten, auf die Frescobaldis Vermerke hinweisen. Zugleich aber gelten die Toccaten mehr noch als herausragende Beispiele eines Gattungstyps, der in der virtuoson Tastenmusik seit Claudio Merulo besondere Prägnanz fand. Und erinnert man sich der Wirkung, die der *Toccata* — gewiß nicht unabhängig von Frescobaldi — im 17. Jahrhundert zukam, so gewinnen die beiden Toccatenbücher noch größeres Gewicht. Sie erscheinen im Rückblick weit eher als die Fantasien als Modelle dessen, was als phantastische Musik aufzufassen wäre. Und fraglos beziehen sich Matthesons Definitionen später weit mehr auf die *Toccata* als auf die ältere *Fantasia* als Inbegriff des *Stylus phantasticus*¹⁹. Nicht die Gründe für die Verlagerung der Modelle sind hier zu erörtern. Zu fragen ist nur, was die Theoretiker dazu veranlaßte, die *Toccata* wie das Gegenbild der *Fantasia* demselben Stilbegriff zuzuweisen. Sind die Differenzen der Gattungen klarer als die Konvergenzen, so droht ein Stilbegriff, dem beide subordiniert werden können, zur Leerformel ausgehöhlt zu werden.

Wie sich die beiden Toccatenbücher schon im Zutritt von Arien, Tänzen, Partiten etc. von der strikten Anordnung der Fantasien unterscheiden, so bilden auch die jeweils elf Toccaten Reihen ohne erkennbare Disposition nach Typen oder Tonarten. Und was für die Werkgruppe im ganzen gilt, betrifft auch die Anlage der einzelnen Werke. Die Hinweise in Frescobaldis Vorreden richten sich zwar primär auf Fragen der Ausführung, sie scheinen aber auch anzudeuten, daß kein geschlossener Zusammenhang der Werke intendiert ist²⁰. Denn die Teile der Toccaten können getrennt gespielt werden, wobei der Spieler die geeignete Zäsur zum Abbrechen wählen muß. Und das Tempo soll ohne strenges Gleichmaß modifiziert werden, um auf den Affekt ebenso Rücksicht zu nehmen wie auf die Deutlichkeit der Struktur. Zudem fällt es auf, daß Frescobaldis Toccaten — anders als die von Merulo — sich nicht oder nur selten in getrennte Abschnitte verschiedener Faktur gliedern lassen. Statt des Wechsels von figurativen und imitatorischen Teilen überlagern sich beide Momente vielfach simultan. Und im ganzen hat es zunächst den Anschein, als werde eine Abfolge von Klängen durch virtuoson Figurenwerk überwuchert, das dennoch kaum Stimmzüge erkennen läßt. Doch verbinden sich die Klänge kaum zu geschlossenen Akkordfolgen, auch wenn die modale Charakteristik weniger prägnant ist als in den frühen Fantasien. Wo die Klänge quasi dominantische Funktion zu haben scheinen, entspricht die Fortführung keineswegs immer dieser Tendenz. So wenig kontrapunktisch linear der Satz wirkt, so wenig prägt ihn funktionale Harmonik. Wie aber ist sein schweifender Ablauf zu beschreiben?

Die Toccaten des zweiten Buches treiben zwar die klanglichen Härten und experimentellen Züge voran, doch zeichnen sich in ihnen auch eher interne Kontraste und formale Einschnitte ab. So mag die erste *Toccata* aus Buch I — obwohl sie weniger avanciert

¹⁹ Mattheson, S. 87f.; dazu vgl. *Schütz-Jb.* 2 (1980), S. 21f.

²⁰ Zu Frescobaldis Vorreden vgl. Bd. III–IV der Ausgabe von Pidoux sowie Apel, *Geschichte*, S. 447f.

wirkt — für den strukturellen Sachverhalt als Exempel eintreten²¹ (vgl. Notenbeispiel 2 auf S. 12). Die *Toccata* steht so wie die folgenden drei Stücke in g-dorisch. Geht man von Frescobaldis Anweisung aus, so wäre nach Zäsuren zu suchen, an denen der Spieler abbrechen könnte. Eine solche Kadenz begegnet in T. 13, sie endet aber auf *D*, während die anschließende Grundstufe *G* gleich mit Figuration gekoppelt wird. Klarer ist die Kadenz auf *G* in T. 15, wogegen die Zäsur in T. 25 wieder auf eine Klausel in *D* entfällt. Auch wenn die Einschnitte also zurücktreten, deuten sie doch auf eine latente Gliederung hin. Denn innerhalb dieser Satzglieder — die kaum als Formteile zu bezeichnen sind — wird das Verhältnis der Klangfolgen zu den Figurationen schrittweise modifiziert²².

Sieht man die Figuration nicht isoliert, sondern in ihrem Kontext, so zeigt sich zunächst, daß dem Satz — entgegen dem ersten Anschein — ein Gerüst zugrundeliegt, das durch die Stimmen in breiteren Notenwerten markiert wird. Zwar ist dieser Kernsatz nicht streng linear, und in ihm wechselt die Zahl der Stimmen. Doch verhalten sich die Stimmzüge im wesentlichen nach den Regeln eines kontrapunktischen Satzes. Sie weisen wenig auffällige Sprünge auf, sie bewegen sich meist schrittweise, und vor allem begegnen zwischen ihnen kaum unvorbereitete oder regelwidrig aufgelöste Dissonanzen. Lizenzen ergeben sich also weniger im Gerüstsatz als in seinem Verhältnis zur Figuration. Wird etwa in T. 2 die Quarte *c* verzögert aufgelöst, so setzt zugleich die figurative Floskel ein, während der Bezugston *G* in Baßlage überwechselt. Ähnlich wird in T. 4 das liegende *e* durch die Figuration im Baß zur Dissonanz, während die Mittelstimme dem Baß als Dezime folgt und sich ihrerseits in figurative Fortspinnung auflöst. Lassen sich also die Lizenzen aus dem Verhältnis der Figuren zum Kernsatz verstehen, so verweisen sie auf die kontrapunktische Struktur des Gerüsts.

Freilich tritt der Gerüstsatz derart zurück, daß die Figuration den hörbaren Verlauf um so mehr bestimmt. Ihre Eigenart entfaltet sie aber doch vor dem Hintergrund des Kernsatzes, der damit auch zur Voraussetzung der figurativen Bewegung wird. Verfolgt man die Figuration näher in ihrem Kontext, so zeichnen sich in ihr Formeln und Verläufe ab, die in die Abfolge des Satzgerüsts und seine Klauseln integriert sind. Es wäre eine Übertreibung, dabei von festen Motiven oder nur von motivischen Wendungen zu reden. Und ebenso wie die Disposition der Kadenzen ist auch der Wechsel der Figuren kaum vorhersehbar geplant. Dennoch sind beide Ebenen derart verkettet, daß der Satz bei aller Freiheit der Anlage vor dem Schein einer beliebigen Reihung bewahrt wird. In den ersten Takten wandert zum statischen *G*-Klang die knappe ornamentale Floskel ab- und dann aufwärts durch die Stimmen. Sie wird nur am Ende von T. 2 und dann in T. 4 durch Skalenzüge aufwärts abgelöst. Ab T. 5 verbindet sich abwärts gerichtete Figuration mit trillerartiger Verengung, während der Ambitus der Figuren ab T. 8 in den Außenstimmen erweitert wird. Dagegen setzt — wieder in den Außenstimmen — in T. 11–12 die Beschleunigung an, bevor in T. 13 die Klausel erreicht wird. Die folgenden drei Takte führen einerseits abschließend zur Kadenz auf *G* hin, andererseits

²¹ Zur *Toccata Prima* vgl. die Ausgabe von Pidoux, Bd. III, S. 3ff, ferner Klein, S. 38ff.

²² Zur chromatischen Harmonik Frescobaldi's vgl. insbesondere Roland Jackson, *On Frescobaldi's Chromaticism and Its Background*, in: *MQ* 57 (1971), S. 244–269, sowie Schütz-Jb. 2 (1980), S. 28–34.

FANTASIA TERZA Sopra un soggetto solo

The image displays a musical score for 'FANTASIA TERZA Sopra un soggetto solo'. The score is written for piano and consists of ten systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in a 3/4 time signature and features a complex contrapuntal texture. The score is marked with measure numbers in circles: 5, 10, 14, 19, 23, 30, 40, 42, 50, 55, 60, 75, 80, and 85. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line at measure 85.

Notenbeispiel 1

Toccata Prima

3

5

8

10

12

14

17

23

31

Notenbeispiel 2

vermitteln sie aber auch den Beginn einer Satzphase. Denn wie am Anfang wandern figurative Formeln durch die Stimmen, bevor die Skalenbewegung sich von der Oberstimme aus in die Unterstimme fortsetzt (T. 16—17). Zwischen der Ausbreitung solcher Figuren in den Außenstimmen (T. 18—19 und 22—24) wechseln wiederum kürzere Figuren komplementär ab, so daß der Schein von Imitation entsteht. Strenger beginnt nach der *D*-Kadenz T. 24 die letzte Satzphase, sofern aus ihrem Initium in der Oberstimme ein Modell wird, das T. 26—33 in Varianten durch die Außenstimmen läuft. Die eingestreuten Skalenfiguren vermitteln zugleich zur Schlußphase, in der wiederum die wachsende Ausbreitung zunächst knapper Formeln zu ausgedehnten Figurenketten zu verfolgen ist.

Es wäre sachlich unangemessen, nach strikter Determinierung in einer Musik zu suchen, die sich in ihrer Fluktuation solchen Normen entzieht. Dennoch lassen sich Prinzipien ausmachen, nach denen die Toccata Frescobaldis in all ihrer Spontaneität angelegt sind. Gewiß bilden sich dabei keine fixierten Formen oder gar Formschemata aus, doch ist der Abstand zur freien Improvisation wohl ebenso groß. Was zunächst als Klangband mit aufgesetzten ornamentalen Girlanden erscheint, erweist sich im Kern als kontrapunktischer Gerüstsatz. Ihm gegenüber sind aber die Figurationen nicht akzidentelle Zutaten. Sie prägen vielmehr zwischen den kadenzierenden Einschnitten den fluktuierenden Verlauf aus, in dem sich ornamentale Floskeln in Länge und Ambitus ausdehnen und über den Klangraum entfalten. In jedem Abschnitt und in jedem Werk wird das Verfahren unvorhersehbar, aber nicht planlos immer neu differenziert. Und die Kunst der Werke besteht in der Vielfalt, mit der diese Satzart abgewandelt wird, ohne der Schematik zu verfallen. Was daran frei und fast irrational anmutet, ist zwar analytisch schwer zu fassen, setzt aber doch das kontrapunktische Gerüst als Regulativ voraus. Erst vor der Folie des Kernsatzes erhalten die scheinbar freien Figurenketten ihre Wirkung. Beide Dimensionen des Satzes beziehen sich dialektisch aufeinander. Das Gerüst wäre nichtig ohne die Ausfüllung, die von ihm getragen wird. Und die Figuration wäre leer, höben sich nicht die Lizenzen ihrer Führung von der Norm des kontrapunktischen Fundamentalsatzes ab. Dabei wäre es heikel, von Beziehungen oder Änderungen figurativer Formeln überhaupt zu sprechen — würde man nicht das planvolle Verfahren der frühen Fantasien kennen. Erst die Einsicht in ihre genaue Disposition intervallischer und rhythmischer Relationen erlaubt es, die fluktuierende Variabilität im Verlauf der Toccata nicht als beliebige Reihung aufzufassen. Und so bilden die Fantasien auch eine Voraussetzung zum Verständnis der Toccata.

*

Zu überlegen bleibt gleichwohl, was das Verhältnis der Gattungen als Genera eines *Stylus phantasticus* begründet. Kaum würde es genügen, daß beiden Typen im Kern ein kontrapunktischer Satz zugrundeliegt. Denn dazu bestand in der Kompositionslehre der Zeit keine Alternative, und die Theorie des *Stylus phantasticus* ist als Lehre einer Art des Kontrapunkts definiert. Ebenso ungenau wäre es aber, den konträren Gattungen gemeinsam den Verzicht auf fixierte Formmuster zu attestieren, die der Zeit

ohnehin fremd waren. Denn unleugbar kennt die *Fantasia Frescobaldi* eine planvollere Anlage als die *Toccatà*, die sich gerade durch die Distanz zu formaler Regulierung auszeichnet. Auch die Kriterien Kirchers beziehen sich nicht gleichermaßen auf beide Gattungen. Trifft die Lösung vom *soggetto* die *Toccatà*, so gilt das Gewicht der *Fugae* für die *Fantasia*. Was aber beide — paradox genug — zuletzt eint, ist ihr Verhältnis zur kontrapunktischen Tradition als polare Extreme. Ist die *Fantasia* als Ansatz konstanter Thematisierung verstehbar, so erscheint die *Toccatà* umgekehrt als Versuch athematischen Komponierens. Doch bildet die Erfahrung der radikalen Thematisierung zugleich die Bedingung für den Verzicht auf thematische Bindung. Ohne die stete Variabilität, die sich als Folge konsequenter Thematisierung im eng begrenzten Rahmen des *Modus* ergab, wäre auch der umgekehrte Weg nicht denkbar, der ohne motivische Bindung die *Toccaten* in der Ausweitung des tonalen Radius bestimmt. Beide *Genera* sind im Kontrast so aufeinander bezogen wie das Verhältnis der Parameter in ihnen (weshalb auch die Anordnung der Publikationen kein Zufall ist). Der Verfügung über Rhythmik und Diastematik in den *Fantasien* entspricht nicht nur das Verhältnis von *Kernsatz* und *Figuration* in den *Toccaten*. Vielmehr bedingt die Fluktuation der *Toccaten* in ihrer latenten Verkettung die in den *Fantasien* gewonnenen Einsichten. Beide sind nicht nur abstrakt durch die verborgene *Ratio* der *Harmonia* im kontrapunktischen Kontext verbunden. Sie repräsentieren vielmehr konkret den *Stylus phantasticus* als polare Möglichkeiten einer frei disponierten Instrumentalmusik.

Versuch einer Theorie der Bachschen Orgelfuge

von Werner Breig, Bochum

*Georg von Dadelsen zum 75. Geburtstag
am 17. November 1993*

I. Das Repertoire

Der folgende Versuch möchte als Baustein zu einer Theorie der Bachschen Fuge verstanden werden. Als Beobachtungsfeld ist dabei eine eng umgrenzte Werkgruppe ausgewählt: Nicht Bachs Fugen insgesamt stehen zur Untersuchung, auch nicht seine Instrumentalfugen und nicht einmal das gesamte Repertoire der Tasteninstrumentfugen, sondern lediglich der Bereich der Fugen für Orgel (der sich durch weitere spezielle Bedingungen schließlich auf 23 Stücke einengen wird). Diese gewollte Begrenzung basiert auf der — im Laufe der Studie zu belegenden — Grundthese, daß sich Bach sehr genau auf das jeweilige Instrumentarium einstellt, d.h. sich von ihm wesentliche Bedingungen der Fugenkomposition vorschreiben läßt. Eine Theorie der Bachschen Fuge läßt sich deshalb nur aufbauen als Zusammenfassung von Theorien der verschie-