

# Die Gestalt von Bachs Chromatischer Fantasie.

Von Hans David (Berlin).

Daß eine Komposition wie die e-moll-Fuge aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers, die eine weite Strecke un- mittelbar nach der ersten Ausbreitung vollständig und fast un- verändert wiederholt, dann nach einer kurzen, aus dem Thema gewonnenen Koda schließt<sup>1)</sup>, — daß eine solche Komposition eine Form habe, wird man schwerlich bestreiten können. Soweit die Macht der Wiederholung, der Reprise reicht, besteht die Gewähr einer festen Prägung, eines aufzeigbaren Gefüges. Aber auch über diese Grenze hinaus empfinden wir straffe Gestal- tungen: daß ein Stück wie die Chromatische Fantasie von einer inneren Gesetzmäßigkeit getragen werde, in gewissem Sinn ein in sich geschlossenes Gebilde darstelle, erkennt das aufneh-

<sup>1)</sup> Takt 1—19 = Takt 20—38; Teil I = Teil II. — Stimmenver- tauschung bedeutet eine stilistische, nicht aber eine formale Änderung, da das Material identisch bleibt. I führt über Einsätze der Parallele (11) und Dominantparallele (13) zur Unterdominante (20). Hier setzt II, eine Quint tiefer als I, ein. Am Ende muß die Tonika erscheinen: II soll um eine Quint höher als I schließen. In Takt 29 vollzieht sich die notwendige Modulation (um eine Sekund aufwärts), indem als zweites Intervall eine Quart statt einer Terz erklingt und dann die Tonart der neuen Lage angepaßt wird. II gibt also *S* (Subdominante) 2. Grades (d-moll; Takt 30) — *S* 1. Grades (a-moll; 32) — Tonika (39). — Die Koda (39—42) bringt Thema Takt 1 in der Oberstimme, dann aber Takt 2 nicht als Fortsetzung der Oberstimme, sondern in der Unterstimme. Man erwartet nunmehr den Abschluß; zu dem in der Oberstimme erklingenden 2. Takt des Themas (2.—3. Viertel) gibt der Baß die Kadenzschritte; der letzte Takt (42) liefert nur den Schlusssakkord. Vgl. Handke, Das Linearprinzip J. S. Bachs, Bachjahrbuch 1909 S. 1.

mende Gefühl als unbezweifelbar. Mit welchen Mitteln solcher Eindruck erzielt sei, soll der vorliegende Aufsatz untersuchen. Am Beispiel eines besonders eigenartigen Stückes soll gezeigt werden, wie eine Komposition, die auf jede Wiederkehr darzugesetzten Materials verzichtet, derart strenge Unveränderlichkeit stilistischer und formaler Anlage gewinne, daß man von einer Gestalt zu sprechen befugt ist.

Die Formung reprisenloser Gebilde hat eine Realisierung auch in kleineren Stücken erfahren, in athematischen Praeludien, wie sie uns in einigen der — übrigens erst im 19. Jahrhundert zusammengestellten — zwölf kleinen Praeludien Bachs und in Beispielen aus dem Wohltemperierten Klavier entgegentreten (etwa Praeludien c-moll, D-dur, d-moll, e-moll).

Heinrich Schenker hat einige der zuerst genannten Arbeiten — Bach nennt sie mit Vorliebe Praeambula — untersucht<sup>1)</sup>. Er hat dabei auf eine äußerst bedeutsame Erscheinung hingewiesen, die er als „Urlinie“ bezeichnet. Schenker hat allerdings einen doppelten Fehler begangen. Er hat für die Urlinie eine so wahrhaft maßlose Bedeutung beansprucht, daß man seine Forschungen allenthalben mit Mißtrauen anzuschauen geneigt ist. Er hat andererseits nicht nachgewiesen, wie jenes Bild, das er uns als Urlinie vorlegt, zustande kommt, und die Urlinie in jenes mystische Dunkel gehüllt, das der Wissenschaftler mit Recht fürchtet<sup>2)</sup>. Da ohne die Kenntnis jenes Phänomens eine Analyse reprisenloser Stücke in den seltensten Fällen gelingen kann, sei an dieser Stelle kurz die Struktur der Erscheinung dargestellt.

<sup>1)</sup> Man vergleiche zu den folgenden Ausführungen: Heinrich Schenker, Tonville Heft 4 u. 5, Wien 1923; ferner desselben Verfassers Jahrbuch „Das Meisterwerk in der Musik“, München — Wien — Berlin 1925, S. 99 ff, 107 ff, 115 ff, sowie S. 9—40 („Die Kunst der Improvisation“).

<sup>2)</sup> Tonville Heft 1 u. 2; Jahrbuch 1925 S. 185 ff. Schenker versucht hier eine theoretische Ableitung der Erscheinungen, die in anderem Zusammenhang besprochen werden wird. — Als Schenker die Chromatische Fantasie herausgab, war diese Seite seiner Theorie noch nicht sehr ausgebildet; die Bemerkungen über die Anlage der Fuge geben tiefe analytische Aufschlüsse, jedoch zu einer Analyse der Fantasie zeigen sich nur schwache Ansätze.

„Linearität“ entsteht, indem Noten, die an hervortretender Stelle erscheinen, eine kontinuierliche Fortschreitung zeigen. Die Fortschreitung soll nicht allein als stetig empfunden werden, sondern zugleich als eigengesetzlich; sie darf also nicht den Eindruck harmonischer Führung machen. Sie kann daher — das erste Gesetz, das wir aufstellen müssen — allein in diatonischen bzw. chromatischen Sekunden oder in Quinten erfolgen. Träger sind — das zweite Gesetz — die Ecknoten, Spitzennoten oder tiefsten Noten einer Führung; die an rhythmisch betonter Stelle stehenden (wobei zu beachten, daß der Takt nicht ein a priori vorliegendes, sondern ein aus der melodisch-rhythmisch-harmonischen Bewegung entstehendes, resultierendes Element ist); ferner die Töne der basse fondamentale, d. h. die Grundtöne der jeweils wirksamen Harmonien. Damit ist ein von dem der Urlinie wesentlich unterschiedener Begriff formuliert, für den, um jede Verwechslung auszuschließen, die Bezeichnung Grundlinie oder einfach lineare Führung angewandt werden soll. Man erkennt, daß die Festlegung solcher Linien als eine ohne Mühe durchzuführende Aufgabe angesehen werden muß; jede Unbestimmtheit ist ausgeschlossen.

Die Erscheinung verliert freilich, streng formuliert, ein Stück jener hohen Mission, die ihr als „Urlinie“ zugestanden war. Sie ist tatsächlich fast nie imstande, eine Komposition vollkommen zu tragen. Sie vollzieht die Zusammenfassung bestenfalls eines Abschnitts, bedeutet noch nicht eine Form, sondern allein die Vorbedingung einer solchen. Sie ist notwendig, Teilen, die nicht durch Erscheinen oder regelgemäße Imitation eines Themas (Durchführung) zusammengehalten werden — athematischen und das Thema variiierend oder zerlegend verarbeitenden Abschnitten — einen Halt zu geben. Der Gesamtform wird dann die Aufgabe zuteil, die durch verschiedene Linienbewegung bestimmten Stückchen unter größerem Gesichtspunkt zu sammeln, die einzelnen Züge zu einem einzigen Ablauf zusammenzufassen.

Der Grad der Bedeutung linearer Führung wechselt. Zuweilen hält die Grundlinie nur die Stimmen zusammen; die

einzelnen bedeutsamen Noten sind dann derart verteilt, daß allein die Einwirkung anderer musikalischer Erscheinungen die Abstände erklären kann. So im Rezitativteil der Chromatischen Fantasie. In diesem Fall wird nachzuweisen sein, durch welche Gefeglichkeit fremder Elemente Verlauf und Umschlag der Linienführung bestimmt sind: die Untersuchung der Linie mündet in die eines größeren Zusammenhangs. — An anderen Stellen scheint die Linie als einziges bestimmendes Element eine Strecke des Satzes zu tragen — so am Anfang der Chromatischen Fantasie. Tritt die Linie derart als beherrschendes Moment eines Formglieds hervor, dann muß sie — dies ist das dritte der Gesetze — kontinuierlich bleiben, bis ihr das Recht eines Wechsels geboten wird. Zweierlei Mächte vermögen dieses Recht zu verleihen, Sequenz und Harmonik. Das zweite Eintreten eines Gliedes, von anderer Stufe aus, schafft bereits Sequenzempfindung; eines Dritten bedürfen wir nicht; das dritte Glied der Sequenz darf frei abgewandelt eintreten. Jede an betonter Stelle eintretende Tonika oder Dominante gibt ferner einen Einschnitt; die Linie kann ihn ausnützen. Die genannten Faktoren schaffen die Erlaubnis, die Linie umzubiegen; sie wirken freilich nicht etwa verpflichtend. Die Linie hat die Freiheit, über zahllose Sequenzen, freie Stücke, Einschnitte hinüber zu greifen. Ihr Umfang ist also prinzipiell durch jene Mächte nicht bestimmt. Demgemäß bedarf die Tatsache, daß von einem als berechtigt anerkannten Wechsel Gebrauch gemacht wird, einer tieferen Erklärung. Auch hier bleibt die lineare Untersuchung, solange sie alleinsteht, eine wenig ergiebige Einzelbetrachtung. Wie stark oder schwach die Bedeutung der Linie für den Aufbau eines Formteils sein mag, in jedem Fall müssen über die tragende Kraft der Linie weit hinausgehende Zusammenfassungen erkannt werden; sonst wird die Analyse nicht eine Gesamtgestalt fassen, sondern ein kompositionstechnisches Detail.

Ich zitiere nach P 651, der Handschrift, die als zuverlässigste gelten muß. Wo die Ausgabe von Bischoff, Edition Steingraber (Bachs Klavierwerke, Bd. I, S. 110 ff), von dem Text der frühen und offenbar einem Schüler Bachs zu verdankenden Kopie abweicht und wo die Besprechung der Fantasie in der großen Gesamtausgabe

Divergenz der Handschriften bezw. Änderungen gegenüber dem Bischoffschen Text feststellte, habe ich aus den vorhandenen Handschriften die ursprüngliche Darstellung zu erkennen versucht. Naumann, der die Ausgabe für die Bach-Gesellschaft besorgte, hat es unterlassen, die Genealogie der Handschriften zu ermitteln. Er versuchte weder festzustellen, welche Handschriften zusammen gehören, noch schied er die Handschriften, die direkt auf das Original zurückgehen können, von denen, die als Abschriften von Kopien zu betrachten sind. Bei solcher Vernachlässigung der Entstehungsfolge ergibt sich naturgemäß leicht ein falsches Bild; kann doch der Fall eintreten, daß eine Minderheit von Handschriften den Urtext bewahrt, die Mehrheit einer fehlerhaften Vorlage nachschreibt. Die Grundsätze der Handschriften-Untersuchung sind einfach genug:

1. Handschriften mit gleichen Abweichungen (Fehlern) gehören zusammen.

2. Weicht von zwei zusammengehörigen Handschriften A und B eine A an Stellen, die B mit den fernerstehenden Kopien übereinstimmend zeigt, von B ab, so muß A als Kopie von B betrachtet werden.

3. Weicht von zwei zusammengehörigen Handschriften nicht allein A von B, sondern auch B von A ab (vgl. Ziffer 2), so müssen A und B auf ein gemeinsames Vorbild — eine Kopie, nicht das Original — zurückgehen. (Methodisch vgl. Bernheim, Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie S. 418 ff.).

Ich habe in den textkritischen Anmerkungen, die sich als Ergänzung zu Bischoffs Ausgabe als notwendig ergaben — Schenker bietet einfach den Text der Bach-Gesellschaft; die Ausgabe ist also textkritisch bedeutungslos — zugleich die Züge beschrieben, aus denen die Genealogie der vorhandenen Handschriften abzulesen ist. Da ich mich dort kurz fassen muß, füge ich zur besseren Übersicht den Stammbaum der erhaltenen Abschriften bei; ich denke, er wird zur Orientierung innerhalb der textkritischen Probleme gute Dienste leisten (S. S. 59).

## Erster Teil (1—20).

### Kopf (1/2).

Die Linie kann nicht plötzlich einsetzen, sie bedarf einer Vorbereitung: die Bewegung muß natürlich erwachsen, sonst erscheint ihre Anwendung als keinen Sinn tragend, als einfacher Kunstgriff. Regelmäßig leitet eine Kadenz „lineare“ Stücke ein (vgl. Prael. Wohlk. Klav. I C=dur; Kl. Prael. 5 d-moll). Der Kopf der Chromatischen Fantasie bietet I—V 6; V 8—I. Die Spizennoten geben d'' e'', g'' f'' — einen ersten

Bewegungsansatz; die unteren Ecknoten  $d'$   $cis'$ ,  $a'$   $d'$  tragen die Kadenz. Der Zwischenraum ist durch Zweieunddreißigstel ausgefüllt, der Abstieg von der Dominante zur Tonika durch Vierundsechzigstel hervorgehoben. Ich gebe das rhythmische Bild (ohne Rücksicht auf die Verteilung auf die beiden Hände) und das abstrahierte Gerüst:

Notenbild<sup>1)</sup>  
Takt 1/2.

Gerüst<sup>2)</sup>

NB.

NB.

### Erste Bewegungswelle (3—12).

a) 1. Bewegungszug (Takt 3/4). Durch die Aufstellung der Kadenz sind Tonalität und Rhythmus ( $4/4$ -Takt) festgelegt; eine erste geringfügige Gesamtbewegung wurde spürbar. Der

<sup>1)</sup> Die Bögen sind authentisch.

<sup>2)</sup> Ich fühle mich berechtigt, zum Zwecke größerer Lesbarkeit rhythmische Feinheiten im Abbild der Linienzüge zu übergehen. Der Rhythmus des Gerüsts gibt nicht streng das Original wieder (vgl. Takt 1 u. 2 NB); die Darstellung sucht jenes Bild zu gewinnen, das zu erkennen wäre, wenn die Auskomponierung nicht stattgefunden hätte. Vom Einsatz der fortschreitenden Bewegung an sind die Darstellungen der tragenden Linienzüge im Anhang vereinigt. Die Beispiele sind ebenso zu verstehen wie das oben gegebene.

erste Bewegungszug nimmt den Schritt I—V auf; der Kadenzschritt wird durch diatonischen Aufstieg linear ausgefüllt. Derselbe Zug erscheint zweimal, zuerst die Oktav der Dominante am Anfang des zweiten Halbtakts betonend; sodann die None hervorhebend, wobei der Grundton des Dominantakkords den Eindruck der Dominante verstärkt. Man beachte, wie hierbei die Folge  $d'$   $cis'$  aus Takt 1 sich geltend macht ( $d'$   $cis''$ ); ferner den an Takt 2 erinnernden Abstieg vom  $a'$  zum  $d'$  — die Herausentwicklung aus dem Kopf ist wahrhaft bewundernswert. S. den beigegebenen Notenanhang, Beispiel 1.

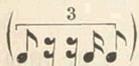
b) 2. Bewegungszug (Takt 5/6). Umkehr der Folge von 2. und 3. Scheinstimme —  $d'$  tritt in Takt 3 als zweites, in Takt 4 als drittes Sechzehntel der Triolen ein — verursacht am Ende des 1. Bewegungszugs eine Betonung der Spannung  $b''$   $cis''$ , im Gegensatz zu Takt 3, der die Linie ohne Haltepunkt von  $b''$  im Akkord (V) hinuntergleiten ließ. Die — nunmehr betonte — None muß abwärts aufgelöst werden: der zweite Bewegungszug hat sinkende Richtung; die Umkehr kann, nach dem Wiederholung eines Taktes (3/4) und Dominantererscheinung (4) einen Wechsel als möglich konstituiert hatten, nicht befremden. Das Zeitmaß ändert sich. Die Bewegung erfolgte bisher in Achteln; als Metrum empfand man, des Wechsels der Harmonien wegen, den Halbtakt. Im zweiten Bewegungszug gerät nun die Harmonie in Fluß: nicht mehr allein I und V beherrschen unser Ohr. Demgemäß erfolgt nun der Wechsel von Linien und Harmonie gleichzeitig, in Vierteln; die scheinbare Verlangsamung bedeutet innerlich eine Steigerung der Bewegung.

Das Sequenzglied umfaßt ein Viertel. Unser Ohr mag als größeres Sequenzglied zwei Viertel zusammenfassen; der dritte Halbtakt ist jedenfalls frei. Er gibt eine kleine Beschleunigung, die durch den ersten Halt gehemmt wird. Diese Halte schaffen Orientierungspunkte der Bewegung. Die Linie darf ja nicht hemmungslos sinken; so nützt sie die stützende Kraft aus, die jeder Tonika oder Dominante gegeben ist. — Den ersten Halt verursacht die Tonika; auf VII 6 ( $e'$ ) folgt nicht

I in der Grundlage (d'), sondern der Sextakkord der Tonika (f'), der als Vorausnahme wirkt. Den folgenden guten Taktteil nimmt tatsächlich d' ein, freilich als VI auskomponiert. Zweimal folgt V VI, dann gibt ein neuer Wechsel den Weg wieder frei. Beispiel 2.

c) 3. Bewegungszug (7—12). Die Linie sinkt weiter. Aber der Halt hat sie gründlich verändert. Sie bewegt sich langsamer, der Halbtakt hat seine Herrschaft zurückgewonnen. Zugleich haben die Quintfortschreitungen, die den zweiten Zug bestimmten, geendet; das Subsemitonium schiebt sich jeweils zwischen den Ton und seinen Nachfolger. Die Baßlinie erhält durch dieses neue Element eine gewisse Verdichtung. Sie trägt nicht mehr allein Elemente der allgemeinen Linearität, sondern besitzt nunmehr einen selbständigen Duktus; dementsprechend sind die Oberstimmen von diesem Augenblick an nur noch harmonisch, nicht mehr linear wirksam. Aus der Kadenz hat sich auf dem Weg über die diatonisch ausgefüllte harmonische Folge, den Parallelverlauf linearer Stimmen, die erste konkrete Einzelstimme gebildet: die Entstehung der Bewegung ist abgeschlossen.

Die unmittelbare Folge dieser Tatsache zeigt sich in der Weite, die der dritte Bewegungszug erhält; er erfüllt sechs Takte, ebensoviele, wie die Fantasie bisher überhaupt aufzuweisen hatte. Auch ist der Linie von nun an eine gewisse thematische Kraft gegeben: sie kann sich verändern, ohne die Richtung zu verlieren. — Der zweite Takt gibt einen Halt, diesmal der Dominante (mit V u. Dominante der V); ein neuer Rhythmus



unterbricht die Viertelbewegung. Der dritte Takt führt den unverändert die Probe überstehenden Baß weiter. Der vierte gibt den neuen Rhythmus (wie der zweite), aber — ein neuartiges Element — zu anderen Tonschritten. Hier liegt ein zweiter Halt. Statt d-moll I 6 war am Anfang des Takts D-dur eingetreten, dann hatte der Baß von fis bis d sich chromatisch gesenkt. Nunmehr macht er eine kleine Pause — die Bewegung erinnert an Takt 3 —, setzt sich auf d fest.

Die chromatisch-punktierten Schritte bleiben auch nach dem Halt herrschend. Von d senkt sich die Linie im 5. Takte bis G. Der Rhythmus des 2. Takts hat hier die Stelle des ersten übernommen; die des zweiten ist frei. Zugleich stellt der Zweitakter ein drittes Sequenzglied dar; ein Wechsel wäre also möglich. c-moll VII 2 war vorangegangen; so könnte nunmehr etwa G als Orgelpunkt, Dominante zu c-moll, eintreten. Tatsächlich findet sich c I  $\frac{6}{4}$ <sup>1)</sup>. Der zweite Halbtakt setzt d VII daneben: Die Quart c verlangte nach einem Abstieg, mit b wird der Wunsch erfüllt. Von unten wie von oben ist jetzt a umgeben; g  $\nearrow$  a — c  $\searrow$  b  $\searrow$  a. Die breite Vorbereitung läßt einen Orgelpunkt erwarten; die fallende Linie hat ihre Bewegung allmählich zum Stillstand bringen lassen: Beispiel 3. Erster (breiter) Halt (13—20).

Das erwartete a setzt ein; wie sich bisher die Kraft des Teils, die Breite der von einem Prinzip getragenen Abschnitte steigerte, so übertrumpft der Halt, den hier die Dominante bietet, selbst den Umfang des dritten Bewegungszuges (8 gegen 6 Takte). Das b' behält noch Geltung als b'', erst der folgende Takt löst die Dissonanz (b''/a'). Gleichzeitig führt g' zum f', an den zweiten Takt des Kopfs erinnernd<sup>2)</sup>. Die nächsten Takte wiederholen mit e'' d'' bezw. cis', d' die Folge V—I, deutlicher den  $\frac{6}{4}$  Charakter der I betonend. — Der zweite Takt des Orgelpunktes bietet einen Abstieg, der vierte fügt das Gegenbild hinzu; ähnlich entsprechen die Takte 3/4 des Kopfes einander. Im nächsten Takt — wieder waren zwei korrespondierende Glieder vorbeigezogen, also ein Wechsel möglich geworden — vollzieht sich ein neues Geschehen. In der Tiefe liegt allgemein gesehen der feste Grund des Arpeggio wie der Passaggi, so kann die Abwärtsbewegung ohne Antithese

<sup>1)</sup> Ich bezeichne Akkorde stets mit einfachen Buchstaben und Stufen; dabei bedeuten große Buchstaben Dur, kleine moll. Also c I = c-moll I; C V = C-dur V usw.

<sup>2)</sup> Die Beziehung zwischen dem Anfang des Ganzen und dem des Orgelpunktes ist wohl als stilistische Verwandtschaft ohne formale Absicht aufzufassen.

bleiben<sup>1)</sup>. Der Aufstieg hingegen bedarf ihrer. Der vierte Takt des Orgelpunkts erhält im fünften als Gegengewicht einen Absturz.

Die Tonstufe A, die die Grundlage des Abschnitts wie die Dominante der Tonika bildet, stellt während des ganzen Teils die oberste Grenze dar; bis zum a'' darf die Linie vordringen, ohne in eine neue Zwangslage zu geraten. Dieses a'' wird mehrmals überschritten; die nächste Tonstufe (b'' in Takt 3/4, 13, h'' in 17) liefert stets den Anstoß des Absturzes, als None der Dominante oder als Quint der Wechfeldominante. So tritt sie auch hier ein, die innere Notwendigkeit des Gegengewichts durch die äußere einer Fallbewegung verstärkend. Man vergleiche die beiden Gruppen: Beispiel 4.

Bisher stand ein  $\frac{6}{4}$ -Akzord an zweiter Stelle des metrischen Gefüges (infolge des Akzents, den a in 13 erhielt — vgl. S. 31). Ein Abschluß war also unmöglich; denn die Tonika hätte an metrisch betonter Stelle stehen müssen, die Dominante aber kann nach  $\frac{6}{4}$  nicht als Ruhepunkt (Halbschluß) wirken. h'' als Wendepunkt und Dissonanz erhält einen neuen Akzent: so steht jetzt die Dominante der V an erster Stelle, V an zweiter; das Ende könnte nunmehr eintreten. Aber noch hat die Bewegung als solche keine Grenze erreicht; unsere Empfindung kann sie nicht als abgeschlossen anerkennen. So schließen sich notwendigerweise noch einige Takte an.

Der erste Abstieg, diatonisch, also verhältnismäßig ruhig, führte vom f'' zum a, über ein Duodezime; der zweite verband, Schritte und Sprünge mischend, h'' und cis', eine Quintdezime (8 + 7) — wir erwarten die dritte Stufe. — Der Abstieg wird im folgenden Takt (18), der die Dominante wiederherstellt, aufgefangen. Von zwei Figuren bleibt die zweite ruhen, die erste beginnt wiederum mit einem Aufstieg: Beispiel 5.

So wird der tote Punkt überwunden, eine letzte Welle bäumt sich empor: Das 5-Notenmotiv wird 5 mal hinterein-

1) Man könnte auch 14 als Abstieg zu 12 betrachten; 13 wäre dann dazwischen als Haltepunkt anzusehen. Diese Feststellung beweist, daß der Abstieg nicht etwa ein unerwartetes und prinzipiell neuartiges Element darstellt.

ander gebracht, dem Rhythmus der Triolenbewegung widersprechend. Von  $g'$ ,  $b'$ ,  $d''$  aus, dann diatonisch  $f''$  und  $gis''$  hervorhebend.  $a''$  wird erreicht, nicht überschritten. In ruhigen Dreiklangsfolgen sinkt die Woge durch drei Oktaven hinab. Nunmehr ist die fortschreitende Folge Diatonik, Mischung von Schritten und Sprüngen, Dreiklangsmelodik abgeschlossen; die Steigerung des Bewegungsumfangs (12—15—24) auf einen Höhepunkt gebracht; die harmonische Fortschreitung an einem Ruhepunkt angelangt, der Dominante. — Aber freilich eine dominantische Spannung bleibt, der durchmessene Raum ist nur geöffnet, noch nicht erfüllt: eine unvermittelte Folge zweier um 3 Oktaven voneinander entfernter Töne, die — wie zufällig — das Ende der Entwicklung aufnimmt, weist deutlich darauf hin, daß der Ruhepunkt nur einen Teil abschließt, daß die eigentliche Auswirkung des gewonnenen Umfangs erst beginnen wird: Beispiel 6. Die Gesamtbewegung des Orgelpunktabchnitts ist in Beispiel 7 zusammenfassend dargestellt.

### Zweiter Teil (21—42).

Eine Bewegung war in Fluß gebracht worden. Eine erste Kadenz bot den Anfaß; lineares Aufsteigen und Absinken gaben die erste Erfüllung; zu einem Orgelpunkt bot Figuration die zweite, den Tonraum bedeutsam erweiternd.

Ein Halbschluß hatte geendet. Das bedeutete uns, die Entwicklung sei noch nicht beendet. Ja, wie Dominante und Tonika einander entgegengesetzt erscheinen, fühlen wir, daß nur ein Teil, der dem gehörten mindestens ebenbürtig sei, das Recht beanspruchen könne, dieser Dominante eine Tonika entgegenzusetzen.

Ein zweiter Zug präzisiert noch genauer unser Vorgefühl der zu erwartenden Gesamtgestalt. Figuren, die intensiv an den Kopf des ersten Teils erinnern, leiten den zweiten ein:





Eine Identität tritt nicht hervor; Reprise kann daher die Wiederkehr des Prinzips nicht bedeuten. So empfinden wir hier den Einsatz des zweiten Teils eines dreiteiligen Gesamtumfangs, einer der feinsten Züge der Gestalt.

Diatonische Läufe wie Takt 1/2 erfüllen unser Ohr. Es ist nicht Wiederholung des bereits vollzogenen Geschehens, die uns anspricht: wir befinden uns auf höherer Stufe. Die anfängliche Verwertung des Tonraums (Takt 1/2) war — so stellt sich nunmehr die Entwicklung dar — ein eigentlich willkürlicher Vorschub. Der Tonraum ist erst allmählich erobert worden, die Gestaltung des Anfangs gewinnt erst jetzt eine Rechtfertigung. An der nun vorbeiziehenden Stelle hat die Figuration ihren Sinn, der Kopf wirkt nachträglich nicht mehr als ein beliebiger Anfang, sondern als Vorausnahme eines späterhin sinnerfüllten Elements<sup>1)</sup>.

Kopf des zweiten Teils (21/22).

Jener Raum zwischen A und a'', der durch den Dreioktavensprung so sehr betont wurde, wird ausgefüllt. Vom e', der Quint des Akkords, führt ein Aufstieg bis zum b''; die hier notwendig werdende Umkehr (s. S. 40) leitet im Do-

<sup>1)</sup> Man wird unschwer erkennen, daß solche Formulierungen wie „Gewinnung des Tonraums im ersten Teil“, „nachträgliche Rechtfertigung des Kopfes“ usw. nur die Gestaltung dieses einen Werks zu erfassen streben; sie sind durchaus singular gemeint und nicht übertragbar. Ihre Anwendung ist notwendig: es ist nicht möglich, die Formung einer Fantasie sichtbar zu machen, ohne weit hinauszugehen über die technischen Begriffe typischer Geltung, mit denen die Analyse zu arbeiten pflegt. Höhere Begriffe anzumenden, erfordert allerdings besondere Zurückhaltung, es soll ja nicht poetische Umschreibung, sondern strenge Festlegung objektiv aufweisbarer Züge geleistet werden; darum möchte ich auf die Singularität der genannten Formulierungen bereits an dieser Stelle nachdrücklich aufmerksam machen.

minantakkord von d-moll (V 7 bzw. V 9) durch kleine Wellen abwärts bis zum A: Beispiel 8.

Die am Ende des ersten Teils gestellte Aufgabe ist gelöst; der leere Raum wurde erfüllt. Ein freies Element kann eintreten.

Zweite Bewegungswelle (23—28).

Wie im ersten Teil folgt der Introduziona ein Aufstieg. Aber nun ist nicht mehr eine Ausfüllung der Kadenzschritte nötig, allmählich einen natürlichen Übergang zur Bewegung zu erzeugen. Hier wie dort erfolgt der Aufstieg als I—V; aber nunmehr wird bereits im 3. Takt des Teils eine gewichtige Erscheinung von Halben in fortschreitender Linearität angesetzt; wir befinden uns offenbar mitten im musikalischen Geschehen: Beispiel 9.

Der Aufstieg der Figuration beschleunigt sich; der erste Halbtakt führt vom A zum g, umfaßt eine Sept, der zweite führt von H zum b, umfaßt eine Oktave; im dritten — also freieren — Glied umspannt der Lauf eine Tredezime: cis—a'. Der folgende Takt gibt die nächste Stufe, der Aufstieg erfüllt einen vollen Takt, leitet hinauf bis zum äußeren Rand des dreioktavigen Raumes a''; Triolen des Motivs gegen Quartolen des Rhythmus gesetzt (vgl. Takt 19) verstärken die Eindringlichkeit der Bewegung. a'' wird berührt; ein erstes Aufscheinen eines Motivs betont die Erreichung eines Ziels. Indessen die Höhe bleibt nicht erhalten. In Takt 17 vollzog eine Wechsel-dominante den Umschlag, hier erfüllt ein  $\frac{6}{4}$ -Afford diese Aufgabe; die Tonika der Dominante — die vorhergehende Dominante schien die Lonalität a-moll erzeugen zu wollen — wird wieder als Dominante der Tonika gefaßt; d-moll ist zurückgekehrt! d-moll  $\frac{6}{4}$ —V $\frac{5}{3}$  müßte folgen. Aber die Kraft der Dominante ist so stark, daß auch ohne ihre Wiederkehr die Tonika als Lösung<sup>1)</sup> wirkt. Ausnahmeweise erscheint I $\frac{8}{3}$  nach I $\frac{9}{4}$ : Beispiel 10.

1) Die Tonika erhält so einen metrischen Akzent. Dieser wäre auf a'' gefallen, wenn nicht statt der Tonika a-moll der  $\frac{6}{4}$ -Afford von d-moll eingetreten wäre.

Der erste Bewegungszug des zweiten Teils ist abgeschlossen. Linear brachte er diatonischen Aufstieg von der Dominante der Tonika zur Dominante zweiten Grades, Abstieg von dort in zwei Quintschritten zur Tonika. Dieses Gerüst nun hat der Anlage einer großzügigen Wellenbewegung gedient. — Am Anfang des Werks war eine breite, langsame, Aufstieg und Niedersinken vereinigende Bewegung vorübergezogen (Takt 3—12); dann hatte ein Halt die Ereignisse abgeschwächt. Die zweite und dritte Welle (Takt 12/14 sind nicht als selbständige Welle zu zählen) waren durch den Orgelpunkt gebunden; sie bedeuteten eine Steigerung gegen die erste, aber im figurativen, nicht im linearen Sinn. Jetzt hat wiederum eine Welle sich ausgewirkt; sie war linear bewegt, gleichzeitig stark figurativ: die Prinzipien haben sich vereinigt, die erste unbeschränkte Gesamtwelle ist in Erscheinung getreten.

Zweiter Halt (27—30).

Wir sind am Ende einer nicht weiterzuführenden Entwicklung angelangt. So tritt nun ein Ruhepunkt ein: Orgelpunkt der Tonika. Die letzte Welle hatte im Aufstieg wie im Abstieg sich überstürzt. So wird ihr letzter Aufstieg verdichtet wiederholt; diatonisch steigen die Spizennoten vom  $d''$  zum  $f''$  dann chromatisch zum  $a''$ . Man vergegenwärtige sich den Sinn dieser Wiederholung:

(25—30)



Der Aufstieg wird gekräftigt und gedehnt; wie die Welle den Aufstieg stärker betonte als den Abstieg, so wird hier die aufsteigende Tendenz noch einmal bekräftigt: die Bewegung des ersten Linienzugs erscheint in allmählich vollzogener Umwandlung völlig umgekehrt.

Das figurative Element bleibt wirksam; jeder der Töne erhält affordlich Aufstieg und Abstieg: Beispiel 11.

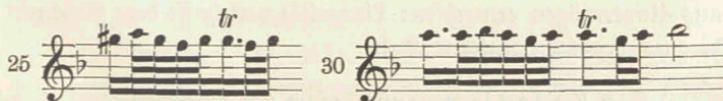
Welchen Sinn aber hat der Orgelpunkt der Tonika?

Die Auflösung des Dominantorgelpunktes, der starken Dominantbetonung von Takt 21—26 wird gegeben. Aber wir wissen, daß noch nicht der Punkt der Gestalt erreicht sein kann, der die endgültige Auflösung der V bietet. So deutet die Betonung der Tonika vielmehr an, daß der erste Kreis des Geschehens sich geschlossen habe. Indem zur Tonika mit solcher Deutlichkeit zurückgekehrt wird, erklärt die Musik den ersten Abschnitt als beendet; es ist Freiheit gegeben, eine neue Entwicklung einsetzen zu lassen.

Zweimal hat eine über die tonale Beschränkung hinausgehende Bewegung uns beschäftigt: vor dem Einsetzen des ersten Orgelpunktes schien *c*-moll erstrebt; vor dem Einsetzen des zweiten Orgelpunktes schien *a*-moll erreicht. Gebunden von der Macht des Tonika=Orgelpunktes, versucht die tonartige Bewegung wiederum, den Kreis der Ausgangstonart zu überschreiten: Ausweichungen nach IV (*g*), V (*A*) treten ein. Wir stehen offenbar an dem Wendepunkt, da nach Abschließen eines tonikalen Teils die modulatorischen Kräfte ihr Recht fordern: am Hauptwendepunkt der Fantasie. Unser Gefühl sagt uns, daß wir uns etwa im Zentrum des Geschehens befinden.

Die Mitte (30—32).

*a*'' ist erreicht. Man möchte denken, nun müsse die Bewegung sich beruhigen; doch nein, die Macht der Tonika ist gebrochen. Zum zweiten Male, verbreitert, scheint das Motiv auf:



Es ist um einen Ton höher gelegt: wieder wird der kritische Punkt *b*'' erreicht. Damit ist die Entwicklung nochmals in Fluß gebracht. Nochmals hat die Spannung schaffende Dominante sich durchgesetzt. Daß dies eben hier geschieht, wo eine Lösung geboten schien, gibt der Stelle die besondere Bedeutung. Hier müssen zwei gleichstarke Reiche einander

berühren, hier liegt die ideelle Mitte des Stück<sup>1)</sup>. Wieder ein reißender Absturz bis zum A; eine kleine Welle hebt noch einmal bis zum b empor, dann tritt das zweite Mittel ein, das ein Gefühl der Mitte erzeugt: eine Trugfortschreitung. Statt d=moll I wird die Dominante zu g=moll gegeben, Fis a c es. Und nun sind wir mitten im neuen Geschehen, im Reich der Modulation<sup>2)</sup>: Beispiel 12.

### Die zweite Hälfte.

#### Modulatorische Fläche (33—42).

Modulation mit ihrer phantastischen Wendungsfähigkeit hält uns gefangen. Hier liegt der zweite, der wesentlichste Höhepunkt des Werks. Hatte bisher eine kontinuierliche Entwicklung sich vollzogen, die bis zu der Intensität der gewaltigen Welle am Ende der ersten Hälfte emporgesteigert hatte (23—26, mit Nachklängen bis 30), so setzt nun umgekehrt eine Entwicklung mit einem äußersten Extrem ein, leitet allmählich zu normaler Führung zurück. Die Höhepunkte liegen beide nächst der Mitte, die dadurch um so fühlbarer hervortritt.

Außerste modulatorische Freiheit bestimmt die folgenden Gruppen. Man würde fehlgehen, wollte man um jeden Preis einen sinnvollen harmonischen Zusammenhang hineininterpretieren. Das Schweifende ist seit jeher Vorrecht der Fantasie; man sollte nicht versuchen, seine Irrationalität zu leugnen. Eine künstlerische Konsequenz liegt allerdings in den rätselhaften Akkordballungen, eine Logik ist ihnen gegeben, sonst erschiene das Unstete nicht als geprägtes Gebilde, sondern als aus Unvermögen erwachsen: Linearität verschafft dem Abschnitt den notwendigen inneren Halt.

<sup>1)</sup> Bach bezeichnet in strengeren Formen mit bewundernswerter Konstanz regelmäßig die Mitte. Eine in Vorbereitung befindliche Arbeit über die Inventionen und Sinfonien wird die Technik in allen Einzelheiten festlegen. Die Mittel der Chromatischen Fantasie sind auch in diesem Gebiet singulär zu nennen.

<sup>2)</sup> Eine Trugfortschreitung begegnet auch sonst als Abgrenzungsmittel eines Mittenteils, meist allerdings an dessen Anfang. (Vgl. Sinf. G-dur: Takt 15, Sinf. C-dur Takt 10<sup>2</sup> und 11/12.)



statt b I). Infolgedessen schließt sich jetzt die Dominante (zu b=moll), mit es'' an. So kommt der erste Aufstieg zustande. Man erwartet nach der Dominante wiederum das b' des'' der Tonika; die Noten werden geboten, aber als b' cis'' von d VII (ein f, das aus dem letzten Akkord liegen bleibt, könnte gar ein durch den Tonikagrundton getrübbtes f=moll VII<sub>5</sub> empfinden lassen). Dann freilich tritt der im Augenblick erwartete Akkord (d I6) unabgewandelt ein — der erste Zug der Beruhigung. Von dieser Tonika aus senkt sich langsam die Oberstimme; der Satz bleibt, mit Ausweichungen, von hier ab tonal. Aber freilich auf die Dominante der IV folgt (statt IV) die II mit neapolitanischer Sext; die Dominante übernimmt von ihr die Quint als None; deren Auflösung greift zugleich die Terz der Tonika voraus. So kommt trotz des rein tonikalischen Charakters eine normale Führung nirgends zustande. Die Tonika selbst wird durch VI 7 ersetzt.

Die Linie ist in Beispiel 15 dargestellt.

Kadenzfläche<sup>1)</sup>.

VI 7 hat die Kadenz abgeschlossen. Durch zwei Takte wird die Stufe verbreitert, dann führt die Wechseldominante von a=moll zu einem Halbschluß in dieser Tonart, die Linie der Spitzennoten d'' c'' b' a' ein gis' beendend: Beispiel 16.

Eine zweite Gruppe schließt sich unmittelbar an; die Kadenz wird rein durchgeführt und endet mit Vorhalt der Quarte und Durterz; die Spitzenlinie nimmt zugleich vom c'' aus die eben gehörte Wendung a' gis' a' auf: Beispiel 17.

Die modulatorische Bewegung ist beruhigt; in vier Stufen ist sie zur Kadenz abgeschwächt; zum ersten Male im Stück ist ein wirklicher Abschluß erzielt: Wir befinden uns am Ende des zweiten Teils.

Der modulatorische Ausbruch ist gedämpft. Welchen Sinn hatte er? Sollte er allein dazu dienen, die Tonart der Dominante erreichen zu lassen? Und welche Bedeutung hat jenes

<sup>1)</sup> Wie weit jeweils das arpeggio geht, läßt sich nicht eindeutig festlegen. Es ist anzunehmen, daß Takt 42 und 49 massiv gemeint sind.

kurz auftretende Motiv, das uns ein thematisches Element vorauszusagen schien? Erst der dritte Teil gibt die Antworten, die wir wünschen.

### Dritter Teil (49—75).

Erstes Stück: Rezitativ (49—60).

a) Erstes Glied (49—52). Ein Auftakt — wieder klingt jenes von A-dur aus durch Trugfortschreitung erreichte fis an unser Ohr: die zweite modulatorische Fläche beginnt. Zugleich tritt das Motiv wieder ein; von hier an beherrscht es eine weite Strecke. Man vergleiche die drei Formen:



(Hervorragendste Merkmale sind Beschränkung der Hauptgruppe auf drei Noten, sowie der punktierte Wert mit zwei Nachschlägen und Triller).

des' c' folgen, und jede harmonische Verwandtschaft erscheint ausgeschaltet. Als Ges wird das fis aufgenommen, Des V2. Ein erster Bewegungszug folgt: Aufstieg zum es'', Bestätigung durch b VII<sub>5</sub><sup>6</sup>, das nun anstatt Des V das ges ausharmonisiert, von ges'' Absinken zum a'. Wieder gibt die Stufe ges den Baß (diesmal ges statt Ges, bVII2), die erste kleine Welle ist vorüber: Beispiel 18.

b) Zweites Glied (52—57). Ein zweites kleines Bewegungsgeschehen beginnt.

Doppel-b' und as' waren als b' und a' (51) aufgegriffen worden; im folgenden Taft (52) traten wiederum b' a' hervor. So setzt nun von hier aus ein Aufstieg an, das Trillermotiv einbeziehend. Langsam wird die Linie von b' über c'', die Ursprungslage von bVII harmonisiert den Ton, des''

zum es'' geführt. Ein drittes Mal wird b' a' aufgegriffen, in gesteigerter Schnelligkeit ( statt ). bV dient als Stütze, Ges ist zum F geworden: der Baß ist in Bewegung geraten. ges'' gibt wie im ersten Glied die obere Grenze, die Linie sinkt zum des'', das als Ton in Ces V2 bestätigt wird: der Baß ist auf Fes angelangt. Die Oberstimme sinkt vom fes'' zu as' g': der Aufstieg ist abgebrochen. Der Baß erreicht Es (As V7); ein Hinüberleiten der Oberstimme zum as' schließt den Abschnitt, der eine Tonika zu erreichen scheint: Beispiel 19.

c) Drittes Glied (57—60). Der Aufstieg ist beendet; die sinkende Richtung hat ein deutliches Übergewicht genommen. Noch einmal erfolgt ein Ansturm: as' wird als gis' gedeutet; wie auf bV (F) Ces V2 (Fes) gefolgt war, so folgt dem As V (Es) ein AV2 (D), ein Lauf führt vom h zum d'' empor. Aber dieser kurze Lauf ist die letzte Äußerung der Kraft. Der Baß gibt das nach dem taktweisen Abstieg erwartete Cis (Grundton von fisV); d'' wirkt als None, langsam senkt sich die Oberstimme bis zum Leitton. Dann wird der Abstieg auf kurzem Raum wiederholt, ein thematisch-kantabler Charakter tritt hervor<sup>1)</sup>, ein ruhig leidvolles Absinken<sup>2)</sup> scheint zur vollständigen Kadenz in fis-moll zu führen: Beispiel 20.

Beispiel 21 stelle die Linienbewegung des Gliedes bis zu der Stelle, an der die Tonika erscheinen sollte, dar.

(Zusammenfassung.) Unsere Wünsche sind befriedigt. Das bisher nur selten erschienene Motiv hat eine breite Strecke beherrscht, thematische Arbeit ist auffallend hervorgetreten. Zugleich hat die modulatorische Harmonik ihre Wirksamkeit fortsetzen können. In beiden Hinsichten bietet das Rezitativ eine neue Phase der Entwicklung. — Das harmonische Geschehen scheint mit dem Rezitativ eigentlich abzuschließen:

1) Verursacht durch diatonische Führung, Aufnahme des Rhythmus des 1. Viertels im 3. und 4., durch vollen vierstimmigen Satz.

2) Man beachte die verminderte Quart.

Verwertung der Modulation in strafferem Zusammenhang als bisher stellt das einzige Prinzip dar, das man im Gebiet der Harmonik vom Eingang der zweiten Hälfte noch vermisse. Die motivische Arbeit hingegen erscheint mehr angedeutet als durchgeführt; sie läßt unerfüllte Möglichkeiten offen. Die Verarbeitung erfolgte unregelmäßig, als ein freies Spiel mit bestimmten melodisch-rhythmischen Elementen, unterbrochen durch die Affordschläge, deren Wucht den Gegensatz eines Schlußbietenden massiven Klangkörpers einerseits, einer Solostimme andererseits empfinden läßt, einen bedeutsamsten Zug des Rezitatifs überhaupt; weder eine Konsequenz, die stärker ist als eine rein lineare Zusammenfassung von Bewegungszügen, noch ein tieferer Zusammenhang von Melodik und Schlag. Eine Fortführung der Entwicklung ist möglich, eine höhere Stufe wird sich anschließen müssen.

Zweites Stück des dritten Teils: die Auflösung des Rezitatifs (60—68).

Mit Ges F Fes Es D Cis (cis) war eine gleichmäßig absteigende Baßlinie durchgeführt. c oder His sollte die nächste Stufe sein. Indessen seit cis befinden wir uns im tonalen Kreis von fis-moll; Eintreten der Stufe cis an früherer Stelle des Takts und in anderer Oktavlage, als die vorangehenden Töne gezeigt hatten, ließ einen Wechsel der Linienbewegung als wahrscheinlich empfinden — doppeltes Erscheinen einer Sequenz (b V—Ces V2; As V—a V2) rechtfertigte ihn. So findet sich nun nicht das erwartete His, sondern H (zuerst als h, vorbereitet durch h' der Oberstimme Takt 58, dann als H im Baß Takt 59): die absteigende Linie erscheint aufgegeben. Aber die Kadenz läßt noch einmal cis hervortreten (60); trotz der Unterbrechung wirkt der alte Zug sich aus, denn His folgt. Für diese Stelle war mit größter Deutlichkeit fis-moll I vorbereitet; das His bietet eine stärkste Überraschung; wir erleben eine jener charakteristischen Trugfortschreitungen, die von den Zeitgenossen zuweilen zur Erweiterung eines Abschnitts, zu engster Anknüpfung eines neuen Teils verwertet

wurden<sup>1)</sup>. Statt fis I tritt die Dominante (VII) der V ein, cis-moll VII<sup>7</sup>. Ein neues Geschehen hat begonnen.

a) 1. Glied (60—63). cis-moll wird beibehalten; ein kurzer Ansturm führt zum „a“ hinauf. Die im Rezitativ beruhigte Bewegung hat einen neuen Auftrieb gewonnen. Zu cis V—cis I geben die Spitzennoten a'' gis'' fis'' e'', den Rhythmus des Rezitativ-Motivs aufnehmend: Beispiel 22.

Der kurze Abstieg und Aufschwung von Takt 60 wiederholt sich in größerem Maßstab, aus e'' ↘ his' ↗ a'' wird e'' ↘ his (!) ↗ a'', aus einem Viertel des Umfangs fünf Viertel. Am Ende des Laufs begegnet wiederum, nun aber zu  verkümmert, die Rezitativfigur; sie führt die Oberstimme mit es'' d'' weiter hinab (vorher a'' gis'' fis'' e''). Der Baß gibt wie bisher den tieferen Halbton der zuletzt erklangenen Stufe (cis—c), als Sekundakkord auskomponiert (cis I—g V<sup>2</sup>), ein letztes Aufgreifen des Rezitativprinzips; freilich tritt bereits eine Variation ein, indem als erster Akkord cis I statt fis V steht, zwischen den ersten und zweiten Schlag ein um drei Viertel vergrößerter Zwischenraum (7/4 statt 4/4) gelegt ist: Beispiel 23.

Zwei Stufen sind überschritten; ein kurzer Aufschwung umgekehrter Welle mit deutlichen Resten aus dem Rezitativ ist vorübergezogen, ein breiterer Aufschwung umgekehrter Welle mit schwächeren Andeutungen von Rezitativ-Elementen schloß sich an. Das nächste Glied wird die letzte Phase der Entwicklung liefern.

<sup>1)</sup> Vgl. Händel Sonate I (für Flöte u. bez. Baß) e-moll Takt 5 (dV statt aI); Takt 4 erschien statt eI eine VI, die augenblicklich als a-moll III ausgedeutet wird (aI folgt im nächsten Achtel); Takt 19 läßt die Wechsell dominante zu e-moll statt der Tonika eintreten (wie an der Stelle der Chromatischen Fantasie;  $\frac{6}{8}$  gegenüber 7-Lage). — Corellis Sonate I für Viol. und bez. Baß (op. 5) gibt im Übergang vom Allegro zum Adagio des ersten Satzes D-dur I—A V<sup>2</sup>, eine ähnliche Bildung. — Couperin liebt ähnliche Umbiegungen, doch wirken sie hier zumeist mehr als Wendungen, weniger als starke Überraschungen. Besonders reich das komplizierte Ritratto dell' amore (Les goûts réunies No. 9E; Neu-ausgabe bei Durand). Vgl. Satz 1, etwa Takt 9—13.

b) 2. Glied (63—68). Ein gewaltiger Absturz in g V (über  $1\frac{1}{2}$  Takte!), vom d'' bis zum d hinab; ein noch großartigerer Aufschwung, ebenfalls in g V (über 2 Takte) vom d hinauf bis zum c''. Wir haben die Wellenbewegung des vor dem Rezitativ liegenden Teils wiedergewonnen, wir sind zur Tonalität zurückgekehrt, das Rezitativ erscheint verdrängt. Die Septime fordert den Abstieg von der Höhe: ein eilender Lauf führt zum d hinunter. g V—I folgt, der erste Abschluß seit dem Ende des zweiten Teils tritt ein: Beispiel 24.

(Zusammenfassung.) Das Rezitativ ist unserem Gesichtskreis entschwunden. Welchen Sinn es erfülle, fragen wir nunmehr, verwundert über die Ausscheidung des so bedeutungsvoll scheinenden Elements.

Modulation besitzt ein Übermaß der Bewegung, das in keinen Schluß hinein zu retten ist. Im Verlauf jedes Stückes wird die Modulation zurückgedrängt werden müssen; hat sie — wie in der Chromatischen Fantasie — ein breites Mittelstück erfüllt, so empfinden wir, ihr sei genügend Bedeutung gezollt. Die in modulatorischen Teilen stattfindende Intensivierung des Geschehens läßt in ausreichendem Maße empfinden, die Modulation sei an diesen Stellen berechtigt, aber keinerlei Wunsch erstrebt eine Beibehaltung des Elements bis zum Schluß. — Das Rezitativ war nun aber auf der Grundlage stärkster modulatorischer Abschweifung gewonnen worden. So weicht naturgemäß mit der Wiedereinführung der klaren Tonalität auch das mit den phantastischen Elementen verbundene Rezitativ. Indessen, die Anbahnung eines motivisch arbeitenden Teils darf nicht ohne Ergebnis bleiben. Die Modulation mag ohne Nachhall sich verflüchtigen; im Gebiet der thematischen Gestaltung muß ein Wert errungen worden sein, der nicht verloren geht; andernfalls bleibt das Geschehen ohne tieferen Sinn. Das Rezitativ wurde verdrängt; aber es kann nicht ausgeschaltet sein. Von ihm aus muß sich ein Maß strenger motivischer Gestaltung entwickeln, sonst gewinnt der Ablauf keine Geschlossenheit. Daß gleichzeitig mit dem Ausscheiden des Rezitativs Repriselemente

eintraten — Tonalität, Wellenbewegung — darin liegt eine Andeutung, der letzte Abschnitt stehe bevor: unsere Wünsche dürfen bald Erfüllung finden.

Drittes Stück des dritten Teils: Die Entstehung des Finales (68—75).

Erstes Teilchen (67—69). Bereits die Kadenz der Unterdominante, die den Abschnitt beschließt, bringt eine erste Wiederkehr von Rezitativbestandteilen; deutlich klingt der Schluß der *fis*-moll-Kadenz an:

The image contains two musical excerpts. The first excerpt, labeled 'NB.' and 'tr', shows measures 60 and 61. The second excerpt, also labeled 'NB.', shows measures 67 and 68. Both excerpts are in G minor and feature a diminished quartet (F#4, Bb5) in the upper voice.

NB. Man beachte insbesondere die Wiederkehr der verminderten Quatt.

Nun tritt das motivische Element stärker hervor; dreimal erscheint sequenzierend der Triller — zum erstenmal hat die thematische Arbeit feste Form angenommen. Der nächste Takt bringt die Kadenzformel ein zweites Mal. Ein weiteres Element dichterem Thematik ist eingetreten.

Die Fortführung gewinnt wiederum ihre Gesetzmäßigkeit aus dem Gang der Linearität. Wir hatten festgestellt, daß dem abweichenden Schritt *cis* H, als das *cis* ein zweites Mal erschien, ein *cis* His folgte. Als *cis* ein drittes Mal erklang (61), folgte wiederum die kleine Untersekunde, nunmehr in der Form *c* (63). — Die Oberlinie war vom *a'* über *gis''* *fis''* *e''* *es''* nach *d''* gelangt. Nun erreicht die Gesamtweite im Bass *d* (63), das *c* erscheint suspendiert. Ein *c'''* der Oberstimme (65) scheint den Bass und zugleich die Oberlinie weiterzuführen. Die Sert verlangt Auflösung; zu den Kadenzschritten erklingt *c''* *b'* (67). Die Takte 68/69 schließen *a'* *g'*, die natürliche Fortsetzung, an, nachdem ein dreifacher kurzer Aufstieg des

Rezitativmotivs (b' bis es'', a' bis c'', fis' bis a') den Raum zwischen es'' und a' (bzw. b' und fis') erfüllt hatte. a' wird als g VII — mit einem Rezitativschlag — auskomponiert. Als Baß erklingt hier eine Wiederholung des c, trotz der Unterbrechung der Linearität durch die Kadenzschritte d G, trotz der Übernahme der Stufe c durch die Spizelinie; hier wie in Takt 59/60 hebt der Einschub eines der Linie fremden Tons die Kontinuität der Linie nicht auf: Beispiel 25.

Beispiel 26 stellt die Grundlinie des ganzen Formglieds dar, vom Ende des Rezitativs an.

b) 2./3. Teilchen (69—72). Wie in jener fis-moll-Kadenz erfolgt ein plötzlicher Einbruch: statt der Tonika (g-moll I) trägt die VII. Stufe der Dominante (d-moll VII) den Schlußton der Kadenz (g'): nach 1½ Takten bereits weist der Abschnitt einen Bruch auf. Ein breiter Auftakt führt, dem Kopf der beiden ersten Teile, dem Aufstieg des Rezitativ-Anfangs verwandt, hinauf zum f'':

Kopf II (26).                      Rezitativ 50.

69.                      (vgl. auch oben 69, 1. Hälfte).

Die Folge der Spizennoten liefert f'' g'' a''. Die nach a' g' f'' zu erwartende Fortsetzung absteigender Führung wird vom Baß übernommen, der über d c B A zu einem Halbschluß hinleitet (d-moll V); ein zweiter schwerer Einschnitt tritt ein. Ein majestätischer Lauf<sup>1)</sup> durchmisst, in der Mitte durch Aufwärtswendung unterbrochen, den Raum von 2½ fallenden Oktaven. Er nimmt die von a'' und A kommende Linie in g'' und g auf, springt — zum drittenmal empfinden wir den

<sup>1)</sup> Der Charakter wird durch das Eintreten von Sechzehntelfolgen erzielt.

Schritt A Fis<sup>1)</sup> — nach g V ab, eine Trugfortschreitung bietend, die einen dritten Einschnitt erzeugt.

Kleingliedrige Abschnitte werden regelmäßig als Überleitungs-  
teilchen rezipiert: wir spüren ein Geschehen, Vorbereitung eines letz-  
ten größeren Gebildes. Aber freilich, noch blieb unklar, welchem Ziel  
die Entwicklung zustrebe. — 2. und 3. Teil des Gliedes: Beisp. 27.

c) 2. Glied (72—75). Rezitativvorschlag und Seufzermotiv bestätigen die Stufe Fis; die Oberstimme gibt, die Spitzelinie vom f'' aus weiterleitend, es'' und d''. Dem Lauf, der das zweite Glied eröffnete, entspricht eine verwandte Bildung, die in kleiner Welle (d ↗ es' ↘ fis) g V bestätigt. Eine größere Welle schließt sich an (fis ↗ c''' ↘ c''), mit dem

Rhythmus der Kadenz () zum zweiten Erscheinen des Seufzermotivs — c'' h' bietet die Linie der Oberstimme — überleitend. Wie zumeist im eigentlichen Rezitativteil, folgt der Schlag nach dem Seufzer; wie dort gibt der Baß einen chromatischen Abstieg von der letzten Stufe her (Fis—F), wie dort baut sich ein Sekundakkord über dem zweiten Grundton auf. Das Rezitativ ist wiedergekehrt: die Baßschläge, das Motiv, die Auftakte, der Triller — der dreigliedrige Abschnitt hat eine Rekapitulation vollzogen. Das Rezitativ ist, gereinigt vom modulatorischen Übermaß, wieder in sein Recht eingetreten, ja es hat Momente einer strengeren Gestaltung erfahren: das Ziel des Gesamtgeschehens scheint nahe zu sein.

Der Baß schließt an F die Stufen e und d an; eine Kadenz in d-moll folgt. Von c'' h' wird über a'', dann f'' e'' nach d'' geleitet, zugleich wird die Linie c'' h' durch a' aufgenommen, über g' nach fis' geführt. Zum letztenmal in dieser Reihe erklingt das Seufzermotiv, durch die Durterz einen Abschluß andeutend: Beispiel 28.

Die Grundlinie dieses letzten Stückes (2. 3. Glied) wird in Beispiel 29 dargestellt.

<sup>1)</sup> A wirkt aus Takt 70 nach; so daß die Gesamtlinie ein A Fis hervortreten läßt. Die reale Stimme betont den Sprung durch die Führung g e cis ↗ e ↘ Fis, eine fallende Sept (!).

## Schlußstück (75—79).

d-moll ist erreicht, durch eine Kadenz bestätigt; die modulatorische Bewegung hat sich beruhigt. Ein dritter Halt tritt ein, Orgelpunkt der Tonika, nun das endgültige Gegengewicht gegen die Dominantstrecke des ersten Teils gebend.

Die Rezitativ-Motive hatten eine gewisse Selbständigkeit gewonnen. Sie waren beim ersten Erscheinen nur frei aufeinander bezogen, hatten jedoch bereits im Überleitungsteil (68—74) Ansätze einer strengeren Behandlung gezeigt. Jetzt wird die letzte Konsequenz dieses Entwicklungsansatzes spürbar. In unbeirrbarem Wechsel setzt jeder Halbtakt mit dem Seufzermotiv ein, das stetig sich chromatisch senkt, bis der Leitton zum Schlusse führt, den das Trillermotiv in einmaliger, krönender Wiederkehr verstärkt<sup>1)</sup>: Beispiel 30.

Jedes dieser Viertel erhält einen figurativen Auftakt — ein zweiter Zug strengster Prägung. Die übrigen Stimmen geben Viertel für Viertel jene Rezitativschläge, das chromatische Sinken begleitend (die Halte bezeichne ich durch Bögen): Beispiel 31.

So hat das Motiv eine rhythmische und lineare Konsequenz gewonnen, die nicht überboten werden kann: wir stehen am Ende der Entwicklung<sup>2)</sup>.

## Zusammenfassung.

Aus einer einfachen Kadenz entwickelt sich eine breite Welle. <sup>1—2</sup>  
Auf einen kurzen Aufstieg, der die Schritte I—V noch enthält, <sup>3—12 (3—4);</sup>  
folgt ein langer, mehrere Züge umfassender Abstieg. Die Be- <sup>5—6; 7—12)</sup>  
wegung erlahmt.

Über einem Orgelpunkt entwickelt sich eine zweite Art der <sup>13—20</sup>  
Welle, die figurative. In immer stärkerem Anlauf weitet sie den

<sup>1)</sup> Man beachte, wie der Halt auf der Dominante die Lonalität hervorhebt. Bereits Schenker wies auf diesen Zug nachdrücklich hin.

<sup>2)</sup> Die Auftakte geben verschiedene Auskomponierung einer 3-tönigen Figur; wir verzichten darauf, mit ihnen unser Bild zu belasten. Vgl. Ausgabe Schenker S. 30; man findet dort auch die von Griepenkerl überlieferte Forkelsche Verzierung des Urtextes, zugleich deren kritische Betrachtung.

Tonraum, bis eine Spannung von drei Oktaven das Ergebnis festlegt.

- 21 ff. Die figurative Bildung des Anfangs ist nachträglich gerechtfertigt; zum zweitenmal findet sie Verwendung. Der gesamte
- 23 ff. wonnene Tonraum wird durchmessen, dann vereinigen sich die beiden Wellentypen; ein erster Höhepunkt entsteht; stärker bewegte tonale Bildung kann nicht in Erscheinung treten.
- 27–30 Ein Halt der Tonika fängt das Ende der Welle auf, bereitet
- 30–32 scheinbar einen Abschluß vor. Aber eine neue Spannung wird am Ende des Teils fühlbar, allein das Ende einer Entwicklung war angedeutet.
- 32–49 Modulatorische Freiheit bricht, kaum vorbereitet, mit Gewalt hinein. Sie wird beruhigt. Aber die neue Macht hat sich
- 49–60 Bahn gebrochen. Zum zweitenmal wird ihr das Feld gegeben; zugleich verdichten sich Andeutungen eines Motivs. Ein Rezitativ entsteht, Motivansätze, von Schlägen durchbrochen. Die Modulation erhält nunmehr ein strenges lineares Rückgrat, sie gewinnt durch die Erzeugung des Rezitativs einen Sinn: der plötzliche Einbruch hat ein positives Ergebnis gezeitigt.
- 60–67 Die Modulation ist nunmehr überflüssig: sie wird durch Rück-
- vgl. 65 ff. kehr der Elemente des ersten Teils verdrängt, mit ihr die Bestandteile des Rezitativs. Ihrer aber bedarf das Stück noch,
- 68–74 denn die motivische Entwicklung hat bisher keinen Grenzpunkt erreicht. So holt ein kurzer Überleitungsteil die gewonnenen Züge wieder hervor; zugleich nähern wir uns wieder der reinen Ausgangstonalität.
- 75–79 Schließlich gewinnen in einem letzten großen Halt die Motive ein wirkliches Leben; in unüberbietbarer rhythmischer und linearer Strenge bilden sie einen Schlußteil, dessen Chromatik zugleich jenen typischen Charakter trägt, den wir als kodial, schließend empfinden.

Allmähliches Gewinnen einer nicht mehr zu steigenden Bewegung; dann Rückführung eines irrationalen Schweifens auf ein Maß; Entstehung eines motivischen Materials aus dem Untergrund des unstillen Wechsels; Kristallisierung dieses Materials mit Beihilfe der zurückkehrenden Bewegungsart des

ersten Teils. Das sind die Elemente, aus denen die Gestalt der Chromatischen Fantasie erwächst. Zwei Entwicklungen, die einander entgegengesetzt sind und demselben Gebiete (dem harmonischen) angehören, also zusammenwirkend erfaßt werden, als Kräfte, die von einer Grenze der Möglichkeiten (von fehlender Bewegung her) bis zum Extrem (stärkste Bewegtheit) hinüber das ganze zugängliche Gebiet erfüllen. Aus diesen Elementen, die an sich bereits eine geschlossene Entwicklung darstellen, entsteht eine zweite, die ein nicht überschreitbares Ziel erreicht. Sie wirkt so ebenfalls als vollständiger Ablauf. Das Abklingen des zweiten Bewegungskomplexes wird durch Steigerung eines dritten überdeckt:



So wird das Werk als ein einziges Geschehen empfunden. Gestalt aber hat eben ein Gebilde, in dem kein überflüssiges Glied mitgetragen wird, ein Gebilde, dessen Stücke in jedem Falle einen unverrückbaren Sinn, ein von Willkür freies, festes Gefüge offenbaren. Dazu bedarf es nicht einer Form mit Wiederkehr der Teile: die wiederholungslose Fantasie vermag nicht minder eine Einheit zu bilden als ein Stück schematisch sichtbar zu machender Form.

### Fantasie und Fuge<sup>1)</sup>.

Ein in sich sinnvolles, gerundetes Geschehen — das ist tiefste Erfüllung einer Gestalt. Und daß dieses Geschehen in jedem Zusammenhang zur Grenze der Möglichkeiten vordringt, gibt ihm den Wert des in seiner Art nicht mehr zu überbietenden Kunstwerkes. Welchen Sinn kann die Zusammenstellung eines solchen, keines Zusatzes bedürftigen Werkes mit jenem andern, der Fuge, haben?

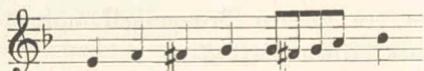
Wir betrachten die Bildung des Themas der auf die

<sup>1)</sup> Von den vorhandenen Handschriften verzichteten P 275, P 551 und Dresden auf die Fuge.

Fantasie folgenden Fuge (d-moll). Ein chromatischer Aufstieg von der Dominante zur kleinen Sept, die durch Tonwiederholung und Wechselnote bestätigt wird, eröffnet das Thema:



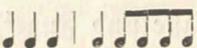
Die Figur wiederholt sich, eine Quart tiefer. Sie steigert sich: Die Linie bestätigt nicht einfach das erwartete g' wie zuvor das c'', sondern sie steigt bis zum b' empor, durch die Überschneidung die Beziehung zum vorigen Teilchen verstärkend:



Wie in der Fantasie wird die None der Dominante Anlaß zum Abstieg, der zur Tonika zurückführt. Er wird zweimal unterbrochen. Warum?

Der erste Ton trägt als ohne unmittelbar folgende Tonika einsetzende Dominante einen Akzent. Die Sept erhält ihn durch Halt und Bekräftigung, die Sekund infolge des Sprunges, mit dem sie erreicht wird, die Quart schließlich wie die Sept. Der Aufstieg zur Sext ist unerwartet; so gewinnt auch sie einen Akzent. Das Thema erzeugt so einen kontinuierlichen Takt:



Der Rhythmus  hat sich hervordrängt. Dementsprechend erhält nun auch der sechste Takt solche Bewegung. Bei gleichbleibender Bewegungsrichtung erscheint nun aber Rhythmuswechsel nicht als gerechtfertigt; so tritt hier eine Richtungsunterbrechung ein, statt des Halts legt die Obersekunde sich hinter den ersten Ton des Taktes:



Danach erhält der 7. Takt einen Akzent, indem die diatonische Bewegung hier abschließt. In beiden Fällen wird

deutlich, daß die Unterbrechung der Erzeugung des Taktmaßes dient; im ersten wird die Bewegung aufgehalten, damit der Rhythmus der ersten Taktpaare erhalten bleibe, im zweiten, damit nicht die Tonika auf ein zweites Viertel des bisher als dreiteilig empfundenen Taktes falle.

Die Tonika ist, wenn ihr die Dominante voranging, regelmäßig Akzentträger. So besitzt auch der 8. Takt einen Akzent — das Thema zeigt in der inneren Akzentuation einen reinen  $\frac{3}{4}$ -Takt:



In drei Stufen vollzog sich hier zugleich Sequenz und Intensivierung. Im Raume zweier Takte erfüllt sich ein lineares Geschehen, im Raume der acht Takte ist ein streng in sich geschlossenes Gebilde gestaltet, straff einsetzend und schroff durch die Kadenz abgeschlossen. Ein Gebilde, das Linearität nicht als Grundlage eines verschleiernden, auskomponierenden Satzes verwertet, sondern sie unmittelbar ausspricht; das einen strengen, kurzgliedrigen Rhythmus erzeugt; das auf kleinen Raum verdichtet ist. Dieser Art sind die Elemente jedes Fugenthemas; darum wirkt der Beginn der Fuge nach einer Fantasie, einem Präludium wie der Einsatz des Donners in das Klingen des Windes. Alles Geschehen ist hier bedeutsam gesteigert: eine strengere Kunst hat eingesetzt.

Das Thema ist ein abgeschlossenes Gebilde unveränderlicher Struktur. Daher kann es beliebig oft wiederholt werden, während die Fantasie eigentlich stets unwiederholbare Bildungen zeitigt. Und wie das Thema, so seine Verarbeitung: die Tatsache, daß das Thema so tief durchgebildet wirkt, verlangt auch vom Zwischensatz eine feste Prägung. Auch die Teilchen, in denen das vollständige Thema nicht eintritt, sind im wahren Fugestil wiederholbar. Infolgedessen erscheint die

Form der Fuge nicht mehr wie die Fantasie als eine Arbeit, in der das Zusammenstimmen der Teile einem geheimnisvollen Abwägen, einer nur psychisch erklärbaren, feinfühligsten Organisation verdankt wird: die Fuge ist Objekt sichtbaren Könnens, künstlerischer Technik.

Die Chromatische Fantasie erzeugt in ihrer Entwicklung motivische Bildungen. Sie haben mit denen der Fuge nichts zu tun, — um so ungetrübter tritt die Funktion der Fantasie in Erscheinung. — Die motivischen Ergebnisse bleiben auf rhythmische Erscheinungen, eine konstante Linearität beschränkt. Weder die rhythmische noch die lineare Führung besitzt jene Mehrgestaltigkeit, die im Thema herrscht. Rhythmus und Linie verwirklichen jeweils nur eine unzähliger Möglichkeiten; sie befinden sich hier in einer primitiveren Welt, als wenn sie dem Fugenstile dienen, in dem sie in hohem Maß nicht allein Träger, sondern zugleich — wie etwa die Analyse des Themas zeigt — Objekt des Geschehens sind.

Eben diese Vielheit der Bildungen, die Dichte verschiedenartiger aufeinanderstoßender Gebilde verlangt von solchen Stücken eine strenge Form. Das einfachere Geschehen der Fantasie kann auch ohne Hilfsmittel verstanden werden; die Fuge muß in jedem Augenblick das vielfältige Geschehen straff zusammenfassen. Die Wiederholung vollzieht hier nicht etwa nur eine Verdichtung oder eine Verschönerung; sie ist unentbehrliches Formelement. Die Fuge bedarf ihrer im Gegensatz zur Fantasie<sup>1)</sup>.

Es folgt hieraus auch eine wesentliche Erkenntnis für die wissenschaftliche Betrachtung: die Form der Fuge muß in allen

<sup>1)</sup> In der Fuge zur Chromatischen Fantasie finden sich Wiederholungen von Takt 97 ab. 97 ff. = 49 ff.; 107 ff. als Thema unvollst. mit Imitation der Schlußakte greift 60 ff. auf. 118 ff. gibt neues Material, das 147 ff. wiederholt wird; 126 ff. gibt 85 ff.; 131 ff. = (90) 91 ff.; zu 140 ff. vgl. 76 ff. der Schluß (154 ff.) bringt 131 ff. noch einmal, durch die Tatsache einer dritten Wiederholung eine Koda andeutend. — Als Muster einer Wiederholungsfuge möchte ich Klavierübung, 2. Partite zitieren; man kann schwerlich eine strengere Form sich vorstellen; die vorliegende Fuge ist verhältnismäßig frei gehalten.

Einzelheiten mit handwerklichen Mitteln hergestellt sein, mit Mitteln, die an jedem Werk ihre Gültigkeit, ihre Kraft der Zusammenfassung beweisen könnten. Solche Mittel sind prinzipiell — so wenig die Aufgabe bisher gelöst sein mag — formulierbar. Die Fantasie hingegen soll die freie Schaffenskraft ausleben lassen; verwendet sie schematisch zu verwertende Elemente, so wird sie trocken erscheinen: hier fehlt der Zwang, der in der Fuge die Rechtfertigung einer typisierenden Technik liefert. Die Mittel, die in der Fantasie sich auswirken, müssen einzigartig sein; ihre Art, ihre Zusammenstellung muß als derart individuell sich auswirken, daß die Empfindung einer handwerklichen Gestaltung nicht aufkommen kann. Solche Mittel können naturgemäß nur mit singulären Begriffen erfaßt werden, mit Formeln, die nur dieses eine Mal gelten möchten, nicht einem andern Werk gegenüber wiederholt werden sollten. (Vgl. o. S. 34 Anm. 1).

So läßt sich in mehrfacher Hinsicht der Sinn begreifen, den die Zusammenstellung von Fantasie und Fuge hat. Sie bietet technisch Gegenüberstellung einer einfachen Linearität und Rhythmik gegen eine in kleinem Raum wandelbare, innerlich entwicklungsfähige; einer freien Metrik gegen ein strenges Gleichmaß des Taktes; einer ungebundenen Form gegen eine feste Prägung. Im tiefsten Grunde: Gegenüberstellung eines lockeren, duftigen, weit umherschweifenden Geschehens und eines verdichteten, harter Formung unterworfenen. — Beiden Gebilden erwächst gewaltiger Gewinn aus der Vereinigung: der Fantasie, die im Allgemeinen zerfließen könnte, entsteht ein Rückgrat: da dem folgenden Stück große Festigkeit gesichert ist, darf das vorangehende umso ungezwungener sich geben. Der Fuge, die in der Eingeschränktheit eine Einbuße erleiden könnte, wird höchste Rechtfertigung der Enge und Härte: weil sie das vorangegangene Werk stützen soll, kann sie nicht anders sein als unbeugsam. Niemand vermöchte ihr vorzuwerfen, was vielleicht, stände sie allein, gegen sie sprechen würde.

Der Gegensatz der Stücke läßt die feinen Züge der Fantasie,

die Kraft und Stärke der Fuge wundersam und deutlich hervortreten. Vielleicht hat kein Zeitalter eine tieffinnigere Vereinigung erzeugt als diese einer singulären und einer typischen Gestalt.

### Anhang. Philologisch-historische Betrachtungen.

Ein Autograph der chromatischen Fantasie ist leider nicht erhalten. Eine Reihe guter Abschriften gibt dennoch Gewähr einer zuverlässigen Textfeststellung. Als erster hat Bischoff (s. o. S. 26 unten) eine ausreichend kritische Ausgabe veranstaltet; der — spätere — Abdruck der Fantasie in der Bach-Ausgabe (Bd. XXXVI), den Ernst Naumann 1890 besorgte, bietet zu Bedenken wenig Anlaß. Die Ausgabe Schenkers (1909) gibt mit Ausnahme weniger Stellen eine Wiederholung des dort gebotenen Textes. Freilich in einer Hinsicht erweckt der Text jener Ausgabe ein falsches Bild: die Angaben des forte und piano gehen auf eine einigermaßen unzuverlässige Handschrift zurück<sup>1)</sup>. Wir verdanken die dynamischen Zeichen einer Kopie, die einerseits nicht das Original zur Vorlage gehabt haben kann<sup>2)</sup>, andererseits das Bild der Vorgängerin in mehr-

<sup>1)</sup> B.B. P 577.

<sup>2)</sup> B.B. P 577 gibt die arpeggio-Stellen in genauen Werten geschrieben, ebenso B.B. P 551 und P 1152. Da die Handschriften gemeinsame Fehler haben — zwei in Takt 2 des Rezitativs, einen in Takt 65 —, entfällt die Möglichkeit, daß die Umschreibung des arpeggio bei den verschiedenen Abschriften selbständig vorgenommen wurden. Nun gibt allein P 551 Urtext und ausgeschriebenes arpeggio (den Urtext P 626 hat nachträglich Grassnick eingesetzt), also kann von den drei Kopien nur P 551 die dem Original am nächsten stehende sein; sie ist, wie Anm. 19 zum Notentext gezeigt wird, selbst nur Kopie. — In Takt 65 fehlt P 551 sowie P 1152 die letzte Note, P 577 ergänzt sie falsch (b' statt d'); P 1152 kann also auf P 577 nicht zurückgehen. P 577 ist Kopie von P 551; da P 551 selbst nicht als direkte Abschrift gelten darf, kann P 577 bestenfalls Abschrift dritten Grades sein.

Da P 551 die Fuge nicht enthält, müssen P 577 und P 1152, die wie gezeigt werden wird, voneinander unabhängig sind (s. Notentext Anm. 9 u. 10), entweder noch eine zweite Vorlage oder eine mit P 551 gemeinsame Vorlage gehabt haben. Die zweite Annahme ist um so wahrscheinlicher,

facher Weise veränderte. Der Benutzer hat die Handschrift für seinen praktischen Gebrauch bearbeitet: statt des Violinschlüssels steht der dem Schreiber offenbar geläufigere Diskantschlüssel (!), eine Reihe von Angaben für die Verteilung der Noten auf die Hände (RL), eine Fülle von Vortragsbezeichnung wurde eingefügt, in der Tuge mehrfach Pedal gefordert. Ob Schreiber und Bearbeiter eines sind, läßt sich kaum feststellen; jedenfalls ist eine Nähe Bachs wegen der Art der dynamischen Behandlung des Stücks durchaus als unwahrscheinlich anzusehen: die Darstellung widerspricht vielfach dem Gang der Linie, des Geschehens.

Unter den Handschriften fällt die Forkelsche<sup>1)</sup> durch eigenartige Varianten des zweiten Kopftaktes und des ersten Rezitativtaktes auf. Es erscheint als nicht ausgeschlossen, daß im ersten Fall Forkel eigenwillig geändert hat (um 64tel zu vermeiden), im zweiten sich verlesen hat (die Differenz bezieht sich allein auf Versetzungszeichen). Die Varianten werden von keiner selbständigen Abschrift bestätigt; die von Naumann als zweite Gruppe bezeichneten Handschriften bilden eine eigene Gruppe wohl der Überlieferung, belegen aber nicht etwa eine eigene Fassung des Originals<sup>2)</sup>.

Eine leider verschollene Handschrift bot eine primitivere

---

als die Kopien offenbar derselben Hand entstammen. P 551 zeigt, am Ende undeutlich den Namen Gebhard (ti?). Citner erwähnt einen Bratschisten Gebhard, der um 1741 in der Berliner Hofkapelle tätig war; er mag nebenbei Kopistendienste geleistet haben (Quellenlexikon IV 187). Die Handschriften gehören allerdings wohl erst dem letzten Drittel des Jahrhunderts an.

1) B.B. P 212.

2) P 1089 aus Sammlung Hauser, die einzige Handschrift, die B.B. seit dem Erscheinen der Ausgabe der Bach-Gesellschaft erwarb, ist jene Abschrift des Forkelschen Exemplars, die als Vorlage für den ersten Druck diente, wie aus rot eingezeichneten Umänderungen, die sich entsprechend dann im Druck finden, leicht zu ersehen ist. P 228 ist offensichtlich eine Abschrift dieses Drucks. Er erschien à Leipsic au Bureau de Musique de C. F. Peters (Verlagsnummer 74) in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts.

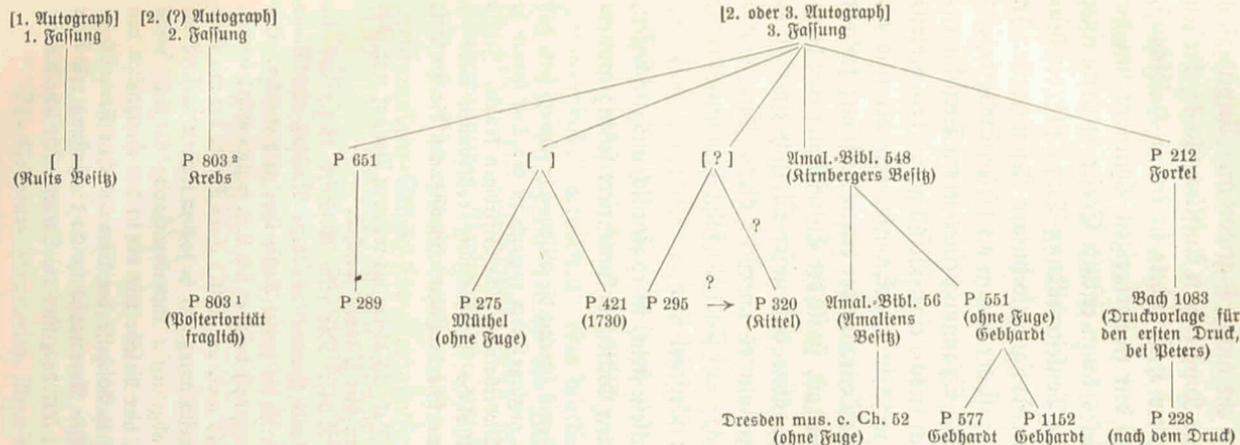
Fassung der Fantasie<sup>1)</sup>. Statt der Takte 3—20 finden sich 21 Takte. Von diesen sind die beiden ersten — jetzt durch Abstieg und Aufstieg als gegensätzlich zu empfindenden — identisch. Bis zum letzten Takt beherrscht ununterbrochene Achtelbewegung den Teil. Infolgedessen wird insbesondere Takt 13—16 die Folge V7—I3—V3—I8 (über Orgelpunkt V) deutlicher. Die Wechseldominante — Takt 17 — erklingt ohne Aufhebung des Dominatororgelpunktes; an Stelle der wenigen Takte, die jetzt den Akkord zum Halbschluß führen, treten D<sub>0</sub> V—V7—I<sub>4</sub><sup>6</sup>—VI2—D<sub>0</sub> V—V als Stufen einer freien Kadenzfolge hervor.

Wir haben hier offenbar eine frühere, eine erste Fassung der Fantasie vor uns. Der Sinn der späteren Umarbeitung ist unschwer zu erkennen. Bei der Besprechung des Werkes zeigte sich in hohem Maß ein Fortschreiten des Geschehens, eine musikalische Entwicklung. In den späteren Teilen der Komposition stand solche Zielstrebigkeit offenbar bereits zur Zeit der ersten Niederschrift fest. Der erste Teil hingegen war hier in die allgemeine Bewegung noch nicht einbezogen; die stetige Achtelbewegung etwa — um einen markanten Zug herauszugreifen — machte die Empfindung einer Stufenfolge, eines Fortschrittes geradezu unmöglich. Dieser Teil hatte nicht den Grad von Singularität, den die späteren Abschnitte bereits besaßen: es blieb ein Mißverhältnis. Bach tilgte es, indem er die Stücke des Teiles als verschiedenartige Abschnitte, denen jeder eine höhere Stufe, ein späteres Stadium als der vorangegangene erreicht, fühlen ließ, auseinanderlegte. Jetzt erst wurde die Fantasie ein homogenes Gebilde<sup>2)</sup>.

1) Bach-Ausg. XXXVI S. 219/220; sowie die Ausgaben von Schenker (Universal-Edition) und Busoni (Breitkopf u. Härtel; Busonis Simrock'sche Ausgabe entbehrt dieser Ergänzung). Erster Abdruck in Bachs Klavierwerken Edition Peters Nr. 207. Variante I S. 49. Über die russische Handschrift vgl. B.-A. XXXVI S. XLII; Spitta, Bach Bd. II S. 842. Die bedeutendsten Abweichungen nach Takt 24 sind in den Anmerkungen zur Beilage kurz erwähnt. Vgl. dort Anm. 5, 9, 14, 19.

2) Schenker setzte Wiederholungszeichen ein (für Takt 3—24); er hatte offenbar keinen handschriftlichen Anhalt; ein solches Verfahren muß auf

# Die Handschriften der Chromatischen Fantasie. [ ] verschollen.



## Die Zugehörigkeit der Handschriften wird festgelegt:

für P 212 durch S. 35 u. Anm. zum Notentext 3, 9, 17; vgl. auch 1, 10, 12, 18;  
 für P 228 durch S. 36 Anm. 1. u. Beilage Anm. (f. P 212);  
 für P 275 durch Beilage Anm. 3, 9, 12, 13, 15, 17, 18;  
 für P 289 durch Beilage Anm. 3, 5, 9, 13, 15, 17, 18, 23;  
 für P 295 durch Beilage Anm. 1, 3, 6, 9, 13, 17, 18;  
 für P 320 durch Beilage Anm. 1, 3, 6, 7, 9, 13, 17, 18;  
 für P 421 durch Beilage Anm. 3, 5, 9, 12, 13, 15, 17, 18; vgl. auch 1;  
 für P 551 durch S. 35 u. Beilage Anm. 2, 3, 9, 10; vgl. auch 13, 17, 18, 19;  
 für P 577 durch S. 34 u. 35 (mit Anm. 1) sowie Beilage Anm. 2, 3, 9, 10;  
 vgl. 13, 17, 18, 19;

für P 651 durch Beilage Anm. 3, 5, 9, 13, 15, 17, 18, 23; vgl. auch 1;  
 für P 803 durch S. 38 mit Anm. 1 u. Beilage Anm. 3, 4, 5, 7, 9, 10, vgl. auch  
 12, 13, 17, 18;  
 für P 1083 durch S. 56 Anm. 1 u. Beilage Anm. vgl. P 212;  
 für P 1152 durch S. 35 Anm. 1 u. Beilage Anm. 2, 3, 9, 10; vgl. auch 13, 17,  
 18, 19;  
 für Amalbibl. 56 durch Beilage Anm. 2, 3, vgl. auch 9, 13, 17, 18, 19;  
 für Amalbibl. 548 durch Beilage Anm. 2, 3, 17, 18; vgl. auch 9, 13, 19;  
 für Dresden mus. c. Ch. 52 durch Beilage Anm. 2, 3, 18, vgl. auch 9, 17, 19.

Zur Ruffs'schen Handschrift ist heranzuziehen S. 36/7 und Beilage Anm. 5, 8, 14, 21. In bezug auf Veränderungen des Autographs vergleiche man Beilage Anm. 5, 15, 17 (19). Man beachte, daß P 421 bisher als die beste Handschrift galt. P 651 wurde zeltweise fälschlich als Autograph angesehen; jedenfalls ist diese Handschrift weitaus die zuverlässigste. — Die Handschriften der P-Petlje gehören B. B. (Staats-Bibliothek Berlin); die genaue Signatur ist mus. ms. Bach P... Die Bibliothek der Prinzessin Amalie ist Eigentum des Joachimsthaler Gymnasiums, gegenwärtig als Leihgabe in den Räumen von B. B.

Das Geschehen war ein anderes geworden. Ursprünglich zeigte der Teil nach dem Kopf kurzen Aufstieg (3—4), breiten Abstieg (5—12), Halt; der Halt endete in einem Halbschluß, der ziemlich unvermittelt den zweioktavigen Tonraum um die Hälfte erweiterte<sup>1)</sup>. Dieses kaum erfüllte Gebiet bedurfte einer Füllung, darum folgte die Tonleiterbildung Takt 21 ff (der heutigen Fassung), dann die erste figurativ-lineare Gesamtwelle. In der heutigen Fassung nun ist der Raum an dieser Stelle bereits mehrfach durchmessen. Die Spannung eines leeren Dreioktavensprungs verlangt freilich noch eine Bestätigung des gewonnenen Umfangs, doch nicht in der Schärfe, wie der nur ein einziges Mal durchmessene Tonraum der ersten Fassung; schließt sich die Welle unmittelbar an, so ist der Entwicklung eine deutlichere Richtung gegeben, ohne daß unser Wunsch einer Auswertung des Dreioktaven-Raumes unerfüllt blieb. Eine Handschrift bietet diese Fassung; auf Takt 20 folgt hier unmittelbar der Ansatz der Welle<sup>2)</sup>: Beispiel 32.

Da die Handschrift allein steht, ist es ziemlich ausgeschlossen, daß wir hier Bachs letzten Willen dokumentiert sehen; immer-

strengste verurteilt werden. Gewiß schreitet die Bildung so schwach fort, daß eine Wiederholung vielleicht anginge; aber zugleich ist der Teil bereits so singulär gestaltet, daß die Wiederholung nicht befriedigen könnte. Jedenfalls, selbst wenn die ästhetische Rechtfertigung vollkommen wäre — man müßte doch wohl einen sehr deutlichen Hinweis auf die Herkunft dieser Zeichen verlangen.

<sup>1)</sup> Das Kontra-A von Takt 23 bleibt im weiteren Verlauf unberücksichtigt, sonst müßten wir von vier Oktaven sprechen.

<sup>2)</sup> B.B. P 803. S. 185 u. 345. Die erste Abschrift dürfte auf die zweite zurückgehen. Der Band stammt aus dem Nachlaß von Bachs Schüler Krebs. Vermutlich ist die zweite Kopie ihm zu verdanken. Ein ausreichend beglaubigtes Autograph befindet sich B.B. freilich nicht; immerhin besitzt diese Bibliothek als mus. ms. 12011 einen Band, der mit ziemlicher Sicherheit als größtenteils autograph betrachtet werden darf. Etwa die stete Verwendung der abgekürzten Autorbezeichnung di JLK spricht dafür. Die Handschrift ist hier dieselbe wie die in den Hauptteilen von P 803, dieselbe wie die der 2. Abschrift der Chromatischen Fantasie. — Für die Existenz eines mittleren Autographs spricht die Fassung von Takt 25 und 30, mehr noch Takt 50; doch sind die Stellen nicht sehr beweiskräftig.

hin möchte ich die Authentizität der Fassung nicht bezweifeln. Es ist freilich nicht leicht, die Folge der drei überlieferten Darstellungen festzustellen. Vielleicht hat Bachs zweites Autograph — wenigstens mit zwei Autographen müssen wir rechnen — ursprünglich das im „Krebschen“ Sammelband überlieferte Bild geboten; aber allerdings, es könnte dort auch von Anfang an der heutige Text fixiert gewesen sein; dann mag Bach dem Schüler die andersartige Fassung vorgespielt oder diktiert haben. Jedenfalls ergibt die Krebsche Überlieferung eine einwandfreie Gestalt. Ein kleiner Zug nur spricht zugunsten der jetzigen Fassung: daß die unveränderte Oktavlage den Bezug von Takt 21 zum Kopf jetzt besser hervortreten läßt als dies im Krebschen Notenbild geschah.

Die letzte Fassung der Chromatischen Fantasie wird um 1730 beglaubigt<sup>1)</sup>; dieses Jahr darf als terminus ante quem der Komposition angesetzt werden. — Eine genauere Festlegung der Entstehungszeit wird durch stilistische Betrachtungen ermöglicht. Die Fantasie zeigt in der ersten Fassung jene eigenartig athematische, linear bewegte Führung, wie sie etwa in manchen „Praelambula“ hervortritt; eine deutliche Verwandtschaft zeigt etwa das Präludium d-moll des Wohltemperierten Klaviers (I. Teil). Der Höhepunkt dieses Stils realisierte sich im Friedemannschen Klavierbüchlein, um 1720. — Ebendort steht die erste Niederschrift der Inventionen und Sinfonien. Die dreistimmigen Stücke sind hier als Fantasie bezeichnet. Dies macht wahrscheinlich, daß die Chromatische „Fantasie“ nicht in unmittelbare Nähe zu rücken ist. Nun zeigen die nachweislich späteren Fantasien<sup>2)</sup> Annäherung an die italienische Fantasie, d. h. Zweiteiligkeit mit Wiederholungen<sup>3)</sup>. Wir werden also wohl die Chromatische vor 1720/2 zu setzen haben. Zu einem

<sup>1)</sup> P 421 schreibt auf S. 11 „den 6. December 1730“; die Chromatische Fantasie beginnt auf S. 2.

<sup>2)</sup> 1725 entstand die 1728 als Fantasia herausgegebene Einleitung der 3. Partita der Klavierübung; hier entspricht Takt 1—30 den folgenden 31—60, die zweite Hälfte arbeitet freier. Die schon äußerlich zweiteilige Fantasie c-moll fällt in die Zeit um 1738.

<sup>3)</sup> Vgl. Bonportis Inventionen, Veracinis Sonaten.

ähnlichen Datum gelangte bereits Spitta, der die Ähnlichkeit der Chromatischen Fantasie mit dem Präludium zur großen Orgelfuge g-moll zum Ausgangspunkt seiner Betrachtungen machte<sup>1)</sup>. Diese Fuge war, wie sich mit Sicherheit erschließen läßt, 1720 bereits vorhanden; wahrscheinlicher Weise also entstand das Präludium und dementsprechend die Fantasie vor 1720.

Die Verwandtschaft der beiden Stücke beruht — von hier aus läßt sich ein letzter chronologischer Anhaltspunkt gewinnen, — vorzugsweise auf der Anwendung des gleichen eigenartigen Instrumentalrezitativs (vgl. Beispiel 33). Ansätze zu solchem Instrumentalrezitativ waren vorhanden. Die Sonaten Vibers<sup>2)</sup> liefern — schwache — Belege, deutlichere finden sich in Kuhnaus Biblischen Historien, deren klarstes Beispiel in diesem Zusammenhang wohl zitiert werden muß (Der Heiland Israels [Gideon]: Beispiel 34)<sup>3)</sup>.

Bach selbst hatte in der Toccata D-dur<sup>4)</sup> Elemente des neuen Rezitativstiles aufgenommen; aber auch hier fehlte ein wesentlichster Zug der in den späteren Rezitativen angewandten Technik. — Wir haben festgestellt, wie sehr ein thematisch-linearer Zusammenhang dem Rezitativ der Chromatischen Fantasie Straffheit und festen Halt gibt; man könnte beinahe von einem motivisch arbeitenden Rezitativ sprechen. In diesem Zusammenhang nun gewinnt ein Werk von Francesco Antonio Bonporti höchstes Interesse. Dieser aus Trient stammende Meister gab als op. 12 CONCERTINI E SERENATE CON ARIE VARIATE, SICILIANE, RECITATIVI (!), E CHIUSE (a Violino e Violoncello o Cembalo) heraus. Bonporti dürfte als erster die Bezeichnung Recitativo auf ein Instru-

<sup>1)</sup> Vgl. B.W. XV. S. 177. Spitta, Bd. I, 634 ff. Spitta gibt hier eine der wenigen Gestaltanalysen, die in seinem Werk zu finden sind; sie stellt die Tatsache einer straffen Prägung des Werkes trefflich vor Augen. Allerdings übersah Spitta, daß Takt 15f. und 44f. identisch sind; das Bild muß dementsprechend geändert werden.

<sup>2)</sup> Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd. XII 2. Vgl. etwa S. 3; S. 42/43.

<sup>3)</sup> Denkmäler deutscher Tonkunst. Bd. IV. Vgl. S. 165.

<sup>4)</sup> B.-A. Bd. XXXVI. S. 29/31. Spitta Bd. I S. 434.

mentalstück angewandt haben<sup>1)</sup>; darüber hinaus ist er derjenige, welcher zuerst dem Rezitativ arios-thematische Gestaltung in voller Schärfe zuteil werden ließ. Zwei Stellen aus dem nur in wenigen Exemplaren erhaltenen Werk sollen diesen Sachverhalt verdeutlichen: vgl. Beispiel 35 und 36.

Bach hat — wie ein Blatt Forkels<sup>2)</sup> bezeugt — Stücke des Italiensers zu Generalbassübungen benützt. Bach verdankte jenem den Namen Invention als Bezeichnung von Stücken, ferner die Idee einer konsequenten Verarbeitung kurzer Motive,

1) Nach A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzertes, Leipzig 1905, S. 102 enthält bereits Bonportis Sammlung von Konzerten op. 11 ein Rezitativ. B.B. besitzt dieses Werk nicht.

Das dritte der von Bach für Orgel bearbeiteten Konzerte Vivaldis weist in Bachs Bearbeitung (C-dur; B.-N. XXXVIII S. 182) ein „Rezitativ-Adagio“ auf. Das Vorbild, Vivaldis op. 7. XI. (B.B. mus. ms. 22395. 2) gibt an dieser Stelle ein einfaches Grave (vgl. Altmann, Themat. Katalog der gedruckten Werke Antonio Vivaldis, Archiv für Musikwissenschaft IV, 2. S. 272). Anhaltspunkte der Datierung sind leider nicht vorhanden; das Autograph Bachs ist verschollen. Da jedoch Vivaldis Opern zwischen 1713 und 1738 (1743) herauskamen, werden wir die Instrumentalwerke auf diese Zeit — wohl ziemlich gleichmäßig — zu verteilen haben; es kann sich für op. 7 kein zu frühes Datum ergeben. Nach Schering, S. 87 mit Anm. 3, waren 1416 von Vivaldi 4 Opera bekannt; op. 9 stammt aus dem Jahre 1729; für op. 7 ergibt sich also mutmaßlich eine Entstehung um 1725. Zu ähnlichem Ergebnis führt die Untersuchung der Verlagsverhältnisse; von den Amsterdamer Ausgaben, die vielleicht als Erstdrucke angesehen werden müssen, erschienen op. 1, 2, 4, 5 bei Roger und zwar — nach Schering — op. 4 kurz vor 1716, op. 6 bei Roger und Le Cene, op. 7–12 bei Le Cene. Nun wurde Le Cene — nach Eitner; Buch- u. Musikalienhändler S. 130 — 1717 Mitglied der Buchdruckergilde, op. 6 kann also nicht vor 1717 erschienen sein; Le Cene zeichnet — nach Eitner — selbständig erst seit 1721. Die Orgel-Bearbeitung des Konzertes wird also kaum (wie Spitta I 409 schrieb) in Weimar erfolgt sein. Es besteht keine Veranlassung, dieses Recitativo als vor der Bekanntheit mit Bonportis op. 12 entstanden anzunehmen. — Da es sich um eine Bearbeitung für Orgel handelt, bereitet die Annahme, Bach habe die Arbeit in Leipzig ausgeführt, keine Schwierigkeiten; Bach hat das Werk vielleicht im Gottesdienst verwendet.

2) Das Blatt befindet sich in einer Mappe von Forkel-Autographen in Berlin. Übrigens vergleiche man W. Wolffheim, Bachiana. Bachjahrbuch 1911, S. 37 ff.

wie sie, in engem Anschluß an Bonportische Thementypen, die ersten Inventionen (C=dur, d=moll, e=moll, F=dur, G=dur, a=moll) zeigen. Es ist als sicher anzunehmen, daß auch die späteren Werke des Italieners Bachs Interesse erweckten; obwohl Walthers 1732 Bonportis op. 12 nicht kennt<sup>1)</sup> halte ich für äußerst wahrscheinlich, daß Bach sich dieses Werk zu verschaffen gewußt hat. Bonportis op. 3—10 erschienen zwischen 1702 und 1714 (1713); die späteren Werke werden wohl in ziemlich gleichmäßigem Abstand gefolgt sein. Gerber nennt zwar allein eine Ausgabe von 1741<sup>2)</sup>, aber diese stellt — wie auch Fétis betont — einen Nachdruck dar. Ich möchte vermuten, jenes op. 12 sei zwischen 1718 und 1725, vielleicht um 1720 erschienen. Die durch stilkritische Erwägungen so nahegelegte Annahme, Bonporti habe auch auf die Chromatische Fantasie einen tieferen Einfluß gehabt, wird trotz der scheinbar widersprechenden chronologischen Angaben der Lexika doch wohl den Tatsachen entsprechen. Wir gewinnen von hier aus einen — freilich noch nicht genau festlegbaren — terminus post quem für die Entstehung der chromatischen Fantasie.

\*                      \*                      \*

Die Zahl der uns überlieferten Abschriften — Berlin allein bewahrt deren 15 — beweist das hohe Interesse, das die Chromatische Fantasie erweckte. Dementsprechend ist die Literatur über dies Werk verhältnismäßig reich. Forkel<sup>3)</sup> hat — 1802 — den Grund der Beliebtheit des Stückes schön gezeichnet: „Chromatische Fantasie und Fuge. Unendliche Mühe habe ich mir gegeben, noch ein Stück dieser Art von Bach aufzufinden. Aber vergeblich. Diese Fantasie ist einzig und hat nie ihres Gleichen gehabt.“ „Sonderbar ist es, daß diese so außerordentlich kunstreiche Arbeit auch auf den allerunge-

1) J. G. Walthers, musikal. Lexikon 1732. S. 119 (Buo . . .)

2) E. L. Gerber, Neues Tonkünstler-Lexikon 1812. Bd. I Sp. 470 (Buo . . .) vgl. auch Bd. I Sp. 569 (Buo . . .)

3) Joh. Nik. Forkel. Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Neu herausgeg. von Müller-Blattau. Augsburg 1925. S. 77/8.

übtesten Zuhörer Eindruck macht, wenn sie nur irgend reinlich vorgetragen wird.“ — Die nächste Äußerung über die Chromatische Fantasie geht ebenfalls auf Forkel zurück. Griepenkerl gab 1819 eine „Neue Ausgabe“ des Werkes „mit einer Bezeichnung ihres wahren Vortrags, wie derselbe von J. S. Bach auf W. Friedemann Bach, von diesem auf Forkel und von Forkel auf seine Schüler gekommen.“<sup>1)</sup> Der Herausgeber fügte vier Seiten „Bemerkungen über den Vortrag der chromatischen Phantasie“ bei; sie sind klaviertechnisch von hohem Interesse, zudem wird der Stil der Vortragsart vortrefflich formuliert. Die Ausgabe selbst gibt mit den sparsam und an rechter Stelle eingesetzten Vorbezeichnungen ein klares Bild von Struktur und Charakter des Stückes<sup>2)</sup>.

Im Jahre 1848 schrieb dann A. B. Marx einen Aufsatz über das Werk, die tiefste literarische Äußerung, die bis heute die Fantasie behandelte<sup>3)</sup>. Die Aufgabe des Aufsatzes war: „aus der chromatischen Fantasie selber den Sinn des Kunstwerkes (.) zu erkennen zu geben“; es sollte hiermit „auf die sinngemäße Darstellung des Werkes hingeleitet werden“. Marx konnte hinzufügen: „daß mich neben diesem ausgesprochenen Zwecke auch noch der Wunsch bewegte, an einem bestimmten Falle darzustellen, wie man überhaupt (.) in den Sinn und Vortrag des Werkes eindringen könne, werden die mit meiner Richtung Bekannteren schon von selbst erraten haben“. Man sieht, Marx wagte sich an Aufgaben heran, die seit kurzer Zeit erst wieder angefaßt werden, zu denen man während mehrerer Jahrzehnte kaum den Mut gehabt hat. Tatsächlich ergibt Marx' Darstellung ein abgerundetes Bild des Bachschen Werkes, intuitiv gewonnen, nicht mit einer systematischen Analysetechnik —

1) Peters; Verlagsnummer 1512. Der größte Teil der Fuge wurde von der alten Platte (VN 72) abgezogen (S. 9—12).

2) Bischoff hat die Mehrzahl der Angaben in seinen Text aufgenommen, jedoch ohne genaue Scheidung von eigenen Zusätzen. — Wer sich mit dem Vortrag des Stückes beschäftigt, sollte die Griepenkerlsche Ausgabe in erster Linie zur Hand nehmen.

3) Leipziger Allgem. Musikal. Zeitung 1848. Sp. 33 ff. Vgl. Schneiders Bibliographie der Bach-Literatur im Bachjahrbuch 1905 S. 86f.

aber eben doch eine reine und volle Darstellung, Hermeneutik in jenem schönen alten Sinn, ohne jede poetisierende Verwässerung und Verfälschung. — Marr kam bei seiner Betrachtung auf die eigenartige Vermutung, das arpeggio der Überlieferung sei ein Mißverständnis. Daraufhin schrieb Griepenkerl eine wenig erfreuliche Entgegnung, in der eine geradezu unglaubliche Überschätzung der Überlieferung sich aussprach<sup>1)</sup>. Marr erwiderte<sup>2)</sup>, indem er die prinzipielle Bedeutung des Gegensatzes der Meinungen wunderbar klar und weitschauend hervorhob. Seine Ausführungen über die natürliche Begrenztheit aller Tradition brachten die Einwände, die gegen jeden Historismus gelten, in einer heute noch ungeschwächt wirkenden Darstellung vor. Nach diesem Aufschwung verebbt das theoretische Interesse an der Fantasie; Spitta<sup>3)</sup> gibt allein historisch-stilistische Bemerkungen, ebenso der ihm folgende Schweizer<sup>4)</sup>.

Der Schwerpunkt liegt nunmehr in den Ausgaben, die ja ebenfalls eine Auseinandersetzung mit der Form darstellen<sup>5)</sup>. Ich kann mich hier kurz fassen. Die vorgelegte Analyse erzeugt in großen Zügen ein kaum veränderliches Bild der Ausführung. Es sei allein an zwei Beispielen gezeigt, wie sehr die Feststellung der Struktur den Geist der Interpretation bestimmt.

1. Marr hatte die Auffassung, daß die Akkordsäulen den Ruhepunkt der Bewegung, eine innere Stütze des Geschehens abgäben. Nun stimmt das für die erste arpeggio-Stelle in gewissem Maß (Takt 27 ff); das arpeggio hat hier allein die Funktion einer Weiterführung der Wellenbewegung. Die zweite arpeggio-Partie hingegen (31 ff) mußte als Einbruch modulatorischen

1) Ebenda Sp. 97 ff.

2) Sp. 153 ff. „Tradition und Prüfung“.

3) Bd. II S. 661 und 842.

4) 4. und 5. Aufl. 1922. S. 315.

5) Man findet in den meisten allgemeinen Arbeiten über Bach Bemerkungen, die die Chromatische Fantasie betreffen; es hat naturgemäß keinen Sinn, eine Aufzählung dieser für die formal-ästhetische Betrachtung zumeist gleichgültigen Literatur vorzulegen.

Geschehens interpretiert werden; hier ist gerade der Gipfel der Unruhe — daher die als festlich erscheinenden Folgen von Akkordsäulen dem Sinne der Harmonik widersprechen würden. Die Akkorde müssen gebrochen vorgetragen werden; ich würde den Charakter der Stelle als „wild bewegt“ präzisieren. Busonis „dolce quasi Arpa“ zerstört in noch höherem Maß als die Interpretation von Marx den Ablauf der Entwicklung.

2. Busoni möchte den Ausklang „weich und tief“. Wir haben festgestellt, daß der Schlußteil die Gesamtentwicklung vollendet, den letzten Höhepunkt des Geschehens bildet. Der Teil muß als kodaler Abschnitt sehr ruhig klingen; aber er muß machtvoll-gesestigt wirken. Das Forte der Ausgaben etwa von Griepenkerl und Bischoff läßt sich keinesfalls umgehen<sup>1)</sup>.

Diese Andeutungen müssen genügen; ich wünschte, daß sie die Überzeugung verbreiten hülfsen, ästhetisch vollwertige Interpretation könne nur bei genauer Kenntnis der Werkstruktur erreicht werden. Manchem wird es gelingen, solche Kenntnis intuitiv zu erlangen; indessen bei einem Werk von der Kompliziertheit der Chromatischen Fantasie möchten sich zu leicht schwerwiegende Irrtümer einstellen. Letzten Endes wird ein solches Stück — meiner Überzeugung nach — nur dem analytisch geschulten Musiker sich völlig erschließen. Wie aus der Analyse ein Gesamtbild des Werkes resultiert, das zu zeigen, hat der Hauptteil der Arbeit versucht. Ich möchte auch an dieser Stelle betonen, daß mir nicht daran lag, Handgriffe der Analyse zu bieten, den technischen Apparat der Zerlegung zu vermehren; ist das methodologische Problem, die Aufgabe als solche, in einiger Schärfe spürbar geworden, so ist der Zweck dieser Arbeit erfüllt.

<sup>1)</sup> Ob man dem letzten Takt ein *decrease. al piano* zubilligt, bleibt für den Eindruck des Gesamtverlaufs ziemlich gleichgültig; ich würde ein gleichbleibendes *forte* vorziehen, ohne jedoch behaupten zu wollen, daß man hier eine bindende Entscheidung fällen könne.