

Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasie in c-Moll – ein Lamento auf den Tod des Vaters?

M

Von Wolfgang Wiemer (Aichschieß über Eßlingen)

I.

Im Jahr 1753 erschien der erste Teil von C. P. E. Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.¹ Dem Buchband war ein ungewöhnlich großformatiger Separatdruck² beigegeben, enthaltend *Exempel* – die Notenbeispiele zum fortlaufenden Text des theoretischen Teils, auf sechs Kupfertafeln – *nebst achtzehn Probe-Stücken in Sechs Sonaten*, ebenfalls in Kupfer gestochen.

Nach den sogenannten „Preußischen“ (1742) und „Württembergischen“ (1744) Sonaten war dies die dritte Sammlung von je sechs Sonaten, mit denen der zweitälteste Bach-Sohn innerhalb von zwölf Jahren seinen Ruhm als führender Klavierkomponist seiner Generation begründete.

Waren die beiden ersten Sammlungen für die Herausbildung der Klaviersonate als einer autonomen Kunstform beispielhaft, so tritt bei den „Probe-Stücken“, die ihren älteren Geschwistern qualitativ in nichts nachstehen, das Moment einer didaktischen Bestimmung ausdrücklich hinzu. Nicht nur wurden die Stücke – ein Novum in der Geschichte der Tasteninstrumentenmusik – Note für Note mit wohlüberlegtem Fingersatz versehen: auch die differenzierten dynamischen Vorgänge sowie Verzierungen und Artikulation sind in einer bisher ungekannten Präzision notiert. Dazu sind die Sonaten, was sowohl den technischen Schwierigkeitsgrad als auch den gehaltlichen Anspruch betrifft, vom Einfachen zum Schwereren progressiv angeordnet. Und schließlich ist die tonartliche Geschlossenheit der jeweils dreisätzigen Sonaten zugunsten einer möglichst großen Vielfalt aufgegeben: keiner der achtzehn Sätze steht in derselben Tonart.³

Wurde hierdurch die Bindung der einzelnen Sonatensätze untereinander schon bis zu einem gewissen Grad gelockert, so stellt die sechste Sonate in dieser Hinsicht einen Extremfall dar. Hier scheint, trotz der beziehungsvollen tonartlichen Verknüpfung der drei Sätze (f-Moll; As-Dur; c-Moll), der letzte Satz für sich zu stehen: durch die spezielle Titelgebung *Fantasia*, durch die entsprechend freie Anlage und Struktur sowie die vergleichsweise beträchtliche Ausdehnung wird der in den vorangehenden Sonaten für den Schlußsatz gesteckte Rahmen auffällig durchbrochen.⁴ Otto Vrieslander bezeichnet denn auch die Fantasie unumwunden als „quasi letzten Satz“, den der Komponist

¹ Der zweite Teil folgte erst 1762.

² Im Hochformat 43,7 × 28 cm.

³ Ihre Tonartenfolge: C, e, G; d, B, g; A, a, E; h, D, fis; Es, b, F; f, As, c.

⁴ Vollständiger Neudruck der Fantasie bei H.-G. Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1982, S. 114ff.; Neuausgabe der sechs Sonaten, besorgt von E. Doflein, Mainz 1935 (Ed. Schott, Nr. 2353 und 2354).

der sechsten Sonate, bestehend „aus einem f-moll-Satze mit dazugehörigem Adagio“, beigefügt habe, und er fährt fort:

„Nun paßt sie als Abschluß tonartlich sowie stilistisch freilich durchaus nicht zur Sonate, und man erkennt, daß hier eine Absicht vorliegt. Jede Sonate ist auf drei Sätze berechnet, und daher fügt er zu den beiden Sätzen einer Sonate, die Dreizahl ergänzend, eine nicht hinzugehörige Fantasie.“⁵

Das Erscheinungsbild des originalen Notenstichs unterstreicht den Sachverhalt noch: der Satz ist, offenbar außer der Reihe, von anderer Hand als die übrigen siebzehn gestochen.⁶

Auch die Zeitgenossen betrachteten das letzte der Probestücke mehr als Einzelsatz und werteten diese Fantasie als eine Gipfelleistung der besonderen Ausdruckskunst Philipp Emanuels. Der mit dem Komponisten befreundete Schriftsteller Heinrich Wilhelm von Gerstenberg unternahm sogar den Versuch, dem Stück rezitativisch gesungene Texte zu unterlegen: das eine Mal Shakespeares Hamlet-Monolog, das andere Mal Worte des sterbenden Sokrates.⁷ Zwar verhielt sich Philipp Emanuel solchen Versuchen gegenüber reserviert. Gerstenberg scheint den Empfindungsgehalt jedoch getroffen zu haben, denn auch der Komponist spricht in einem Brief an Forkel von „jener finsternen Fantasie“.⁸

Die Hochschätzung dieses Werkes setzt sich bei den Kennern und Verehrern der Klaviermusik C. P. E. Bachs, auch nachdem sie längst aus dem allgemeinen Bewußtsein der Musikwelt geschwunden war, bis ins 19. und 20. Jahrhundert fort. In seiner Biographie der Bach-Söhne aus dem Jahre 1868 schreibt Carl Hermann Bitter, in geradezu Schubartscher Emphase:

„Die Phantasie in C-moll ist eines von den wunderbaren Tonbildern, in denen sich die blüthenreiche Seele Bach's von jeder Form entfesselt in ruhelosem Stürmen und Wogen, in Gedanken voller Kühnheit und in feurigem Schwunge ergießt. Hier leise ersterbend, dort in die Höhe brausend, mit scharfen Schlägen die klingenden Motive durchbrechend ist dieses Stück eines der geistvollsten und grossartigsten, die überhaupt für das Clavier geschrieben sind.“⁹

Vrieslander nennt die Fantasie ein „Meisterwerk“ und hebt darüber hinaus den entwicklungsgeschichtlichen Einfluß gerade dieses Stücks hervor:

„Daß die c-moll-Fantasie zu ihrer Zeit ungeheuerere Wirkung hervorbrachte, wäre weniger noch ein absoluter Beweis ihrer unvergleichlichen Vollendung, wenn nicht zugleich auch in Mozarts Fantasien, ja hinein bis in Mendelssohns fis-moll-Fantasie, op. 28, über Beet-

⁵ O. Vrieslander, *Carl Philipp Emanuel Bach*, München 1923, S. 165.

⁶ Der Stecher der Fantasie ist unbekannt. Den Stich der Probestücke 1 bis 17 besorgte Johann Heinrich Schübler. Vgl. hierzu meinen Aufsatz *Johann Heinrich Schübler, der Stecher der Kunst der Fuge*, BJ 1979, S. 75ff., besonders S. 77.

⁷ Vgl. C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Berlin 1868, Bd. 1, S. 110f., sowie K. Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach*, München 1958, S. 392f.

⁸ Brief vom 10. Februar 1775 an Johann Nikolaus Forkel, vollständig abgedruckt bei Bitter, a. a. O., S. 341f.

⁹ Bitter, a. a. O., S. 96.

hovens g-moll-Fantasie, op. 77, die offensichtlichste Abhängigkeit zu erkennen wäre. Sogar seine eigenen späteren Werke dieser Art haben immer wieder in der c-moll-Fantasie ihr erhabenes Vorbild.¹⁰

II.

In jüngerer Zeit hat Peter Schleuning in seiner Dissertation „Die Freie Fantasie“¹¹ der c-Moll-Fantasie C. P. E. Bachs eine Schlüsselstellung innerhalb der Entwicklungsgeschichte dieser Gattung im 18. Jahrhundert zugewiesen und dem Stück ein ausführliches Kapitel gewidmet. Darin werden in Verbindung mit einer gründlichen Werkanalyse die Typenmerkmale beleuchtet und, auf einem breiten entstehungs- und wirkungsgeschichtlichen Hintergrund, die ästhetischen Prinzipien der Freien Fantasie herausgearbeitet. Als bestimmend für den Ausdrucksgehalt der Freien Fantasie im allgemeinen und der c-Moll-Fantasie im besonderen erscheint die Affinität zu Traum, Melancholie, Nacht und zur Sphäre des Schlafs und des Todes: „Der Gehalt der c-Moll-Fantasie kann also als das Kreisen unruhiger und verzweifelter Empfindungen um das Phänomen des Todes angesprochen werden.“¹² Hier berührt sich die Freie Fantasie des 18. Jahrhunderts mit dem Tombeau, wie es vor allem in der französischen Clavecin- und Lautenmusik des 17. Jahrhunderts auftrat, bis hin zu den Tombeaus und Lamentos eines Johann Jacob Froberger.¹³ Schleunings Untersuchung mündet zuletzt in eine verblüffende Perspektive:

„Nicht unterdrückt werden sollte abschließend die Frage, ob die c-Moll-Fantasie als Tombeau auf den Tod J. S. Bachs gedacht ist. Dieser Gedanke kann sich zwar auf keinerlei nachweisbare Fakten stützen, aber es gibt einige Tatsachen, die ihn erwägenswert machen: die zeitliche Nähe der Niederschrift (1753) zum Todesjahr (1750), die historische Abhängigkeit der Freien Fantasie vom Tombeau, schließlich den Umstand, daß sich zwei spätere Freie Fantasien C. P. E. Bachs als Tombeaus nachweisen lassen, die eine auf den Tod W. Fr. Bachs, die andere in Art der Frobergerschen D-Dur-Allemande als ‚Memento mori‘ auf den eigenen Tod. Es gibt also eine begründete Wahrscheinlichkeit für die Annahme, Bachs Fantasie sei ein Lamento auf den Tod des Vaters.“¹⁴

Der hier so nebenbei geäußerte Gedanke erscheint in der Tat bestechend; und die angeführten Argumente fordern regelrecht dazu heraus, dem weiter nachzugehen: gibt es wirklich „keinerlei nachweisbare Fakten“? Oder wenigstens weitere Anhaltspunkte, die Schleunings Vermutung der Gewißheit näher bringen könnten?

Zunächst lassen sich die oben erwähnten biographischen Bezüge in zwei Punkten noch vertiefen:

1. Mit dem „Versuch“ übergibt Philipp Emanuel das klavierpädagogische

¹⁰ Vrieslander, a. a. O., S. 166.

¹¹ P. Schleuning, *Die Freie Fantasie – Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*. Dissertation, Göppingen 1973, S. 153–226.

¹² Ebd., S. 225.

¹³ Ebd., S. 67.

¹⁴ Ebd., S. 225f.

Erbe seines Vaters der Öffentlichkeit und verschafft den dort vertretenen Grundsätzen einen ungeahnten postumen Einfluß auf die Entwicklung des Klavierspiels in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Man braucht gar nicht auf die Passagen zu verweisen, in denen der Sohn sich *expressis verbis* auf den „seligen Vater“¹⁵ beruft: das ganze Werk stellt unausgesprochen eine Huldigung an den kurz zuvor dahingegangenen größten Klavier-Lehrmeister seines Zeitalters dar. Dabei folgt der Sohn auch insofern den Spuren des Vaters, als er – das betrifft insbesondere die Probe-Stücke – lehrhafte Absicht mit höchstem künstlerischem Anspruch verbindet – für Johann Sebastian Bach eine Selbstverständlichkeit, angefangen beim Orgelbüchlein und den Inventionen bis hin zur „Kunst der Fuge“.

2. Mit seiner c-Moll-Fantasie – „die erste uns bekannte Freie Fantasie der Musikgeschichte“ (so Schleuning)¹⁶ – knüpft Philipp Emanuel unmittelbar an Johann Sebastian Bachs Chromatischer Fantasie an. Nicht nur orientiert er sich, bis hin zu deutlichen Anklängen, an den rezitativischen und ariosen Partien des berühmten Vorbilds: die Chromatische Fantasie ihrerseits weist alle Attribute einer Lamento-Komposition auf. Schon Spitta empfindet das Stück „wie eine erschütternde Scene“,¹⁷ und Schleuning kennzeichnet den Gehalt der Chromatischen Fantasie im wesentlichen als „Affekt schreckhafter und verzweifelter individueller Klage, wie er uns ihn ähnlicher Gestalt im Tombeau begegnete“.¹⁸ Die Chromatische Fantasie also selbst ein Lamento? Und auf wessen Tod?

Die genaue Datierung des Werkes ist bis heute offen. Seine Entstehung wird aber aufgrund der Quellenlage und stilistischer Kriterien im allgemeinen auf „um 1720“ veranschlagt.¹⁹ Sucht man für diesen Zeitraum in Johann Sebastian Bachs Leben nach dem Ereignis, das eine derart singuläre Darstellung von „individueller schmerzlicher Erregung“²⁰ ausgelöst haben könnte, so liegt es nahe, an die Erschütterung durch die unvorbereitete Nachricht vom Tod seiner Frau Maria Barbara bei der Rückkehr aus Karlsbad im Juli 1720 zu denken. Wie tief dieser Schock auch den damals sechsjährigen Emanuel getroffen haben muß, hat Spitta mit feinem Gespür bemerkt:

„Als der Sohn Philipp Emanuel 33 Jahre später den Nekrolog seines Vaters verfaßte und über die andern Familienergebnisse mit chronistischer Kürze hinweg ging, hafteten der Tod der geliebten Mutter und dessen Umstände noch so tief in seiner Erinnerung, daß er ausführlich darüber berichtete.“²¹

So bedeutsam eine solche zusätzliche biographische Verkettung der beiden Fantasien wäre – entsprechende Rückschlüsse gewannen erst dann Relevanz,

¹⁵ Teil I, S. 14 und 17; Teil II, S. 12 und 322. Vgl. Dok III, Nr. 654.

¹⁶ Schleuning, a. a. O., S. 153.

¹⁷ Spitta II, S. 662.

¹⁸ Schleuning, a. a. O., S. 79.

¹⁹ So im Vorwort zu *Johann Sebastian Bach, Fantasien, Präludien und Fugen, hrsg. von Georg von Dadeln und Klaus Rösman*, München 1972/1973.

²⁰ Schleuning, a. a. O., S. 81.

²¹ Spitta I, S. 623.

wenn für das ältere Werk der Sommer 1720 als Zeit der Entstehung sich bezeugen ließe.

Doch verlassen wir jetzt die quellenkundlichen Aspekte, soweit sie C. P. E. Bachs c-Moll-Fantasie als möglichen musikalischen Nachruf auf den Vater betreffen, und befragen wir die Komposition selbst.

III.

Es muß verwundern, daß weder Schleuning noch offensichtlich irgendeiner der früheren oder späteren Kommentatoren des Stückes²² die an zentraler Stelle unüberseh- und unüberhörbare B-A-C-H-Tonfolge registrieren.

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, in C minor. The music consists of eighth and sixteenth notes with various dynamic markings: *f*, *p*, and *ff*. The bass line contains the B-A-C-H motif (B-flat, A-flat, C, B-flat) which is the subject of the text's discussion. There are some annotations in parentheses below the notes, such as (A) and (B).

Zwar erwähnt Schleuning den Satzausschnitt (Largo, T. 15–17) und zitiert ihn als Notenbeispiel, doch lediglich, um im Vergleich mit der ähnlich strukturierten Phrase eines Emanuelschen Passionslieds die Gestimmtheit der c-Moll-Fantasie als „Sphäre des Todesschmerzes“ abschließend noch einmal zu unterstreichen.²³

Warum übergeht er das B-A-C-H? Wurde es übersehen? Oder ist es die – nur zu verständliche – Scheu, eine heikle und schon seit langem überstrapazierte Materie ins Spiel zu bringen, die überdies hier scheinbar so vordergründig in Erscheinung tritt? Das fortissimo skandierende Tonsymbol – läßt es sich, in Anbetracht der biographischen und ausdruckschaften Gegebenheiten, überhaupt anders nehmen als unverhüllte Namensnennung?²⁴

²² Unter anderen Bitter, Vrieslander, Geiringer, Ottenberg.

²³ Schleuning, a. a. O., S. 223f.

²⁴ In diesem Zusammenhang ist ein Sachverhalt aufschlußreich, auf den Heinrich Poos in seinem Aufsatz *Harmoniestruktur und Hermeneutik in C. P. E. Bachs fis-Moll-Fantasie* (in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Berlin 1974, Kassel etc. 1980, S. 319f.) verweist. In dem 1787 komponierten Klavierstück Wq 67 entpuppt sich das Largo-Thema

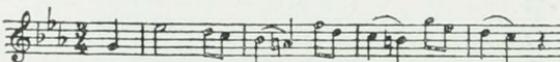
The image shows the beginning of a musical score for two staves, treble and bass clef, in C minor. The music is in a slow tempo (Largo). The treble clef has a melody of eighth notes, and the bass clef has a simple accompaniment of dotted notes. The key signature is two flats.

Der Gefahr des Aufgesetzten, Aufdringlichen, ja Platten einer solchen evocatio wird indessen auf doppelte Weise entgegengewirkt. Zum einen durch ein Höchstmaß an struktureller Verdichtung. Die vier Namensteine bilden den Kern einer komplexen, förmlich molekularen B-A-C-H-Konstruktion: das eigentliche B-A-C-H wird umlagert und durchschossen von drei dynamisch gegeneinander abgestuften Schichten transponierter (zweimal auf Des, einmal auf Ges) Partikel:

P des''-c''	P es''-d''	P (f''-es'')
ff		ff
b^{\flat} -a'		c''-h'
f des'-c'	f es'-d'	f (f'-es')
ff		ff
ges-f		as-g
Ges-F		As-G

Dabei gerät das b^{\flat} -a' ... c''-h', durch die oktavierte Parallelführung in der Unterterz noch intensiviert, zu einem zweimaligen Sforzato-Aufschrei innerhalb dreier Decrescendo-Züge, deren Lautstärkegrade der jeweiligen Klangdichte in geradezu serieller Manier entsprechen: $f = 3$, $p = 2$, $ff = 4$ Stimmen. Dies dynamische Wechselspiel, gekoppelt an heftige, das metrische Gefüge erschütternde „off-beats“, ist es vor allem, das den Takten trotz ihres kristallinen Ebenmaßes das expressionistisch Panische, Katastrophische verleiht. Zum anderen findet sich diese von Ratio und Sentiment gleichermaßen durchpulste Apotheose nicht isoliert, sondern eingebunden in einen in mehreren Schüben verlaufenden Prozeß. Das betrifft zunächst speziell den *Largo* bezeichneten Mittelabschnitt der Fantasie, schon äußerlich durch Taktangabe (3/4) deutlich abgesetzt von den mit *Allegro moderato* überschriebenen und taktfrei gehaltenen rezitativen Rahmenteilen. Ist in dem einleitenden empfindsamen Es-Dur-Thema (T. 1-9) Johann Sebastian allenfalls in den ersten Takten in Gestalt einer Reminiscenz an eine „Arioso“-Episode der Chromatischen Fantasie gegenwärtig,

als Zitat des 1781 entstandenen Liedes „Andenken an den Tod“ (Wq 198, Nr. 12) aus *Herrn Christoph Christian Sturm's ... Geistliche Gesänge ... 2. Sammlung, Hamburg 1781*, dessen Anfangszeile durch das pointierte B-a-c-h unmißverständlich Symbolbezug erhält.



Wer weiß, wie nah der Tod mir ist?

Vgl. auch Schleuning, a. a. O., S. 277-283, der weitere Argumente für die Deutung der fis-Moll-Fantasie als „Memento mori“ des Komponisten anführt.

J. S. Bach

C. P. E. Bach

so gewinnt im folgenden das B-A-C-H selbst zunehmend Raum.

Zuerst dreifach verschränkt in einer die Takte 15–17 bereits anvisierenden feinselierten Variante: sowohl buchstabengetreu, doch dynamisch zurückgenommen und kaum wahrnehmbar versteckt in zwei jeweils aus Umspielungen der Töne b' und c' gebildete Melismen zu Beginn der beiden ersten Sequenzglieder, als auch transponiert (as-g . . . b-a) und forte sowie im Oktavabstand echohaft nachschlagend:

Ein zweiter Komplex schließt direkt an:

In ihm erscheint die vorausgehende, drei Takte umfassende dreigliedrige Sequenz in einen einzigen Takt zusammengeschoben. Die unmittelbare Aufeinanderfolge der Töne läßt jetzt das B-A-C-H, obwohl transponiert (des'-c'-es'-d') und in ff/p abwechselnde Akkordschläge eingebettet, merklich hervortreten.

Der heftige Gefühlsausbruch, der sich in den auf engstem Raum gestauten dynamischen, harmonischen und metrischen Spannungen entlädt, wird unversehens, fast gewaltsam ins piano zurückgedrängt und in einen durch zwei arpeggierte Akkorde und Fermate markierten Halbschluß aufgefangen. Das aus der – von T. 10 herübergehenden – Umspielfigur sich lösende erste Arpeggio ist ausdrücklich abwärts gerichtet. Der Symbolgehalt der Metapher erscheint ohne weiteres sinnfällig, wie immer man ihn auch konkretisieren mag: ob mehr allgemein als Ausdruck von Trauer, schmerzlicher Empfindung, Todesgedanken – oder durchaus in Richtung einer rhetorischen Feststellung im Sinne von „er ist dahingegangen“.

Der nachfolgende kadenzierende Abschluß wirkt abermals retardierend:

T. 14

Die Rückblende in das unbeschwerte Es-Dur des Largo-Beginns will nur für einen Augenblick gelingen: der abrupte Umschlag des Forte-Einsatzes ins piano unterläuft den Entspannungseffekt der Kadenz und führt zu einem nochmaligen Innehalten vor dem großen Ausbruch der Takte 15–17, in denen, wie sich im Nachhinein zeigt, die beiden voraufgegangenen B-A-C-H-Komplexe (T. 9–11 und T. 12) zur Synthese gebracht sind.

Nicht minder beredt schließlich die knappe Ausschwingphase:

T. 18

Vom Scheitelpunkt sinken die Stimmen, die fallenden Sekunden aufnehmend – im Diskant synkopisch zusammengezogen –, leise herab: Geste verhaltenen, sich ergebenden Schmerzes.

Und das in den Tritonus transponierte umgekehrte (beziehungsweise krebsgängige) B-A-C-H in der Mittelstimme – darf man es, auch wenn die Tonfolge sich aus dem Modulationsgang fast zwangsläufig ergibt, als versteckten Hinweis deuten? Ob nun vom Komponisten beabsichtigt oder nicht, die Wendung schlägt eine Brücke zur letzten, wohl eigenartigsten Station innerhalb der gesamten großangelegten, das B-A-C-H allmählich entfaltenden und wieder zurücknehmenden Metamorphose: am Ende bleibt nur mehr die Initiale. Dreimal ertönt das b' , unterbrochen von zwei über tiefem Bordun emphatisch ausgreifenden rezitativischen Einwüfen. Laut Vortragsbezeichnung sind die drei Töne „bebend“ auszuführen. „Bebung“ meint die dem Clavichord vorbehaltene Spielweise, bei der durch rasch wechselnden Fingerdruck auf die Taste der Ton mit einem Vibrato versehen wird. Philipp Emanuel geht mit diesem in der empfindsamen Epoche gern gebrauchten Effekt sparsam um und schreibt ihn nur dann vor, wenn der besondere Ausdruck es erfordert.²⁵ Die Deklamatorik der beiden letzten Takte führt nahtlos in den Rezitativstil des abschließenden taktfreien Teils zurück:

The image shows two systems of musical notation. The first system is labeled 'Allegro moderato' and consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and dynamics, including 'f' and 'p f'. The bass staff contains a bass line with chords and a few notes. The second system continues the piece, with the treble staff showing a highly chromatic and complex melodic line, and the bass staff showing a bass line with chords and a few notes. Dynamics include 'p'.

Für die enge Verklammerung sorgen noch zwei weitere Momente. Einmal bildet die Tritonusfolge $e''-b'$ am Schluß des Largo zusammen mit ihrer gespiegelten Form E-Ais zu Beginn des neuen Abschnitts ein Scharnier. Zum anderen landet der aus den zwei Tönen herausgeschnellte Lauf auf dem gleichfalls bebend zu spielenden ais' , als enharmonisch verwandeltem b' – ein gewiß nicht ohne Hintersinn gestifteter Bezug. In ihrer Ambivalenz besitzt diese Anschlußstelle zeichenhaften Charakter: inmitten von Identität geschieht Umwertung; „nach unten“ schlägt um in „nach oben“, „dunkel“ in „licht“, „Ende“ in „Anfang“.

²⁵ In den Probestücken kommt die Bebung nur noch im zweiten Satz der Sonate Nr. 4 (und zwar dreimal) vor. Bezeichnenderweise ist jedoch das späte Rondo *Abschied von meinem Silbermannischen Claviere* (Wq 66) – im Grunde auch ein Lamento – mit Bebugen geradezu übersät.

Da es zur Erhellung unseres Gegenstands nichts Entscheidendes mehr beiträgt, sehen wir davon ab, den mannigfachen Fäden nachzugehen, mit denen der geschilderte Prozeß, hier ausklingend, dort sich ankündigend, in die beiden rahmenden Teile der Fantasie hineinreicht. Für den umfänglichen Eingangsteil seien die auffälligsten Erscheinungen wenigstens aufgezählt: zahllose mit „Schleifungs“-Bögen²⁶ versehene Sekundvorhalte, die immer wieder zu B-A-C-H-ähnlichen Gebilden führen (ein ges'-f' ... as'-g' dann in der großen Achtelseufzer-Kette zu Beginn des zweiten Drittels); die aus der Vorhaltsbildung h''-a''-a'' entwickelten, exponierten dreimaligen Vorhalte b''-a''-a'' (ein Gegenstück hierzu findet sich übrigens in den Takten 51-54 der Chromatischen Fantasie); und schließlich das – den eben genannten Abschnitt einleitende – „bebend“ zu spielende dis' – einziger im ersten Teil der Fantasie so bezeichneter Ton, der nun seinerseits mit der oben besprochenen, gleichfalls einzigen Bebung im Schlußteil korrespondiert.

Hier ist eine Äußerung Nikolaus Harnoncourts²⁷ zum musikalischen Tombeau des 17. und 18. Jahrhunderts erwähnenswert. Er verweist darauf, daß für die formale und inhaltliche Anlage des Tombeaus die „rhetorisch richtig aufgebaute Grabrede“ maßgebend gewesen sei, und nennt folgende Gliederung: „Einleitung (dieser Mensch ist tot) – persönliche Stellungnahme (Trauer) – Steigerung bis zur Verzweiflung – Trost (der Verstorbene lebt in Seligkeit) – Ausklang (ähnlich der Einleitung)“. Es ist erstaunlich, wie genau der Aufriß des Emanuelschen Stücks mit diesem Schema übereinstimmt. Mühelos lassen sich seine einzelnen Abschnitte dem geringfügig abgewandelten Modell zuordnen:

Einleitung (dieser Mensch ist tot; Klage): Erster Rahmenteil.	
Persönliche Stellungnahme (Rückblick auf unbeschwerte Tage): Largo	
	T. 1- 9
(Schmerz und Trauer):	T. 9-13
(Wehmütiges Erinnern):	T. 14
Steigerung bis zur Verzweiflung:	T. 15-17
Ergebung, abklingende Klage:	T. 17-21
Trost (der Verstorbene lebt in Seligkeit): Beginn des zweiten Rahmenteils	
Ausklang (ähnlich der Einleitung): Fortsetzung dieses Teils bis zum Schluß.	

IV.

Allein die bisherigen Beobachtungen und Überlegungen dürften ausreichen, um die Richtigkeit der Hypothese von Philipp Emanuels c-Moll-Fantasie als einem Tombeau für den Vater zu bestätigen. Doch bleibt ein weiterer Punkt, der dazu angetan ist, das Ergebnis zu erhärten und letzten Zweifeln zu begegnen.

Wir haben die Fantasie bis jetzt so genommen, wie sie gemeinhin angesehen

²⁶ Zur Ausführung und Bedeutung der „geschleiften“, das heißt gebunden gespielten Noten siehe C. P. E. Bachs *Versuch* . . . , Teil I, S. 125, § 18.

²⁷ N. Harnoncourt, *Musik als Klangrede*, Kassel etc. und München 1985, S. 158.

wird: als Einzelstück, dem die zwei anderen Sätze nur deshalb vorausgeschickt wurden, um dem vorgegebenen Rahmen der Dreisätzigkeit Genüge zu tun. Bei genauerer Betrachtung der beiden vorangehenden Sätze stellt sich jedoch heraus, daß von einer solchen Verlegenheitslösung keine Rede sein kann; im Gegenteil, wir stoßen auf überraschende Zusammenhänge.

Der erste Satz, mit Exposition, Durchführung und verkürzter Reprise ein „klassischer“ Sonatenhauptsatz, beschwört in jedem der beiden kontrastierenden Themen die Sphäre Johann Sebastian Bachs auf eigene Weise. Das Kopfhema entbehrt des typisch Emanuelischen, auf Binnengliederung und -differenzierung bedachten Zuschnitts. In seiner präludivhaften Motorik greift es geradezu demonstrativ auf die vergangene Stilwelt zurück.

Allegro di molto

Und vielleicht wird hier nicht unbeabsichtigt jenes dem Vater abgeschaut Kabinettstück des Hände-Überkreuzens exemplifiziert, möglicherweise auch in Anspielung an C. P. E. Bachs Erstveröffentlichung, das von ihm im Alter von 17 Jahren selbst in Kupfer gestochene „Menuett mit überschlagenden Händen“.²⁸

Daß es sich bei alledem kaum um Zufälligkeiten handelt, verdeutlicht die Gestalt des zweiten Themas: es birgt in seinem Abgesang, im Diskant hervorgehoben, das auf ges' transponierte B-A-C-H (wir erinnern an die oben behandelte, nach ges transponierte Tonfolge im Eingangsteil der Fantasie sowie im Largo, T. 15–17). Doch nicht genug damit: das ges''-f''-as''-g'' befindet sich genau in Takt 14!

²⁸ Vgl. Bitter, a. a. O., S. 12f.

T. 14

Nachdem das Motiv, zertrennt, transponiert und verknüpft mit der Sechzehntel-Figuration des Kopfstemas, in der Durchführung – ähnlich sequenzierend wie in den Takten 9–11 und 15–17 des Largoteils der Fantasie – verarbeitet wurde, taucht es in der Reprise wieder zusammenhängend auf, um eine Oktave versetzt als $ges'-f'-as'-g'$, und zwar in Takt 41!

T. 41

Im ersten Satz also zweimal, wenn auch transponiert, ein B-A-C-H: in der Exposition plaziert auf Takt 14, in der Reprise auf Takt 41 – und das bei Carl Philipp Emanuel Bach.

Beide Zahlen ($B+A+C+H = 2+1+3+8 = 14$; $J+S+B+A+C+H = 9+18+2+1+3+8 = 41$) bedeuten bekanntlich einen Spezialfall innerhalb der Frage nach dem Stellenwert der Zahlensymbolik bei Johann Sebastian Bach, und die Meinungen darüber, ob überhaupt und gegebenenfalls welche Rolle die 14 und die 41 in seinem Schaffen gespielt haben könnten, gehen weit auseinander.²⁹ Es ist hier nicht der Ort, den Streitpunkt auszubreiten und das Für und Wider zu erörtern.

Für die vorgefundene Konstellation bieten sich zwei Erklärungen an.

1. Man betrachtet sie als Zufall, dem weiter kein Gewicht beizumessen ist.
2. Man unterstellt ein planvolles Vorgehen des Komponisten. Dann hätte Philipp Emanuel – und gewiß nicht er allein – von dem Hang Johann Sebastian Bachs zu dieser Art Kabbalistik Kenntnis gehabt und im vorliegenden Fall die ihm selbst wesensfremde Verfahrensweise des Vaters sozusagen zitiert. Und zugleich hätte er – für den Eingeweihten unschwer zu dechiffrieren – klargestellt, auf welchen „Bach“ die vielgestaltigen Namensnennungen und die Zueignung der Sonate zu beziehen waren.

Dieser Letzteren Annahme möchten wir den Vorzug geben, denn sie will uns, unter Berücksichtigung des übrigen Befunds, als die realistischere erscheinen.

²⁹ Vgl. F. Smend, *Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen*, Kassel etc. 1950, S. 24ff., sowie *Musik und Kirche* 51, 1981, S. 19 (U. Meyer).

Damit würde allerdings von ganz unerwarteter Seite einer faktischen Bedeutung der Zahlen 14 und 41 für Johann Sebastian Bach das Wort geredet und ihre Verwendung in seiner Musik belegt. Das sollte ein Anstoß mehr sein, endlich systematisch zu erforschen, welche Bewandnis es nun tatsächlich mit den beiden ominösen Zahlen – sowie ihren Trabanten – hat, und die Angelegenheit nicht länger vorwiegend einem Terrain zu überlassen, auf dem Halbwissen und Sektierertum ihr (Un-)Wesen treiben.

Greift Philipp Emanuel im ersten Satz betont auf Eigenheiten des Vaters zurück, so ist der zweite, ein *Adagio affettuoso e sostenuto*, durch unendliche Ferne von Johann Sebastian Bach gekennzeichnet. Am wenigsten noch wegen des Fehlens jeglichen B-A-C-H-Einschlags: stilistisch und ausdrucksmäßig begegnet uns eine andere Welt.

Adagio affettuoso e sostenuto

Hier ist der Sohn ganz er selbst, und man darf dieses schwärmerische, das Brahms'sche Intermezzo bereits vorausahnende Gebilde zu den Höhepunkten seiner Klavierkunst zählen. Der Bewunderung Vrieslanders ist uneingeschränkt zuzustimmen:

„Es ist mit Versicherungen allein nicht getan, und doch darf man aufs Wort glauben, daß z. B. sein *Adagio* der 6. Sonate (der Probesonaten zum ‚Versuch‘) eines der vollkommen

schönsten Stücke der gesamten Musikkultur ist. Man möchte einen Vergleich ziehen etwa mit der dreistimmigen Symphonie (Invention) Sebastian Bachs in Es-Dur, oder etwa mit irgendeinem verträumten Chopinschen Prélude; und doch ist es wieder so ganz E. Bach, so ganz nur seine Sprache, daß man es sogleich als inkommensurabel erkennt.“³⁰

So recht Vrieslander hier hat, so sehr irrt er nun auch bezüglich des Mittelsatzes mit seiner eingangs zitierten Meinung, die Fantasie sei als zur Sonate „nicht hinzugehörig“ anzusehen. Dagegen spricht allein schon die Gestaltung des Adagio-Schlusses: einem lang gehaltenen Vorhaltsquartsextakkord entströmt eine ausgedehnte, taktfrei notierte Kadenz, die mit ihren wie improvisierend vorgetragenen Dreiklangsbrechungen und Vorhalten mitten in den Stimmungs- und Stilbereich der nachfolgenden Fantasia hineinführt. Wenn Vrieslander aber von dem Adagio sagt „so ganz nur seine Sprache“, dann ist ein Stichwort gefallen, das plötzlich die Gesamtkonzeption dieser sechsten Sonate zutage treten läßt. Die drei Sätze schließen sich, gerade in ihrer zugespitzten Verschiedenartigkeit, zu einer Einheit höherer Ordnung zusammen, deren Sinn sich zwanglos zu erkennen gibt:

Unserer Fantasie, in der alte und neue Sprache zusammengefügt sind, werden beide Diktionen zuvor mehr oder weniger unvermischt vorangestellt: das Vokabular des Vaters (sofern man von der formalen Anlage absieht) im ersten, die Redeweise des Sohns im zweiten Satz. Das mag denn wohl soviel heißen wie: „Aus der Schule Johann Sebastian Bachs, inzwischen ein ganz eigener, gedenke ich des berühmten Toten.“ Die beziehungsvolle Verschränkung der drei Sätze läßt sich noch weiter verfolgen. Grob gesehen entspricht die Disposition – 1. Satz: primär dramatisch; 2. Satz: lyrisch, am Schluß rezitativisch; 3. Satz: primär dramatisch – derjenigen der drei Fantasie-Abschnitte, wobei die Abfolge 1. Satz: B-A-C-H-bezogen; 2. Satz: B-A-C-H-frei; 3. Satz: B-A-C-H-bezogen sich in der Fantasie im reziproken Verhältnis wiederfindet. Und endlich noch eines, was den Allegrosatz, das Adagio und die Fantasie miteinander verbindet: Carl Philipp Emanuel hat in diesem „Triptychon“ mit jedem der drei Sätze sein Bestes gegeben – des großen Sohns wie des großen Vaters in gleicher Weise würdig.

V.

Zwar kann der letzte Nachweis, etwa durch ein einschlägiges zeitgenössisches Dokument, nicht erbracht werden; dennoch lassen es die aufgedeckten Fakten als nahezu sicher erscheinen, daß das 18. Probestück zu Philipp Emanuels „Versuch“ als Lamento auf den Tod Johann Sebastian Bachs gedacht ist. Mehr noch: entgegen der bisherigen Auffassung gehören die beiden vorausgehenden Sätze zur Fantasie hinzu – sie bilden gleichsam die Portale, durch die man zum eigentlichen Tombeau gelangt.

Daher ist auch der Ansicht Peter Schleunings, die c-Moll-Fantasie sei „die erste uns bekannte Freie Fantasie der Musikgeschichte“, nur unter Vorbehalt beizupflichten. Wenn er als ein wesentliches gattungsspezifisches Element der Freien Fantasie ihre absolute Unabhängigkeit hervorhebt und Johann Seba-

³⁰ Vrieslander, a. a. O., S. 84.

stian Bachs „Chromatische“ unter anderem aufgrund ihrer Bindung an die Fuge noch nicht als „frei“ gelten läßt,³¹ dann trifft eine solche Einschränkung im Prinzip auch Emanuels c-Moll-Fantasie. Trotz ihrer den Einzelstück-Charakter zweifellos hervorkehrenden Momente – Funktion als Gattungsmuster, Bestimmung als Tombeau und, durch beides mitbedingt, ihre exklusive Position als Beschluß des Ganzen – erweist sich die Fantasie eben doch als in die Form der Sonate eingebunden, entgegen Schleuning's Erklärung, „daß es sich bei dieser Sonate eher um eine lockere Beispielreihe handelt“.³² Deshalb wäre der Terminus „erste Freie Fantasie der Musikgeschichte“ im Blick auf das Janushafte dieser Komposition besser dahingehend zu modifizieren: einerseits ist sie es schon, andererseits ist sie es noch nicht ganz.

Natürlich stellt sich zuletzt die Frage: Warum hat der Komponist den wahren Sachverhalt, die Fantasie im einzelnen und die sechste Sonate als Ganzes betreffend, nicht mitgeteilt – weder im Textteil seines „Versuchs“ noch in Form eines schlichten oder auch aufwendigeren Untertitels? Auch sonst scheint sich Philipp Emanuel über die näheren Umstände ausgeschwiegen zu haben, denn eine diesbezügliche schriftliche oder mündliche Äußerung hätte sich wahrscheinlich herumgesprochen.

Für den Grund seines Schweigens bleiben nur Vermutungen. War es einfach die seinem Wesen eigene zurückhaltende, wortkarge Art? Oder scheute er sich, Allzupersönliches preiszugeben? Wollte er vielleicht auch vermeiden, durch außermusikalische Angaben zu sehr von der Bestimmung des Stücks als Kompositions- beziehungsweise Improvisationsmodell abzulenken? Oder ist es der unter seinen Zunftgenossen allezeit gern geübte Brauch – und da wäre Philipp Emanuel, ansonsten allem Spekulativen eher abhold, noch einmal ganz der Sohn des Vaters –, den Kenner das „Symbolum“ selbst entschlüsseln zu lassen?

Finden wir uns damit ab, daß Carl Philipp Emanuel Bach das, was es mit den drei letzten Probe-Stücken auf sich hat, offenbar niemandem kundtat – jedenfalls weder Forkel, als er im Brief „jene finstere Fantasie“ erwähnte, noch den Lesern seines „Versuchs“, denen gegenüber er von nichts weiterem spricht als von einer „kleinen Anleitung“.³³

³¹ Schleuning, a. a. O., S. 82.

³² Ebd., S. 148.

³³ *Versuch* . . . , Teil I, Kapitel III, § 15.