Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 22 (1998)

Artikel: Ad ostentandum ingenium, [...] abditam harmoniae rationem" - zum Stylus phantasticus bei Kircher und Mattheson

Autor: Schneider, Matthias

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869001

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

AD OSTENTANDUM INGENIUM, & ABDITAM HARMONIAE RATIONEM – ZUM STYLUS PHANTASTICUS BEI KIRCHER UND MATTHESON

von Matthias Schneider

Im Jahr 1650 veröffentlicht Athanasius Kircher (1601–1680) in Rom sein umfassendes musikalisches Hauptwerk, die *Musurgia universalis*.[1] Gedruckt in 1500 Exemplaren, findet es nicht nur in Europa rasche Verbreitung, vor allem durch den Jesuitenorden, dem Kircher selbst angehört,[2] sondern darüber hinaus in Asien, Afrika und Amerika.[3] Bereits seit 1633 wirkt Kircher – nach Stationen in Paderborn, Köln und Koblenz, Eichsfeld, Mainz, Würzburg und Avignon – am *Collegio Romano* des Jesuitenordens als Professor für Mathematik, Physik und Orientalistik.[4] Im Vorfeld der Niederschrift und Veröffentlichung seines opus magnum hat er eine „Synopsis Musurgiae" an zahlreiche Gelehrte gesandt, um mit ihnen seine Thesen zu diskutieren. Es ist anzunehmen, daß er sich in Rom auch mit Musikern über sein Vorhaben austauscht hat, geht es ihm doch darum, die Musik seiner Zeit systematisch zu erfassen und zu charakterisieren. Immerhin tragen nicht wenige römische Musiker zu Kirchers Buch Kompositionen bei, mit deren Hilfe er einzelne Stile illustriert, so etwa Antonio Maria Abbatini (um 1595–1679) und Pedro Heredia († 1648), Pier Francesco Valentini (ca. 1570–1654), Gregorio Allegri (1582–1652), Johannes Hieronymus Kapsberger (ca. 1580–1651) sowie Giacomo Carissimi (1605–1674).

Neben den genannten Komponisten ist auch Johann Jacob Froberger in der *Musurgia universalis* mit einer eigenen Komposition vertreten. Froberger hält sich von 1637 bis 1641 mit einem Stipendium des Kaisers Ferdinand III. ein erstes Mal in Rom auf, um bei Girolamo Frescobaldi zu studieren. Vermutlich lernt er Kircher bereits in dieser Zeit kennen. Aus einem Schreiben, das er acht Jahre später, am 18. September 1649, aus Wien an Kircher sendet,[5] läßt sich auf solche Kontakte während seines Studiums bei Fresco-

[1] Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, Rom 1650, Greifswald, Universitätsbibliothek, Eb 56. Ferner: Faksimile-Edition, hg. von Ulf Scharlau, Hildesheim 1970.

[2] Vgl. hierzu Ulf Scharlau, *Athanasius Kircher (1601–1680) als Musikschriftsteller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock*, Marburg 1969, 41f.

[3] Brief Kirchers an einen Amsterdamer Verleger, möglicherweise Louis Elzevier, der den Rest der Auflage aufkaufen wollte. Vgl. Scharlau, *Athanasius Kircher*, 41f.

[4] Scharlau, *Athanasius Kircher*, 1969[a], 14.

[5] Neuerdings vollständig abgedruckt bei Siegbert Rampe: „Das ‚Hintze-Manuskript' – Ein Dokument zu Biographie und Werk von Matthias Weckmann und Johann Jacob Froberger", in: *Schütz-Jahrbuch* 19 (1997) 104f.; vgl. auch Ulf Scharlau: „Neue Quellenfunde zur Biographie Johann Jacob Frobergers", in: *Die Musikforschung* 22 (1969), 47–52.

baldi schließen. Dem Schreiben zufolge hat es außerdem eine weitere Rom-Reise gegeben, die Froberger frühestens im November 1645 angetreten haben kann. Er trifft nicht nur erneut auf Kircher, sondern erhält darüber hinaus vielleicht auch Kompositionsunterricht bei Giacomo Carissimi, seit 1629 *Maestro di capella* am Collegio Germanico.[6] Anläßlich dieser Reise wird Frobergers „Phantasia sopra Vt, re, mi, fa, sol, la" entstanden sein, die Kircher im VI. Buch der *Musurgia universalis* als beispielhaft für die Tastenmusik abdruckt, insbesondere für kompositorische Freiheiten, durch die sich Tastenmusik von der Musik für andere Instrumente unterscheidet.[7] Die entsprechende Stelle heißt im Wortlaut:

„Clauicymbala, Organa, Regalia, & omnia polyplectra instrumenta musica, vti aptissima sunt ad præludia, solemnitatis harmonicæ; imò totius cocentus [sic] harmonici moderatores; ita diversas quoque à cæteris omnibus instrumentis melothesias, siue compositiones requirunt, quæ quidem tales debent esse, vt ijs organœdus non tantum ingenium suum ostendat, sed & ijs veluti præambulis quibusdam auditorum animos præparet, excitetq; ad symphoniaci concentus sequuturi apparatum; Vocant plerique huiusmodi harmonicas compositiones præludia, Itali Toccatas, Sonatas, Ricercatas cuiusmodi hic vnam exhibemus, quam D. Io. Iacobus Frobergerus Organedus Cæsareus celeberrimi olim Organedi Hieronymi Frescobaldi discipulus, supra Vt, re, mi, fa, sol, la exhibuit eo artificio adornatam, Vt siue perfectissimam compositionis methodum, fugarumq; ingeniosè se sectantium ordinem; siue insignem temporis mutationem, varietatemque spectes, nihil prorsus desiderari posse videatur: adeoque illam omnibus Organœdis, tanquam perfectissimum in hoc genere compositionis specimen, quod imitentur, proponendum duximus."[8]

(Cembali, Orgeln, Regale und alle Kielinstrumente sind am besten geeignet für Präludien mit feierlichen Harmonien, ja sogar die geeignetsten, einen ganzen harmonischen Zusammenklang [allein] darzustellen; deshalb verlangen sie [auch] Kompositionen, die – anders als die melodischen für alle übrigen Instrumente – so beschaffen sein müssen, daß in ihnen der Organist nicht nur sein *ingenium* zeigen kann, sondern sie gleichsam als Präambulen benutzt, um die [Geister der] Zuhörer vorzubereiten und anzuregen zum folgenden [symphonischen] Zusammenklang. Die meisten nennen solche harmonischen Kompositionen Präludien, die Italiener Toccaten, Sonaten, Ricercaten, welcher Art wir hier eine abdrukken, die Herr Joh. Jakob Froberger, kaiserlicher Organist, einstmals Schüler des hochberühmten Organisten Girolamo Frescobaldi, über Ut, re, mi, fa, sol, la herausgebracht hat, geziert mit einer solchen Kunstfertigkeit, daß man, ob man

[6] Scharlau, *Neue Quellenfunde*, 1969[b], 50. Demgegenüber hält Claudio Annibaldi Scharlaus These für unwahrscheinlich. Vgl. „Froberger in Rome: From Frescobaldi's craftsmanship to Kircher's compositional secrets", in: *Current Musicology* 58 (1995) 15.

[7] Kircher 1650, 466ff. Vgl. hierzu Johann Jacob Froberger: *Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke* I, ed. Siegbert Rampe, Kassel etc. 1993, Vf. und 23–29.

[8] Kircher 1650, 465.

nun die besonders vollkommene Kompositionsweise, die Ordnung geistreich aufeinanderfolgender Fugen oder aber den ausgezeichneten Wechsel des Zeitmaßes und die Variation betrachtet, mit einem Wort überhaupt nichts vermissen zu können scheint: Daher haben wir es für notwendig erachtet, sie allen Organisten als ein vollendetes Beispiel in dieser Kompositionsart zur Nachahmung vorzulegen.)

Frobergers Fantasie soll anderen Organisten als Muster für Präludien, Toccaten, Sonaten und Ricercare dienen (die Bezeichnung *Fantasie* erscheint zwar anschließend im Titel von Frobergers Komposition, wird aber erstaunlicherweise nicht in der Aufzählung genannt). Kircher sagt auch, warum Tasteninstrumente für Präludien und die weiteren in diesem Zusammenhang genannten Kompositionen besonders geeignet sind: Im Gegensatz zu Melodieinstrumenten können sie harmonische Zusammenklänge selbst darstellen und verlangen nach Kompositionen, die von einem einzigen Spieler dargestellt werden können, der nicht nur „auditorum animos præparet", sondern dabei zugleich „ingenium suum ostendat". Damit stellt Kircher eine Parallele her zur Formulierung im fünften Kapitel des folgenden Buches, der Stillehre innerhalb der *Musurgia universalis*, mit der er den *Phantasticus stylus* kennzeichnet. Auf Frobergers Fantasie wird in diesem Zusammenhang neben weiteren Kompositionen noch einmal ausdrücklich verwiesen:

„Phantasticus stylus aptus instrumentis, est liberrima & solutissima componendi methodus, nullis, nec verbis, nec subiecto harmonico adstrictus ad ostentandum ingenium, & abditam harmoniæ rationem, ingeniosumque harmonicarum clausularum, fugarumque contextum docendum institutus, dividiturque in eas, quas *Phantasias*, *Ricercatas*, *Toccatas*, *Sonatas* vulgò vocant. Cuiusmodi compositiones vide in libro V fol. 243. & 311. à nobis composita triphonia fol. 466. 480. 487. & libr. VI variis instrumentis accomodatas considera."[9]

(Der phantastische Stil – geeignet für Instrumente –, ist die freieste und am wenigsten gebundene Art des Komponierens, weder durch Worte noch ein harmonisches *subjectum* eingeschränkt, dazu eingerichtet, sein *ingenium* vorzuführen, sowie zum Lehren verborgener Regeln der Harmonie und geistreicher Verflechtung harmonischer Fortschreitungen und Fugen, und gliedert sich in das, was man landläufig Phantasien, Ricercaten, Toccaten und Sonaten nennt. Für Kompositionen dieser Art siehe in Buch V, Blatt 243 und 311 die von uns komponierten *triphonia*. Beachte Blatt 466, 480, 487 und Buch VI, ausführbar mit verschiedenen Instrumenten.)

Der „phantastische Stil" ist demnach ein besonders freier Instrumentalstil, der sich von anderen musikalischen Schreibarten dadurch unterscheidet, daß er unabhängig von Vorgaben ist (wie sie etwa ein Text oder ein harmonisches Subjekt darstellen würden) und dazu dient, sein *ingenium* zu zeigen. Die Kompositionen, auf die Kircher an dieser Stelle neben der

[9] Ebenda, 585.

Froberger-Fantasie verweist, sind Ensemblestücke, die ebenfalls kontrapunktisch gearbeitet sind: für Violinen und Violen bzw. für Theorbenensemble. Da diese Stücke von mehreren Spielern aufgeführt werden müssen, fehlt ihnen allerdings der im Zusammenhang der Tasteninstrumente genannte Vorzug, daß ein einziger Spieler „ingenium suum ostendat". Daraus läßt sich folgern, daß für Kircher zwar die kontrapunktischen Stücke allgemein unter den Begriff des *stylus phantasticus* fallen, daß aber die Cembalo-Fantasie Kirchers Vorstellungen eines „phantastischen Stils" am nächsten kommt, weil sie dem Spieler Freiheiten bietet, die einem Ensemble nicht zur Verfügung stehen.[10]

*

Kirchers vorstehend gebotene Erklärung ist immer wieder Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzungen um den „phantastischen Stil" gewesen. Daß trotz einer inzwischen zu beachtlichem Umfang angewachsenen Literatur zum Thema keine Einigkeit über die Bedeutung des Begriffs erzielt werden konnte, dürfte in Zusammenhang damit zu sehen sein, daß Kirchers Erklärung im Kontext von Äußerungen anderer Autoren steht, die vor und nach ihm den Begriff der Fantasie bzw. des „phantastischen Stils" ebenfalls einzugrenzen gesucht haben. Dabei bestehen – bei ähnlicher Formulierung, die auf eine Abhängigkeit der Quellen hindeutet – nicht nur Differenzen zwischen den entsprechenden Passagen bei Thomas Morley, Michael Praetorius, Kircher und Johann Mattheson: gerade die Äußerungen des letzteren sind in sich so widersprüchlich, daß sie kaum als definitorische Grundlage einer Begriffsdiskussion zu dienen vermögen und nur mit Einschränkungen zu Kirchers Position in Beziehung gesetzt werden können. Es ist daher zunächst notwendig zu ermitteln, auf welchen Gegenstand sich die Äußerungen jeweils beziehen, um anschließend zwischen den verschiedenen Autoren differenzieren zu können.

In der vorliegenden Studie werden aufgrund einer Analyse von Frobergers „Fantasia sopra Vt, re, mi, fa, sol, la"[11], die Kircher in den Zusammenhang des *Phantasticus stylus* stellt, Kriterien für seinen Begriff dieses Stils ermittelt; in einem zweiten Schritt werden sie an Kompositionen überprüft, die Entsprechungen zu Frobergers Fantasie aufweisen. Daran schließt sich eine Diskussion des Begriffs vom phantastischen Stil an, die neben Kircher

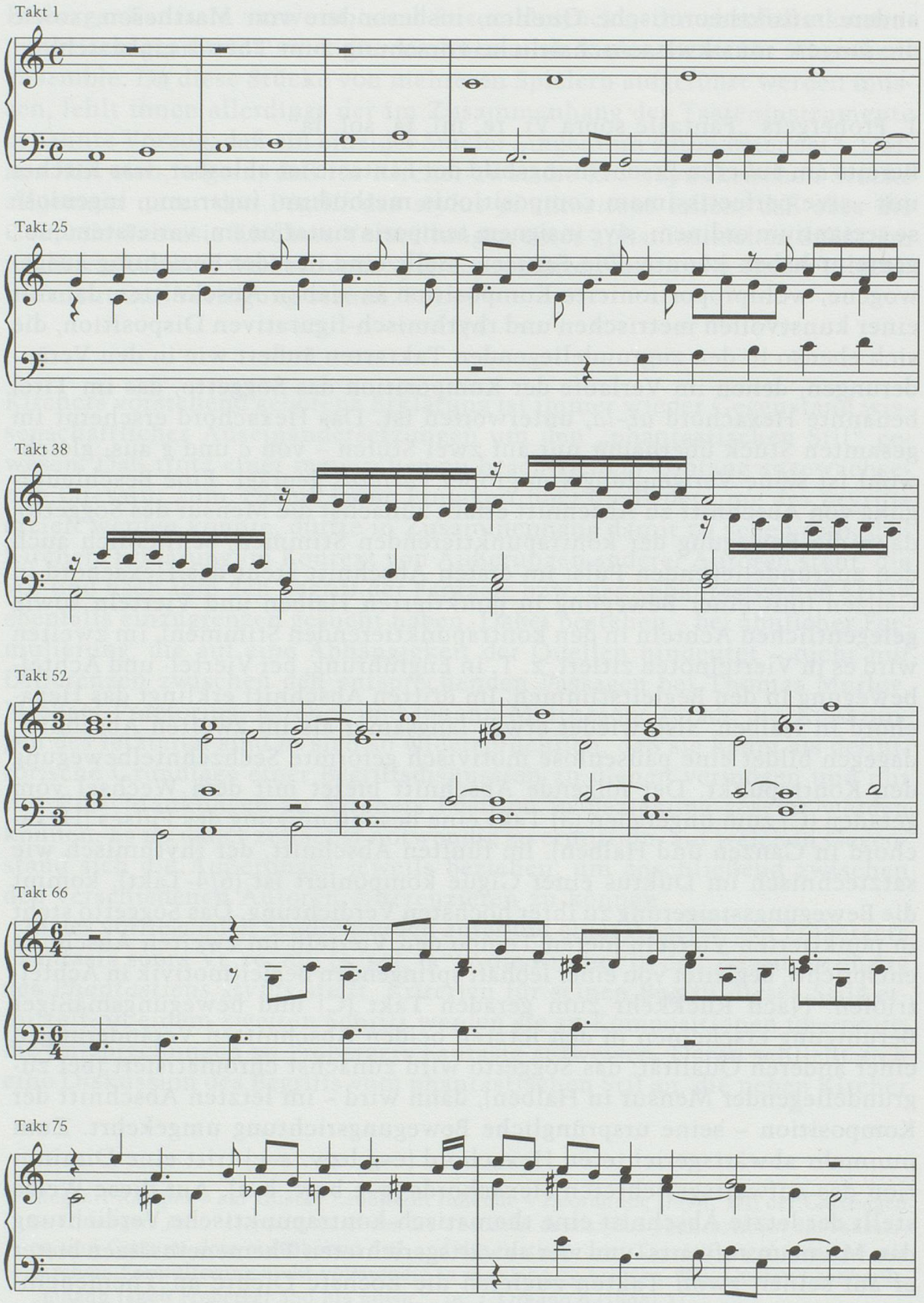
[10] Siegbert Rampes – auf Gustav Leonhardt fußende – Zuordnung (1993, VII) der Gattungen in Frobergers *Libro secondo*, nach der die Toccaten dem *stylus phantasticus*, die Fantasien und Canzoni dem polyphonen Stil und die Partiten dem Tanzstil angehören, ist mit Kirchers Formulierung nicht vollständig in Einklang zu bringen. Vgl. Gustav Leonhardt, „Johann Jakob Froberger and his music", in: *L'Organo* 6 (1968) 21.

[11] Die Taktzählung folgt Kirchers Edition, in der im Gegensatz zu Frobergers Autograph (1649) die Themenvorstellung in Takte unterteilt ist (vgl. Rampe 1993, XIII).

andere musiktheoretische Quellen, insbesondere von Mattheson, sowie die jüngere musikwissenschaftliche Forschung zum Thema einbezieht.

1. Frobergers „Fantasie sopra Vt, re, mi, fa, sol, la"

Bereits am äußeren Erscheinungsbild der Fantasie ist ablesbar, was Kircher mit „sive perfectissimam compositionis methodum, fugarumq; ingeniosè se sectantium ordinem; sive insignem temporis mutationem, varietatemque" gemeint haben könnte: Die Fantasie stellt eine in jeder Beziehung ausgewogene, wohlproportionierte Komposition in sieben Abschnitten dar mit einer kunstvollen metrischen und rhythmisch-figurativen Disposition, die sich ebenso in den zugrundeliegenden Taktarten äußert wie in den Veränderungen, denen im Verlaufe der Komposition das Soggetto, das im Titel benannte Hexachord *ut–la*, unterworfen ist. Das Hexachord erscheint im gesamten Stück überhaupt nur auf zwei Stufen – von *c* und *g* aus; gleichwohl ist seine Verwendung von großer *varietas* geprägt. Eine Beschleunigung von Abschnitt zu Abschnitt erfaßt zunächst die Mensur des Soggetto, dann die Bewegung der kontrapunktierenden Stimmen, schließlich auch den zugrundeliegenden Puls: Im ersten Abschnitt steht das Hexachord in Ganzen (mit einer Bewegung in punktierten Halben und Vierteln sowie gelegentlichen Achteln in den kontrapunktierenden Stimmen), im zweiten wird es in Viertelnoten zitiert, z. T. in Engführung, bei Viertel- und Achtelbewegung in den Begleitstimmen. Im dritten Abschnitt erklingt das Hexachord in Halben, also wieder etwas langsamer als im zweiten Abschnitt, dagegen bildet eine pausenlose motivisch geformte Sechzehntelbewegung den Kontrapunkt. Der folgende Abschnitt bietet mit dem Wechsel vom geraden (C) zum ungeraden (3) Takt eine Beschleunigung des Pulses (Hexachord in Ganzen und Halben). Im fünften Abschnitt, der rhythmisch wie satztechnisch im Duktus einer Gigue komponiert ist (6/4-Takt), kommt die Bewegungssteigerung zu ihrer höchsten Verdichtung. Das Soggetto steht in punktierten Vierteln (deren Tempo den Vierteln im zweiten Abschnitt entspricht), begleitet von einer lebhaft springenden Begleitmotivik in Achteltriolen. Nach Rückkehr zum geraden Takt (C) und bewegungsmäßiger Beruhigung erscheinen in den letzten beiden Abschnitten Veränderungen einer anderen Qualität: das Soggetto wird zunächst chromatisiert (bei zugrundeliegender Mensur in Halben), dann wird – im letzten Abschnitt der Komposition – seine ursprüngliche Bewegungsrichtung umgekehrt. Zum nunmehr abwärtsgerichteten Hexachord (e–g bzw. a–c) tritt eine Diminution des aufwärtsgerichteten Hexachords (g–e bzw. c–a). Auf diese Weise stellt der letzte Abschnitt eine thematisch-kontrapunktische Verdichtung dar: Mit neun aufwärts- und vier abwärtsgerichteten Themeneinsätzen bietet er auf seinen zwölf Takten zugleich die höchste Dichte an Themeneinsätzen, und nur wenige Taktzeiten dieses Abschnittes bleiben gänzlich frei von thematischem Material.



Bsp. 1: Froberger, „Fantasia sopra Vt, re, mi"..., Abschnitt-Incipits.

Der erste Abschnitt ist mit 24 Takten wesentlich länger als die übrigen (9–15 Takte). Dem entspricht, daß er als einziger das Soggetto in ganzen Noten zitiert, also für jedes Hexachord doppelt so lange benötigt wie die Zitate in den Abschnitten mit Halbe-Mensur des Soggetto. Umgekehrt bietet der zweite Abschnitt, in dem das Soggetto in Viertelnoten erklingt, mit elf Zitaten die meisten Themeneinsätze, und der gigue-artige Abschnitt, in dem das Soggetto in punktierten Vierteln erklingt, ist mit neun Takten bei sechs Themenzitaten entsprechend kürzer als die übrigen. Auf diese Weise bleiben die Themendichte und – als ihr Gegenstück – die Zahl der themenfreien Taktteile über die gesamte Komposition gleichmäßig verteilt, bei veränderlicher Mensur von Soggetto und Kontrapunkten sowie variabler Taktart.

2. Frescobaldis „Capriccio sopra Vt, re, mi, fa, sol, la"

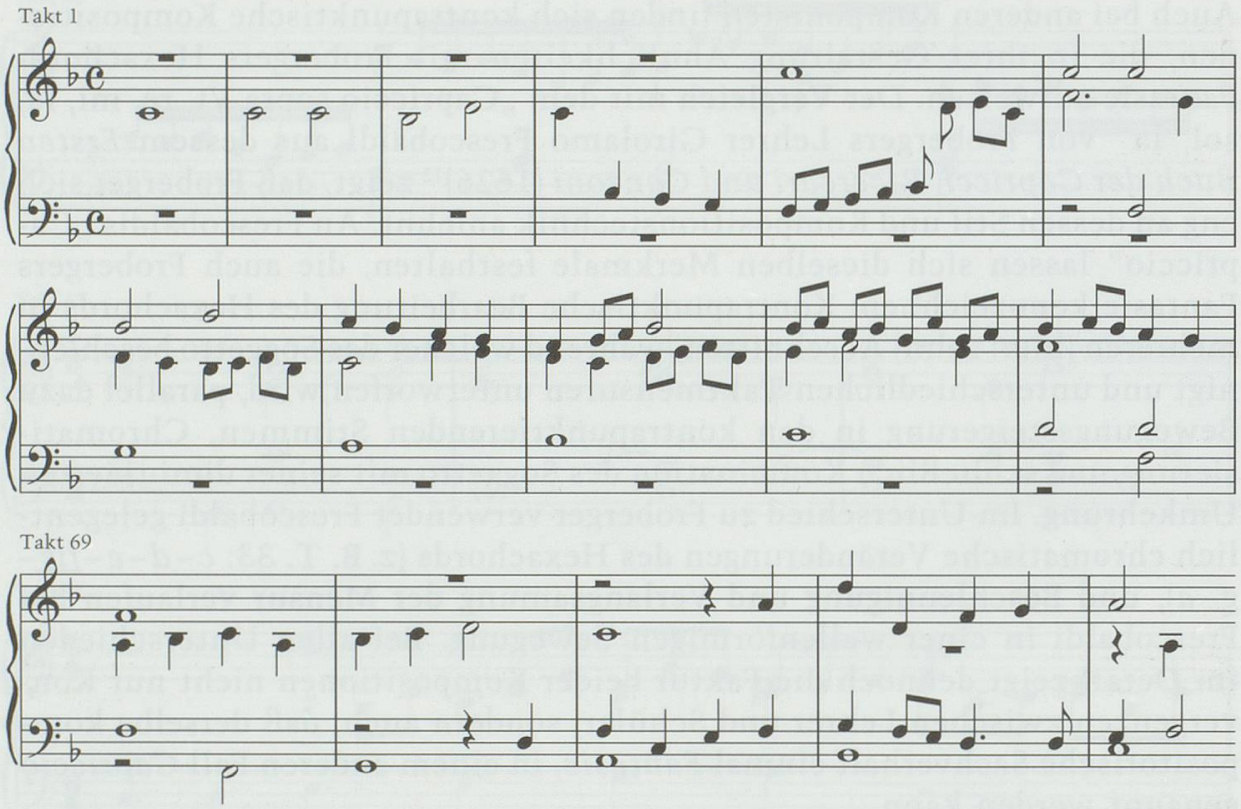
Auch bei anderen Komponisten finden sich kontrapunktische Kompositionen, die in ihrer Gestaltung Ähnlichkeiten mit Frobergers Hexachord-Fantasie aufweisen. Der Vergleich mit dem „Capriccio sopra Vt, re, mi, fa, sol, la" von Frobergers Lehrer Girolamo Frescobaldi aus dessem *Ersten Buch der Capricci, Ricercari und Canzoni* (1626)[12] zeigt, daß Froberger sich eng an dessen Stil und Kompositionstechnik anlehnt. An Frescobaldis „Capriccio" lassen sich dieselben Merkmale festhalten, die auch Frobergers Fantasie kennzeichnen: Kontrapunktische Bearbeitung des Hexachords in mehreren (hier: zehn) Abschnitten, während welcher das Soggetto beschleunigt und unterschiedlichen Taktmensuren unterworfen wird, parallel dazu Bewegungssteigerung in den kontrapunktierenden Stimmen, Chromatisierung und schließlich Kombination des Soggetto mit seiner diminuierten Umkehrung. Im Unterschied zu Froberger verwendet Frescobaldi gelegentlich chromatische Veränderungen des Hexachords (z. B. T. 33: *c–d–e–fis–g–a*), und Beschleunigung und Verlangsamung der Mensur verlaufen bei Frescobaldi in einer wellenförmigen Bewegung. Bei allen Unterschieden im Detail zeigt dennoch die Faktur beider Kompositionen nicht nur Konvergenzen zwischen Lehrer und Schüler, sondern auch, daß derselbe kompositorische Sachverhalt einmal *Fantasie*, in einem anderen Fall *Capriccio* genannt werden kann.

3. Sweelincks Hexachord-Fantasia („Fantasia Ut, re, mi, fa, sol, la")

Kein Lehrer-Schüler-Verhältnis besteht zwischen Froberger und dem „deutschen Organistenmacher" Jan Pieterszoon Sweelinck. Dennoch zeigt der Vergleich der beiden Hexachord-Kompositionen von Froberger und Fresco-

[12] Girolamo Frescobaldi, *Il primo libro di capricci, canzon francese e recercari fatti sopra diversi soggetti et arie in partitura*, Venezia 1626, ed. Pierre Pidoux, Kassel etc. 1958, 3–9.

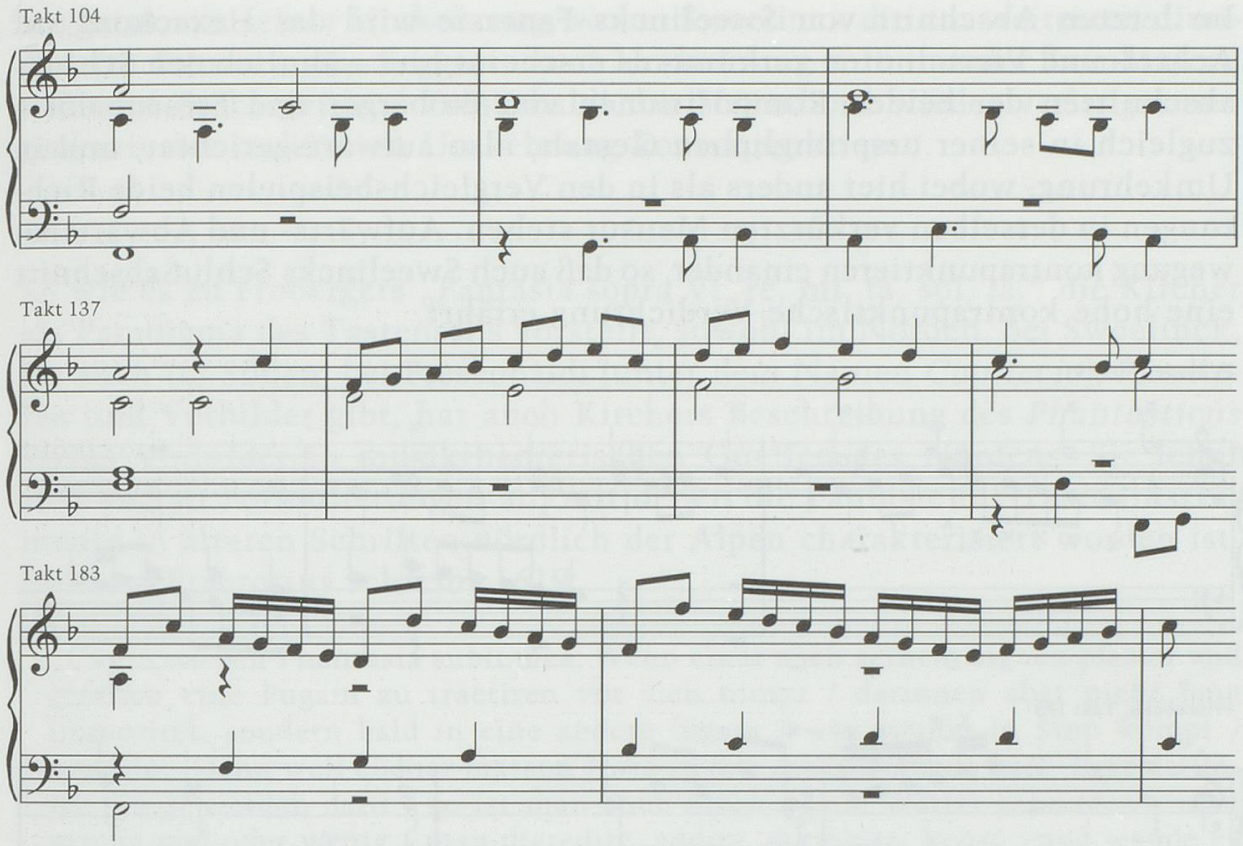
baldi mit Sweelincks Hexachord-Fantasia[13], daß auch zwischen der Fantasie-Tradition des Nordens und Italien Korrespondenzen bestehen. Sweelincks Fantasie wird mit einem anderen Soggetto eröffnet, das auf den Eröffnungsteil beschränkt bleibt. Das Hexachord tritt bereits in T. 6 hinzu, gewinnt im Verlaufe der Komposition an Bedeutung und ist ab T. 69 das alleinige Soggetto der Fantasie.[14] Die Abschnitte sind miteinander verschränkt; dennoch sind sie durch gliedernde Kadenzen in den Takten 68/69, 103/104, 136/137 und 182/183 deutlich voneinander abgehoben. Auch Sweelincks Fantasie kennzeichnet eine kontinuierliche Steigerung in der Bewegung, die sich sowohl auf das Hexachord selbst als auch auf die Begleitstimmen erstreckt.[15] So bietet etwa die Rhythmisierung aller Stimmen im dritten Abschnitt (ab T. 104) durch auf unterschiedlicher Taktzeit einsetzende punktierte Viertel mit nachfolgender Achtel einen aufgeregt-kurzatmigen Gestus, der auf die nachfolgenden durchlaufenden Achtelketten vorbereitet.



[13] Jan Pieterszoon Sweelinck, *Opera omnia*, Vol. I. The Instrumental Works, Bd. 1, Second revised edition, ed. Gustav Leonhardt, Alfons Annegarn und Frits Noske, Amsterdam 1974, 35–41. Zum Titel „Fantasia ut re mi fa sol la" in mehreren Quellen vgl. XXXI in den Critical Notes der genannten Edition.

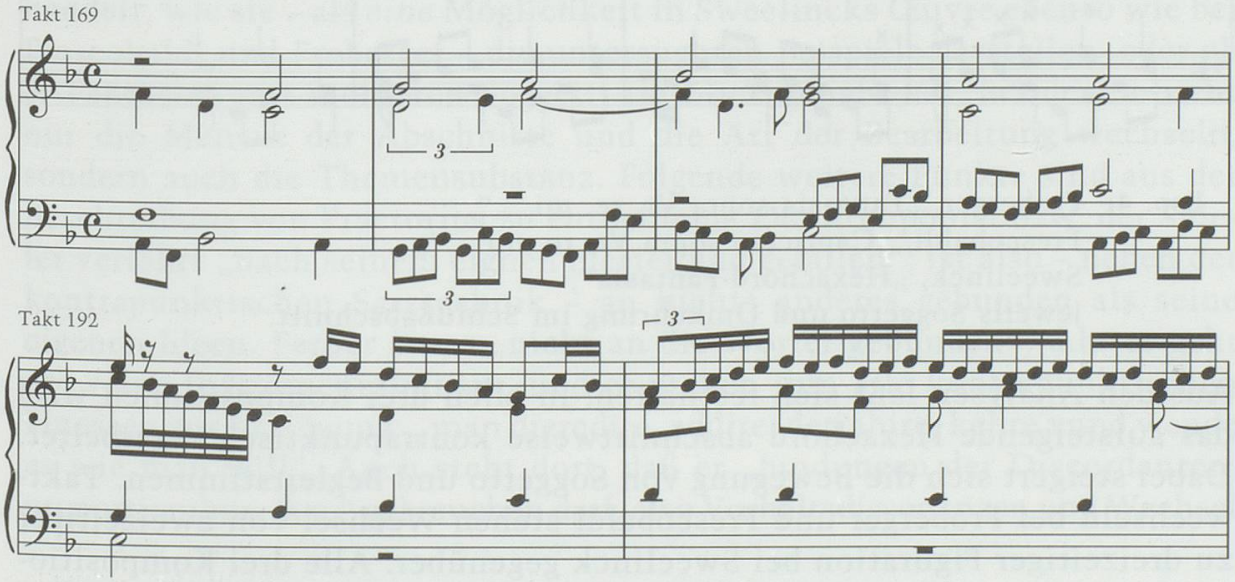
[14] Vgl. neuerdings die ausführliche Analyse von Pieter Dirksen, *The keyboard music of Jan Pieterszoon Sweelinck*, Utrecht 1997, 407–414.

[15] Dirksens These (1997, 407), daß das Hexachord bei seinem ersten Auftreten in Augmentation, erst anschließend in seiner „Normalgestalt" und schließlich verkürzt geboten wird, erscheint als eine willkürliche Interpretation. Sie ändert jedoch nichts am Sachverhalt einer schrittweisen Beschleunigung.



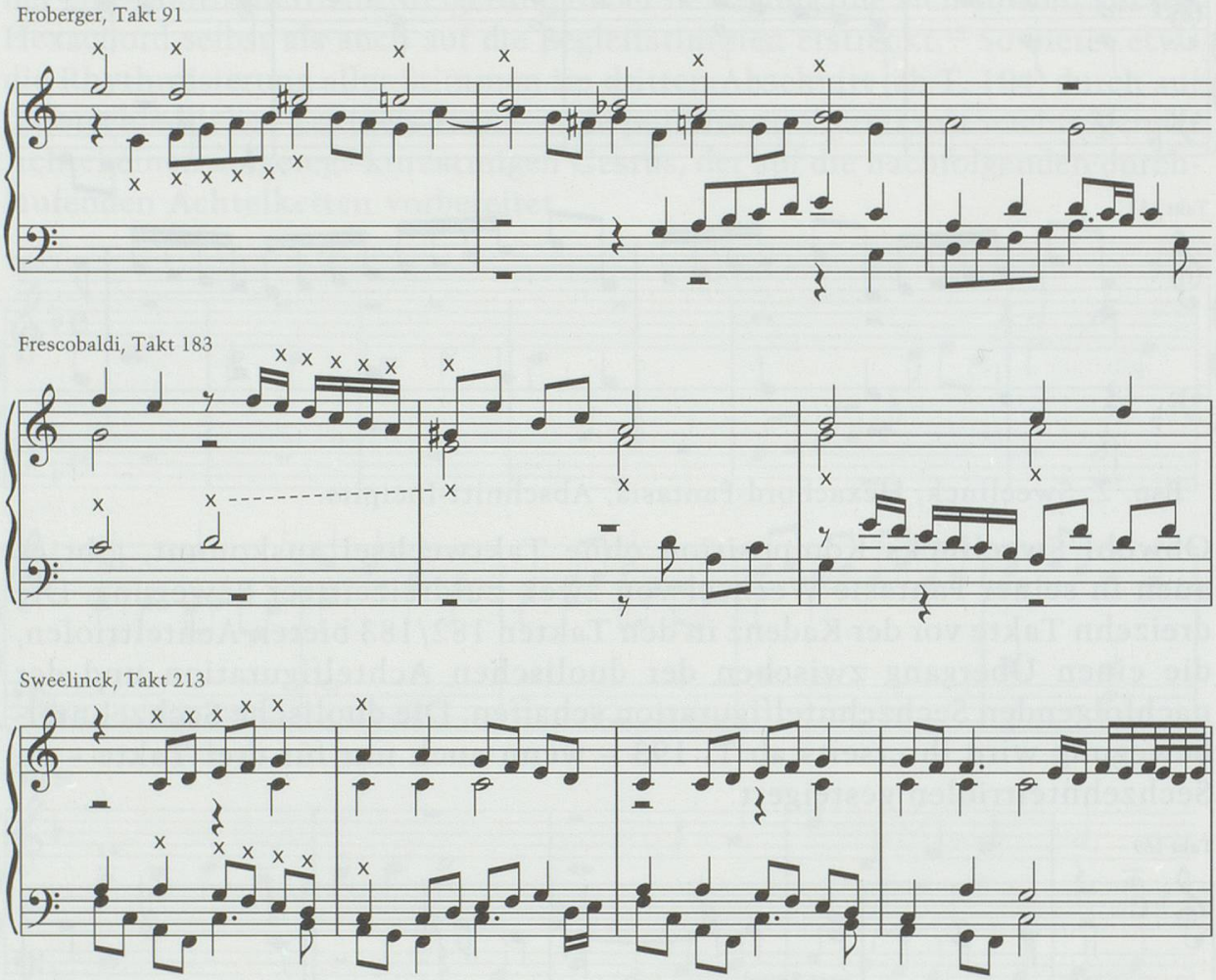
Bsp. 2: Sweelinck, Hexachord-Fantasia, Abschnitt-Incipits.

Obwohl Sweelincks Komposition ohne Taktwechsel auskommt, gibt es auch in seiner Fantasie Wechsel von zwei- zu dreizeitiger Bewegung. Die dreizehn Takte vor der Kadenz in den Takten 182/183 bieten Achteltriolen, die einen Übergang zwischen der duolischen Achtelfiguration und der nachfolgenden Sechzehntelfiguration schaffen. Die duolische Sechzehntelbewegung wird ihrerseits ab T. 193 – wenn auch nur für drei Takte – zu Sechzehnteltriolen gesteigert.



Bsp. 3: Sweelinck, Hexachord-Fantasia, T. 169ff. und T. 192f.

Im letzten Abschnitt von Sweelincks Fantasie wird das Hexachord auf Achtel- und Viertelnoten verkürzt; es erscheint hier – ähnlich den Schlußabschnitten der beiden Kompositionen von Froberger und Frescobaldi – zugleich in seiner ursprünglichen Gestalt, also aufwärtsgerichtet, und in Umkehrung, wobei hier anders als in den Vergleichsbeispielen beide Richtungen in derselben verkürzten Mensur stehen. Aufwärts- und Abwärtsbewegung kontrapunktieren einander, so daß auch Sweelincks Schlußabschnitt eine hohe kontrapunktische Verdichtung erfährt.



Bsp. 4: Froberger, „Fantasia sopra Vt, re, mi ...“,
Frescobaldi, „Capriccio sopra Vt, re, mi ...“,
Sweelinck, „Hexachord-Fantasia“,
jeweils Soggetto und Umkehrung im Schlußabschnitt.

Aus den Analysen läßt sich festhalten: In allen drei Kompositionen wird das aufsteigende Hexachord abschnittweise kontrapunktisch verarbeitet. Dabei steigert sich die Bewegung von Soggetto und Begleitstimmen. Taktwechseln bei Froberger und Frescobaldi stehen Wechsel von zweizeitiger zu dreizeitiger Figuration bei Sweelinck gegenüber. Alle drei Kompositionen verdichten sich am Ende zu einer kontrapunktischen Verknüpfung des

Soggetto mit seiner Umkehrung, wobei Sweelinck die am weitesten diminuierte Fassung von Soggetto und Umkehrung miteinander kombiniert, während Froberger und Frescobaldi das Hexachord wieder verlangsamen und mit der verkürzten Umkehrung kontrapunktieren.

*

So wie es zu Frobergers „Fantasia sopra Vt, re, mi, fa, sol, la," die Kircher als Paradigma des Tastenstils vorstellt, sowohl im Norden, bei Sweelinck, als auch im Süden, bei Frescobaldi (unter dem Namen *Capriccio*), Parallelen und Vorbilder gibt, hat auch Kirchers Beschreibung des *Phantasticus stylus* Vorbilder in musiktheoretischen Quellen des Nordens. Sie lehnt sich eng an Formulierungen an, mit denen die Fantasie für Tasteninstrumente in älteren Schriften nördlich der Alpen charakterisiert worden ist. Michael Praetorius schreibt 1619:

> „Capriccio seu Phantasia subitanea: Wenn einer nach seinem eignen plesier vnd gefallen eine Fugam zu tractiren vor sich nimpt / darinnen aber nicht lang immoriret, sondern bald in eine andere fugam / wie es ihm in Sinn kömpt / einfället: Denn weil ebener massen / wie in den rechten Fugen kein Text darunter gelegt werden darff / so ist man auch nicht an die Wörter gebunden / man mache viel oder wenig / man digredire, addire, detrahire, kehre vnnd wende es wie man will. Und kann einer in solchen Fantasien vnd Capriccien seine Kunst vnd artificium eben so wol sehen lassen: Sintemal er sich alles dessen / was in der Music tollerabile ist / mit bindungen der Discordanten, proportionibus, &c. ohn einigs bedencken gebrauchen darff; Doch daß er den Modum vnd Ariam nicht gar zu sehr vberschreite / sondern in terminis bleibe: Darvon an einm andern Ort / geliebts Gott / mit mehrerm sol gesagt werden."[16]

Praetorius geht von einer Reihungsform aus, in der mehrere Fugen einander ablösen. Dabei bleibt offen, ob es sich um monothematische Fantasien handelt, wie sie – als *eine* Möglichkeit in Sweelincks Œuvre ebenso wie bei Frescobaldi und Froberger – die untersuchten Beispiele darstellen, oder ob er Fantasien mit mehreren Soggetti im Blick gehabt hat, bei denen nicht nur die Mensur der Abschnitte und die Art der Bearbeitung wechseln, sondern auch die Themensubstanz. Folgende weitere Punkte sind aus der Beschreibung von Praetorius zu entnehmen: Der Komponist bzw. der Spieler verfährt „nach seinem eignen plesier vnd gefallen", ist also – neben der kontrapunktischen Satztechnik – an nichts anderes gebunden als seine eigenen Ideen. Ferner ist er „nicht an die Wörter gebunden", d.h. es geht um reine Instrumentalmusik, und es stehen ihm alle kontrapunktischen Finessen zur Verfügung: „man digredire, addire, detrahire, kehre vnnd wende es wie man will". Auch steht dort, daß er „bindungen der Discordanten, proportionibus, & c." gebrauchen darf, also Vorhaltsdissonanzen und Wechsel

[16] Michael Praetorius, *Syntagma musicum* III, Wolfenbüttel 1619, 21.

in den Proportionen sowie – so läßt sich ergänzen – anderes, was damit in Zusammenhang steht. Die Nennung von „Fantasien vnd Capriccien" in einem Atemzug verstärkt den Eindruck, daß beide Begriffe austauschbar sind und synonym verwendet werden.

Auch Praetorius hat die Formulierungen nicht selbst erfunden, mit denen er das Phantasieren auf Tasteninstrumenten beschreibt. Ganz ähnlich hat bereits zwei Jahrzehnte zuvor Thomas Morley formuliert:[17]

> „The most principal and chiefest kind of music which is made without a ditty is the Fantasy, that is when a musician taketh a point at his pleasure and wresteth and turneth it as he list, making either much or little of it according as shall seem best in his own conceit. In this may more art be shown than in any other music because the composer is tied to nothing, but that he may add, diminish, and alter at his pleasure. And this kind will bear any allowances whatsoever tolerable in other music except changing the air and leaving the key, which in Fantasie may never be suffered. Other things you may use at your pleasure, as bindings with discords, quick motions, slow motions, Proportions, and what you list..."

Dort, wo Praetorius schreibt: „Und kann einer in solchen Fantasien vnd Capriccien seine Kunst vnd artificium eben so wol sehen lassen", steht bei Morley: „In this may more art be shown than in any other music". Für die Fantasie steht bei beiden Autoren also im Vordergrund, daß der Komponist *seine Kunstfertigkeit* unter Beweis stellt, ohne an einen Text (wie bei Vokalmusik), an bestimmte Taktarten und rhythmische Modelle (wie bei Tanzmusik) oder an bestimmte Funktionen (wie in Kirchen- oder Theatermusik) oder andere Vorgaben gebunden zu sein. Im Gegensatz zu Praetorius erwähnt Morley die kontrapunktische Grundlage der Fantasie mit keinem Wort. Ein Blick auf die englischen Tastenfantasien seiner Zeit zeigt allerdings, daß der kontrapunktische Satz für ihn offenbar so selbstverständlich ist, daß er keiner eigenen Erwähnung bedarf. Bei Kircher steht an der entsprechenden Stelle:

> „... ad ostentandum ingenium, & abditam harmoniae rationem, ingeniosumque harmonicarum clausularum, fugarumque contextum docendum institutus..." [18]

Kircher setzt an die Stelle der Kunstfertigkeit das *ingenium*. Der Komponist ist die Instanz, die durch ihr *ingenium* – nicht aufgrund irgendwelcher äußerer Vorgaben – die kompositorischen Entscheidungen trifft: über die Bildung von Abschnitten, über Veränderungen, denen er das Soggetto unterwirft, über Proportionen und Mensurwechsel, über raffinierte harmonische oder kontrapunktische Wendungen. Dabei bewegt er sich innerhalb

[17] Thomas Morley, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, London 1597, Reprint Farnborough 1971, 180f.

[18] Vgl. oben [3] uu.

von Konventionen kontrapunktischer Musik, deren Bedingungen für Komponisten wie Spieler so selbstverständlich sind, daß die Formulierung „fugarumque contextum" sie hinreichend zu charakterisieren vermag.

*

Neben Kirchers Stillehre hat es im 17. Jahrhundert mehrere Versuche gegeben, die unterschiedlichen „Schreibarten" in eine Ordnung zu bringen. Geht es zu Beginn des Jahrhunderts in den Auseinandersetzungen zwischen dem Bologneser Musiktheoretiker Giovanni Maria Artusi und den Brüdern Monteverdi – Claudio und Giulio Cesare, der sich zum Anwalt der Musik Claudios macht – um alten und neuen Stil, um *prima* und *seconda pratica* und damit um Freiheiten der Dissonanzbehandlung im Madrigal, die aus einem besonders engen Verhältnis zwischen Musik und Text resultieren,[19] so teilt der Warschauer Hofkapellmeister Marco Scacchi die Musik nach Funktionen ein: *stylus ecclesiasticus*, *teatralis* und *cubicularis*.[20] Dem Kirchenstil ordnet Scacchi den Kontrapunkt nach Gioseffo Zarlinos Regeln zu, während sich die Theater- und Kammermusik an den lockereren Regeln der *seconda pratica* orientiert. Diese Stillehre übernimmt Christoph Bernhard und arbeitet sie aus, insbesondere im Hinblick auf Figuren, die dem alten (*stylus gravis*) oder dem neuen Stil (*stylus luxurians communis* bzw. *stylus theatralis*) zuzuordnen sind.[21]

Im 18. Jahrhundert unternimmt Johann Mattheson mehrere Anläufe, Scacchis Stillehre erneut aufzurollen und systematisch auszubauen. Nach einer ersten musikalischen Gattungslehre im *Neu-Eröffneten Orchestre* (1713)[22] erscheint im *Vollkommenen Capellmeister* (1739) eine ausgearbeitete Lehre von den „musikalischen Schreib-Arten" mit dem Ziel, die unterschiedlichen Gesichtspunkte der Gattungen, Funktionen und Satztechnik in ein System zu bringen. Mit den National-Stilen (insbesondere dem „welschen" und dem „französischen" Stil) treten schließlich weitere Aspekte hinzu.[23]

[19] Lorenz Welker, „Verwirrungen um die seconda pratica", unveröffentlichter Text für die Basler Arbeitsgemeinschaft Musikwissenschaft. Ich danke Lorenz Welker (München) über diesen Text hinaus sowie Wulf Arlt (Basel) für zahlreiche Hinweise und Anregungen, die zur vorliegenden Studie beigetragen haben.

[20] Vgl. dazu im Überblick und mit weiteren Literaturangaben Walter Werbeck, „Heinrich Schütz und der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert", in: *Schütz-Jahrbuch* 17 (1995) 63–79.

[21] Bernhards Kontrapunktlehre wurde im 17. Jahrhundert handschriftlich verbreitet. Herausgegeben und kommentiert hat sie Joseph Maria Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926. Vgl. zu den Stilen besonders 63 („Vom Stylo gravi") 71 („Vom Stylo luxuriante communi") und 82 („Von dem Stylo Theatrali insgemein").

[22] Johann Mattheson, *Das Neu=Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, Reprint Hildesheim 1993, 138ff.

[23] Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, ed. Max Schneider, Berlin 1910.

Mattheson überarbeitet nicht nur Scacchis Stillehre, er übernimmt auch von Kircher bis in die Formulierungen hinein Details der Klassifizierung, um sie dann aber weiter auszuführen und mit eigenen Inhalten zu füllen. Dies ist für seine Zeit nicht ungewöhnlich: Tradierte Systeme werden übernommen und fortgeführt, wobei nicht die historische Genauigkeit, sondern die aktuelle Brauchbarkeit das Interesse des Musikschriftstellers bestimmen. (Und dies kann zu dem verlockenden Kurzschluß führen, Matthesons Texte im Rückblick so zu lesen, als könnten sie ausführlich über das Auskunft geben, was Kircher ein knappes Jahrhundert zuvor nicht explizit schreibt, aber gemeint haben könnte – dazu weiter unten.)

Zum *stylus phantasticus* schreibt Mattheson, zum Teil in Anlehnung an Kirchers Formulierungen:

> „Denn dieser Styl ist die allerfreieste und ungebundenste Satz= Sing= und Spiel=Art, die man nur erdencken kan, da man bald auf diese bald auf jene Einfälle gerät, da man sich weder an Worte noch Melodie, obwol an Harmonie, bindet, nur damit der Sänger oder Spieler seine Fertigkeit sehen lasse; da allerhand sonst ungewöhnliche Gänge, versteckte Zierrathen, sinnreiche Drehungen und Verbrämungen hervorgebracht werden, ohne eigentliche Beobachtungen des Tacts und Tons, unangesehen dieselbe auf dem Papier Platz nehmen; ohne förmlichen Haupt=Satz und Unterwurff, ohne Thema und Subject, das ausgeführt werde; bald hurtig bald zögernd, bald ein= bald vielstimmig; bald auch auf eine kurze Zeit nach dem Tact; ohne Klang=Maasse; doch nicht ohne Absicht zu gefallen, zu übereilen und in Verwunderung zu setzen ...“[24]

Aus der zitierten Stelle geht nicht eindeutig hervor, worauf sich Mattheson mit dem Stilbegriff bezieht. Deutlich unterschieden von Kirchers Formulierung bzw. denjenigen von Morley und Praetorius ist zunächst die Betonung der Aufführungssituation: „damit der Sänger oder Spieler seine Fertigkeit sehen lasse“ heißt es da, und es ist von „ungewöhnliche[n] Gänge[n]“ und „versteckte[n] Zierrathen“ die Rede, die vom Interpreten hervorgebracht werden „ohne eigentliche Beobachtungen des Tacts oder Tons“, „unangesehen dieselbe auf dem Papier Platz nehmen“ – der *Interpret* nutzt einen Spielraum, den der *Komponist* nicht beansprucht hat. Auch einige Paragraphen zuvor hat Mattheson betont, daß der phantastische Stil „aus freiem Geiste, oder, wie man sagt, *ex tempore* geschieht“.[25] Gleichwohl bezieht sich Mattheson an anderer Stelle durchaus auf den *Kompositions*prozeß, etwa indem er „denjenigen Verfassern, welche in ihren Fantasien oder Toccaten förmliche Fugen durcharbeiten“, vorhält, „keinen rechten Begriff von dem vorhabenden Styl [zu] hegen“[26]. Aber auch hier ist denkbar, daß Mattheson zumindest *auch* die Aufführungssituation im Blick

[24] Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Reprint, ed. Margarete Reimann, Kassel 1954, 88, § 93.

[25] Mattheson, *Capellmeister* 1739, 87, § 88.

[26] Ebenda, 88. § 94.

hat: Je strenger ein Stück kontrapunktisch gearbeitet ist, desto schwerer könnte es der Interpret haben, seine „sinnreiche[n] Drehungen und Verbrämungen" – insbesondere bezogen auf den Takt – anzubringen. Oder anders herum formuliert: je offener ein Stück formuliert ist, desto größer ist der Spielraum für den Interpreten:

> „... es sey daß die Fantasie wircklich zu Papier gebracht werde, und man also dem Sänger oder Instrumenten=Spieler die Mühe erleichtert; oder, welches allemahl besser, daß der Componist weiter nichts dabey thue, als den bequemen Ort und die rechte Stelle zu bemercken, wo dergleichen freie Gedancken, nach eigenem Belieben, angebracht werden können".[27]

Nicht anders sind die Hinweise auf die Spielweise *con discrezione* („daß man sich an den Tact gar nicht binden dürffe") und auf die italienischen Organisten Claudio Merulo und Michelangelo Rossi zu verstehen, die genauso wie Froberger „absonderlich in dieser Schreib-Art viel gethan" haben.[28]

Zu bemerken ist schließlich, daß in Matthesons Erklärungen nicht mehr, wie bei Praetorius, *Fantasie* und *Capriccio* nebeneinanderstehen, sondern *Fantasie* und *Toccata*. Dies schlägt sich nicht nur in den Formulierungen von § 94 nieder: Auch die Beispiele, die er im *Vollkommenen Capellmeister* zum *stylus phantasticus* abdruckt, sind eine Toccata und eine Fantasie.[29] Darin äußert sich die gewachsene Bedeutung, die der Toccata in Matthesons Verständnis des *stylus phantasticus* zukommt. Dem gelten im folgenden Abschnitt einige weitere Bemerkungen. Bereits Praetorius hat, an einer anderen als der oben zitierten Stelle, Toccata und Fantasie miteinander in Verbindung gebracht:

> „Toccata, ist als ein Praeambulum, oder Praeludium, welches ein Organist / wenn er erstlich vff die Orgel / oder Clavicymbalum greifft / ehe er ein Mutet oder Fugen anfehet / aus seinem Kopff fantasirt."[30]

Nur sagt Praetorius damit nichts über die Form der Toccata aus, sondern lediglich über ihre Funktion: sie stimmt mit derjenigen des Präludiums überein.

*

[27] Ebenda, 87f., § 89.

[28] Ebenda, 89f., §§ 96f.

[29] Ebenda, 89. Beide Kompositionen weist Mattheson Froberger zu. Daß die Toccata tatsächlich als Komposition Dietrich Buxtehudes (BuxWV 152) angesehen werden muß, ist verschiedentlich dargestellt worden. Vgl. dazu Michael Belotti, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes. Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien*, Diss. Freiburg 1993, Frankfurt am Main 1995 (Europäische Hochschulschriften: Reihe XXXVI Musikwissenschaft; Bd. 136) 213.

[30] Praetorius 1619, 25.

In unserem Jahrhundert ist der *stylus phantasticus* Thema zahlreicher Arbeiten gewesen, in denen die theoretischen Überlegungen von Kircher und Mattheson wie auch die Fantasien und Toccaten von Sweelinck, Frescobaldi, Froberger und Buxtehude eingehenderen Analysen unterzogen wurden. Eine erste grundlegende Würdigung erfuhr der Begriff in der Studie von Erich Katz zu den musikalischen Stilbegriffen des 17. Jahrhunderts.[31] Ohne ausführlicher darauf einzugehen nennt Katz wesentliche Merkmale des phantastischen Stils, wenn er ihn als „Stil der künstlerisch verselbständigten instrumentalen Kammermusik (...), und zwar den angegebenen Formen nach vornehmlich derjenigen für ein Instrument (Orgel, Cembalo, Laute)" charakterisiert.[32] Die im folgenden gebotenen Beispiele aus der jüngeren Vergangenheit dienen dazu, der Auseinandersetzung mit dem Gegenstand zu dienen – keineswegs ist an dieser Stelle eine vollständige Darstellung aller vertretenen Positionen angestrebt.

In seinem grundlegenden Aufsatz zu „Kompositorische[n] Verfahren in Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude" hält Friedhelm Krummacher fest, im phantastischen Stil sei „ein kompositorisches Verfahren" zu sehen, das „in derart verschiedenen Gattungen wie dem Ricercar und der Toccata zur Geltung"[33] komme. Daraus lasse sich – mit Peter Schleuning – schließen, daß der Stil als „Methode, nicht mehr als Gattung" verstanden werde. Die Toccata sei für Kircher „eine Gattung, die zwar neben anderen schon den *stylus phantasticus* vertrat, zugleich aber der traditionellen Orientierung an der Fantasia eher widerstrebte". Kirchers „Definition als Stil" indiziere die „Auflösung der Fantasia als Gattung"; für Mattheson werde die Toccata später „zur maßgeblichen Repräsentation des phantastischen Stils".[34]

Krummachers Feststellungen mögen auf Matthesons Sicht zutreffen, auch wenn – wie sich oben gezeigt hat – nicht eindeutig bestimmbar ist, auf welche Aspekte der Musik dessen Äußerungen tatsächlich gemünzt sein könnten. Für Kircher allerdings kann die Einschätzung, seine Stil-„Definition" indiziere die „Auflösung der Fantasia als Gattung", kaum in Anspruch genommen werden. Dagegen spricht nicht nur bereits der Verweis auf die Froberger-Fantasie als Paradigma des phantastischen Stils. Mit der Aufzählung weiterer musikalischer Gattungen zeigt Kircher, daß er unter diese *componendi methodus* all diejenigen Musikstücke rechnet, deren gemeinsames Kennzeichen es ist, daß der Komponist seine Entscheidun-

[31] Erich Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Diss. Freiburg 1926

[32] Katz 1926, 45.

[33] Friedhelm Krummacher, „Stylus phantasticus und phantastische Musik. Kompositorische Verfahren in Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude", in: *Schütz-Jahrbuch 2* (1980) 7–77, das hier gebotene Zitat: 19.

[34] Krummacher, „Kompositorische Verfahren", 1980, 20. Peter Schleuning: *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Göppingen 1973 (Göppinger Akademische Beiträge 76) 17.

gen frei von Vorgaben, nämlich nur durch sein *ingenium*, trifft. Und das allein sagt noch nichts über die Kompositions*methode* (im Sinne eines modernen Stilbegriffs) aus.

Nach Matthesons Beschreibungen haben die im *stylus phantasticus* komponierten Toccaten weitaus größere Freiheiten (oder lassen sie wenigstens beim Interpreten zu) als die kontrapunktisch gearbeiteten Fantasien: Für ihn hegen, wie bereits oben zitiert wurde, „diejenigen Verfasser, die in ihren Fantasien oder Toccaten förmliche Fugen durcharbeiten, keinen rechten Begriff von dem vorhabenden Styl (...), als welchem kein Ding so sehr zuwider ist, denn die Ordnung und der Zwang."[35] Die gleichrangige Nennung von Fantasia und Toccata in diesem Zusammenhang zeigt, daß sich für Mattheson der Begriff „Fantasia" bereits von der strengen kontrapunktischen Form gelöst hat und zur Bezeichnung anderer Kompositionsformen freigeworden ist.[36] Die Tradition der kontrapunktischen Fantasien, wie sie für Kircher eine selbstverständliche Grundlage des phantastischen Stils darstellte, ist aufgegeben worden. Die „förmlichen Fugen" stehen im Widerspruch zur „allerfreieste[n] und ungebundenste[n] Satz= Sing= und Spiel= Art, die man nur erdencken kan". Krummachers Folgerung aus Matthesons Formulierung, daß der Widerspruch zwischen kontrapunktischer und freier Setzweise ein „dialektisches Verhältnis konträrer Prinzipien" konstituiere, bei dem der kontrapunktische Satz wie der akzentuierende Takt „als Hintergrund für die Entfaltung des Phantastischen" notwendig sei und eine „Folie der phantastischen Freiheit" bilde, ist keineswegs zwingend.[37] Wenn die förmlichen Fugen gänzlich entfallen sollen, bleibt auch von der Folie nichts mehr übrig.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob Matthesons Aussagen überhaupt auf Buxtehudes Präludien anwendbar sind. Dagegen spricht, daß sie an zweiter und zumeist an einer weiteren Stelle in ihrem mehrteiligen Aufbau „förmliche Fugen" bieten.[38] Krummachers Kunstgriff, den fugierten Abschnitten etwa in Buxtehudes „fis-Moll-Präludium" (nicht „Toccata"!) abzusprechen, Fugen zu sein, um ihnen anschließend bescheinigen zu können, sie zielten „auf die Auflösung der kontrapunktischen Faktur ab"[39], vermag nicht zu überzeugen. Gerade in der ersten Fuge (Grave, T. 30–50) hat Kerala Snyder Matthesons Kriterien einer förmlichen Fuge nachgewiesen.[40] Dafür, daß Mattheson mit seinem Stil-Begriff Buxtehudes Präludien gemeint haben könnte, spricht eines der Beispiele, die er zur Erläuterung

[35] Mattheson 1739, 88.
[36] Vgl. Peter Schleuning, *Die Fantasie*, Bd. 1, Köln 1971 (Das Musikwerk 42) 14.
[37] Krummacher, „Kompositorische Verfahren", 1980, 22.
[38] Vgl. hierzu Laurence Leo Archbold: *Style and Structure in the Preludia of Dietrich Buxtehude*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.
[39] Krummacher, „Kompositorische Verfahren", 1980, 51.
[40] Kerala Snyder: *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*, New York 1987, 255. Vgl. dazu Mattheson 1739, III. Theil, 20. Haupt-Stück. Von einfachen Fugen, 366ff.

des phantastischen Stils im *Vollkommenen Capellmeister* abdruckt. Es ist als „Anfang einer Toccate von Froberger" überschrieben; tatsächlich handelt es sich um die ersten Takte des e-Moll-Präludiums BuxWV 152 von Buxtehude. Das Beispiel läßt offen, ob nur die abgedruckten freien Einleitungstakte des Präludiums Mattheson dazu dienen, den phantastischen Stil zu illustrieren, oder ob das ganze Stück gemeint ist; darüber hinaus bleibt unklar, ob Mattheson überhaupt das gesamte Stück vorgelegen hat und aus welcher Quelle er es kopierte.[41] Die beiden Fugen beherrschen mit 53 von insgesamt 77 Takten schon ihrer Ausdehnung nach das Präludium. Wenn Mattheson also das gesamte Präludium als Beispiel für den phantastischen Stil anführen wollte, dann stünden die beiden Fugen zu seinen Ausführungen in Widerspruch.

Daß Buxtehudes Fugen ihm für seinen Fantasiebegriff kontrapunktisch noch zu streng gewesen sein dürften, legt auch der Vergleich mit einem anderen Parameter der Kompositionen nahe: Die unmittelbar anschließenden Erörterungen der Freiheit einer „Toccate, Boutarde oder Caprice", „auf[zu]hören, in welchem Ton sie will", zielen offensichtlich auf eine weitaus freiere Handhabung der Tonartendisposition, als sie an Buxtehudes Präludien und Toccaten beobachtet werden kann. Offenbar stehen Buxtehudes Präludien und Toccaten folglich kompositorisch zwischen den strengeren kontrapunktischen Fantasien vom Beginn des Jahrhunderts und Matthesons Konzept der „allerfreieste[n] und ungebundenste[n] Satz= Sing= und Spiel=Art, die man nur erdencken kan."

Die von Krummacher postulierte Dialektik zwischen Kontrapunkt und phantastischer Freiheit legt eine in der Musikwissenschaft seit Philipp Spitta und Albert Schweitzer bis in unsere Tage bestimmende Sicht offen. Diese Sicht begreift Musikgeschichte als lineare Prozesse, die sich auf Ziele hin entwickeln. Krummacher bringt dies auf den Punkt, indem er im Werk von Buxtehude „strukturelle Qualitäten" zu bestimmen sucht, die „die Möglichkeit eines ästhetischen Verständnisses" einschließen und es erlauben, ein Kunstwerk nun nicht mehr funktional, sondern „primär als Kunst" zu begreifen.[42] Er unterscheidet zwischen vor der Aufklärung entstandener Musik im allgemeinen, die generell durch ihre Funktionalität bestimmt sei (und der daher Kunstrang grundsätzlich abzusprechen sei), und Buxtehudes Orgelmusik im besonderen, die sich wegen ihres „Kunstranges" von der übrigen Musik des 17. Jahrhunderts abhebe. Krummachers

[41] Die einzige bekannte Quelle, in der uns das Stück überliefert ist („E. B. 1688"), weicht von Matthesons Fassung des Beginns ab. Zudem weist sie eindeutig auf Buxtehudes Verfasserschaft hin. Vgl. Snyder 1987, 249, mit einer Faksimile-Wiedergabe des Beginns. Edition: Dietrich Buxtehude, *Sämtliche Orgelwerke*, Bd. I, ed. Klaus Beckmann, Wiesbaden ²1996, 100–103.

[42] Krummacher, „Kompositorische Verfahren", 1980, 8.

Dichotomie funktionale Musik *versus* autonome Kunst[43] impliziert zunächst, daß erst eine autonome Kunst Kunst von Rang sein könne, des weiteren ordnet sie den Begriff des „phantastischen Stils" den Kategorien eines romantischen Phantasiebegriffs zu, in dem die „Ästhetik autonomer Instrumentalmusik" voll ausgebildet vorliegt.

*

Neben der genannten Studie hat sich Krummacher in weiteren Arbeiten mit dem *stylus phantasticus* in Toccaten und Fantasien von Frescobaldi, Froberger und Buxtehude auseinandergesetzt.[44] Dabei kommt es zu einer leichten Verlagerung der Schwerpunkte. Für die Fantasia Frescobaldis resümiert er:

> „Die Anspannung des individuellen Vermögens als Ausdruck der Freiheit des Komponisten definiert die Musik im Stylus phantasticus."[45]

Zielen die Begriffe „individuelles Vermögen" und „Freiheit des Komponisten" auf das *ingenium* in Kirchers Stileinteilung, so ist die Breite der Möglichkeiten im phantastischen Stil angesprochen, wenn Krummacher konstatiert, daß Toccata und Fantasie „konkret den Stylus phantasticus als polare Möglichkeiten einer frei disponierten Instrumentalmusik" repräsentieren.[46] Gleichwohl bleibt dahinter das Modell einer dialektischen Konzeption erhalten:

> „... die Kunst der Werke besteht in der Vielfalt, mit der diese Satzart abgewandelt wird, ohne der Schematik zu verfallen. Was daran frei und fast irrational anmutet, ist zwar analytisch schwer zu fassen, setzt aber doch das kontrapunktische Gerüst als Regulativ voraus. Erst vor der Folie des Kernsatzes erhalten die scheinbar freien Figurenketten ihre Wirkung. Beide Dimensionen des Satzes beziehen sich dialektisch aufeinander."[47]

Konstituiert erst das dialektische Verhältnis von Kontrapunkt und Figuration den phantastischen Stil? Ein solches Modell ließe sich zwar auf Frescobaldis Toccaten, wohl kaum aber auf Fantasia oder Capriccio anwenden. Und die kontrapunktischen Gattungen scheinen für Krummacher nur deshalb als „phantastische" Musik legitimiert, weil sie – gewissermaßen auf einer äußeren Ebene, auf der sich verschiedene Kompositionen dialektisch

[43] Ebenda, 11.
[44] U.a. Friedhelm Krummacher, „Stylus versus Opus. Anmerkungen zum Stilbegriff in der Musikhistorie", in: *Om Stilforskning*, Stockholm 1983, 29–45; ders.: „Phantastik und Kontrapunkt: Zur Kompositionsart Frescobaldis", in: *Die Musikforschung* 48 (1995) 1–14.
[45] Krummacher, „Phantastik und Kontrapunkt", 1995, 8.
[46] Ebenda, 14.
[47] Ebenda, 13.

verknüpfen lassen – polar zur „fluktuierenden Variabilität im Verlauf der Toccaten“[48] stehen.

Christine Defant und Dagmar Teepe haben in Studien zum *stylus phantasticus* in Buxtehudes Musik[49] sowie zur Fantasie für Tasteninstrumente im 16. und 17. Jahrhundert[50] ähnliche Thesen vertreten. Christine Defant faßt ihre Untersuchungen an einigen freien Orgelwerken Buxtehudes zusammen:

> „Den zentralen Gedanken verkörpern in allen diesen Werken bestimmte Ordnungssysteme, die zunächst vorgestellt, dann gelockert und mit freien Bildungen in Beziehung gesetzt werden. Sobald der Satz aber in Gefahr ist, allzu frei zu werden, treten andere Regulierungsmöglichkeiten auf, die einerseits disziplinierend wirken, andererseits aber im Vergleich mit der Ausgangssituation ebenfalls relativ frei sind, so daß auf dem Hintergrund der ursprünglich strengen Ordnung ein gradueller Bedeutungswechsel des Ordnungsbegriffs stattfindet.“[51]

Anschließend weitet sie dieses Gedankenmodell auf Buxtehudes Choralfantasien aus. Demnach ist der Choral als „Symbol der Ordnung“ zu verstehen, das zunehmend freierer Behandlung ausgesetzt und „in der üblichen Weise von anderen Regulierungsmöglichkeiten abgelöst wird“. Dabei werde der Choral bis zum Schluß als „essentielle Grundlage der Fantasie empfunden“.[52] Dagmar Teepe schreibt über Sweelincks Fantasien:

> „Ein streng durchorganisierter Rahmen stellt das Gerüst eines Satzes dar, in dem sich auf mehreren Ebenen eine allmähliche Auflösung nachvollziehen läßt.“ Diese These stützt sich auf ihre Beobachtung einer „Verlagerung innerhalb eines jeden Stückes von einer kontrapunktischen Faktur zu Beginn bis hin zu einem figurativen Satz am Schluß“.[53]

Nun hat bereits die Analyse von Sweelincks *Hexachord-Fantasia* gezeigt, daß deren kontrapunktische Faktur keineswegs im Verlauf der Komposition in den Hintergrund tritt oder gar aufgegeben wird; dies läßt sich ebenso

[48] Ebenda.

[49] Christine Defant, „‚... ad ostentandum ingenium, abditam harmoniae rationem, ingeniosumque ... contextum docendum‘. Aspekte des Stylus phantasticus in den Orgelwerken und der Kammermusik Dietrich Buxtehudes“, *Schütz-Jahrbuch* 11 (1989) 69–103. Ferner von derselben, *Instrumentale Sonderformen in Norddeutschland. Eine Studie zu den Auswirkungen eines Theologenstreites auf Werke der Organisten Weckmann, Reinken und Buxtehude*, Frankfurt am Main 1990 (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Bd. 41).

[50] Dagmar Teepe, *Die Entwicklung der Fantasie für Tasteninstrumente im 16. und 17. Jahrhundert. Eine gattungsgeschichtliche Studie*, Kassel etc. 1991 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. XXXVI)

[51] Defant 1989, 88.

[52] Ebenda, 91. Eine ähnliche Argumentation findet sich in Defant 1990, 24f. Vgl. vom Verf., *Buxtehudes Choralfantasien. Textdeutung oder „phantastischer Stil“?*, Kassel etc. 1997 [= Schneider 1997], 22f. und 141.

[53] Teepe 1991, 228f.

an anderen Fantasien zeigen.[54] Die Verfasserin scheint Kirchers „liberrima & solutissima componendi methodus" mit Matthesons frühaufklärerischer Position gleichzusetzen, um anschließend dessen Begriff von kompositorischer Freiheit und phantastischem Stil auf Sweelincks Musik zu übertragen. Aber auch bei Mattheson ist nicht von einer *allmählichen* Auflösung der kontrapunktischen Faktur die Rede, sondern davon, daß „förmliche Fugen" in Toccaten und Fantasien überhaupt keinen Platz haben, da dem phantastischen Stil „kein Ding so sehr zuwider" sei wie „die Ordnung und der Zwang".

Auch Defants These der zunehmenden Lockerung bestehender „Ordnungssysteme" und deren Ablösung durch andere „Regulierungsmöglichkeiten" läßt sich nicht halten. Ausführlich habe ich das an Buxtehudes Choralfantasien dargestellt. Sie weisen alle Merkmale der jüngeren im Fantasiestil komponierten Musik auf: neben die Abschnittbildung treten häufige Wechsel in der Bearbeitungstechnik des *cantus firmus* sowie gelegentlich ein improvisatorisch-freies Erscheinungsbild. Anstelle einer zunehmenden Lösung der Fantasien von ihren Choralvorlagen, wie sie Defant postuliert, lassen sich enge Beziehungen zwischen Choralmelodie, Choraltext und Komposition nachweisen, deren Intensität keineswegs im Verlauf der Kompositionen nachläßt oder zugunsten anderer „Ordnungssysteme" zurücktritt.[55] Wechsel in der Bearbeitungstechnik sind vielmehr motiviert durch Aussagen des zugrundeliegenden Choraltexts, so daß in jedem Abschnitt nach neuen Prinzipien und möglicherweise einem anderen Verhältnis zwischen Choralvorlage und Bearbeitung gesucht werden muß.

Allerdings stehen die Choralfantasien damit in einem wesentlichen Aspekt im Widerspruch zu allen Beschreibungen von Fantasie und phantastischem Stil: sich „weder an Worte noch Melodie" zu binden. Dies könnte einen Wandel in der Bedeutung des *ingenium* für die Komposition andeuten: Sein *ingenium* zeigt der Komponist nun – in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts – darin, wie er die Choralvorlage theologisch interpretiert und in unterschiedlichen Kompositionstechniken auf der Orgel umsetzt.

*

Daß die Organisten selbstbewußt zu ihrer neuen Kunst standen und in ihr durchaus die Möglichkeit sahen, ihr *ingenium* unter Beweis zu stellen, belegt eine Anekdote, die Johann Gottfried Walther in seinem *Musicalischen Lexicon* unter dem Stichwort *Scheidemann* von Jan Adam Reinken zu berichten weiß, zu dem Buxtehude enge Beziehungen unterhielt:[56]

[54] Siehe zu Sweelincks „Fantasia Cromatica" Schneider 1997, 36, sowie zu Sweelincks Gesamtwerk für Tasteninstrumente Dirksen 1997 [Anmerkung 14], bes. 327–492.

[55] Schneider 1997, bes. 22f.

[56] Zur Beziehung zwischen Reinken und Buxtehude vgl. Schneider 1997, 167ff.

„Scheidemann (Heinrich). Organist an der S. Catharinen=Kirche in Hamburg, ist an. 1654 gestorben, und so wohl wegen seiner Composition, als seines Spielens dergestalt berühmt gewesen, daß ein grosser *Musicus* zu Amsterdam, als er gehöret, daß Adam Reincke an des Scheidemanns Stelle gekommen, gesprochen: ‚es müsse dieser ein verwegener Mensch seyn, weil er sich unterstanden, in eines so sehr berühmten Mannes Stelle zu treten, und wäre er wohl so *curieux*, denselben zu sehen.' Reincke hat ihm hierauf den aufs Clavier gesetzten Kirchen=Gesang: An Wasser=Flüssen Babylon, mit folgender Beyschrift zugesandt: Hieraus könne er des verwegenen Menschen *Portrait* ersehen. Der Amsterdaminische *Musicus* ist hierauf selbst nach Hamburg gekommen, hat Reinken auf der Orgel gehöret, nachher gesprochen, und ihm, aus veneration, die Hände geküsset."[57]

Wenn auf Reinken und Buxtehude Matthesons Perspektive zuträfe, dann wären diese Stücke als improvisatorisch-freie Kompositionen anzusprechen, die sich nicht an die Choralvorlage bänden und allein dem Zweck dienten, daß „der Sänger oder Spieler seine Fertigkeit sehen lasse". In solchen Kompositionen würde sich der Komponist zwar des Choral-*c.f.* im Sinne eines „motivischen Reservoires"[58] bedienen, gleichwohl aber weder den melodischen Zusammenhängen noch den Textbezügen und damit einer semantischen Dimension der Vorlage unterwerfen. Daß Buxtehudes – und in geringerem Maße auch Reinkens – Choralfantasien tatsächlich aber ein Programm zugrundeliegt, nämlich die Interpretation der Textvorlage, die sich auf alle Ebenen der Komposition von der formalen Struktur über die Wahl der Kompositionstechnik in den einzelnen Abschnitten bis in die Details der Ausarbeitung erstreckt, weist überraschenderweise in Kirchers Richtung, auch wenn dieser wie Mattheson eine Bindung an Worte ausgeschlossen hat.

Kircher benennt „abditam harmoniae rationem, ingeniosumque harmonicarum clausularum fugarumque contextum" als Kennzeichen des *stylus phantasticus*. So könnten sich die „verborgenen Regeln der Harmonie" und die „geistreichen Verflechtungen harmonischer Fortschreitungen und Fugen" auf ein im verborgenen ablaufendes Programm beziehen, das sich

[57] *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, Faks. ed. Richard Schaal, Kassel etc. 1953 (Dokumenta Musicologica I, 3) 547f. Das von Walther angegebene Todesjahr (1654) kann nicht zutreffen, wenn Scheidemann im Jahre 1655 noch dem Probespiel Weckmanns an der Hamburger Jacobikirche beigewohnt haben soll. Diese Diskrepanz hatte bereits Eitner 1903 diskutiert, hielt aber dennoch am Todesjahr 1654 fest (Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 8, Leipzig 1903, 478). Die neuere Forschung geht davon aus, daß Scheidemann Anfang des Jahres 1663 starb. Vgl. Lieselotte Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*, Leipzig 1933, sowie Werner Breig, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, ed. Hans Heinrich Eggebrecht, Bd. III), 2.

[58] Defant 1989, 92.

der Komponist selbst setzt, um sein Stück zu organisieren, das er dem Hörer aber nicht preisgibt. Wir wissen zu wenig darüber, in welchem Maße Buxtehudes Hörer die seinen Choralfantasien zugrundeliegenden Programme unmittelbar haben entschlüsseln können, etwa aufgrund ihrer Vertrautheit mit Choralmeloldie und -text oder mit den gängigsten Mitteln ihrer musikalischen Umsetzung, um im Rückblick entscheiden zu können, wie verborgen ein solches Programm tatsächlich gewesen sein mag. Jedoch sind gerade bei Buxtehude viele Elemente seiner subtilen Übertragung von Textinhalten in musikalische Zusammenhänge, ob sie nun Kompositionstechniken, formale Aspekte oder auch musikalisch-rhetorische Figuren betreffen, so neu und originell, daß sie allenfalls von Hörern entschlüsselt worden sein könnten, die mit seiner Orgelmusik und seinem Orgelspiel bestens vertraut waren.

Welche Konsequenzen sind aus den Beobachtungen an den Choralfantasien für andere Musik von Buxtehude zu ziehen? Folgen auch die freien Präludien und Toccaten einem verborgenen Plan, der nur bislang noch nicht entschlüsselt werden konnte? Versuche in dieser Richtung hat es immer wieder gegeben, so etwa in jüngerer Zeit von Sharon Lee Gorman.[59] Gormans These, daß hinter den mehrgliedrigen freien Orgelpräludien von Buxtehude ein rhetorisches Konzept steht, nach dem die einzelnen Abschnitte im Sinne einer rhetorischen *Dispositio* Quintilians erklärbar sind (*Exordium – Narratio – Propositio – Confirmatio – Confutatio – Peroratio*), könnte auf ein solches verborgenes Konzept hindeuten. Damit befände sich Gorman in enger Nachbarschaft zu ähnlichen Beobachtungen, wie sie etwa Gerd Zacher an Kompositionen von Frescobaldi gemacht hat: Aufbau und kontrapunktische Techniken des oben analysierten „Capriccio sopra Vt, re, mi, fa, sol, la" Frescobaldis erklärt Zacher mit einem ähnlichen rhetorischen Konzept.[60]

Es würde den Rahmen dieser Studie sprengen, alle derartigen auf Buxtehudes und Frescobaldis Tastenmusik angewandten Versuche auf ihre Stichhaltigkeit hin zu überprüfen und zu bewerten. Gemeinsam ist ihnen allen, daß die Entscheidung darüber, wie die Kompositionen aufgebaut sind, welche kompositorischen Techniken sie verwenden und wie sie diese im Detail ausarbeiten, allein beim Komponisten liegt und von äußeren Vorgaben unabhängig ist. In dieser Beziehung entsprechen die Fantasien und Capriccien von Sweelinck, Frescobaldi und Froberger zu Beginn und um die Mitte des 17. Jahrhunderts den Präludien, Toccaten und Choralfantasien von Buxtehude an seinem Ende. Kircher konnte noch keine Vorstellung von der

[59] Sharon Lee Gorman, *Rhetoric and affect in the organ praeludia of Dieterich Buxtehude (1637–1707)*, PhD., Stanford University, Ann Arbor 1990.

[60] Gerd Zacher, „Frescobaldi und die instrumentale Redekunst", in: *Musik und Kirche* 45 (1975) 54–64.

Vielfalt formaler und semantischer Möglichkeiten haben, die Buxtehude in seiner Tastenmusik entwickelt;[61] dennoch ist seine Beschreibung des *stylus phantasticus* tragfähig genug, auch Buxtehudes Musik einzuschließen. Matthesons Position geht über Buxtehudes Musik hinaus, indem sie die Freiheit des Komponisten wie des Interpreten – in einem frühaufklärerischen Sinne – in den Vordergrund stellt und eine Schreib-Art bezeichnet, die auf alle Haupt-Stile (Theater-, Kammer- und Kirchenstil) sowie mehrere hierauf bezogene Untergattungen anwendbar ist, wenngleich Toccata und Fantasie (im Sinne des 18., nicht des 17. Jahrhunderts) nunmehr die zentralen Gattungen dieses Stils darstellen.

Den Begriff *stylus phantasticus* in der heutigen musikwissenschaftlichen Diskussion zu verwenden, setzt voraus, den jeweiligen Bezugspunkt zu nennen (etwa „im Sinne Kirchers" *oder* „im Sinne Matthesons"). Im Sinne einer *Haltung* des Komponisten ist er geeignet, Gemeinsamkeiten zwischen verschiedenen Kompositionen nach Kirchers Verständnis herauszuarbeiten und einander gegenüberzustellen. Paradigma des phantastischen Stils bleibt bei ihm die kontrapunktische „Fantasia". Als *Schreib-Art* kann der Begriff nur im Sinne Matthesons gebraucht werden. Bei ihm löst er sich von einzelnen Gattungen. Wo beide Positionen in der Formulierung einander zu entsprechen scheinen, unterscheiden sie sich in ihren Inhalten und Gegenständen. Und wo das *ingenium* des Komponisten in die Nähe des romantischen Genie-Begriffs rückt, wird die Ebene von Kirchers begrifflicher Prägnanz gänzlich verlassen:

> „Phantasticus stylus aptus instrumentis, est liberrima & solutissima componendi methodus ... ad ostentandum ingenium, & abditam harmoniae rationem, ingeniosumque harmonicarum clausularum, fugarumque contextum docendum institutus".

[61] Vgl. hierzu vom Verf., „Spuren des Tombeau in der norddeutschen Tastenmusik des 17. Jahrhunderts", in: *Michaelsteiner Konferenzbericht Nr. 59* (im Druck).