

Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasien, oder: Von der »Wissenschaft der Harmonie«

Ralph Bernardy

Carl Philipp Emanuel Bachs Freie Fantasien werden in der Sekundärliteratur häufig als ›regellose‹, gleichsam irrationale Musik charakterisiert; im 18. Jahrhundert jedoch galten sie ganz im Gegenteil als Musik für Kenner, die den Verstand anspricht und ›intellektuelles Vergnügen‹ bereitet. Dieser Beitrag interpretiert Bachs Fantasien als Generalbassmusik, die die avanciertesten, erstmals von Johann David Heinichen theoretisch dargelegten Techniken der ›theatralischen Harmonik‹ auf die Instrumentalmusik überträgt und auf ungeahnte Weise zuspitzt. Ihr Fundament ist mithin eine hochgradig rationalisierte Harmonik, deren Nachvollzug für die Zeitgenossen ein wesentliches Moment des ästhetischen Erlebens war. Die Analyse ausgewählter Fantasien beabsichtigt, ihre Harmonik zu entschlüsseln und als maßgebliche formgebende Kraft zu bestimmen.

In secondary literature, Carl Philipp Emanuel Bach's free fantasias are often characterized as ›rule-less‹, as if to imply that the music were irrational. In the 18th century, however, these works were regarded, much to the contrary, as music for Kenner, addressing the mind and providing ›intellectual pleasure‹. This article interprets Bach's fantasias as figured bass music that transfers the most advanced techniques of ›theatrical harmony‹ (first described theoretically by Johann David Heinichen) to instrumental music and intensifies them in an unexpected way. Their foundation is therefore a highly rationalized harmonic language, the comprehension of which was an essential element of the aesthetic experience of its contemporaries. The analysis of selected fantasias will seek to decipher their harmony and to identify it as the decisive formal force.

Schlagworte/Keywords: Carl Philipp Emanuel Bach; enharmonicism; Enharmonik; Fantasie; fantasy; Generalbass; Johann David Heinichen; thorough-bass

»Though this is madness, yet there's method in it«¹

Die Freie Fantasie teilt ihr Schicksal mit dem Rezitativ: da beide Gattungen nicht der üblichen tonartlichen Ordnung folgen sowie des formbildenden Mittels der Wiederholung weitgehend entbehren, entziehen sie sich dem Instrumentarium traditioneller Formanalyse. Die Freie Fantasie scheint sich überdies schon per definitionem einer strukturellen Analyse zu widersetzen: Als genuin improvisatorische Gattung verkörpert sie nach Peter Schleuning, dem Autor der grundlegenden Monographie über die Freie Fantasie, idealiter eine »unreflektierte Extempore-Haltung« und gerät mit der Niederschrift in den Widerspruch, die ihrem Wesen nach form- und regellose Praxis des ›zeitenthobenen‹ Extemporierens in eine rationale, zeitliche Ordnung zu überführen.² Folgerichtig würde eine

1 Cramer 1783, 1251.

2 Schleuning 1973, 165–171. Auch die *MGG* spricht speziell im Zusammenhang mit C. Ph. E. Bach von einer »von Regellosigkeit geprägten Gattung« (Teepe 1995). Dieses Bild von der Bach'schen Fantasie entstand bereits im 19. Jahrhundert: In Gustav Schillings Neuauflage, »modificirt, accomodirt nach den Formen unsrer Tage« (Schilling 1856, 9), hat der Autor dem ursprünglichen Inhalt des ersten Paragraphen im Kapitel »Von der freien Fantasie« seine eigene Definition vorangestellt: »Eine Fantasie nennt man frei, wenn sie in einem unmittelbaren Ueberlassen an die eben regen musikalischen Eingebungen besteht, ein Spiel augenblicklich erfundener und nicht vorher regelrecht geordneter Gedanken ist [...]« (ebd., 424). Vgl. demgegenüber bereits die Kritik Heinrich Poos' an den »bisher vorgelegten Interpreta-

Formanalyse an positiver Erkenntnis im Wesentlichen dasjenige zu Tage fördern, was diesem Widerspruch geschuldet ist und das Wesen der Gattung unterläuft.³ Mit der von Schleuning registrierten »Tendenz in der Freien Fantasie, die Musik zum Abbild unbewußter Regungen zu machen und alles Regelhafte, d.h. bewußt Angelegte und Kommunizierte, auszumerzen«⁴ erscheint die Gattung gleichsam als Vorläufer des musikalischen Expressionismus, in dem die von allen Regeln befreite Form im unmittelbaren Ausdruck aufgeht.⁵

Zeitgenössische Quellen, darunter nicht zuletzt Bachs eigenes Kapitel zur Fantasie im *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*,⁶ zeichnen freilich ein ganz anderes Bild. Gegenüber den Sonaten und Rondos waren die Freien Fantasien vornehmlich an den mit der Kompositionswissenschaft vertrauten »Kenner« adressiert, dessen Rezeptionsmodus sich maßgeblich durch den rationalen Nachvollzug der im Kunstwerk befolgten Regeln auszeichnet.⁷ Im Pränumerationsaufruf für die *Sechste Sammlung für Kenner und Liebhaber* heißt es: »Beyde Fantasien sind so voll von eigenthümlichen musikalischen Schönheiten, daß der Kenner sie mit gleichem Vergnügen studieren [!] und spielen wird.«⁸ Carl Friedrich Cramer bezeichnet die Fantasien in einer Rezension von Bachs *Vierter Sammlung für Kenner und Liebhaber* als »kostbare Studia des großen Künstlers für Künstler« und schreibt, dass »man bei dieser ganzen Gattung [der Freien Fantasie] überhaupt nicht sowohl Befriedigung der Empfindung, als des Verstandes, nicht sowohl sinnliches, als intellectuelles Vergnügen suchen muß.«⁹ Wer demnach »nicht mit Rousseau ausschließend das Wesen und die ganze Kraft der Music in Nachahmung und Leidenschaft setzt [...]«, dem werde »eine solche Sammlung von momentanen Einfällen, Gedanken, Capriccio's, kurz solche freye Ausbrüche der musikalischen Dichterwut, von denen man wie Polonius von Hamlet sagen kann: *Though this is madness, yet there's method in it,*

tionen der fis-Moll-Fantasie C. Ph. E. Bachs«, in denen »das intellektualistische Moment, das der »Empfindungsrede« zugrundeliegt, unterschätzt und das emotional gestimmte, an weitere Publikumsschichten appellierende »Wirkungsvolle« des Äußeren der Gattung hervorgekehrt wurde, der manieristische Aspekt der Gattung, mit dem sie sich dem »Kenner« zuwendet, demzufolge weitgehend unberücksichtigt blieb.« (Poos 1988, 189)

- 3 Entsprechend konstatiert Schleuning: »In fast allen Freien Fantasien sind Züge normativer Gestaltung nachweisbar, und zwar z. B. straffe Führung der Tonartfolge und enge Bindung an sonatenartige Muster der Teilfolge [...]« (Schleuning 1973, 164). Schleunings Analysen verfolgen die behauptete dialektische Spannung zwischen intendierter Freiheit und komponierter Faktur. Der Autor sieht eine wesentliche kompositorische Aufgabenstellung darin, die dem Schriftzwang geschuldete Ordnung durch »individuell geplante Künstlichkeit« zu kaschieren und so dem Problem der »kompositorischen Gestaltung absoluter musikalischer Norm-Freiheit« zu begegnen. (Ebd., 164 f.)
- 4 Ebd., 203.
- 5 Das Bild von der Freien Fantasie als eines Protokolls »unbewusster Regungen« erinnert an Adornos bekannte Beschreibung der Schönberg'schen *Erwartung*: »Die seismographische Aufzeichnung traumatischer Schocks wird aber zugleich das technische Formgesetz der Musik.« (Adorno 1949, 47)
- 6 Bach 1762.
- 7 »Das dtsh. Begriffspaar Kenner – Liebhaber erscheint seit Mitte des 18. Jh. im ästhetischen Schrifttum zunächst als Klassifikation der Rezipienten in einen gebildet-rationalen und einen ungebildet-emotionalen Hörtypus« (Reimer 1974). Sulzer zufolge bleibt allein dem »Künstler und dem Kunstrichter [...] das Vergnügen, das aus der deutlichen Erkenntnis der in dem Werk beobachteten Kunstregeln entsteht. [...] Der Tonsetzer bemerkt bey Anhörung der Musik, wie genau jede einzele [sic] Regel des harmonischen Satzes darin beobachtet worden; [...]« (Sulzer 1774, 576).
- 8 Bach 1786, 5.
- 9 Cramer 1783, 1250 f.

sicher die unterhaltendste Geistesbeschäftigung verleihen, und das um so viel mehr, je mehr er mit den geheimen Regeln der Kunst vertraut geworden, und je tiefer er in das Heiligthum derselben gedungen ist.«¹⁰

Eine Gattung, die umso mehr unterhält, je mehr man mit den Regeln der Kunst vertraut ist, kann aber kaum regellos sein.

Die Freie Fantasie lässt sich als Gegenentwurf zur übrigen Musik im galanten Stil verstehen: Während in dieser die Melodie und deren rhythmische Einteilung in Sätze im Sinne der Klangrede zum formbestimmenden Prinzip und zum wesentlichen Ort kompositorischer Kreativität geworden war,¹¹ bildet jene durch ihren charakteristischen Verzicht auf ›Tact- und Tonordnung‹¹² gleichsam ihr Negativ; sie besteht nach Bachs eigener Definition »aus abwechselnden harmonischen Sätzen, welche in allerhand Figuren und Zergliederungen ausgeführt werden können«:¹³ Das Fundament, mithin die kompositorische Substanz der Freien Fantasie, ist ein bezifferter Bass, dessen innere Logik der Harmoniefortschreitung die Form der Fantasie konstituiert. Die vermeintlich verkürzende Äußerung Bachs,¹⁴ die Freie Fantasie erfordere »blos gründliche Einsichten in die Harmonie und einige Regeln über die Einrichtung derselben«,¹⁵ trifft daher den Kern der Sache. In der grundsätzlich vom Bass ausgehenden Konzeption liegt das konservative Moment der Freien Fantasie: indem sie gegenüber der galanten Schreibart diesem älteren (paradigmatisch in Niedts *Handleitung*¹⁶ vorgestellten) Prinzip verbunden bleibt, versucht die Freie Fantasie mittels der Erkundung der harmonischen Möglichkeiten gleichsam den musikalischen Fortschritt auf alternativem Weg.¹⁷

10 Ebd., 1251.

11 So eröffnet Joseph Riepel bezeichnenderweise den im Dialog zwischen Lehrer und Schüler konzipierten Kompositionsunterricht in seiner prominenten Abhandlung *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst* von 1752 mit der programmatisch überspitzten Replik des Lehrers auf das Anliegen des Schülers, das Setzen des Basses zu lernen: »Das sollst du in einem einzigen Tage von mir lernen. Jedoch will ich restlich wissen, ob du eine hinlängliche Erkenntnis hast von der ordentlichen Eintheilung des Gesanges« (Riepel 1752, 1).

12 Joseph Riepel, der beiden Themen jeweils einen eigenen Band gewidmet hat, versteht unter der ›Tonordnung‹ im Wesentlichen die korrekte Abfolge der Absätze und Kadenzen in die Haupt- und Nebestufen der Haupttonart, unter ›Tactordnung‹ die Einteilung der Melodie in rhythmisch korrespondierende Sätze und Satzglieder.

13 Bach 1762, 267.

14 David Schulenberg erkennt aus einer späteren, makrosyntaktisch orientierten Perspektive heraus den hohen Stellenwert des Generalbasses und seine Bedeutung für die Form im 18. Jahrhundert, wenn er schreibt: »Although the finale chapter of the *Versuch* provided a framework for understanding the free fantasia, the idea that such a piece is an elaborated realization of a figured Bass explains only its immediate harmony or voice leading; it does not account for large-scale form and tonal design, motivic and thematic content, and other essential elements of music.« (Schulenberg 2014, 240)

15 Bach 1762, 267. Ebenso schreibt bereits Mattheson, dass man sich beim fantastischen Stil »weder an Worte noch Melodie, obwol an Harmonie, bindet« und dabei »allerhand sonst ungewöhnliche Gänge, versteckte Zierrathen, sinnreiche Drehungen und Verbrämungen« hervorbringt. (Mattheson 1739, 88)

16 Nieldt 1706.

17 Wie in der Partimentopraxis resultiert die Bassbezogenheit letztlich auch aus der Methodik der Improvisation.

Die sich im Gegensatz von fantastischem und galantem Stil manifestierende zeittypische Polarisierung von Melodie und Harmonie¹⁸ spiegelt sich auch in den bereits angesprochenen Kategorien des ›Kenners‹ und ›Liebhabers‹ wider. Dem Liebhaber gelten, so Cramer, »die von ihnen besonders gesuchten melodischen Reize« der galanten Sonaten und Rondos, während die insbesondere in den Fantasien anzutreffenden »tieferen harmonischen« Reize den Kennern zugedacht sind.¹⁹ Zu einer allein aus gebrochenen Akkorden bestehenden, harmonisch kühnen Passage in der Es-Dur-Fantasie Wq. 58/6 bemerkt ein Rezensent der *Staats- und Gelehrte-Zeitung des Hamburgischen unparteiischen Korrespondenten* von 1783 entsprechend: »Kenner werden bey dem beziefernten Baß des *Arpeggio* mit Vergnügen weilen.«²⁰

Wenn Forkel die »Harmonie eine Logik der Musik« nennt, »weil sie gegen die Melodie ungefähr in eben dem Verhältnis steht, als in der Sprache die Logik gegen den Ausdruck«,²¹ so lässt sich die Freie Fantasie gleichsam als großzügig ausgeschmückte ›musikalische Beweisführung‹ verstehen.²² Um dieser im Sinne der ›unterhaltendsten Geistesbeschäftigung‹ folgen zu können, bedarf es der Kenntnis der ›geheimen Regeln der Kunst‹, vermittelt derer sich auch die kühnsten und bizarrsten harmonischen Fortschreitungen rational erfassen lassen.

BACHS FANTASIE-KAPITEL IM VERSUCH

Glücklicherweise hat Bach in seinem *Versuch* nicht nur eine aufschlussreiche Anleitung gegeben, nach welchen Regeln und Prinzipien eine Fantasie einzurichten ist, sondern obendrein eine Analyse seiner Probefantasie beigelegt, die einen Einblick in das harmonische Denken des Komponisten gestattet.

Als Erstes erklärt Bach, dass man »eine Tonart festsetzen« müsse, »mit welcher man anfänget und endiget«.²³ Dieser für die formale Disposition offenbar sehr wichtige tonartige Rahmen müsse sich dem Hörer klar vermitteln: »Im Anfange muß die Haupttonart eine ganze Weile herrschen, damit man gewiß höre, woraus gespielt wird: man muß sich aber auch vor dem Schlusse wieder lange darinnen aufhalten, damit die Zuhörer zu dem Ende der Fantasie vorbereitet werden, und die Haupttonart zuletzt dem Gedächtnisse gut eingepägt werde.«²⁴

18 Zur Kontroverse über das Verhältnis von Melodie und Harmonie im 18. Jahrhundert vgl. Moßburger 2014, 59–61.

19 Cramer 1783, 1241. Vgl. auch die bereits zitierte Bemerkung Sulzers: »Der Tonsetzer bemerkt bey Anhörung der Musik, wie genau jede einzele [sic] Regel des harmonischen Satzes darin beobachtet worden« (Sulzer 1774, 576).

20 Ungenannter Rezensent, *Staats- und Gelehrte-Zeitung des Hamburgischen unparteiischen Korrespondenten* Nr. 150 (1783), 4.

21 Forkel 1788, 24. Ebenso Cramer: »Die Harmonie ist in der Musik, was die Logik in der Rede.« (Cramer 1786, 905)

22 Es versteht sich von selbst, dass die Ausschmückung von äußerst hoher Bedeutung für den ästhetischen Eindruck der Musik ist. Erst durch die Ausformulierung durch »allerhand Figuren, und alle Arten des guten Vortrages« werden die »Leidenschaften [...] erreget« und das »Schöne der Mannigfaltigkeit« empfunden. (Bach 1762, 336)

23 Ebd., 326.

24 Ebd., 327.

Daraufhin demonstriert Bach als »kürzeste und natürlichste [!] Art« das Fantasieren über eine an- oder absteigende Tonleiter.²⁵ Er gibt dafür eine Fülle von Beispielen, beginnend mit der gewöhnlichen Oktavregel bis hin zu mit zahlreichen »eingeschalteten halben Tönen« versehenen und entsprechend in mehrere verwandte Tonarten ausweichenden Tonleitern, die auch »außer der Ordnung« gebracht werden können (was ihren konzeptionellen Ursprung aus der Tonleiter freilich einigermaßen verschleiert) (siehe Beispiel 1).²⁶



Beispiel 1: Beispiele für Tonleitern mit und ohne (a) eingeschaltete halbe Töne, in und »außer der Ordnung« (c)

Um »bequem [...] die erwählte Tonart bey dem Anfange und Ende festzusetzen«,²⁷ gibt Bach den Leserinnen und Lesern einige Orgelpunktmodelle an die Hand. In längeren Fantasien empfiehlt Bach weitläufigere Ausweichungen in entferntere Tonarten. »Förmliche« Ausweichungen²⁸ (d. h. solche, die mit einer vollwertigen Kadenz beschlossen werden) in entlegene Tonarten bilden das eigentliche Charakteristikum der Fantasie, da sie in den im Takt gesetzten Gattungen nicht vorkommen. Bach ermahnt jedoch zu einem kultivierten Gebrauch: die entlegenen Tonarten dürfe man nicht unvermittelt ergreifen, sondern müsse »vielmehr das Ohr durch einige andere eingeschaltete harmonische Sätze zu der neuen Tonart allmählig vorbereiten, damit es nicht auf eine unangenehme Art überraschet werde«, und sich außerdem in den entlegenen Tonarten »etwas länger aufhalten [...], als bey den übrigen.«²⁹

Bach bezeichnet es als eine »Schönheit, wenn man sich stellet, durch eine förmliche Schlußcadenz in eine andere Tonart auszuweichen, und hernach eine andere Wendung nimmt«;³⁰ zwar schreibt er, »diese, und andere vernünftige Betrügereyen machen eine gute Fantasie aus«, warnt aber gleichzeitig vor einem übermäßigen Gebrauch, damit das »Natürliche nicht ganz und gar dabey verstecket werde.«³¹

Dem verminderten Septakkord, mittels dessen man »auf angenehm überraschende Art in die entferntesten Tonarten« kommt, widmet Bach einen eigenen Paragraphen, mahnt aber auch hier, »dergleichen chromatische Sätze nur dann und wann, mit guter Art, und langsam vorzutragen«. Er empfiehlt eine »richtige Kenntniß und einen muthigen Gebrauch der Harmonie«, um auf neue, gefällige und überraschende Art zu modulieren.³²

25 Ebd., 327 f.

26 Ebd., 328.

27 Ebd.

28 Vgl. Koch 1802, 203.

29 Bach 1762, 333.

30 Ebd., 330.

31 Ebd.

32 Ebd., 335.

Nachdem Bach erklärt hat, wie die Harmonien gebrochen und »in geschwinden und langsamen Figuren ausgedrucket« werden können,³³ beschließt er das Kapitel mit einer Erläuterung des bezifferten Basses, den er als »Gerippe«³⁴ seiner Probefantasie präsentiert. Die Fantasie und Bachs entsprechende Erläuterungen zeigen anschaulich, wie Bach die dargelegten Prinzipien in einer ausgearbeiteten Komposition verwirklicht.

Die »lange Aufhaltung der Harmonie im Haupttone bey dem Anfange«³⁵ (1)³⁶ gestaltet Bach mit einem in eine ausgedehnte Figur aufgelösten D-Dur-Dreiklang und einer anschließenden förmlichen Kadenz. Die erste Ausweichung nach A-Dur geschieht über die außerordentliche Auflösung des als Transitus eingeführten Sekundakkords über *c* in den Sextakkord mit kleiner Terz und großer Sexte (2). Wenn nach dem Absatz in A-Dur »die Harmonie in das weiche *e* gehet«³⁷ (x), inszeniert Bach eine ›vernünftige Betrügerey‹ und bringt anstelle einer förmlichen Kadenz eine chromatische Progression in den Sekundakkord über *b* (3). Interessant ist, wie Bach diese in der Realisierung etwas bizarr anmutende Passage erklärt: den langsam gebrochenen Figuren unterstellt er eine ›Grundstimme‹, die in der Ausführung »mit Fleiß weggelassen ist«³⁸ (siehe Beispiel 3). Die implizite Generalbass-Progression, die vom Hörer demnach erst (gleichsam durch ›unterhaltende Geistesbeschäftigung‹) rekonstruiert werden muss, die Fortschreitung vom Septimenakkord über *h* in den Sekundakkord über *b*, erklärt Bach durch eine Ellipse, »weil eigentlich der Sextquartenakkord vom *h* oder *c* mit dem Dreyklange hätte vorhergehen sollen«³⁹ (im Beispiel 3 eingeklammert).

Im Folgenden »scheint die Harmonie in das weiche *d* überzugehen«:⁴⁰ diese Ausweichung realisiert Bach wiederum mit einer ›außerordentlichen Auflösung‹ des Sekundakkords mit der übermäßigen Quarte, den man »durch Verwechslung der Harmonie wieder ergreift«,⁴¹ in den Septimenakkord über *a* (4) (vgl. Beispiel 2). Wiederum mittels »Auslassung« (Ellipse) erklärt Bach die Fortschreitung dieses Akkords in den Sekundakkord über *c* mit übermäßiger Quarte (5), »als wenn man in das harte *g* ausweichen wolte«, woraufhin – im Sinne einer weiteren ›Betrügerey‹ – »dessen ohngeacht die Harmonie des weichen *g*« erscheint (6).⁴² Über den affektreichen Sprung der verminderten Terz (in der Ausarbeitung durch die ›geschwinde Figur‹ einer über mehrere Oktaven in die Tiefe stürzenden Tonleiter ausgedrückt) und eine erweiterte Kadenz gelangt Bach »mehrenteils durch dissonierende Griffe wieder in die Haupttonart«⁴³ zurück (1), die zum Schluss mit einem Orgelpunkt befestigt wird.

33 Ebd., 337.

34 Ebd., 340.

35 Ebd.

36 Die eingeklammerten Ziffern beziehen sich auf die entsprechend markierten Stellen in Bachs beziffertem Bass.

37 Ebd.

38 Ebd.

39 Ebd.

40 Ebd., 340 f.

41 Ebd., 341.

42 Ebd.

43 Ebd.

The image displays a musical score for Carl Philipp Emanuel Bach's Fantasy in D major, BWV 117/14. The top section, marked 'Allegro', shows the realization of a chromatic progression in the right hand, with the left hand providing harmonic support. The score includes various dynamics such as *p*, *f*, and *arp.* (arpeggio). Below the main score, the 'Gerippe' (skeleton) of the chromatic progression is shown, consisting of three staves of chords. The first staff is labeled 'Allegro.' and contains chords numbered (1) through (6). The second staff contains chords numbered (x), (3), (4), and (5). The third staff contains chords numbered (6) and (1). The chords are written in a simplified manner, showing the essential harmonic structure.

Beispiel 2: Realisierung (oben) und »Gerippe« (unten) der chromatischen Progression in der Probefantasie D-Dur Wq. 117/14

The image shows a musical score for Example 3. It consists of three staves. The top staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with various ornaments and a 'Gerippe' (skeletal) line. The middle staff is a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a bass line with figured bass notation. The bottom staff is a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a bass line with figured bass notation. The figured bass line includes notes and fingerings: e: ⑤, F: ⑤, ④, ③, ②, d: ④, ⑤.

Beispiel 3: Noten und »Gerippe« der Probefantasie D-Dur Wq. 117/14

THEATRALISCHE HARMONIK

Bachs Erklärungen der außergewöhnlichen Progressionen offenbaren sowohl terminologisch als auch konzeptuell eine unmittelbare Nähe zu Heinichens Lehre von den »Theatralischen Resolutionibus der Dissonantien«,⁴⁴ die mir als Schlüssel zum Verständnis der Bach'schen Fantasie-Harmonik erscheint. Es scheint geradezu, als sei die Freie Fantasie das Produkt einer Übertragung der Rezitativ-Harmonik auf die Instrumentalmusik. Die »lauter Verwechslungen der Harmonie, der Auflösung und der Klanggeschlechter«, für deren exzessiven Gebrauch Bach die ältere Generation rügt und die »dank [...] dem vernünftigen Geschmacke [...] heute zu Tage nur sehr selten, und mit zureichendem Grunde in den Recitativen« angebracht werden,⁴⁵ leben in der Freien Fantasie ungehindert fort.⁴⁶

Die sogenannte »Verwechslung der Harmonie« ist die zweifellos wichtigste Technik des rezitativischen Stils. Sie darf keinesfalls mit dem modernen Konzept der Umkehrung verwechselt werden.⁴⁷ In der auf Rameau zurückgehenden Harmonielehre-Tradition geht es zuvorderst um eine Abstraktion des Klangmaterials mittels einer hierarchischen Kategorisierung in ursprüngliche und abgeleitete Akkorde. Rameau möchte mit dem Fundamentalbass die *raison* jeglicher Harmoniefortschreitung, ihre »wahren Grundsätze«,⁴⁸ offenlegen. Die »Verwechslung« hingegen ist eine lokal angewandte Technik kontrapunktischer Natur, bei der jeder denkbare Klang durch Vertauschung des »Bass-Clavis« mit einer »radical-Stimme« (d. h. einer oberen Stimme mit verschiedenem *Clave*) in einen unmittelbar darauffolgenden verwechselt werden kann.⁴⁹ Während das Rameau'sche und Sorge'sche Umkehrungskonzept auf eine Nivellierung des Unterschieds der auf den je-

44 Heinichen 1728, 585–768.

45 Bach 1762, 313.

46 Im barocken Praeludium, allen voran im *Prélude non mesuré*, das auch als Vorfahr der Freien Fantasie angesehen werden kann (vgl. Schleuning 1973, 63–66), spielen einige der von Heinichen beschriebenen Techniken, insbesondere die Verwechslung der Harmonie, bereits eine charakteristische Rolle.

47 Vgl. hierzu auch Menke 2017, 208–213 und Heimann 1973, 117–123.

48 Kirnberger 1773.

49 »Weil aber die Musicalische Harmonie dadurch wenig geändert wird, wenn man nur die obere Stimmen unter sich selbst verwechselt, der Bass hingegen, oder die Basis des Accordes vor wie nach bleibt (i): so nennet man in sensu speciali, oder in seinen eigentlichen Verstande nur dasjenige eine reelle Verwechslung der Harmonie, wenn der Bass-Clavis oder die Basis selbst mit einer von ihren radical-Stimmen [...] verwechselt und vertauscht wird, als wodurch ein ganz neuer Accord, und eine neue Harmonie entsteht, welche deswegen mit Recht eine Verwechslung der vorigen Harmonie heissen kann, weil sie eben die vorigen Claves in verwechselter Ordnung wiederholet.« (Heinichen 1728, 623)

weils gleichen Stammakkord bezogenen Klänge hinausläuft und so das Moment der Umkehrung letztlich zur Nebensache wird, ist die ›Verwechslung‹ (vor allem in ihren kühneren Formen) im Gegenteil ein vordergründiger, gezielt eingesetzter theatralischer Effekt.

Im einfachsten Fall kann die Harmonie zwecks einer Prolongation der Dissonanz vor ihrer Auflösung verwechselt werden (Beispiel 4a). Dabei kann sich auch gleichzeitig ein Ton chromatisch verändern (Beispiel 4b), womit bereits der Unterschied zum modernen Umkehrungsdenken offenkundig wird. Darüber hinaus kann aber die Verwechslung mit der Auflösung zugleich geschehen, wodurch »die resolution in eine andere Stimme geworfen«⁵⁰ wird (Beispiel 4c). Indem dem Auflösungsklang (durch einen *Transitus anticipatus*, s. u.) eine verminderte Quinte oder eine Septime hinzugefügt wird, erfolgt eine Auflösung der Dissonanz in eine weitere Dissonanz, wobei sich auch hier wiederum Töne chromatisch verändern können (Beispiel 4d). Auf diese Weise lässt sich etwa, um ein bekanntes Beispiel aus der Praxis zu bemühen, die prominente Progression in J. S. Bachs C-Dur-Präludium erklären, bei der mit der Auflösung der dissonanten Quinte und Septime Bass und Mittelstimme ihre *Claves* verwechseln und zugleich beide chromatisch alteriert werden (Beispiel 4e). In der Analyse der zuvor diskutierten Probefantasie beschreibt C. Ph. E. Bach die Verwechslung des in der Ausführung gar nicht erklingenden (»mit Fleiß weggelassenen«)⁵¹ Basstons *g* mit der Oberstimme *b* (vgl. Beispiel 3).

Beispiel 4: Verwechslungen der Harmonie vor und bei der Auflösung, Beispiele a–e nach Heinichen 1728, 625–685

Ein weiteres wichtiges Phänomen ist der sogenannte ›Transitus anticipatus‹, bei dem man »die mittlere per transitus durchpassierende Note mit Hinweglassung der ersten fundamental-Note so gleich anschlage, und also den transitum per ellipsin anticipiere« (Beispiel 5).⁵² Den ›Transitus anticipatus im Basse‹, de facto der freie Anschlag eines Sekundakkords mit übermäßiger Quarte, behandelt Heinichen mit besonderer Ausführlichkeit, da er nicht allein »viele notable Casus verursacht, sondern auch mit der Verwechslung der Harmonie vielfältig vermischt wird.«⁵³ Ein ›notabler Casus‹ wäre für Heinichen sicherlich die bereits diskutierte Progression in der Probefantasie, die die Ausweichung von e-Moll nach F-Dur bewirkt und die Bach ganz im Sinne Heinichens als »Ellipsin« erklärt

50 Ebd., 662.

51 Bach 1762, 340 (vgl. Anm. 38).

52 Heinichen 1728, 604.

53 Ebd., 686.

(vgl. Beispiel 3).⁵⁴ Auch Bachs Modulationsbeispiele im Fantasie-Kapitel zeugen von einer prominenten Verwendung dieser Technik (vgl. Beispiel 5).

a1) ›fundamental-Noten‹ a2) mit *Transitus anticipatus* b1), c1) ›fundamental-Noten‹ b2), c2) mit *Transitus anticipatus* im Basse

d1), e1) Modulationsbeispiele Bachs d2), e2) ›fundamental-Noten‹ im Sinne Heinichens

Beispiel 5: *Transitus anticipatus* in Melodie (Heinichen 1728, 603 f.) und Bass (Ebd., 686 f.); darunter Modulationsbeispiele Bachs mit prominenter Verwendung dieser Technik (Bach 1762, 334)

a) b)

Beispiel 6: Beispiele Heinichens für *Retardationes* (a) und *Anticipationes* (b)⁵⁵

Nach der Erläuterung der auch in der Freien Fantasie häufig anzutreffenden *Anticipationes* und *Retardationes* (Beispiel 6) diskutiert Heinichen die für Rezitativ wie Fantasie in besonderem Maße bedeutende »Verwechslung der musikalischen Generum«. ⁵⁶ Dabei präsentiert Heinichen nicht nur die übliche enharmonische Verwechslung des verminderten Septakkords, sondern auch Sätze mit impliziter verminderter Terz (Beispiel 7a) sowie besonders ›harte Sätze‹, die zum Ausdruck von Schmerz, Verzweiflung oder Grausamkeit verwendet werden, dabei aber »so viel wie möglich auff das Cantabile der Singstimme sehen, und dem Accompagnement den Anschlag der unerwarteten, und gleichsam unnatürlichen Harmonie überlassen« (Beispiel 7b). ⁵⁷ Dabei kann eine Dissonanz durch ihre enharmonische Verwechslung auch »in eine ungebundene Consonanz metamorphosiret« ⁵⁸ werden und folglich deren Auflösung gänzlich ausbleiben (Beispiel 7c). Solche ungewöhnlichen Progressionen, die Heinichen als »Exception wider die allgemeine Regel« begreift, ⁵⁹ gehören zu den dunkelsten und zugleich eindringlichsten Momenten in der Freien Fantasie.

54 Bach 1762, 280.

55 Heinichen 1728, 702–704.

56 Heinichen 1728, 706.

57 Ebd., 707.

58 Ebd., 711.

59 Ebd.

Beispiel 7: Beispiele Heinichens für enharmonische Verwechslungen

Alle genannten Techniken fasst Andreas Sorge unter ständigem Verweis auf »den berühmte[n] Capellmeister Heinichen« in seinem *Vorgemach der musicalischen Composition* zusammen.⁶⁰ Meinrad Spieß empfiehlt in seinem *Tractatus Musicus Compositorio-Practicus*: »Wer aber überhaupt von dem Cammer- und Theatral-Stylo zu Gewinnung seines Stuck-Brods Profession machen will, oder muß, der procurire sich vor all anderen Autoren, den sogenannten *General-Baß* in der *Composition*: oder neue und gründliche Anweisung, wie ein *Music-Liebender* mit besonderem Vortheil durch die *Principia* der *Composition* &c. Authore Johann David Heinichen [...]«. ⁶¹ Später gibt er ohne weiteren Verweis auf Heinichen dessen gesamte Lehre vom *Stylus Theatralis* in kompakter Form wieder.⁶² Allein dies zeigt, wie verbreitet Heinichens Methodik und die entsprechenden Denkkategorien im deutschsprachigen Raum zumindest unter den mit der Kompositionswissenschaft vertrauten ›Kennern‹ gewesen sein und das harmonische Denken entschieden geprägt haben müssen. Aus einer Annonce der *Leipziger Post-Zeitungen* vom 18. April 1729 geht hervor, dass J. S. Bach Heinichens Traktat sogar mitvertrieben hat:⁶³ nicht unwahrscheinlich also, dass es auch in seinem Unterricht Verwendung fand.

Bedeutung und Einfluss der Lehre Heinichens, die sich als ›Wissenschaft des Generalbasses‹ begreift, wurden infolge der (schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einsetzenden) einseitigen Fixierung auf die Theorie Rameaus lange Zeit dramatisch unterschätzt.⁶⁴

BACHS FANTASIEN

Fantasie d-Moll Wq. 114/7

Heinichens Aktualität in Bezug auf C. Ph. E. Bach offenbaren nicht allein die offensichtlichen terminologischen und konzeptuellen Berührungspunkte im *Versuch*, sondern in noch viel größerem Maße die Werke selbst. Die im Folgenden abgedruckte Freie Fantasie Wq. 114/7 in d-Moll von 1767,⁶⁵ die abgesehen von einer eingeschalteten Kadenz allein

60 Sorge 1745, 405–412. Die Überschriften der entsprechenden Kapitel lauten: »XXIV. Capitel: Von Verwechslung der Harmonie eines dissonierenden Satzes mit einem andern seines Geschlechts von der Auflösung der Dissonanz«; »XXV. Capitel: Von der Verwechslung die bey Auflösung der Dissonanzen selbst vorgehet«; »XXVI. Capitel: Von der Ellipsi und Vorausnahme des Durchgangs im Bass, wie auch von der Retardation und Anticipation«.

61 Spieß 1746, 163.

62 »Caput XXXIII: Das wichtigste des Styli Theatralis wird erklärt« (ebd., 203–214).

63 *Leipziger Postzeitungen*, »I Stück der XVI Woche«, 18. 4. 1729, 244. Vgl. Beißwenger 1991, 360.

64 Die Theorie Rameaus wurde im Zuge ihrer Rezeption überdies häufig beträchtlich simplifiziert oder gar missverstanden. Vgl. hierzu Holtmeier 2017.

65 Veröffentlicht in: Bach 1786.

aus arpeggierten Akkorden besteht, vermag dies zu veranschaulichen. Die Fantasie dokumentiert offenbar die »kürzeste und natürlichste Art«⁶⁶ zu fantasieren, der eine Tonleiter »ausser der Ordnung«⁶⁷ zugrunde liegt.⁶⁸

Allegretto

arpeggio

f *p* *f* *p* *f*

fundamentaliter: $\#4$ $\frac{4}{2}$ 6 $\frac{6}{5}$ $\#$ - $\frac{6}{5}$ $\frac{4}{2}$ - $\frac{6}{5}$

verwechselt: $\frac{4}{2}$ 6

arpeggio

Beispiel 8: Fantasie d-Moll Wq. 114/7

Bach verwendet zur Festsetzung der Tonart seinen Anweisungen gemäß zu Beginn einen Tonika-, am Ende einen Dominant- sowie einen Tonikaorgelpunkt. Die Verbindung der dazwischen liegenden Akkorde lässt sich wie folgt beschreiben: Zunächst folgt dem Orgelpunkt *in transitum* ein Sekundakkord mit übermäßiger Quarte. Sodann wird ein *Transitus anticipatus* im Basse mit einer *Verwechslung der Harmonie bei der Auflösung* ›vermischt‹: der Basston *c* sollte sich ins darunter liegende *h* auflösen. Der Sextakkord der Auflösung erscheint jedoch verwechselt, und gleichzeitig wird das eigentlich als *Transitus* im Bass folgende *f* antizipiert (vgl. Beispiel 8). Der sich daraus ergebende weitere Sekundakkord über *f* erfährt nun eine außerordentliche, aber kontrapunktisch regelkonforme Auflösung in den ›Accord ordinaire‹ mit hinzugefügter Septime, die Heinichen als Option be-

66 Bach 1762, 327.

67 Ebd., 328.

68 Von vergleichbarer Faktur ist die Fantasie in F-Dur Wq. 112/15. Diese Fantasien stehen offenbar in der Tradition des barocken Arpeggio-Präludiums, wie es etwa bei Georg Friedrich Händel anzutreffen ist (vgl. insb. HWV 570 und HWV 572).

reits im ersten Teil seines Traktats wiedergibt.⁶⁹ Im Folgenden steigt der Bass die Tonleiter ›in der Ordnung‹ der Oktavregel gemäß (jedoch mit durch Registerwechsel kaschiertem übermäßigen Sekundschrift) über den Sextakkord der sechsten und den Quintsextakkord der siebten Stufe aufwärts. Statt einer Auflösung in den a-Moll-Dreiklang folgt wiederum ein *Transitus anticipatus*, der scheinbar ›fundamentaler‹ eine Terzfall-Sequenz einleitet (Beispiel 8, vgl. Heinichen, Beispiel 5c).⁷⁰ Diese wird jedoch durch eine Verwechslung der Harmonie mit der Auflösung, die einen affektreichen übermäßigen Quintsprung im Bass herbeiführt und überdies im Sinne einer weiteren ›Betrügerey‹ statt des erwarteten Dur einen Moll-Sextakkord bringt,⁷¹ unterbrochen; gegenüber der ersten Verwechslung des g-Moll-Sextakkords in einen G-Dur-Dreiklang mit *Transitus anticipatus* ist diese Verwechslung demnach genau umgekehrt (vgl. Beispiel 8). Die Auflösung des darauffolgenden übermäßigen Quintsextakkords wird zweifach prolongiert: zunächst wird der Bass chromatisch zu e alteriert und anschließend der Akkord mit der Auflösung seiner Dissonanz (der verminderten Quinte) in den Septakkord über a verwechselt, der den Dominantorgelpunkt einleitet.⁷² Dieser mündet im Anschluss an die Kadenz wiederum per *Transitum anticipatum* in den Tonikaorgelpunkt, der die Fantasie beschließt.

Fantasie F-Dur Wq. 59/5

Anhand der um einiges längeren F-Dur-Fantasie Wq. 59/5 aus Bachs vierter Sammlung für Kenner und Liebhaber lässt sich studieren, wie Bach mittels gleichzeitiger Verwechslung von Harmonie und *Genus* formale Kulminationspunkte von eindrücklicher dramatischer Kraft und Originalität inszeniert. Die Fantasie beginnt charakteristisch mit einem mit zahlreichen ›Zierlichkeiten‹ (allen voran ausdrucksstarken Appoggiaturen) versehenen Orgelpunkt. Bach verweilt zunächst in der Haupttonart und führt den Bass die Tonleiter von der dritten Stufe aus chromatisch aufwärts: Der Einschnitt auf dem Sextakkord der vierten Skalenstufe und das darauffolgende *h* im Bass verweisen auf einen (abgewandelten) ›Monte‹,⁷³ der einen Absatz oder eine förmliche Kadenz in der Haupttonart erwarten lässt (Beispiel 9).

Beispiel 9: Beginn der Fantasie, die Tonart ›festsetzend‹ mit hypothetischer förmlicher Kadenz

- 69 »Nach dem Satz 2/4+6 oder 2/4½/6 pflegt auch der ordinaire Accord, und zwar gern mit der 3a maj. zu erfolgen, wenn der Bass nur einen halben Ton fällt« (Heinichen 1728, 161 f.).
- 70 Heinichen zeigt die Herleitung dieser bei Bach äußerst häufig anzutreffenden chromatischen Sequenz aus dem Terzfall unter »verschiedene[n] fremde[n] Sätze[n] [...], die mancher vor übel fundirte Libertäten möchte ansehen, so lange ihm die raisons davon verborgen seynd.« (Ebd., 686 f.)
- 71 Vgl. Bachs Anmerkungen zur Probefantasie, Anm. 42.
- 72 Diese bei Bach sehr häufig anzutreffende Verwechslung erscheint in gewisser Weise zwingend, da die alleinige Auflösung der verminderten Quinte unter Beibehaltung der übrigen *Claves* an ihrem Ort in die dissonante Quarte eines Terzquartakkords nicht statthaben könnte.
- 73 Mit einem Einschnitt in g-Moll (II) statt B-Dur (IV).

Stattdessen verwechselt Bach den Akkord vor seiner Auflösung zunächst zweifach, wobei er durch die Appoggiaturen klar bestimmt bleibt, seine Funktion in der Haupttonart (als doppeldominante erhöhte vierte Stufe) jedoch durch die Verwechslung (Sekundakkord über *as*) zumindest für einen Moment vorsichtig in Frage gestellt wird. Dieser Prolongation der Dissonanzauflösung, die als musikalisch-rhetorische Figur der ›Dubitatio‹⁷⁴ inszeniert wird, folgt urplötzlich und überraschend die bereits an der d-Moll-Fantasie aufgezeigte charakteristische Verwechslung bei gleichzeitiger Auflösung der verminderten Quinte (Beispiel 10), wobei zusätzlich eine enharmonische Verwechslung des *as* zu *gis* stattfindet. Auf diese Weise erscheint die Wendung nachträglich als Transposition des vorausgegangenen Einschnitts, wobei beim transponierten Glied der Sextakkord der Auflösung in den Grundakkord verwechselt ist (Beispiel 10). Hier ereignet sich eine ›theatralische Resolution der Dissonanzen‹ im wahrsten Sinne des Wortes: mit großem, dramatischen Effekt inszeniert Bach eine formal einschneidende ›Betrügerei‹: statt der förmlichen Kadenz, die dem stringenten Bassverlauf folgend entschieden die Haupttonart ›festgesetzt‹ hätte, führt uns Bach nach enharmonischer Verwechslung über eine virtuose Kaskade in einen Absatz in a-Moll.

Beispiel 10: Ausweichung nach a-Moll mittels Verwechslung von *Genus* und Harmonie

Die unmittelbar darauffolgende bizarre enharmonische Progression, mit der a-Moll sofort wieder verlassen wird, lässt sich wie folgt verstehen: der verminderte Septakkord auf der erhöhten vierten Skalenstufe (in a-Moll *dis*) wird enharmonisch in einen Terzquartakkord verwechselt, der sich in die dritte Stufe von b-Moll auflöst. Das darauffolgende *fis* lässt sich entsprechend zunächst noch als niedrige sechste Stufe von b-Moll (eigentlich also *ges* mit Sekundakkord) auffassen, wird aber bei gleichzeitiger Fortschreitung von *a* zu *gis* in einen Quintsextakkord der siebten Tonleiterstufe von cis-Moll verwechselt. Dessen Auflösung geschieht wiederum mit gleichzeitiger Verwechslung, wobei die Auflösung des Leittons *his* im Bass als Quarte in der Oberstimme erscheint. Dieser exzentrischen (und von Heinichen aufgrund der Quarte möglicherweise nicht gebilligten) Verbindung folgt eine weitere ›Dubitatio‹ auf einem übermäßigen Quintsextakkord, der als Septakkord notiert ist. Betrachtet man die Quarte als die eigentliche Dissonanz des Terzquartakkords, die liegen bleiben muss, so ist diese Fortschreitung hinsichtlich der Dissonanzbehandlung

74 »Die Dubitatio (Zweifel) zeigt eine Ungewißheit in der Empfindung an. Sie wird in der Musik auf zweierlei Art ausgedrückt: 1) durch eine zweifelhafte Modulation [...] 2) durch einen Stillstand auf einer gewissen Stelle eines Satzes [...]« (Forkel 1788, 58). Scheibe gibt folgende wichtige Anmerkung: »Der Zweifel muß dem Componisten nicht die Ordnung seiner Gedanken, oder den wohleingerichteten Zusammenhang seiner Sätze verwirren, und ihn also selbst zweifelhaft machen; er muß nur die Zuhörer auf eine sinnreiche Art verführen, damit sie in der Folge der Sätze, oder der Töne ungewiß werden, und seine Meinung nicht leicht erraten können.« (Scheibe 1745, 687)

regelkonform.⁷⁵ Die Auflösung der ›Dubitatio‹ (wiederum mittels einer stürmischen Kaskade) wird jedoch gegenüber der ersten an harmonischer Kühnheit noch überboten. Wird der im *pianissimo* notierte übermäßige Quintsextakkord tatsächlich kaum hörbar angeschlagen, so kann man den darauffolgenden Quartsextakkord über *cis* gegebenenfalls als verwechselte Auflösung des vorausgegangenen Terzquartakkords wahrnehmen. Als unmittelbare Auflösung muss der Akkord über *a* tatsächlich wie notiert als Septakkord verstanden werden, dessen Septime sich auflöst, während im gleichen Zug die Harmonie verwechselt sowie das *e* zu *eis* chromatisch alteriert wird und außerdem *ais* statt *a* erklingt (vgl. Beispiel 11). Als anschließende Pointe bringt Bach die im Fantasie-Kapitel empfohlene »Schönheit«, bei der »man sich stellt, durch eine förmliche Schlußcadenz in eine andere Tonart auszuweichen, und hernach eine andere Wendung nimmt«:⁷⁶ die über den Vorhaltsquartsextakkord angekündigte förmliche Kadenz nach Fis-Dur flieht in die sechste Stufe mit dem enharmonischen Sekundakkord, der wiederum nach bekannter Art enharmonisch in einen Quintsextakkord verwechselt wird und sich (analog zur ersten enharmonischen Modulation nach a-Moll) mittels Verwechslung in den Dominantseptakkord von C (wiederum überraschend -Dur) auflöst (vgl. Beispiel 11). Mit dessen Auflösung – wohlgernekt der seit dem Verlassen der Haupttonart, abgesehen von dem durch den verminderten Quintsprung (*saltus duriusculus*) im Bass sofort wieder aufgehobenen mediantischen Absatz in a-Moll, ersten Auflösung eines Klangs in eine Konsonanz – beginnt ein im Takt verfasster Mittelteil in der Dominanttonart C-Dur.

Mit ihren kühnen Harmonieverbindungen, bewerkstelligt durch die zahlreichen Verwechslungen von Harmonie und *Genus*, zeigt die Passage auf bemerkenswerte Weise die »richtige Kenntniß und einen muthigen Gebrauch der Harmonie«.⁷⁷ Sie gibt ein eindrückliches Beispiel davon, wie man »auf eine ganz entlegene Art *neu, angenehm* und *überraschend*« moduliert.⁷⁸ ›Angenehm‹ auch dadurch, dass die harmonisch schwierigste, enharmonische Passage⁷⁹ dem von Heinichen formulierten Grundsatz folgt, »so viel wie möglich auff das Cantabile der Singstimme [zu] sehen, und dem Accompagnement den Anschlag der unerwarteten, und gleichsam unnatürlichen Harmonie [zu] überlassen«:⁸⁰ die Oberstimme schreitet vom *ges* ins *cis* (= *des*) stufenweise abwärts. Trotz der zahlreichen Überraschungen (oder gerade deshalb) ist dieser erste Formteil aber mitnichten ungeordnet oder gar ›ungeplant‹, sondern höchst artifiziell komponiert, und folgt dabei einer klaren formalen Strategie.

75 Vgl. Bachs Erklärung im *Versuch*: »Wenn die grosse Sexte die reine Quarte und kleine Terz bey sich hat, so muß entweder die Quarte, oder die Terz vorbereitet seyn. Am öftersten pflegt die Terz schon da zu seyn, und tritt nachher herunter. Die Quarte bleibt liegen.« (Bach 1762, 75)

76 Ebd., 330.

77 Bach 1797, 275.

78 Ebd.

79 Schleuning bringt den spezifischen Rhythmus dieser Passage mit der Bedeutung von »Todestruer« in Verbindung, da der »Rhythmusablauf sich tatsächlich als Begleitrhythmus von nur solchen Chorwerken nachweisen läßt, die die Funktion der Totenklage haben.« (Schleuning 1973, 280)

80 Heinichen 1728, 707. Vgl. Anm. 57 zu Beispiel 7b.

First system of musical notation. Treble clef: $\frac{7}{4}$ 2, $\frac{7}{4}$ 2. Bass clef: $\frac{7}{4}$ 2, $\frac{7}{4}$ 2. Chordal accompaniment in bass clef: $\frac{7}{4}$ 2, $\frac{7}{4}$ 2, $\frac{7}{4}$ 2. F: ①

Second system of musical notation. Treble clef: $\frac{5}{3}$, $\flat 7$, $\frac{4}{2}$. Bass clef: $\frac{5}{3}$, $\flat 7$, $\frac{4}{2}$. Chordal accompaniment in bass clef: $\frac{5}{3}$, $\flat 7$, $\frac{4}{2}$. ④

Third system of musical notation. Treble clef: $\frac{6}{6}$, $\sharp 6$ $\flat 5$. Bass clef: $\frac{6}{6}$, $\sharp 6$ $\flat 5$. Chordal accompaniment in bass clef: $\frac{6}{6}$, $\sharp 6$ $\flat 5$. ③, ③, 8: ②

Fourth system of musical notation. Treble clef: $\frac{6}{6}$, $\flat 7$, $\frac{4}{12}$, f . Bass clef: $\frac{6}{6}$, $\flat 7$, $\frac{4}{12}$, f . Chordal accompaniment in bass clef: $\frac{6}{6}$, $\flat 7$, $\frac{4}{12}$, f . ④, ③, c: ⑦, ⑥, ⑦

Beispiel 11: Fantasie F-Dur Wq. 59/5, Anfang, mit »Gerippe« (Fortsetzung auf der nächsten Seite)

The image displays four systems of musical notation for a piano and bass. Each system consists of a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The music is written in a minor key, indicated by a single flat in the key signature.

- System 1:** The piano staff begins with a *ff* dynamic, followed by *f* and *p*. The bass staff includes figured bass notation: $\#6$ 5, $\#$, 6, 7 $\frac{4}{\flat 3}$, 6. Circled numbers 2, 5, 7, 1, 4, and 3 are placed below the bass staff.
- System 2:** Dynamics include *f*, *ff*, *p*, and *pp*. Figured bass notation includes 4 2, $\#6$ $\#4$ 3, $\#6$ $\#5$ $\#$, $\#6$ $\#4$ $\#$, and $\times 6$ (7) 5 $\#$. Circled numbers 4, 7, 2, and 6 are placed below the bass staff.
- System 3:** Dynamics include *ff* and *p*. Figured bass notation includes $\#6$ $\#4$, $\flat 7$ $\#5$ $\#3$, $\#4$ $\#2$, and $\flat 6$ $\flat 5$. Circled numbers 5, 6, and 2 are placed below the bass staff.
- System 4:** Dynamics include *ff* and *p*. Figured bass notation includes 7 and $\flat 7$. Circled numbers 5 and 1 are placed below the bass staff.

Beispiel 11 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

Fantasie g-Moll Wq. 117/13

Die als Einzelwerk erschienene g-Moll-Fantasie Wq. 117/13⁸¹ weist zu Beginn eine der F-Dur-Fantasie vergleichbare formale Strategie auf. Bach verzichtet hier am Anfang auf einen Orgelpunkt und setzt die Tonart stattdessen mit einer vollständig ausgeführten Tonleiter fest – ›außer der Ordnung‹ lediglich dahingehend, dass er mit der Tonleiter aufwärts bis zur dritten Skalenstufe beginnt, dann über die Verwechslung der 4-3-Fortschreitung das Register wechselt und von dort aus mit einer durchgängig chromatischen Tonleiter abwärts die übrigen Skalenstufen (von der ersten bis zur erhöhten vierten), mit *retardationes* bzw. *suspersiones* intensiviert, durchmisst. Die Tonleiter mündet sodann in eine durch eine virtuose Kaskade ausgedrückte förmliche Kadenz.

The image contains two systems of musical notation for a g-Minor fantasia. The first system shows a melodic line starting with a forte (f) dynamic, moving up to the third scale degree and then down chromatically. The second system shows a cadence with a fortissimo (ff) dynamic, featuring a complex chord structure with figured bass notation (7 5 6 4 #5 #) and a final cadence in h-Minor (marked with a circled 1).

Beispiel 12: Fantasie g-Moll Wq. 117/13, Vergleich der förmlichen Kadenz nach g-Moll und des Absatzes in h-Moll

Über den Sekundakkord *in transitum* und die enharmonische Verwechslung seines Bassons gelangt Bach nach h-Moll, wobei die sich durch die enharmonische Verwechslung ergebende harte verminderte Terz (*eis-g*) vor der Auflösung verschwiegen wird (Beispiel 12, vgl. auch Heinrichens Modulation, Beispiel 7a). Bach bekräftigt h-Moll mit einem Absatz, der analog zur vorausgegangenen Kadenz eingeführt und gestaltet wird (vgl. Beispiel 12). Wie in der F-Dur-Fantasie wird die Tonart nach dem Absatz sogleich wieder verlassen. Der Sextakkord auf *a* mit kleiner Terz und großer Sexte scheint zunächst nach G-Dur zu führen, wird aber in einen unbestimmten enharmonischen Akkord weitergeführt, der im Sinne einer ›Dubitatio‹ gehalten wird: die Appoggiatur lässt auch eine Auffassung als verminderter Septakkord über der 7. Stufe in a-Moll (*gis*) zu, die aufgrund des Bassgangs (*h-a-gis*) und der größeren Verwandtschaft zu h-Moll und G-Dur zunächst am plausibelsten erscheint.

Die Auflösung der ›Dubitatio‹ erfolgt über eine äußerst kühne Progression, bei der sich die Frage stellt, ob es sich überhaupt um eine Auflösung handelt (Beispiel 15). Fasst man den Akkord enharmonisch verwechselt und der Notation entsprechend als Sekundakkord in c-Moll auf,⁸² so müsste man mit Heinrichen von einer enharmonischen Verwechslung der Hauptdissonanz (übermäßige Sekunde *as-h*) in eine Konsonanz (kleine Terz *as-ces*)

81 Veröffentlicht in: Bach 1770 (Nr. 7). Noten online: [https://imslp.org/wiki/Fantasia_in_G_minor%2C_H.225_\(Bach%2C_Carl_Philipp_Emanuel\)](https://imslp.org/wiki/Fantasia_in_G_minor%2C_H.225_(Bach%2C_Carl_Philipp_Emanuel)) (5.12.2020)

82 Mit dieser Deutung würde sich noch der Doppelschlag der sich anschließenden Kaskade in die Harmonie integrieren lassen, sodass der Akkord für einen kurzen Moment tatsächlich so gehört werden kann.

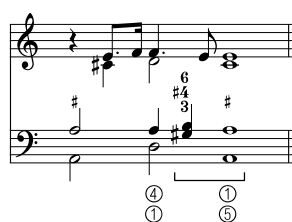
sprechen, sodass ihre Auflösung ausbleibt. Die begleitende Dissonanz der übermäßigen Quarte und die Sexte schreiten, wie die Terz und die verminderte Quinte in Heinrichens Beispiel (vgl. Beispiel 7c), in Gegenbewegung schrittweise in den dritten *Clavem* der neuen Harmonie fort. Die Auflösung, die eigentlich keine ist, der as-Moll-Dreiklang, erscheint überdies in den Sextakkord über *ces* verwechselt (Beispiel 15a).

Diese Interpretation erscheint mir insofern adäquat, als die Doppelschlag-Figur *b-as-g-as* keine Auffassung des *as* als *gis* mehr zulässt, mithin die übermäßige Sekunde als solche konkretisiert, und der Effekt des daraufhin angeschlagenen *ces* tatsächlich dem der »Metamorphosin« einer Dissonanz in eine Konsonanz nahekommt (der melodische Sprung und spätestens das unmittelbar darauf erklingende *es* vermitteln in diesem Augenblick die enharmonische Verwechslung in eine kleine Terz *as-ces*).

Eine weitere mögliche Deutung geht aus Bachs im Fantasie-Kapitel dargestellten Modulationsbeispielen hervor. Dort findet sich eine verwickelte Modulation von C-Dur nach as-Moll, bei der sich der enharmonische Terzquartakkord auf *as* über einen Quartfall in den Vorhaltsquartsextakkord auf der Dominante von as-Moll auflöst (Beispiel 13). Dies ist für Bach eine offenbar gewöhnliche Wendung, denn in allen anderen Modulationsbeispielen löst er den enharmonischen Akkord auf übliche Weise schrittweise auf. Im Zusammenhang mit einem Quartfall ist der Terzquartakkord als Durchgang charakteristisch, sodass man hier von einem *Transitus anticipatus* sprechen könnte, vergleichbar der Rameau'schen *sixte ajoutée*. Der Quartfall mit Quart-Sext-Durchgang (und ggf. Quart-Sext-Vorhalt auf dem Auflösungsklang) war als fixe Wendung schon im 17. Jahrhundert als »*Cadentia minor*« theoretisch erfasst,⁸³ wobei die kontrapunktische, modale Kadenzlehre des Barock offen lässt, ob es sich um eine Stufenverbindung 4–1 oder (wie im vorliegenden Fall) 1–5 handelt (Beispiel 14).



Beispiel 13: Modulation von C nach as (Bach, *Versuch*)



Beispiel 14: vollstimmige *Cadentia minor* nach Muffat, Bezifferung und Stufen ergänzt

83 Unter diesem Begriff bei Johann Baptist Samber und Georg Muffat. Muffat zeigt die Möglichkeit des Quartsextdurchgangs im vollstimmigen Satz: »Zu End der vorletzten Noten ziehret die Cadenz sehr die bescheite Hinzusetzung folgender durchgehender Dissonantien, nemblich 6/4#, absonderlich in den untern mit 4 und mehr Stimmen« (Muffat 1991, 112). Samber schreibt, dass bei der *Cadentia minor* »gemeiniglich die Zahlen 65/443 oder 5/43 aber erst auff der letzten Noten (wie sonst in cadentia majori auff der vorletzten stehn) gefunden« werden (Samber 1704, 155). Lorenzo Penna bringt den Quartfall mit Quartsextdurchgang als »2. Cadenza« (Penna 1679, 125).

Vergleicht man das Modulationsbeispiel mit der Situation in der Fantasie (bezeichnen- derweise in beiden Fällen as-Moll), so lässt sich diese auch als Quartfall mit verwechsel- ter Auflösung verstehen (Beispiel 15b). Für diese Interpretation spricht, dass der Auflö- sungsakkord anschließend in den Quartsextakkord verwechselt wird, der sich wie in der Beispielmodulation in den Dominantseptakkord auflöst. Unmittelbar darauf erfolgt die nächste Modulation nach fis-Moll überdies wiederum mit derselben Quartfall-Progres- sion, diesmal jedoch ohne Verwechslung (vgl. Beispiel 15b).

h: ① G: ② a: ⑦

a) 7 4 b5 b6 b

a: ⑦ → c: ⑥ as: ① ③

b) 7 4 b6 b6 b6 #6 #4 6 #4

a: ⑦ → as: ① ⑤ ③ fis: ① ⑤

Beispiel 15: Modulation nach as-Moll und Fortsetzung; Analyse der Enharmonik in der unteren Zeile

Welche Auffassung auch immer dem Hörerlebnis näher kommt: unbestreitbar ist, dass Bach hier an gleicher formaler Position wie in der F-Dur-Fantasie eine ›neue, angenehme und überraschende‹ Modulation ›ganz entlegenerer Art‹ intendiert; ›angenehm‹ wird sie wiederum nicht zuletzt durch den kantablen, mit ›Zierlichkeiten‹ (Appoggiaturen und Ornamenten) versehenen Gang der Oberstimme *d-c-h(= ces)-b-as*. Die formale Idee ist in beiden Fällen, die mit Bestimmtheit erreichte Tonart (übrigens beide Male die große dritte Stufe [in Moll: ›chorda peregrina‹]⁸⁴ der Haupttonart) nach einem Absatz, der ihre Weiterführung und Bekräftigung durch eine förmliche Kadenz erwarten lässt, im Sinne einer ›vernünftigen Betrügerey‹ sogleich wieder zu verlassen.

Mittels der ›theatralischen Resolutionibus‹ der Dissonanzen, der Verwechslung von Harmonie und *Genus* zugleich, wird die in den vorausgehenden Absatz führende, vergleichsweise gewöhnliche enharmonische Modulation im Sinne einer Kulmination durch Zuspitzung der Mittel übertroffen. Wichtig bleibt aber, dass auch die kühnste Wendung über ihre sinnliche Wirkung hinaus noch rational begründet werden kann und dies für das zeitgenössische ästhetische Urteil eine ganz wesentliche Qualität darstellt; nur durch die Befolgung der ›geheimen Regeln der Kunst‹ kann die Musik dem mit diesen vertrauten ›Kenner‹ außer dem sinnlichem Genuss ebenso die ›unterhaltendste Geistesbeschäftigung‹ ermöglichen, für die die Freie Fantasie von den Zeitgenossen geschätzt wurde. In diesem Sinne spricht Bach von der »Wissenschaft der Harmonie«, und tadelt die abgedroschenen Modulationen derjenigen Komponisten, die diese Wissenschaft für »zu schwer, zu trocken, und für ihr Genie zu einschränkend [halten], weil sie solche nicht genug kennen, und nicht viel davon gelernt haben.«⁸⁵

84 Vgl. Mattheson 1731, 54.

85 Bach 1797, 275.

g: ① ② ③ ④ ③ ⑦ ① ⑦ ⑦ ⑥ ⑥ ⑤ ④

Festsetzung der Tonart am Anfang mittels Tonleiter

⑤ ① ⑦ h: ④ ⑤ ① ① G: ②

enharmonische Modulation und Absatz in h-Moll enharmonische

c: ⑥ as: ③ ① ⑤ ② ⑦ ① ⑤ ⑥ ⑦ ⑤ # ⑥ ⑦ ⑤ #

b: ⑦ fis: ① ⑤ ⑥ ⑦ ⑤

Modulation und angekündigte förmliche Kadenz nach as-Moll enharmonische Modulation und Tonleiter aufwärts in fis-Moll

⑦ ① ⑦ c: ⑤ ⑥ ④ ② ⑦ ⑤ ⑥ ⑦ ⑤ ① ② as: ⑦

Verwechslung der Dissonanz vor der Auflösung und Absatz nach c-Moll

① ⑥ b: ⑤ ⑥ ⑦ ① ③ ④ ⑦ ①

Verwechslung der Dissonanz vor und mit der Auflösung, enharmonische Modulation und Absatz nach g-Moll

④ ④ c: ② ⑥ g: ① ⑤ ④ ④ ⑤ ①

Festsetzung der Tonart am Ende mittels Orgelpunkt und erweiterter Kadenz

Beispiel 16: Reduktion der Fantasie g-Moll Wq. 117/13

Die harmonische Dramaturgie des weiteren Verlaufs lässt sich wie folgt beschreiben: Im Anschluss an die Modulation nach fis-Moll, die eine förmliche Kadenz ankündigt, folgt eine (quasi gleich dem Anfang rückwärts) den oberen Tetrachord chromatisch aufwärts durchschreitende, wiederum durch *retardationes* und Seufzer-Figuren ausgedrückte Skala (mit Teufelsmühlen-Harmonik),⁸⁶ die aber gleichsam über ihr Ziel hinauschießt und im Dominantseptakkord von c-Moll kulminiert, der (unter Einbezug des as) vor der Auflösung mehrfach verwechselt wird und schließlich eine zugleich bestimmte wie labile Auflösung durch einen Absatz mit zunächst verschwiegener Grundstimme erfährt. Mit deren Einsatz führt sofort eine weitere mit *retardationes* intensivierte Tonleiter in den Dominantseptakkord von b-Moll. Es folgt wiederum eine Prolongation der Dissonanzauflösung: Der Bass schreitet aufwärts ins ges, der sich darüber ergebende enharmonische Sekundakkord

86 Charakteristisch für die ›Teufelsmühle‹ ist die Fortschreitung vom Quartsextakkord über den übermäßigen Quintsextakkord in den verminderten Septakkord (oder umgekehrt), die sich über fortschreitender chromatischer Skala ad infinitum wiederholen lässt. Zu diesem Satzmodell vgl. Thorau 1993 und Dittrich 2007, 107–21.

wird vor seiner Auflösung verwechselt und auf feinsinnige Weise durch die Veränderung der Appoggiatur (*des* zu *d*) nach seinem Verklingen zum (mithin auf den Anfang rekurrenden) Quintsextakkord der zweiten Stufe der Haupttonart g-Moll hin enharmonisch verwechselt. Einem virtuos gestalteten Absatz folgt eine mit harmonischen Spezialitäten (unerwartete Ausweichung nach c-Moll, Verwechslung der Harmonie bei der Auflösung, Orgelpunkt, Neapolitaner) üppig ausgestattete förmliche Kadenz, die, vergleichbar der Probefantasie, »mehrenteils durch dissonierende Griffe«⁸⁷ die Haupttonart festsetzt.

RESÜMEE

Die ›theatralischen Resolutiones der Dissonantien‹ – vielfältigste Verwechslungen der *Generum*, der Harmonie vor und bei der Auflösung, *retardationes* – zeigen sich erneut als zentrale Gestaltungsmittel der Fantasie. Die nach Cramer und Forkel die musikalische Logik konstituierende Harmonik entfaltet, gleichsam wie eine ›Beweisführung‹, einen Diskurs in Tönen, der per se keiner weiteren äußerlichen Formgebung bedarf.⁸⁸ Zwar zielt das Fantasieren darauf, »sich der Gemüther seiner Zuhörer [...] zu bemeistern«, ist zur »Ausdrückung der Affeekten besonders geschickt« und muss »aus einer guten musikalischen Seele« herkommen.⁸⁹ Doch so expressiv und farbenreich, so dynamisch-mitreibend, so suggestiv in ihrer Wirkung die Freie Fantasie bei Bach ist, erschließen sich doch ihre ›tieferen Reize‹ erst dem Kenner, bei dem sie gleichermaßen die Sinne wie den Verstand anspricht und ›intellectuelles Vergnügen‹ durch die ›unterhaltendste Geistesbeschäftigung‹ bereitet. So wenig, wie sich Extempore-Spiel und Regelmäßigkeit widersprechen (man denke nur an die für das Extempore-Spiel mindestens so wichtige Fuge), so wenig widerspricht der freie Affektausdruck der Notwendigkeit eines rationalen, ›logischen‹ Fundaments. Der Generalbass bildet, um eine Formulierung Robert Schumanns aufzugreifen, den »innerlichen Faden, der auch die fantastische Unordnung durchschimmern soll, will sie anders im Bezirk der Kunst anerkannt sein«.⁹⁰ Die Rolle des Generalbasses als ›innerlicher Faden‹ beschrieb niemand deutlicher als J. G. Albrechtsberger: »Der Generalbaß lehrt uns, jede Composition, für welches Instrument sie auch immer geschrieben, so üppig sowohl die Hauptstimme, als die sie begleitenden figurirt, und mit glänzenden Passagen ausgestattet seyn mögen, auf ihre einfachen, ursprünglichen Grund- und Stamm-Accorde zu reducirern; er gestattet uns einen Blick in das entschleierete, innerste Heiligthum, zeigt den ganzen geheimnißvollen Bau eines Kunstwerkes im Skelet, entkleidet von allem ausschmückenden Zierrath; [...] er ist unser sicherer Führer und Wegweiser, ordnet und bindet die Ideen, ebnet die Pfade, kettet, was ohne ihn getrennt, einet, was ohne seine Hülfe unet herum irren würde«.⁹¹ Um dem Vermögen des ›Kenners‹ des 18. Jahrhunderts nahezukommen, ist eine Rehabilitierung der ›Wissenschaft des Generalbasses‹ unabdingbar. Ansonsten erscheinen einem die überlie-

87 Bach 1762, 341. Vgl. Anm. 43.

88 Schon in den späten Fantasien Bachs findet zum Teil eine ›Vermischung‹ von freiem und gebundenem Stil statt, wobei Sonaten- und Rondoform ebenso in die Freie Fantasie eingehen, wie dann bei Mozart, Haydn und insbesondere Beethoven der fantastische Stil in die Sonate.

89 Bach 1753, 123 f.

90 Schumann 1842/43, hier 1842, 205. Zu Schumanns Begriff des ›Fadens‹, der damit wohl nicht mehr vornehmlich den Generalbass als handwerkliche Kategorie im Sinne hatte, vgl. Kranefeld 2000, 161–172.

91 Albrechtsberger 1830, 1.

ferten Werke als das, als was sie schon im 19. Jahrhundert missverstanden wurden:⁹² als präzise ausgearbeitete Protokolle idealiter unreflektierter, »gleichsam hingeworfene[r]«⁹³ Improvisation (mithin eine *contradictio in adjecto*), ungeordnet und regellos.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1949), *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen: Mohr.
- Johann Georg Albrechtsberger (1830), *Sämtliche Schriften über Generalbaß, Harmonie-Lehre und Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte*, hg. von Ignaz Xaver von Seyfried, Wien: Strauss.
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1753), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten erläutert*, Berlin: [Selbstverlag], gedruckt bei Christian Friedrich Henning. Reprint, hg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1958.
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1762), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Zweyter Theil, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird*, Berlin: [Selbstverlag], gedruckt bei George Ludewig Winter. Reprint, hg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1958.
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1768), *Kurze und leichte Clavierstücke mit veränderten Reprisen und beigefügter Fingersetzung für Anfänger*, 2. Sammlung, Berlin: Winter.
- Bach, Carl Philipp Emanuel (Hg.) (1770), *Musikalisches Vielerley*, Hamburg: Bock. Reprint Basel: Meadow 1983.
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1786), »Sechste Sammlung für Kenner und Liebhaber – Pränumerationsruf«, *Staats- und gelehrte Zeitung des Hamburgischen unparteyischen Correspondenten*, Nr. 168, 21. Oktober, 5.
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1797), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Zweyter Theil, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird. Nebst einer Kupfertafel. Zweite vom Verfasser verbesserte, und mit Zusätzen vermehrte Auflage*, Leipzig: Schwickert.
- Beißwenger, Kirsten (1992), *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel: Bärenreiter.
- Cramer, Carl Friedrich (1783), »Claviersonaten und freye Phantasien, nebst einigen Rondos fürs Fortepiano, für Kenner und Liebhaber, componirt von Carl Philipp Emanuel Bach. Vierte Sammlung. Leipzig, im Verlage des Autor 1783« [Rezension], *Magazin der Musik* 1, 1238–1255.
- Cramer, Carl Friedrich (1786), »Ueber Musik und Lolli«, *Magazin der Musik* 2, 902–914.
- Dittrich, Marie-Agnes (2007), »›Teufelsmühle‹ und ›Omnibus‹«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2, 107–21. <https://doi.org/10.31751/247> (5.12.2020)

92 Vgl. Anm. 2.

93 Koch 1802, 554.

- Forkel, Johann Nikolaus (1788), *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, Leipzig: Schwickert. Reprint Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1967.
- Heimann, Walter (1973), *Der Generalbass-Satz und seine Rolle in Bachs Choral-Satz*, München: Katzbichler.
- Heinichen, Johann David (1728), *Der General-Bass in der Composition*, Dresden: [Selbstverlag]. Reprint Hildesheim: Olms 2019.
- Holtmeier, Ludwig (2017), *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms.
- Kirnberger, Johann Philipp (1773), *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, Berlin: G. J. Decker und G. L. Hartung. Reprint Hildesheim: Olms 1970.
- Koch, Heinrich Christoph (1802), *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main: August Hermann d. J. Reprint Hildesheim: Olms 1964.
- Kranefeld, Ulrike (2002), *Der nachschaffende Hörer: Rezeptionsästhetische Studien zur Musik Robert Schumanns*, Stuttgart: Metzler.
- Mattheson, Johann (1731), *Grosse General-Baß-Schule. Oder: Der exemplarischen Organisten-Probe*, 2. Auflage, Hamburg: Kißner. Reprint Hildesheim: Olms 1968.
- Mattheson, Johann (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Herold. Reprint Kassel: Bärenreiter 1954.
- Menke, Johannes (2017), *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock*, Laaber: Laaber.
- Moßburger, Hubert (2014), »Logik und Ästhetik von Harmonie und Melodie im 19. Jahrhundert«, in: *Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang*, hg. von Patrick Boenke und Birger Petersen, Hildesheim: Olms.
- Muffat, Georg (1991), *Regulae concertuum partiturae* [Ms., 1699], hg. von Bettina Hoffmann und Stefano Lorenzetti, Bologna: Associazione clavicembalista bolognese.
- Niedt, Friedrich Erhardt (1706), *Musicalische Handleitung*, Bd. 2, Hamburg: Benjamin Schillern. Reprint Hildesheim: Olms 2003.
- Penna, Lorenzo (1679), *Li primi albori musicali per li principanti della musica figurata*, Bologna: Giacomo Monti.
- Poos, Heinrich (1988), »Nexus vero est poeticus. Zur fis-Moll-Fantasie Carl Philipp Emanuel Bachs«, in: *Studien zur Instrumentalmusik. Lothar Hoffmann-Erbrecht zum 60. Geburtstag*, hg. von Anke Bingmann, Klaus Hortschansky und Winfried Kirsch, Tutzing: Schneider.
- Reimer, Erich (1974), »Kenner – Liebhaber – Dilettant« in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, 3. Auslieferung, Wiesbaden: Steiner.
- Riepel, Joseph (1752), *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst. I. De Rhythmopoeia, Oder von der Tactordnung*, Augsburg: Johann Jacob Lotter. Reprint, hg. von Thomas Emmerig, Wien: Böhlau 1996.
- Samber, Johann Baptist (1704), *Manuductio ad organum*, Salzburg: Johann Baptista Mayrs seel. Wittib und Erb. Reprint Hildesheim: Olms 2009.
- Scheibe, Johann Adolph (1745), *Critischer Musicus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig: Breitkopf. Reprint Hildesheim: Olms 1970.

- Schilling, Gustav (1856), *Carl Philipp Emanuel Bach's Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Im Gewande und nach den Bedürfnissen unserer Zeit neu herausgegeben*, Berlin: Franz Stage.
- Schleuning, Peter (1973), *Die Freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Göppingen: Kümmerle.
- Schumann, Robert (1842/43), »Pianofortemusik«, *Neue Zeitschrift für Musik* 9 (1842), 167 f., 175–177, 205 f.; 10 (1843), 13 f., 30 f., 39 f.
- Schulenberg, David (2014), *The Music of Carl Philipp Emanuel Bach*, Rochester: University of Rochester Press.
- Sorge, Georg Andreas (1745), *Vorgemach der musicalischen Composition*, Bd. 1, Lobenstein: [Selbstverlag].
- Spieß, Meinrad (1746), *Tractatus Musicus Compositorio-Practicus*, Augsburg: Johann Jacob Lotters seel. Erben.
- Sulzer, Johann Georg (1774), *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig: Weidmann und Reich. Reprint der zweiten Auflage Hildesheim: Olms 1994.
- Teepe, Dagmar (2016), »Fantasie, II. 18. Jahrhundert« [1995], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15881> (5.12.2020)
- Thorau, Christian (1993), »Kühn, nie gehört und doch sachrichtig. Zur sogenannten Teufelmühle in Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasien«, in: *Carl Philipp Emanuel Bach. Beiträge zu Leben und Werk*, hg. von Heinrich Poos, Mainz: Schott, 171–196.
- »Von gelehrten Sachen. Claviersonaten und freye Phantasien, nebst einigen Rondos fürs Fortepiano, für Kenner und Liebhaber, componirt von Carl Philipp Emanuel Bach. Vierte Sammlung. Leipzig, im Verlage des Autor 1783« [Rezension], *Staats- und gelehrte Zeitung des hamburgischen unparteyischen Correspondenten*, Nr. 150, 19. September 1783, 3 f.

© 2020 Ralph Bernardy (ralph@bernardynet.de)

Bernardy, Ralph (2020), »Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasien, oder: Von der ›Wissenschaft der Harmonie‹« [Carl Philipp Emanuel Bach's Fantasies, or: About the »Wissenschaft der Harmonie«], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 115–139. <https://doi.org/10.31751/1065>

Schola Cantorum Basiliensis Fachhochschule Nordwestschweiz [Schola Cantorum Basiliensis University of Applied Sciences and Arts Northwestern Switzerland]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 22/07/2020

angenommen / accepted: 23/07/2020

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

zuletzt geändert / last updated: 10/01/2021