

FANTASIA

Der Begriff der »Fantasie« als Kompositionsform wurde spätestens im 16. Jahrhundert geprägt. Er bezeichnet ein Musikstück mit freier Struktur, das der Improvisation nahesteht und sich von den beliebten Tanzsätzen der Renaissance und des Barocks abgrenzt. Ohne äußere Formgebung gibt die Fantasie im freien Ausdruck doch das rationale Fundament nicht auf: Als Leitfaden »schimmert jederzeit der Generalbass durch die fantastische Unordnung hindurch«, wie Robert Schumann 1842 schreibt. Carl Philipp Emanuel Bach definiert sie 1762 folgendermaßen: »Eine Fantasie nennet man frey, wenn sie keine abgemessene Tacteintheilung enthält, und in mehrere Tonarten ausweicht, als bei andern Stücken zu geschehen pfliget, welche nach einer Tacteintheilung gesetzt sind, aber aus dem Stegreif erfunden werden. Eine freye Fantasie bestehet aus abwechselnden harmonischen Sätzen, welche in allerhand Figuren und Zergliederungen ausgeführet werden können.« (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil 2)

Während die Fantasia am Ende des 17. Jahrhunderts in England und Frankreich vor allem als Gattung für Streichinstrumente behandelt wurde, nutzte man sie in Deutschland bis ins 18. Jahrhundert hinein ausschließlich für Tasteninstrumente, insbesondere für das Cembalo und die Orgel. Die deutschen Orgelschulen des 17. und 18. Jahrhunderts erkannten die Eignung der Fantasie, Stilrichtungen zu vereinen und weiterzuentwickeln. Während einige (etwa Buxtehude und Pachelbel) sie mit der Strenge der Fuge verbanden, um ihren freien harmonischen Charakter hervorzuheben, verschmolzen Vertreter südlicher Schulen wie Hassler, Scheidt und Froberger verschiedene Lehren zu einem Stilgemisch. Dieser Prozess setzte sich im frühen 18. Jahrhundert fort, manifestiert in Fantasien von Mattheson und Telemann, die stilistisch auch auf die Tradition des 16. Jahrhunderts Bezug nehmen. Muffats Fantasie greift das Kompositionsschema venezianischer »Sinfonien« auf und erreicht seinen Höhepunkt in Bachs Fantasie, in der alle bisherigen Formtypen zusammenlaufen. Dies reicht von der »isolierten« Fantasie bis zur Fugenstruktur und von der Fantasie als Vorstufe zu einer Fuge (oft mit improvisiertem Charakter) bis zum außergewöhnlichen Typus der Fantasie als Anfangssatz einer Tanzsuite, wie sie in einigen englischen Suiten des 17. Jahrhunderts und in Matthesons *Pièces de clavecin* (1714) zu finden sind.

Einige von **Johann Sebastian Bachs** wichtigsten, stilistisch und formal komplexesten Werken, z. B. die monumentale *Fantasie und Fuge g-Moll* für Orgel sowie die *Chromatische Fantasie und Fuge d-Moll* für Cembalo, zeigen klar den Zenit, den die Entwicklung der Fantasie hier erreicht. Ihr berühmtes instrumentales Rezitativ wurde stilbildend für Bachs Nachfolger, insbesondere die Söhne Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann, die diese musikalische Form bis zu Mozart weiterreichten.

In der **Fantasie g-Moll BWV 917** hält sich Bach an die kontrapunktische Ausarbeitung; er schrieb sie in seiner Weimarer Zeit, als er noch stark von der Tastenmusiktradition des 17. Jahrhunderts beeinflusst war. Der Titel *Fantasia duobus subjectis* deutet auf zwei Themen hin, obwohl die Komposition tatsächlich drei enthält: das Hauptthema, ergänzt durch zwei Gegenthemen. Die Fantasie beginnt mit einer leidenschaftlichen Einleitung, an eine Toccata erinnernd, gefolgt von sorgfältig ausgearbeiteter Polyphonie. Die drei Themen treten jederzeit klar hervor, als umkehrbarer Kontrapunkt. Das Stück war vermutlich eine Kompositionsübung oder ein Präludium zu einem verlorenen Werk und es wirkt durch seine Rätselhaftigkeit besonders faszinierend.

Das **Präludium (Fantasie) c-Moll BWV 921** von J. S. Bach ist uns als Abschrift im sog. Andreas-Bach-Buch überliefert, einer Sammelhandschrift, die 64 Werke für Cembalo und Orgel von verschiedenen Komponisten enthält, notiert zwischen 1705 und 1713. Darunter sind 18 Kompositionen enthalten, die von Bach stammen oder ihm im historischen Katalog von Wolfgang Schmieder (1950) zugeschrieben werden. Spätere musikwissenschaftliche Forschungen haben für das Präludium BWV 921 jedoch Zweifel an Bachs Autorschaft geäußert. In der Tat weist das Blatt keine eindeutige persönliche Prägung auf, auch wenn es im für Bachs Cembaloproduktion in Weimar typischen, durch den Orgelstil bedingten improvisatorischen, freien, fantasievollen Stil geschrieben ist. Es ist vierteilig: eine kurze, frei arpeggierte Einleitung, ein tänzerischer Abschnitt im 6/8-Takt, der an Alessandro Scarlatti erinnert, dann ein umfangreicher Teil im 4/8-Takt und ein knappes Prestissimo im 24/16-Takt.

Bachs Inventionen und Sinfonien sind aus didaktischen Gründen für die musikalische Erziehung von Wilhelm Friedemann, dem Erstgeborenen Johann Sebastians, entstanden. Tatsächlich waren sie in ihrer ersten Version in einem ihm gewidmeten Heft (mit dem Titel *Clavier-Büchlein*) gesammelt. Es handelt sich um kurze Kompositionen, in denen – durch einen Kontrapunkt mit zwei oder maximal drei Stimmen – für Tasteninstrumente bestimmtes musikalisches Material verarbeitet wird. In den 15 zweistimmigen Inventionen imitiert Bach vorwiegend im Abstand einer Oktave, während die übrigen 15 dreistimmigen Sinfonien angesichts der größeren polyphonen Dichte Quint-Imitationen einführen und kontrapunktische Verfahren verwenden, die denen in einigen seiner berühmtesten 3-stimmigen Fugen ähneln. Nichts davon kann jedoch mit der Fugenform verglichen werden, insbesondere in der Art und Weise, wie die Basslinie (die dritte Stimme) in vielen Fällen konzipiert ist, die sehr an die freie Behandlung des Pedals in den berühmten Orgeltriosonaten (BWV 525–530) erinnert. Die Form der einzelnen Stücke ist oft sehr einfach (meist zweiteilig, A–A', oder dreiteilig, A–A–B) und der Schwerpunkt liegt auf dem klar imitatorischen Schreibstil.

Der Tanzcharakter der **Sinfonia (Fantasia) g-Moll BWV 797** im 3/8-Takt wechselt geschmeidig zwischen einer Furlana und einer Siciliana. Das Thema, mit acht Takten ungewöhnlich lang für diese Gattung, prägt ein kurzes Kopfmotiv mit fallenden Sechzehnteln auf unbetonter Zählzeit, von allen Stimmen ständig imitiert. Am Ende wird das tänzerische Anfangsthema wiederholt und beschließt das wiegende Schreiten dieser zarten Sinfonia.

Georg Friedrich Händel (1685–1759) sollte nach den Wünschen seines Vaters eigentlich Jurist werden. In der ersten Händel-Biographie von John Mainwaring (1760) heißt es: »Von Kindesbeinen an hatte dieser Händel eine solche ungemene Lust zur Musik bezeugt, daß sein Vater, der ihn sonst zum Juristen bestimmt hatte, darüber in Unruhe gerieth. Als er aber nun merkte, daß dieser Trieb sich je länger je mehr äußerte, wurden alle Mittel vorgekehret, demselben zu widerstehen. Fürs Erste verbot er ihm nachdrücklichst, sich mit keinerley Art musikalischer Instrumente abzugeben, ja, es durfte nichts dergleichen ins Haus kommen, und ihm ward auch nicht einmal zugestanden, irgendwo hinzugehen, da er so was antreffen konnte. Dem ungeachtet vermehrten alle diese Fürsorge und Mühe nur des Knabens Liebe zur Tonkunst, anstatt solche zu dämpfen.« (Dt. Übersetzung von Johann Mattheson, 1761)

Als vielgereister Kosmopolit wurde Händel von Musik aus Deutschland, Italien, England und Frankreich beeinflusst. Er verschmilzt die Stile seiner Zeit; sie fügen sich zu einem grandiosen und unverwechselbaren Organismus, der eine opulente Vielfalt geistig vereint: Formen, harmonische und klangliche Farben, deklamatorische und dramatische Akzente. Die Stücke dieser Aufnahme stammen aus Werken mit vermutlich ausgeprägt didaktischem Charakter. Händel integriert fast jede in der Cembalomusik seiner Zeit verwendete Form: Präludien, »Harpeggio-Präludien«, Ouvertüren, Partiten, Arien, Passacaglien, Ciacconen und andere

ornamentale Variationen, neben traditionellen Tänzen. Merkmale seiner Instrumentalmusik wie prägnante Themenführung, mitreißender Rhythmus, erhabene Simplizität und italienische Sänglichkeit haben immer auch einen stark improvisatorischen Aspekt, der in den drei wunderbaren Präludien dieser Aufnahme deutlich hervortritt.

Silvius Leopold Weiss (1686/87–1750) war ein bis zwei Jahre jünger als Bach, Händel und Domenico Scarlatti. Er stammte aus Schlesien und diente 1710 bis 1714 dem polnischen Prinzen Sobieski in Rom. Dort machte er sich mit italienischen Barocklauten vertraut und initiierte die Erweiterung des in Deutschland üblichen Lautentyps von 11 auf 13 Saiten. Zwei zusätzliche Basssaiten bewirkten einen volleren, kräftigeren Klang, der es Weiss ermöglichte, das von ihm angestrebte »cantabile«-Spiel zu verwirklichen.

Seine Werke verschmelzen italienischen cantabile-Stil und französischen Geschmack, und ihre Popularität dauert bis heute an. Weiss bevorzugte eine dichte, polyphone Satzstruktur, die vom Spieler höchstes technisches Können verlangt. Stilistisch steht er J. S. Bach nahe, mit dem ihn eine enge Freundschaft verband. »Wer die Schwierigkeiten der Laute für harmonische Ausweichungen und gut ausgeführte Sätze kennt, der muß erstaunen und kann es kaum glauben, [...] daß der große Dresdner Lautenist Weisse mit Sebastian Bach, der auch als Clavier- und Orgelspieler groß war, in die Wette phantasiert und Fugensätze ausgeführt hat«, bemerkte J. F. Reichardt zu einem Treffen der beiden Komponisten im Jahre 1739.

Nimmt man Bachs Musik als Referenz, so liegen Weiss' Kompositionen in Bezug auf Struktur, Komplexität und Subtilität zwischen den Stücken für unbegleitete Violine und Cello, den Cembalosuiten und den Partiten für Soloinstrumente. Der Bach-Biograph J. N. Forkel bemerkte 1782 zur stilistischen Verwandtschaft, dass die Werke des Lautenisten »in dem ächten und körnichten Geschmack geschrieben sind wie ungefehr die Clavierarbeiten des sel. Joh. Seb. Bach.« Weiss' Einfallsreichtum zeigt sich besonders in den Präludien. Das **c-Moll-Präludium** auf diesem Album ist eine ausgedehnte Improvisation, deren häufige Pausen wie insistierende Fragen nach Antwort suchen, aber unbeantwortet still vergehen. Die kurze **Fantasie c-Moll** beginnt mit einer improvisierten Einleitung, deren eingängige Modulationen und harmonische Progressionen an den italienischen Stil erinnern. Auch der strengere zweite Teil im kontrapunktischen, imitatorischen Stil behält die für Weiss so charakteristische Kantabilität.

Als herausragender Meister der Improvisation prägte **Carl Philipp Emanuel Bach** die Musik des 18. Jahrhunderts mit seinen expressiven und einfallsreichen Kompositionen. »Besonders aber kann ein Clavieriste vorzüglich auf allerley Art sich der Gemüther seiner Zuhörer durch Fantasien aus dem Kopfe bemeistern. [...] Fantasien, welche [...] aus einer guten musickalischen Seele herkommen müssen, das Sprechende, das hurtig Überraschende von einem Affecte zum andern.« – so schreibt er in seinem berühmten *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.

Carl Philipp Emanuel Bachs Freie Fantasien werden oft als musikalisch »regellos« charakterisiert, sie basieren nichtsdestotrotz auf Regeln der Generalbassmusik und demonstrierten die Techniken der »theatralischen Harmonik« von Johann David Heinichen (»Theatralischen Resolutionibus der Dissonantien«). Zeitgenössische Quellen, einschließlich Bachs eigener Abhandlung über das Klavierspiel zeigen: Die Fantasien waren vor allem für Kenner gedacht, die mit Kompositionsregeln vertraut waren. Carl Friedrich Cramer bezeichnete sie als »kostbare Studien des großen Künstlers für Künstler« und betonte das intellektuelle Vergnügen, das sie boten.

Die »Verwechslung der Harmonie« ist eine zentrale Technik des rezitativischen Stils, die jedoch nicht mit dem modernen Konzept der Umkehrung verwechselt werden sollte. Während Rameaus

Harmonielehre die hierarchische Kategorisierung von Akkorden betont, ist die Verwechslung eine kontrapunktische Technik, die theatralische Effekte erzielt. »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.«, bemerkt der Komponist Ralph Bernardy (2020), und erläutert, dass die freie Fantasie sich sogar per Definition einer strukturellen Analyse widersetzt, da sie als improvisatorische Kunstform eine unreflektierte Spontaneität verkörpert; sie wird jedoch durch ihre schriftliche Fixierung in eine rationale, zeitliche Ordnung gezwungen. Die »Tendenz in der Freien Fantasie, die Musik zum Abbild unbewusster Regungen zu machen und alles Regelhaftes [...] auszumerzen« (Peter Schleuning, 1973), erinnert sogar an den musikalischen Expressionismus, wo formlose Ausdrücke dominieren.

C. P. E. Bach gibt in seinem berühmten *Versuch* selbst eine Anleitung, wie eine Fantasie einzurichten ist und überdies eine Analyse einer Probestantasie, nämlich jener in D-Dur, die ebenfalls auf diesem Album zu hören ist. »Eine freye Fantasie bestehet aus abwechselnden harmonischen Sätzen, welche in allerhand Figuren und Zergliederungen ausgeführet werden können. Man muß hierbey eine Tonart festsetzen, mit welcher man anfänget und endiget. [...] 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.«

Neben der oben genannten kurzen und energischen **Fantasie D-Dur** erklingt auf diesem Album auch die wundervolle **Fantasie Es-Dur**. Sie beginnt ruhig präludierend auf der Tonika, dann verändert sich die Rhetorik, ein aufgeregter Rezitativstil wechselt mit ruhigeren arpeggierten Passagen. Durch punktierte Rhythmen, dynamische Kontraste, chromatische Gegenbewegungen und die dunklen parallelen Oktaven wird der Mittelteil leidenschaftlich und intensiv. Nach Rückkehr zum anfänglichen Präludieren beruhigt sich das Werk in meisterhaften Modulationen bis zur versöhnlichen Grundtonart Es-Dur.

Sein Meisterwerk, die **Fantasie fis-Moll »C. P. E. Bachs Empfindungen«**, nimmt einen zentralen Platz auf diesem Album ein. Als Spätwerk zeichnet es sich durch bemerkenswerte Ausdruckskraft und nie zuvor gehörte Innovationen aus. C. P. E. Bach führt zwei Themen ein, die sich vielfach abwechseln. Faszinierend ist die obsessive Wiederholung des zweiten Themas in verschiedenen Tonarten: Hier werden die Grenzen der Tonalität virtuos herausgefordert, begleitet von dramatischen Gesten der Verzweiflung und bedeutsamen Pausen. Die angedeutete Reprise gegen Ende überrascht in einem Werk so freier Gestaltung, wirkungsvoll nimmt sie die Stimmung tiefer Intimität, Traurigkeit und Verlassenheit vom Beginn wieder auf.

Die neun Klavierfantasien des ältesten Bach-Sohns **Wilhelm Friedemann** bieten einen faszinierenden Einblick in sein musikalisches Schaffen. Entstanden zwischen 1733 und 1774 während seiner Zeit in Dresden, Halle, Braunschweig und Berlin, zeigen sie eine Vielfalt stilistischer Merkmale, die auf verschiedene Schaffensperioden hinweisen. Als hoch angesehener Instrumentalist mit beeindruckenden Improvisationsfähigkeiten, die von Zeitgenossen mit denen seines Vaters verglichen wurden, erreichte Wilhelm Friedemann jedoch nicht den kompositorischen Ruhm seines Bruders Carl Philipp Emanuel. Dennoch sind diese Fantasien bedeutende Zeugnisse der frühen Klassik und ermöglichen es uns, dem Komponisten und Menschen Wilhelm Friedemann Bach näher zu kommen. Jede Fantasie ist wie ein Fenster in seine kreative Welt, Musikalität und Persönlichkeit.

In einigen seiner Werke spiegeln sich deutlich die inspirierenden Elemente wider, die auch in den Kompositionen seines Vaters zu finden sind – sei es in den ausgedehnten, virtuosen Arpeggio-Abschnitten, in der meisterhaften Harmonieführung oder den subtilen Handübergängen. Das melancholisch-intime **Präludium c-Moll** wechselt zwischen langen Terzsequenzen mit kleinen Refrains und lebhafteren, punktierten Rhythmen. Es wird gefolgt von der späten **Fantasie a-Moll**, die in der Toccata mit ihrer faszinierenden Vielschichtigkeit an den Vater erinnert. Originelle Sequenzen, Modulationen und ritornellartige Elemente der ersten Hälfte münden in einen beeindruckenden Kraftakt voll Energie und Leidenschaft: Wuchtige Bassoktaven fordern den Hörer mit ihren Rhythmusverschiebungen heraus, fast provokativ. Wie der Höhepunkt eines Konzerts entfaltet sich das Finale, ein atemberaubender Ausdruck virtuoser Meisterschaft.

Dagegen zeichnet sich die **Fantasie d-Moll** durch abrupte Wechsel der Tempi und Charaktere aus. Das Allegro di molto mit sich nervös verfolgenden Triolen mündet plötzlich in ein zehntaktiges Grave mit beharrlich punktiertem Rhythmus. Für zwei Takte erneuert das Allegro seinen Lauf, dann wird die Jagd der Triolen sofort wieder gestoppt; eine Fuge führt ein ganz neues Element ein. Zuletzt kehrt die nervöse Leichtigkeit des Allegro di molto zurück und endet schließlich, entschieden und endgültig, nach kurzem Halt auf der Dominante und einer Kadenz.

Card. Alfonso Fava