

Über die Fantasien von William Byrd

von Wilhelm Seidel

1. Temporalstruktur und Form

Fantasie nennt man seit dem 16. Jahrhundert Musikstücke, die Außerordentliches bieten. Jede Fantasie, die ihrem Namen gerecht wird, hebt sich von dem ab, was zu ihrer Zeit gewöhnlich ist: Johann Sebastian Bachs *Chromatische Fantasie* von schlichten ausdrucksarmen Präludien und Toccaten, Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasien und Schuberts *Wanderer-Fantasie* von ordentlichen Sonaten, Byrds Fantasien von der Vokalmusik, vor allem von Motetten und nebenbei auch von Tanz- und Liedsätzen. Durchweg glaubte man, Fantasien seien besonders getreue Bilder dessen, was ein Komponist gedacht, sich vorgestellt oder empfunden habe. Man glaubte zu wissen, im Außerordentlichen komme der Wille, das Ingenium oder das Genie des Komponisten reiner zur Geltung als in konventionellen Gattungen. Daß dies in einer ausdrucksstarken modernen Fantasie so ist, leuchtet jedem unmittelbar ein. Dagegen ist es seltsam und nicht ohne weiteres einsichtig, daß dies auch für die alten, so ordentlich gefaßten und streng organisierten Fantasien gegolten haben soll, für Kompositionen, in denen man, wenn man sich nicht von der Ästhetik der jüngeren gefangen nehmen läßt¹, vergebens nach Ungereimtheiten sucht. Und doch verbanden die Komponisten des 17. Jahrhunderts und ihre Zeitgenossen – wie die Theorie zeigt – damit nicht weniger entschieden die Vorstellung der Freiheit als jene. Freilich zielen ihre Fantasien nicht wie die des 18. Jahrhunderts auf die Freiheit des Ausdrucks, sondern auf die der Soggetti und ihrer Disposition.

Niemand hat dies so klar erkannt und zur Sprache gebracht wie Athanasius Kircher. Er hält 1650 den fantastischen Stil für die freieste und vollkommenste Methode des Komponierens.² Zwei Momente – so meint er – seien für ihn charakteristisch: die geistreiche Anordnung der Fugen und – das hängt unmittelbar damit zusammen – der kunstgemäße Wechsel der Mensur. Was daraus entsteht, nennt Kircher einen „ingeniosum [...] harmonicarum clausularum, fugarumque contextum“ (einen einfallsreich dispozierten Zusammenhang harmonischer Klauseln und Fugen)³. Das Adverb „ingeniose“ weist auf das Substantiv „ingenium“. „Ingenium“ meint im 17. Jahrhundert noch nicht das Genie; es bezeichnet nur die Begabung, die kleinere oder größere Begabung, die einem Menschen, hier dem Musiker zuteil geworden ist. Der Rekurs darauf besagt: Hinter dem, was die Qualität einer Fantasie ausmacht, hinter der Disposition der Fugen und Klauseln, hinter ihrer Temporalstruktur steht allein das „ingenium“, die Begabung, der Kunstverstand und die Erfahrung des Komponisten. Es ist – schreibt Kircher – die

¹ So etwa: Peter Schleuning, *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Göttingen 1973, S. 6 ff.

² Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Rom 1650, Bd. I, S. 456.

³ Ebd., S. 585.

erste Absicht einer Fantasie, das musikalische „ingenium“ ihres Schöpfers zur Geltung zu bringen, und die zweite Absicht zu lehren, wie man auf einfallsreiche Weise die versteckte „ratio“ der Harmonie ins Werk setzt.⁴ Der zweite Satz des gelehrten Jesuiten spielt wohl auf den Ursinn des Wortes an. Das griechische Phantasie Wort bezeichnet einmal die Fähigkeit, etwas zur Erscheinung zu bringen, und meint dann das Werk, in dem etwas zur Erscheinung gebracht wird. In einer alten Fantasie bringt demnach ein Komponist – wie Kircher sagt – das verborgene Gesetz der Harmonie „ingeniose“, eben in einer Weise ans Licht, die Zeugnis ablegt von seinem „ingenium“, von seiner natürlichen Begabung für die Musik.

Schon im 18. Jahrhundert dürfte man sich über Kirchers Sätze gewundert haben. Damals war es selbstverständlich geworden, daß der Komponist über die Disposition einer Musik – zumal einer instrumentalen – entscheidet. Mattheson verbindet denn mit dem Begriff des fantastischen Stils nicht mehr die Vorstellung einer frei disponierten Komposition gebundenen Stils, sondern die der „allerfreieste[n] und ungebundenste[n] Setz= Sing= und Spiel=Art“ überhaupt.⁵ Um 1600 und noch um 1650, zu Kirchers Zeiten, war dies offensichtlich anders. Damals, in einer Epoche, in der die Vokalmusik noch der Inbegriff von Musik war, orientierte sich der Kompositionsprozeß am Text. Weniger der Komponist verfügte über die Disposition einer Musik als der Text, der ihm vorgegeben war. Seine Gedankenfügung und seine Syntax bestimmten die Form der Musik; und die äußeren und inneren Bewegungen, von denen der Text spricht, beeinflussten die musikalische Bewegung, sagten an, wo die Musik einzuhalten und wo sie voranzugehen, wo sie sich langsam und wo sie sich geschwind zu bewegen hat. In einer Welt, in der solches normal war, mußte sich eine Gattung seltsam ausnehmen, in der die Verantwortung für ihre Temporalstruktur und ihre Form allein der Kunst und dem Formsinn des Komponisten anheimgestellt war. Thomas Morley stellt 1597 denn seine Bemerkungen über die Fantasie auch darauf ab: „The most principal and chieftest 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.“⁶ Ähnlich beschreibt Michael Praetorius 1619 – vermutlich nach der Lektüre von Morleys Buch – die Gattung: „Wenn einer nach seinem eignen plesir und 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“⁷, entstehe eine Fantasie. Praetorius verwendet nicht weniger als drei Wörter: Sinn, Plaisir und Gefallen, um die Instanz zu umschreiben, die über die Disposition einer Fantasie verfügt. Mit einem Wort: Über Inhalt und Form einer Fantasie entscheidet der Komponist allein nach musikalischem Gutdünken. Weil hier das Fugieren an keinen Text gebunden sei wie in den „rechten“, den vokalén Fugen, sei man – so

⁴ Ebd.

⁵ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 88.

⁶ Thomas Morley, *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*, hrsg. v. R. Alec Harman, London 1952, S. 296.

⁷ Michael Praetorius, *Syniagma musicum*, Bd. III, Wolfenbüttel 1619, S. 21.

Praetorius – „auch nicht an Wörter gebunden / man mache viel oder wenig / man digredire, addire, detrahire, kehre vnd wende es wie man wolle“. Die Fantasie ist absolut; sie realisiert – wie Morley sagt – nichts als des Musikers „own conceit“.

Was Fantasien kennzeichnet, wenn man sie mit vokalen Gattungen vergleicht, tritt auch, wennschon nicht gar so deutlich, dort zutage, wo man sie mit instrumentalen Gattungen vergleicht. Auch hier erweisen sie sich als Manifestationen musikalischer Freiheit. Dies hier, weil sie nicht an vorgegebene musikalische Modelle gebunden sind, weder an ein Tanzmuster noch an einen Ostinato und auch nicht an eine Liedmelodie. Die Fantasie – so Kircher – ist „*numerus soluta*“⁸, nicht an ein vorgegebenes rhythmisches Modell gebunden, in allen Momenten ein originäres Produkt des Komponisten. Im Gegensatz zu simplen Präludien und Toccaten hält die Fantasie andererseits an der musikalischen Substanz der artifiziellen Musik fest. Sie hat ein oder mehrere musikalische Themen – *soggetti* – zum Gegenstand; und sie bedient sich im wesentlichen der Kunstmittel der artifiziellen Musik, vor allem der Technik des Fugierens (und Imitierens). Viele Fantasien kehren in ihrem Initium diese Substantialität heraus. Sie beginnen wie Motetten mit einem langmensurierten Thema und breiten es im Fugenstil aus.

Kircher unterstellt dem fantastischen Stil mehrere instrumentale Gattungen, die Toccata beispielsweise und die Sonate. Auch darin manifestieren sich zweifellos Erfindungskraft und Gestaltungswille des Komponisten. Doch treten hier – in Gattungen, die auf eigene, originär instrumentale Prinzipien bauen können – der Emanzipationscharakter und damit die neue musikalische Absolutheit nicht so deutlich hervor wie in der Fantasie und dem *Ricercar*, die beide der Vokalmusik noch nahe sind. Die alte Fantasie verkörpert damit einen wichtigen Moment in der Kunstgeschichte der Musik, den Augenblick, in dem Komponisten die Freiheit zuwächst, einen substantiellen musikalischen Gedankengang nach eigenem, rein musikalischem Gutdünken zu gestalten. Nichts spricht dagegen, sie als eine frühe Form autonomer Musik zu betrachten und zu hören. Kircher hat – wie gesagt – den fantastischen Stil als die freieste Methode des Komponierens angesehen: „*Phantasticus stylus aptus instrumentis, est liberrima, & solutissima componendi methodus, nullis, nec verbis, nec subiecto harmonico adstrictus*“⁹.

2. Der Ordo

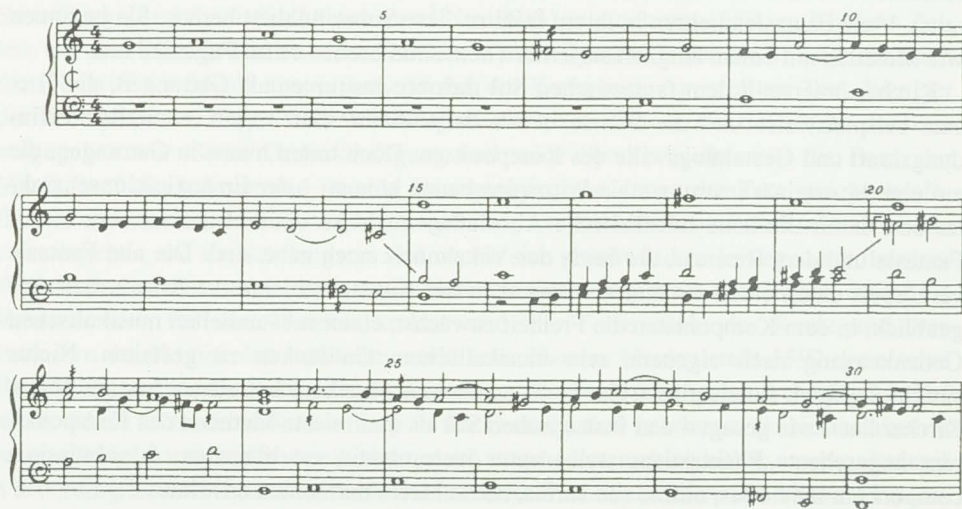
Eine Theorie, die allein die Freiheit würdigt, die dem Komponisten die Abkehr von der Sprache einbringt, wäre einseitig. Sie übersähe, was Kircher erkennt und zur Sprache bringt: dies nämlich, daß das freie, textlose Fugieren, soll es nicht in Willkür ausarten, einer Ordnung bedarf. Diese Ordnung muß den Sinn- und Formverlust ausgleichen, den

⁸ Kircher [s. Anm. 2], Bd. I, S. 465.

⁹ Sie entspricht damit in vollkommener Weise der Definition, die Adam Smith davon gegeben hat. Vgl. Wilhelm Seidel, „Zählt die Musik zu den imitativen Künsten? Zur Revision der Nachahmungsästhetik durch Adam Smith“, in: *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag am 21. Juli 1989*, hrsg. v. J. P. Fricke, Regensburg 1989 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 165), S. 495–512.

die Musik durch die Entfernung vom Text erleidet. Sie konnte nur in einer musikalischen Konzeption bestehen, die die Folge der Fugen begründet und des Anhörens wert macht. Kircher hat eine solche Konzeption dort wohl im Sinn, wo er von der Ordnung spricht, die den Kursus der Fugen regelt.¹⁰ Er spricht nur von einer einzigen Ordnung. Er hat – denke ich – recht: Es ist – wenn man Apartes außer Acht läßt – ein einziges Konzept, das die Fugenfolge regelt, ein Prinzip allerdings, das vieler Modifikationen fähig ist.

Man kann den Idealtypus, den Kircher vermutlich meint, mit wenigen Worten beschreiben. Die idealtypische Fantasie beginnt mit einer großen Fuge alten Stils. Ein Komplex kleinerer, zügig fortschreitender Fugen bildet den Mittelteil. Sie endet mit spielerischen Fugen, Figurenspiel und Passagenwerk. Ein Stück, das dem Idealtypus sehr nahe kommt, ist die *Fantasie in G* von Giles Farnaby¹¹. Sie läßt sich mühelos überblicken. Den Anfang macht eine breit angelegte Fuge aus großen, ganzen Noten: die konventionelle Initiale einer großen kunsthaften Musik. Sie reicht bis Ta 40.



Notenbeispiel 1: Giles Farnaby, *Fantasie in G* (MB Bd. 24, Nr. 12), Anfang

Farnaby begrenzt den Beginn deutlich, schließt ihn aber nicht durch eine förmliche Kadenz ab. Es scheint, als wolle er ihm die Mitte nicht unmittelbar folgen lassen. Er digrediert vier Takte lang ins ‚Athematische‘. Die Mitte beginnt in Ta 49. Sie besteht aus zwei kleinen, dicht gearbeiteten Fugen; ihre Themen sind deutlich gezeichnet, wenn auch nicht so prägnant wie das Thema der Eingangsfrage. Danach (schon in Ta 75) ge-

¹⁰ Athanasius Kircher weiß die Form durch den „fugarum ingeniose se sectantium ordo“ und die „insignis temporis mutatio varietasque“ [s. Anm. 2, S. 465] bestimmt: durch die Ordnung der ingeniose einander folgenden Fugen sowie das kunstvolle Verändern des Tempus.

¹¹ Giles Farnaby, *Fantasie in G*, in: Giles & Richard Farnaby, *Keyboard Music*, hrsg. v. R. Marlow (= MB Bd. 24), Nr. 12: S. 38–40.

winnen mehr und mehr Figuren und schließlich offene Passagen die Oberhand. Eine große Kadenz begrenzt die Mitte (Ta 93).



Notenbeispiel 2: Giles Farnaby, *Fantasia in G* (MB Bd. 24, Nr. 12), Mitte

Den Schlußteil der Fantasie bilden Figuren und Passagen. Farnabys Fantasie läßt erkennen, daß und wie eng Temporalstruktur und Form zusammenhängen. Den Beginn dominieren ganze Noten, die Mitte Viertel- und Achtelnoten, den Schluß Sechzehntel- und stellenweise Zweiunddreißigstelnoten. Man sieht: Die Fantasie verbindet die Errungenschaften des alten polyphonen Vokalstils mit denen des jungen Instrumentalstils. Sie suggeriert die Vorstellung, der instrumentale Stil gehe aus dem vokalen hervor, die Fantasie durchquere von oben nach unten ein konventionell gedachtes Mensurensystem: hier die Wertpyramide des *tempus imperfectum diminutum*.

Zu Beginn, im ersten ‚Thema‘, tritt demnach die Tactuseinheit, die Brevis, in Erscheinung, dividiert bereits durch ihre Teile, zwei ganze Noten oder Semibreven. Die kontrapunktierenden Stimmen führen halbe und ‚melismatische‘ Viertelnoten ein. Die Soggetti der Mitte bringen Viertelnoten substantiell zur Geltung, ‚textieren‘ sie gleichsam. Dazu kommen Achtelnoten. Das Ende dominieren Achtel- und Sechzehntelnoten. Darüber geht freilich die Tactuseinheit nicht verloren. Semibreven und Minimen grundieren weithin die figurativen Partien. Der musikalische Satz schichtet die Mensuren.

So betrachtet, vollzieht sich im Verlauf der Fantasie ein Divisionsprozeß. Er beginnt mit der Brevis und endet in Sechzehntelnoten. Das Konzept, auf dem die Temporalstruktur der Fantasie beruht, wäre insoweit mensural gedacht. Die Division der systemumfassenden Einheit – hier der Brevis – ist die typische Operation mensural gedachter und verfaßter Musik. Nun aber wissen wir, daß man nicht erst im 17. Jahrhundert¹², hier aber mit großer Bestimmtheit, die Notengattungen, besonders die kleinen Werte, mit Bewegungsvorstellungen verbunden hat: Kircher hat beispielsweise von der Viertelnote gesagt, sie gehe, von der Achtelnote, sie fliege, und von der Sechzehntelnote, sie ver-

¹² Vgl. Nicola Vicentino, *L'Antica Musica*, Rom 1555, fol. 42v.

flüchtige sich¹³. Bezieht man diese Theorie in die Würdigung der Fantasie ein, so differenziert sich das Bild, und man kann vielleicht sagen: Die erste Fuge ist mensural strukturiert. Sie beginnt mit großen, das Tactusmaß abmessenden Werten und teilt und unterteilt sie durch halbe, Viertel- und in einigen Momenten durch Achtelnoten. Die Mitte evoziert, je weiter sie fortschreitet, die Vorstellung moderner, leichter, lebhafter Bewegungen. Das gilt vollends für den Schluß: für das Figuren- und Passagenwerk, das Fantasien in der Regel beendet. Es nimmt sich – besonders im Vergleich mit dem mensuralen Beginn – geschwind, fast flüchtig aus.

Eine Form besteht – das ist das Grundgesetz ihrer Theorie¹⁴ – aus einem Anfang, einer Mitte und einem Schluß. Der Komponist muß – soll seine Musik Form haben – diese Kategorien kompositorisch zur Erscheinung bringen. Die Grundform der Fantasie ist einfach. Sie ist mensuralem Denken verpflichtet, aber läuft am Ende auf moderne Bewegungscharaktere hinaus. Dem Beginn sind große Werte zugeordnet, die sich mensural zergliedern lassen, der Mitte die mittleren Werte, von denen man nicht weiß, ob man sie noch mensural oder schon modern verstehen soll, dem Schluß die kleinen Werte, die die Vorstellung geschwinder Bewegungen evozieren. Die Notengattungen stehen für musikalische Stile. Die großen für den alten strengen Stil, die weiteren für das allseits Gebräuchliche, die kleinen für den modernen, freien Instrumentalstil. Der Anfang ist streng, die Mitte dicht, das Ende frei. Auf diesem schlichten und doch so einleuchtenden musikalischen Konzept beruhen Ordnung und Temporalstruktur der Fantasie. Es überzeugt nicht nur, weil es das Prinzip der Mensuraltheorie hinter sich hat, sondern auch und vor allem, weil es der ‚Rhetorik‘ großer Instrumentalmusiken entspricht. Die Instrumentalmusik – so scheint es – kommt hier am Ende zu sich selbst, zum Geschwinden, Figurativen, Heiteren, Spielerischen.

3. Die Kehre

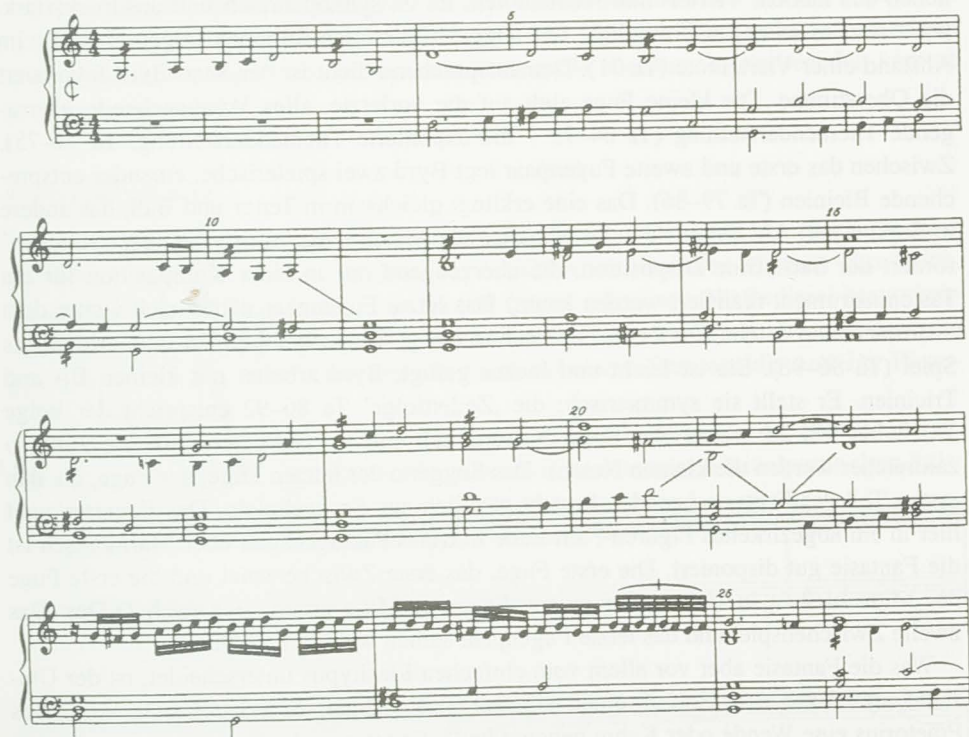
Die Fantasie von Byrd, die dem Idealtypus am nächsten kommt, ist die *Fantasie in G*, ein herrliches, wohl ein spätes Werk¹⁵. Auch Byrd beginnt im alten, ‚vokalen‘ Stil und endet im modernen Instrumentalstil. Aber er disponiert den Prozeß besser, gliedert ihn deutlicher als Farnaby und hat für den Schluß ein anderes, besonders überzeugendes Konzept. Byrd beginnt wie Farnaby mit einer breit angelegten Fuge. Er staffelt sie deutlich. In einem ersten Ansatz entfaltet er das Thema zur Tiefe hin; er führt es gleichsam durch Alt, Tenor und Baß. Nach einer förmlichen Kadenz erst baut er den Satz zur Höhe hin aus, bringt er das Thema – wenn man so sagen darf – im zweiten und schließlich im

¹³ „Maxima dormit, Longa recubat, Brevis sedet, Semibrevis deambulat, Minima ambulat, Semiminima currit, Chroma volat, Semichroma evanescit.“ – Kircher, Bd. I [s. Anm. 2], S. 217.

¹⁴ Wilhelm Seidel, „Über die Prinzipien der Formtheorie“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1978, S. 7–18.

¹⁵ William Byrd, *Fantasie in G*, in: ders., *Keyboard Music* Bd. 2, hrsg. v. A. Brown (= MB Bd. 28), Nr. 63: S. 59–63. – Vgl. dazu: Oliver Neighbour, *The Consort and Keyboard Music of William Byrd*, London & Boston 1978, S. 242–245. – Die hier analysierte Fantasie geht – so Neighbour – den letzten Fantasien Byrds unmittelbar voraus (S. 258).

ersten Sopran an. Damit nicht genug: Er führt es ein zweites Mal im ersten Sopran durch, nun aber nicht in seiner schlichten, ‚vokalen‘ Form, sondern in einer prächtigen, instrumentalen Variante aus Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelnoten. Sie verweist den Hörer zu Beginn schon aufs Ende, auf das instrumentale Figuren- und Passagenspiel, das das Werk schließlich dominieren wird. Byrd beendet die Initialfuge – im Gegensatz zu Farnaby – durch eine deutliche und starke Kadenz (Ta 30).



Notenbeispiel 3: William Byrd, *Fantasie in G* (MB Bd. 28, Nr. 63), Anfang

Die Mitte der Fantasie hat eine einfache, ebenmäßige Form. Ihr Schema lautet:

Freier homophoner Zwischensatz (zwischen Anfang und Mitte)

Erste Fuge

Zweite Fuge

Zwischensatz

Dritte Fuge

Vierte Fuge

Alle diese Teile, die Fugen sowohl wie die Zwischensätze, haben je ein eigenes Profil und sind deutlich begrenzt. Der Kern der Mitte besteht aus zwei Fugenpaaren. Zwischen

den Anfang und das erste Paar legt Byrd wie Farnaby einen homorhythmischen Zwischensatz. Er stellt ihn symmetrisch, setzt ihn, als komponierte er eine vielstimmige Motette, zuerst in drei hohen Stimmen, dann in drei tiefen (Ta 31–37 und 38–43). Byrd verschränkt damit die erste Fuge. Ihr Soggetto besteht aus halben, Viertel- und Achtelnoten. Die Einsätze folgen schon anfangs dicht aufeinander und werden gegen Ende noch dichter (vgl. Ta 53). Das Soggetto der zweiten Fuge besteht ebenfalls im wesentlichen aus halben, Viertel- und Achtelnoten. Es ist synkopenreich und ausdrucksstark. Byrd setzt es so eng wie möglich. Die soggettoführenden Stimmen folgen einander im Abstand einer Viertelnote (Ta 71). Dementsprechend dicht ist der Satz. Byrd favorisiert die Oberstimme. Die kleine Fuge zielt auf die vorletzte, alles Vorausgehende überragende Themendarstellung (Ta 64–79 – die exponierte Themendarstellung: Ta 71–75). Zwischen das erste und zweite Fugenpaar legt Byrd zwei spielerische, einander entsprechende Bicinien (Ta 79–86). Das eine erklingt gleichsam in Tenor und Baß, das andere in Sopran und Alt. (Man sieht: Je lebhafter die Musik wird, um so weniger ‚Stimmen‘ fordert der Satz. Eine Disposition, die überzeugend nur in einer Komposition für ein Tasteninstrument realisiert werden kann.) Das letzte Fugenpaar nähert sich weiter dem instrumentalen Idiom. Die erste Fuge schon bringt Sechzehntelduolen und -triolen ins Spiel (Ta 86–98). Sie ist leicht und locker gefügt. Byrd arbeitet mit kleinen Bi- und Tricinien. Er stellt sie symmetrisch; die ‚Zeilenfolge‘ Ta 86–92 entspricht der Folge Ta 92 bis 98. Je weiter die Fuge fortschreitet, um so bewegter wird sie (um so zahlreicher werden die kleinen Noten). Das Soggetto der letzten Fuge, der Fuge, die den ersten Teil der Fantasie beendet, besteht gänzlich aus Sechzehnteln. Das Fugieren geht hier in ein abgezirkeltes Figuren-, am Ende in freies Passagenspiel über. Harmonisch ist die Fantasie gut disponiert. Die erste Fuge, das erste Zwischenspiel und die erste Fuge der Mitte bleiben in *G-Dur*. Die zweite Fuge der Mitte erhebt sich nach *D-Dur*. Das zweite Zwischenspiel und das letzte Fugenpaar stehen wieder in *G-Dur*.

Was die Fantasie aber vor allem vom einfachen Idealtypus unterscheidet, ist der Umstand, daß Byrd dem Schluß einen eigenen Teil widmet. Er erlaubt sich wohl, was Praetorius eine Wende oder Kehre genannt hat¹⁶. Er setzt noch einmal an, auch wenn er nicht von vorn beginnt. Der zweite Teil der Fantasie hat ein eigenes Gesicht. Byrd geht – wohl einer alten Spielpraxis folgend – vom geraden in den triplierten Takt über. Er beginnt mit einer Melodie liedhaften, tanzartigen Charakters. Sie umfaßt zwölf halbe Takte. Ihr folgt vielgestaltiges Figurenwerk. Es ist perspektivisch auf die Hochtöne *g* und *a* ausgerichtet und endet wie gewöhnlich mit freiem Passagenspiel. Die letzten drei Mensuren nehmen den geraden Takt des Anfangs wieder auf.

Byrd modifiziert das Grundmodell der Fantasie in bemerkenswerter Weise, wenn auch hier gewiß nicht zum ersten Mal und wohl kaum als erster¹⁷. Er komponiert und

¹⁶ Siehe oben S. 207.

¹⁷ Vgl. im *Fitzwilliam Virginal Book*: Nr. 2, *Fantasia* von John Munday (ein höchst lebhaftes Stück in beiden Teilen. Am Ende ein 9/8-Takt) – Nr. 109 und 110 von Thomas Tallis (*Felix namque*, zwei große Kompositionen, die gegen Ende in triplierte Bewegungen übergehen) – Nr. 129, *Fantasia* von Giles Farnaby (ähnlich

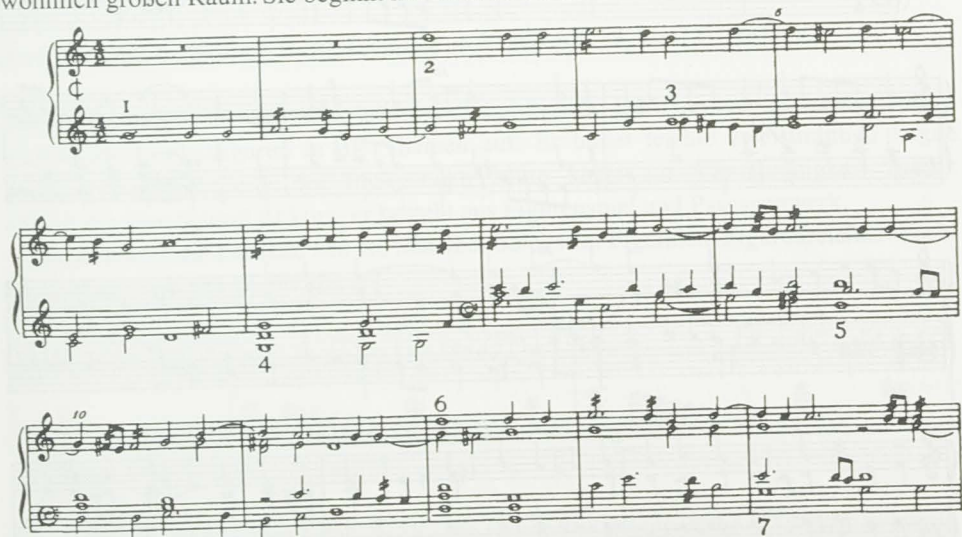
kombiniert zwei Versionen, eine polyphone, im Fugenstil gearbeitete Version im geraden Takt mit einer homophon angelegten, figurativ gezeichneten Version im triplierten Takt. Nur große Fantasien sind so disponiert. Die Form dient offensichtlich der Komposition großer freier Instrumentalkompositionen. In Byrds Fantasie umfaßt der erste Teil Anfang und Mitte, wenn man so sagen darf: die substantiell und thematisch geprägten Teile, der andere den Schluß, den figurativ geprägten, spielerischen Teil.

Der Umstand freilich, daß der erste Teil einen ordentlichen Schluß und der zweite Teil einen guten und schönen melodischen Beginn hat, legt die Frage nahe, ob so unterschiedliche Bewegungs- und Ereignischaraktere nicht auseinander streben. Ich komme auf den Punkt zurück.

4. Modellvarianten

Der Idealtypus kann unterschiedlich akzentuiert werden. Man kann die alte Kunst hervorkehren oder die neue Spielkultur. Es entstehen so Fantasien eigenen Zuschnitts, Fantasien, die sich spezialisieren, die die alte Kunst oder das lebhaftes Spiel hervorkehren. Byrd hat keine Fantasie komponiert, die sich einseitig auf die Kunst des Fugierens spezialisieren würde. Das war mehr die Sache Girolamo Frescobaldis und Jan Pieterzoon Sweelincks.

Eine Fantasie von Byrd aber, die große *Fantasie in G*¹⁸, konzidiert der Kunst außergewöhnlich großen Raum. Sie beginnt mit einer schier unabsehbaren Initialpartie alten Stils:



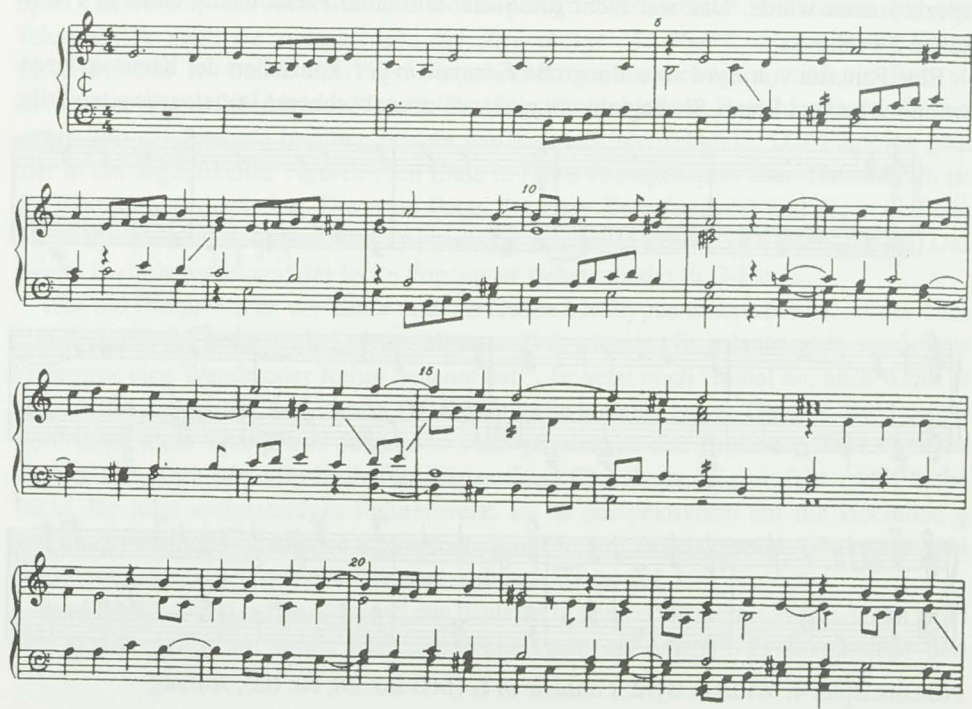
Notenbeispiel 4: William Byrd, *Fantasie in G* (MB Bd. 28, Nr. 62), Anfang

wie die Komposition von Byrd, aber kleiner) – Nr. 232, *Fantasia*, ebenfalls von Farnaby (ebenso, doch komplizierter) – Nr. 261, *Fantasia* von Byrd (ähnlich der analysierten).

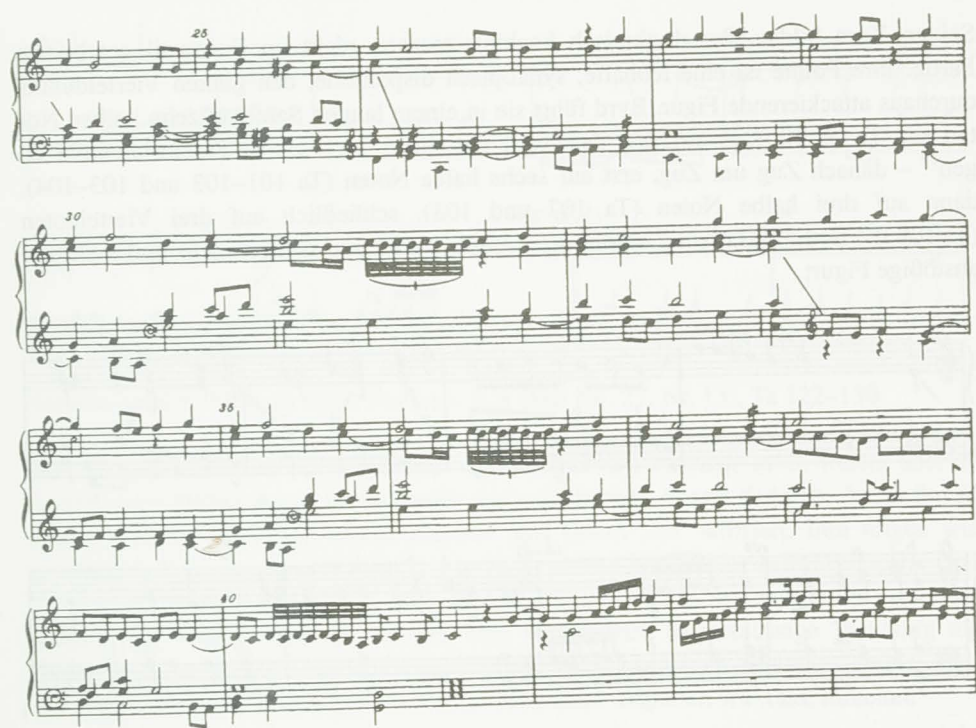
¹⁸ William Byrd, *Fantasie in G*, in: *William Byrd, Keyboard Music* Bd. 2, hrsg. v. A. Brown (= MB Bd. 28), Nr. 62: S. 54–59.

Dem Schreiber des *Fitzwilliam Virginal Book* ist dies nicht entgangen. Er hat die Themeneinsätze der ersten Fuge abgezählt. Er kam auf zwölf Einsätze. Und damit war es Byrd nicht zufrieden. Er stellt der ersten Fuge eine zweite gleichen Stils und Formats zur Seite. Erst danach lockert er den Satz auf, geht er zu wendigeren, kurzen Fugen über und zu Fugen endlich, die zum offenen Figurespiel überleiten. Byrd beendet die Fantasie wie die eben beschriebene durch eine triplizierte Partie. Wahrscheinlich hängt der eigenartige Beginn der Fantasie mit ihrer Geschichte zusammen. Die Cembalofassung ist vermutlich die Intavolierung einer fünfstimmigen Version für Streicher, für ein Ensemble, das von Natur aus dem alten polyphonen Stil näher ist als das Tasteninstrument.

Ein Gegenstück dazu ist die *Fantasie in A*¹⁹, die größte Fantasie, die Byrd konzipiert hat. Sie vereint nicht weniger als vier Teile. Byrd favorisiert hier das Spielerische, das Figuren- und Passagenwesen. Schon der Beginn signalisiert dies. Byrd verzichtet auf eine altmodische Initialfuge; er komponiert eine mehrteilige, wendige Initialpartie. Sie besteht aus einer kleinen, bewegten Initialfuge, aus einer kurzen Digression ins Homophone (Ta 11–17) und einer langen, rhetorisch effektiv aufgebauten Fuge über ein lebhaft ‚deklamierendes‘, durchaus ‚sprechendes‘ Thema (Ta 17–41). Eine große Kadenz beendet den Anfang.



¹⁹ William Byrd, *Fantasie in A*, in: *William Byrd Keyboard Music* Bd. 1. hrsg. v. A. Brown (= MB Bd. 27), Nr. 13: S. 42–49.



Notenbeispiel 5: William Byrd, *Fantasie in A* (MB Bd. 27, Nr. 13), Anfang

Danach bereits wird der Satz leicht und beweglich. Byrd nimmt Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelfiguren in die Themen auf. Er bildet leichte zweistimmige Fugen daraus. Erst das Ende der fugierenden Mitte kehrt zur Vierstimmigkeit zurück (Ta 57 ff.). Der Schluß ist kurz; er besteht aus Figurenspiel und Passagenwerk.

Danach setzt die Fantasie neu an, nun aber bereits im Figuralen. Figurenreiches Wechselspiel eröffnet den zweiten Teil:



Notenbeispiel 6: William Byrd, *Fantasie in A* (MB Bd. 27, Nr. 13), Ta 78–86

Seinen Kern bildet eine rhythmisch hochinteressante, nicht im Fugenstil gearbeitete Partie. Ihre Pointe ist eine lebhafte, synkopisch disponierte, den glatten Viertelduktus durchaus attackierende Figur. Byrd führt sie in einem langen Satz von zehn halben Noten ein (Ta 96–100). Er verkürzt den Kern, detrahiert ihn – würde Praetorius wohl sagen²⁰ – danach Zug um Zug, erst auf sechs halbe Noten (Ta 101–103 und 103–104), dann auf drei halbe Noten (Ta 107 und 108), schließlich auf drei Viertelnoten (Ta 109 ff.). Jede Verkürzung erhöht die Ereignisdichte und isoliert mehr und mehr die anstößige Figur:

Notenbeispiel 7: William Byrd, *Fantasia in A* (MB Bd. 27, Nr. 13), Ta 95–109

Die damit verbundene Spannung löst sich erst in der Kadenz (Ta 111–119) und dem lebhaften Figurenkonzert, das den Teil beendet.

Der dritte Teil tritt in die Tripla, hier in den 6/4-Takt, über:

²⁰ Vgl. oben S. 207.



Notenbeispiel 8: William Byrd, *Fantasia in A* (MB Bd. 27, Nr. 13), Ta 122–130

Byrd disponiert sie wie die Tripla der oben analysierten *Fantasia in G*, weicht aber an signifikanten Stellen davon ab. Er weitet den melodischen Ansatz dadurch, daß er ihn zu einem ‚Konzert‘ zwischen einem ‚Sopran‘ und einem ‚Alt‘ stilisiert. Ihm folgen wie gewöhnlich Figurenspiel und Passagenwerk. Byrd aber hält es hier auffallend kurz. Und er bringt höchst wirkungsvoll in eben dem Moment (Ta 157), in dem die Passagen den Schlußklang hätten erreichen können, eine wunderbare trugschlüssige Wendung an. Diese wird verschränkt mit einer rhythmisch widerspenstigen Melodie, einem Zwischenspiel, das zum vierten Teil der *Fantasia*, zu einer Tripla im 9/4-Takt, hinleitet:



Notenbeispiel 9: William Byrd, *Fantasia in A* (MB Bd. 27, Nr. 13), Ta 154–162

Ihr melodischer Ansatz ist knapper als der der ersten, ersichtlich ein Anfang zweiter Güte. Bemerkenswert – ein Reflex vielleicht der synkopierenden Passage des zweiten Teils – ist die synkopisch gezeichnete Phrase hinter der Eingangsmelodie. Hier, unmittelbar vor den Schlußwendungen ist sie ein letztes retardierendes Moment. Ihr folgt denn auch ein Schluß erster Güte. Figurativ gezeichnetes Passagenwerk führt eine große Kadenz nach A herbei; der Ausklang kehrt ins Maß des Anfangs zurück.

Die große vierteilige *Fantasia* stellt dringlicher noch als die zweiteilige die Frage nach der Beschaffenheit ihrer Form: Ist sie ein einsätziges Gebilde, das die Grundform der

Fantasie viermal durchläuft oder ein Gebilde aus vier Teilen, die locker miteinander verbunden sind? Eines ist deutlich: Byrd legt Wert darauf, nicht motettenartig verschränkte, unabsehbare Stücke zu komponieren, sondern kleine Einheiten, die in sich geschlossen sind, die Form haben, die also jeweils ihren Anfang, ihre Mitte und ihr Ende haben. Wäre der zweite nicht vom ersten Teil deutlich und demonstrativ – durch Doppelstriche – geschieden, hätte sich die Fantasie in endlosem Figurenspiel verloren. So – wie sie ist – tritt dem ersten knappen Teil ein zweiter gegenüber, der bereits das Figurative eingangs pointiert, der eine substantielle, sehr charakteristische Mitte und einen eigenen, ordentlichen Schluß hat. Daß andererseits die beiden Triplae zusammenhängen, ist offensichtlich. Sie gehen unmittelbar ineinander über. Die erste hat einen starken Beginn und einen schwachen Schluß, die zweite einen schwachen, gestörten Anfang und dafür einen starken, großen Schluß. Die Triplae ergänzen sich wechselseitig und treten den beiden locker verbundenen ersten Teilen als Einheit gegenüber. Sie sind mehr als der Schluß des Ganzen. Sie bilden eine selbständige Einheit, durchaus so etwas wie einen zweiten oder dritten Satz.

Die tonale Anlage ist positionenreich. Sie trägt zum Profil der Teilstücke bei. Der erste Teil weicht vom Grundton *a* in die nächstliegende Durtonart *C* aus. Der zweite Teil bringt die nachgeordnete Durtonart *F*-Dur zur Geltung und endet in *C*-Dur. Der dritte Teil ist das Gegenstück zum ersten. Er ist auf *C* eingestimmt und weicht nach *A* aus. Der letzte kehrt von *C* nach *A* zurück.

Erster Teil:	<i>a</i> -Moll	(<i>a</i> – <i>C</i> – <i>C</i> – <i>A</i>)
Zweiter Teil:	<i>F</i> -Dur – <i>C</i> -Dur	(<i>F</i> – <i>a</i> – <i>A</i> – <i>C</i>)
Dritter Teil:	<i>C</i> -Dur	(<i>C</i> – <i>A</i> – (<i>a</i>) – <i>C</i>)
Vierter Teil:	<i>C</i> -Dur – <i>A</i> -Dur	(<i>C</i> – <i>a</i> – <i>A</i> – <i>d</i> – <i>A</i>)

Vielleicht kann man sagen: Es ist das Instrument, das Virginal, das das Programm der Fantasie vorgibt. Man kann auf ihm die durch die Vokalmusik geprägten mensuralen Systeme nachspielen und andererseits das moderne, aufs Instrument abgestimmte Figuren- und Passagenspiel kultivieren. Darauf jedenfalls ist die Form der Fantasie abgestellt. Sie zielt darauf, allmählich, im Zuge eines mehrphasigen Mittelteils vom Vokal- in den Instrumentalstil zu ‚modulieren‘. Dieser von Kircher so genannte „ordo“ hat mehrere Vorzüge. Er achtet Alter und Rang der Stile, läßt dem Alter den Vortritt. Er ist theoretisch fundiert, entspricht wenigstens scheinbar dem Prinzip mensuralen Denkens und Komponierens. Und er ist rhetorisch überzeugend; die Stärke des Instrumentalspiels, das glänzende Figuren- und Passagenspiel prägt das Ende. Die Konzeption erweist ihre Güte nicht zuletzt darin, daß sie wandelbar ist. Sie taugt für Kompositionen, die den alten Stil, und für solche, die den neuen hervorkehren. Das Verlaufsmodell läßt sich verdoppeln, so daß der Weg vom ‚Vokalen‘ ins Figurative zweimal gegangen werden kann. Und es läßt sich endlich so erweitern, daß die Etappen des Weges sich zu verselbständigen beginnen. Byrd scheint – das zeigt das große vierteilige Stück – geahnt zu haben, daß eine Fantasie, die bei den unterschiedlichen Bewegungscharakteren, aus

denen sie besteht, verweilt, die Einheit des Ganzen schwächt und zu einer zyklischen Form tendiert. Er hat den Weg dahin wenigstens gewiesen. Ein Zeichen seines hochentwickelten Formsinns.