

Eine Gegenüberstellung von Original und Bearbeitung, dargestellt an der Entlehnung eines Corellischen Fugenthemas durch J. S. Bach

Von Hartmut Braun (Freiburg i. Br.)

Bei der Gegenüberstellung handelt es sich um das Fugato, den zweiten Satz aus der vierten der zwölf *Sonate da chiesa à tre*, op. 3, Modena 1689, von Arcangelo Corelli¹ und um die in Weimar um 1709 entstandene Orgelfuge in h-Moll (BWV 579) von Johann Sebastian Bach.² Die Übernahme und Bearbeitung fremder Werke, auch ohne die Autoren zu nennen, war bis 1750 allgemein üblich. Von Bach und Händel beispielsweise sind viele Bearbeitungen eigener und fremder Werke bekannt.³ Einen Sonderfall stellen Übernahmen ausschließlich von Themen dar, die völlig selbständig bearbeitet werden. So hat Bach vielfach Fugenthemen, vor allem aus italienischen Triosonaten von Legrenzi, Albinoni und Corelli, entliehen.⁴ Dabei entstanden völlige Umgestaltungen und neue Durchformungen des gleichen musikalischen Gedankens, die gegenüber der Vorlage weitgehende Selbständigkeit aufweisen. In welcher Weise eine solche Bearbeitung erfolgte, soll am Beispiel der obengenannten Werke gezeigt werden.

Arcangelo Corelli (geb. am 17. 2. 1653 zu Fusignano, gest. am 8. 1. 1713 in Rom) gehörte zu der Bologneser Geigerschule, deren Stilhaltung in allen seinen Werken deutlich wird.⁵ Er gilt als der eigentliche Begründer der Violinsonatenform.⁶ Seine Werke beschränken sich hauptsächlich auf das Gebiet der Sonate und des Konzertes. Darin leistete er aber Mustergültiges von bleibendem Wert. Klare Allgemeinverständlichkeit paarte sich mit ausdrucksvoller Darstellung. Seine Werke, die der Nachwelt erhalten geblieben sind, lassen vermuten, daß er „lange an seinen Arbeiten gefeilt und gebessert“ haben muß, „ehe er sie, auf der Höhe seines Lebens und Könnens, in wohlgeordneten Reihen den Verlegern übergab“.⁷ Diesen Eindruck erhält man durchaus auch von der klar durchdachten Anlage seiner hier in Frage stehenden h-Moll-Fuge. Corelli benützt dafür ein Doppelthema, bestehend aus einem Hauptthema und einem gleichbleibenden Gegensatz. Seinem Typ nach ist das Hauptthema eine Kombination von melodischem Thema und „Pfeilerthema“:⁸

¹ *Les Oeuvres de Arcangelo Corelli*, hrsg. von J. Joachim und F. Chrysander, Bd. I, London o.J., S. 142 ff.

² NBA IV/6, S. 71–74.

³ H. Engel, Artikel *Bearbeitung*; in: MGG I, Sp. 1460.

⁴ J. Müller-Blattau, *Geschichte der Fuge*, Kassel 1963, S. 69 ff.

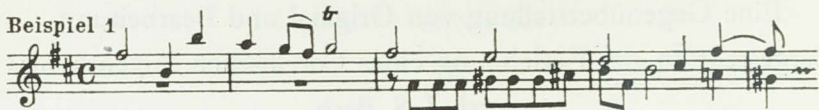
⁵ B. Paumgartner, Artikel *Corelli*; in: MGG II, Sp. 1668 ff.

⁶ Spitta I, S. 422.

⁷ B. Paumgartner, a.a.O., Sp. 1675.

⁸ Aus einfachen großen Notenwerten bestehend.

Beispiel 1



Es beginnt in der ersten Stimme mit der Quinte, fällt ab zum Grundton h und ergreift mit einem Sprung die obere Oktave. Damit ist zunächst der Raum der Tonart umrissen, aber noch nicht das Geschlecht bestimmt. Das geschieht sofort in dem zweiten Abschnitt des Themas, in dem Sekundschritte von der oberen Oktave ausgehend, die gleich zu Anfang durch eine Wechselnote unterbrochen werden, den ganzen Tonraum über dem Grundton durchmessen, ihn aber nicht erreichen. Den Abschluß bildet ein Quartsprung nach oben in die Quinte.

Im Gegensatz zu gewöhnlichen Fugen setzt sofort im dritten Takt der zweiten Stimme, also bevor das Thema zu Ende ist, der Gegensatz ein (Beispiel 1). Er beginnt, ähnlich einem dreifachen Auftakt, mit einer stoßenden Achtelbewegung auf der Quinte und erreicht ebenfalls sekundschriftweise, aber von unten nach oben, in melodischem Moll den Grundton. Von hier aus fällt die Tonlinie wieder in die Quinte zurück und ergreift jetzt im Sprung den Grundton, um so noch einmal den durchschrittenen Raum zu durchmessen. In dieser Weise verläuft der Gegensatz nicht nur in Gegenbewegung zum Thema, sondern ist auch eine Art verkleinertes Spiegelbild von Tonraum und Notenwerten des Themas. Da dieser Gegensatz gleichbleibend ist und mit einer Ausnahme (T. 27 ff.) stets mit dem Thema in Engführung auftritt, kann man hier von einem zweiten Thema sprechen.

Beide Themen werden nun frei fortgesponnen bis zum nächsten Themeneinsatz im Baß (T. 6), jedoch nicht wie bei der üblichen Beantwortung in der Quinte, sondern wieder als Dux in der Tonika. Schon einen Takt später erfolgt ein weiterer Einsatz des ersten Themas, ebenfalls wieder als Dux. Dazu tritt in T. 9 das zweite Thema, das übrigens in der ganzen Fuge nur in der Tonika als Dux erscheint. Es entsteht also von T. 6–10 eine dreifache Engführung des ersten Themas mit dem zweiten, die mit vertauschten Stimmen in den T. 16–19 wiederholt wird. Hier erscheint allerdings das erste Thema in der zweiten Stimme als Comes. In den T. 26–30 erfolgt eine Engführung des ersten Themas in der Subdominante (e-Moll) ohne das zweite Thema, es ist die erwähnte Ausnahme. Gleich anschließend findet wieder eine Engführung in der Tonika statt, und zwar in der Reihenfolge der ersten Engführung zusammen mit dem zweiten Thema (T. 30–34). Den Schluß bildet ein nochmaliger vollständiger Einsatz des ersten Themas im Baß, während die beiden Oberstimmen mit Scheineinsätzen des Hauptthemas, die zweite Stimme als Comes und die erste Stimme als Dux, kontrapunktieren.

Zwischen den beiden Einsätzen werden die Themen frei fortgesponnen, wobei hauptsächlich mit drei Motivgruppen gearbeitet, vorzüglich sequenziert wird. Die erste Gruppe bildet eine Kette von Rhythmusfiguren mit absteigender

Tendenz, wobei die erreichten Stufen meist mit längeren Notenwerten markiert werden:

Beispiel 2

oder

oder

Offensichtlich sind diese Figuren dem Anfang des ersten Themas nachgebildet. Die abspringenden Achtelnoten erinnern an den Schluß des zweiten Themas. Eine zweite Gruppe wird aus dem zweiten Thema gewonnen:

Beispiel 3

Die Achtelnoten können auch gleichmäßig, d. h. ohne Tonwiederholung, durchlaufen. Die dritte Gruppe ist kein eigentliches Motiv, sondern ein Kontrapunkt von sekundschriftweise absteigenden, überwiegend langen, aber auch kürzeren Notenwerten, dem zweiten Teil des ersten Themas entnommen:

Beispiel 4

Er kommt seltener vor, ist aber in den Akkordverbindungen des ausgesetzten Generalbasses des öfteren latent enthalten. Die erste Gruppe vertritt außerdem an drei Stellen den Gegensatz, und zwar in der dritten Engführung, wo das zweite Thema fehlt (T. 27–30), und in T. 6–8 bzw. 31–32, wo das zweite Thema verspätet einsetzt. Im Verlauf der Fuge werden Regionen der Tonikaparallele, der Dominante, gestreift bzw. erreicht.

Ohne Zweifel hat Bach die „Gegenüberstellung des Kernthemas zu einem obligaten Kontrapunkt“, deren thematische Grundlinien in Gegenbewegung zueinander verlaufen, wie anfangs beschrieben wurde, gereizt.⁹ Rein umfangmäßig ist Bachs Orgelfuge gegenüber Corellis Fugato von 39 Takten zu 102 Takten erweitert. Zunächst nimmt Bach eine vierte Stimme dazu. Die Möglichkeit bietet sich erstens durch das Instrument, zweitens läßt sich der Dua-

⁹ G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Bd. II, 2. Aufl., Berlin 1959, S. 859.

lismus der Thematik mit einer geraden Stimmenzahl klarer verdeutlichen, und drittens ist dadurch eine größere Steigerung der Engführung gegeben, auf die noch näher eingegangen wird. Bach hat sich vor allem die Entfaltungsmöglichkeiten der Themensubstanz zunutze gemacht. Er erweitert Corellis sechs Themenkomplexe auf insgesamt zehn. Den ganzen Aufbau gliedert er durch zwei ausgedehnte Zwischenspiele von sechs und zehn Takten unter Ausnutzung der orgeleigenen Gegebenheiten.¹⁰ Spitta (I, S. 422) sieht nur in dem Thema und auch noch in der Engführung des ersten Gedankens eine Gemeinsamkeit. Folgende Untersuchungen lockern diese Einschränkungen in mancher Hinsicht. Etwas gedrängter übernimmt Bach den ersten Gedanken der Engführung von erstem und zweitem Thema. Das zweite Thema wird etwas erweitert, indem der Grundton durch das nochmalige Ergreifen des Leittons ausharmonisiert wird:

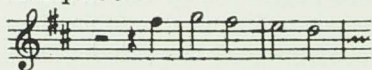
Beispiel 5



Corellis T. 5 und 8, die nur harmonischen Sinn haben,¹¹ fallen weg. Bei den weiteren Einsätzen werden die knäuelartigen Engführungen Corellis aufgegeben, die gleichzeitigen Einsätze der beiden Themen aber *a u s n a h m s l o s* beibehalten. Genau wie Corelli setzt Bach den zweiten Einsatz des ersten Themas nicht als Quintbeantwortung, sondern als *Dux* (T. 4–7). Erst beim dritten Einsatz in den beiden Unterstimmen (T. 11–15) erscheint das erste Thema als *Comes*, ebenso das zweite, das zugleich der Modulation in die Dominante fis-Moll dient. Nach dem weiteren Einsatz der beiden Themen als *Duces* in den T. 21–25 und in der zweiten und dritten Stimme ist die erste Durchführung zu Ende, obwohl der Einsatz des Kernthemas in der ersten Stimme ausgeblieben ist. Er wurde durch das zweite Thema vertreten in T. 6–8. Daraus läßt sich erkennen, was sich auch am Schluß noch bestätigt findet, daß dieser gleichbleibende Gegensatz bei Bach noch höhere thematische Bedeutung gewinnt als bei Corelli.

Von T. 25 an beginnt das erste Zwischenspiel, das die erste Durchführung von der zweiten trennt. Die erste und zweite Stimme korrespondieren mit einem Entfaltungsmotiv in Sechzehntelbewegung, das mit einer Sechzehntelpause beginnt und mit einer Viertelnote endigt; in der dritten Stimme erklingt der sekundschrittweise absteigende Kontrapunkt, ganz ähnlich der dritten Gruppe freien Materials bei Corelli:

Beispiel 6



¹⁰ G. Frotscher, a.a.O., S. 859.

¹¹ J. Müller-Blattau, a.a.O., S. 71.

während der Baß pausiert. In T. 28 werden zweite und dritte Stimme spiegelbildlich vertauscht. Mit dem Einsatz der beiden Themen als Duces in den Unterstimmen nach T. 30 beginnt eine neue Durchführung, in der das Hauptthema zum ersten Male in der *O b e r s t i m m e* in der Dominante auftritt. Gewissermaßen zur Bekräftigung dieser Tatsache einerseits wird es in derselben Stimme gleich noch einmal in der Tonika als Dux wiederholt. Andererseits ist damit gleichzeitig ein Höhepunkt gesetzt. Hier nämlich liegt genau der Mittelpunkt der Fuge. Das zweite Thema kontrapunktiert in der dritten Stimme. In T. 53–57 erklingt nun das erste Thema im Baß, als Kontrasubjekt dazu das zweite Thema eingeführt in den beiden Oberstimmen (T. 53–58). All diese Einsätze erscheinen als Duces. Der Themenkomplex in dieser Verdichtung unterstreicht mit Nachdruck die Mitte als Kulminationspunkt.

Danach wird übergeleitet zu dem zweiten Zwischenspiel, das ein neues, diesmal überwiegend durchlaufendes Sechzehntelmotiv in der ersten und am Anfang auch in der dritten Stimme beherrscht; nur zu Beginn wechselt es mit dem ersten Motiv aus dem ersten Zwischenspiel. Es bewegt sich hauptsächlich in der Dominante. Der erste thematische Gedanke erscheint wieder in T. 72, und zwar als Scheineinsatz in der dritten Stimme. Die eigentliche Durchführung setzt in T. 74 mit dem ersten Thema als Dux im Baß ein, während das zweite Thema in der dritten Stimme (T. 75) zunächst in der Tonikaparallele kontrapunktiert, dann sofort anschließend in derselben Stimme in der Tonika von neuem beginnt.

Nach T. 78 beginnt eine große freie Fortspinnung, die mit steigendem motivischen Geschehen, bei dem alle vier Stimmen beteiligt sind, die großartige Engführung vorbereitet. In diesen elf Takten wird bei fortwährender Modulation zum erstenmal die Subdominante erreicht, nachdem sie in T. 45 nur beiläufig gestreift wurde. Die doppelte vierfache Engführung der beiden Themen beginnt in T. 90. Zunächst tritt nur das erste Thema auf, das, vom Baß angefangen durch alle Stimmen geführt wird. Dort erscheint es in der Tonika als Dux, setzt hierauf sofort auf der vierten Zählzeit desselben Taktes in der dritten Stimme als Comes ein und im nächsten Takt in der ersten Stimme als Dux, gefolgt von dem Einsatz auf der vierten Zählzeit in der zweiten Stimme wieder als Comes. Erst in T. 93 wird das zweite Thema hinzugezogen. Es beginnt gleichzeitig in den beiden Unterstimmen, und zwar im Baß in der Subdominantparallele, in der dritten Stimme als Dux. Mit dem Einsatz im Baß erfolgt nun eine Modulation über einen Trugschluß nach G-Dur. Die Subdominante ist auch in dem wiederholten gleichzeitigen Einsatz des zweiten Themas, diesmal in die beiden Oberstimmen versetzt, vorherrschend. In der zweiten Stimme erscheint das zweite Thema wieder in der Subdominantparallele, in der ersten Stimme in der Subdominante; beide endigen in e-Moll. Diese meisterhafte Engführung übertrifft Bach nur noch in der fünffachen Engführung am Schluß der b-Moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers. Vorliegende Fuge klingt aus, indem das erste Thema noch einmal in der Grundtonart als Dux in der Oberstimme und das zweite Thema in T. 98 im Baß erscheinen. Mit einer einfachen Kadenz (IV-V-I) schließt die Fuge.

Daß das zweite Thema bei Bach erhöhte thematische Bedeutung hat, ist daraus zu sehen, daß es erstens immer zusammen mit dem ersten Thema auftritt; zweitens wird die Subdominante nur von ihm ergriffen, und zwar innerhalb der Engführung, während das erste mit Ausnahme von T. 38 immer in der Tonika steht. Und drittens fungiert das zweite Thema am Schluß noch einmal als thematischer Vertreter, hervorgehoben durch den letzten Einsatz. Sein erster Einsatz in der Oberstimme am Anfang der ersten Durchführung als Vertreter des Hauptthemas wurde schon erwähnt. Der seltene Gebrauch der verwandten Tonarten für beide Themen, besonders für das erste, beweist die Sparsamkeit in den harmonischen Mitteln, wie Bach überhaupt an dem harmonischen Grundriß Corellis ziemlich festhält. Außer der Tonikaparallele, Dominante und Subdominante, die bei Corelli erreicht oder ergriffen werden, verwendet Bach zusätzlich noch die Dominant- und Subdominantparallele.

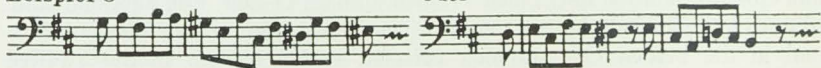
Während Corelli schon vom siebenten Takt an mit Engführungen arbeitet und diese Technik bis ans Ende beibehält, macht Bach aus jeder Engführung Corellis eine vollständige Durchführung. Schon allein dadurch wird die Fuge vergrößert, aber auch gegliedert. Dazu kommen noch die zwei ziemlich ausgedehnten Zwischenspiele, außerdem die langen Strecken freier Fortspinnungen. Dafür verwendet Bach ebenfalls die erste Motivgruppe Corellis, die er zugleich jedesmal, wie auch Corelli, wenn alle Stimmen an den Engführungen beteiligt sind, mit einer Ausnahme am Schluß, als Gegensatz zu den Themen benutzt, allerdings mit aufsteigender Tendenz:

Beispiel 7



Außerdem findet sich bei Bach, wie bereits erwähnt, der absteigende Kontrapunkt wieder (Beispiel 6), der hier viel häufiger bzw. auch in Verkürzung auftritt. An Stelle der zweiten Motivgruppe Corellis treten bei Bach harmonische Figurationen in Achtelbewegung auf, die meist sequenzierend in den Unterstimmen verwendet werden:

Beispiel 8



Neues Material erscheint in den Zwischenspielen, es sind die oben beschriebenen Sechzehntelfiguren. Ebenfalls neu ist die korrespondierende Behandlung von Achteln und halben Notenwerten in den beiden Unterstimmen von T. 35–37. Diese Motivgruppe taucht etwas abgewandelt noch einmal in der ersten und dritten Stimme von T. 62–64 am Anfang des zweiten Zwischenspiels auf, wo sie Ähnlichkeit hat mit der ersten Fortspinnung des zweiten

Themas in der Fuge Corellis. Innerhalb dieses Materials leuchten die Themen klar hervor, werden abwechselnd in einem bestimmten Verhältnis auf die vier Stimmen verteilt: Das erste Thema erscheint viermal in der ersten Stimme, dreimal in der zweiten, dreimal in der dritten, viermal in der vierten; das zweite Thema dreimal in der ersten, dreimal in der zweiten, sechsmal in der dritten, viermal in der vierten. Im ganzen werden die Themen vielseitiger ausgeschöpft als bei Corelli. Obwohl sie meistens in der Tonika erscheinen, könnte man nicht sagen, daß die Fuge farblos oder eintönig wirke, was außerdem auch die gliedernden und auflockernden Zwischenspiele unterdrücken. Außer den beschriebenen Themeneinsätzen und der Engführung am Schluß geschieht satztechnisch nichts Besonderes. Bach verzichtet wie Corelli sowohl auf eine Vergrößerung, Verkürzung oder Umkehrung der Themen als auch auf den üblichen Orgelpunkt auf der Dominante am Schluß. Offensichtlich wollte Bach die thematische Verzahnung, die ja ohnehin schon eine Umkehrung einschließt, nicht durch Umgestaltungen auflösen. Hierzu ließ er sich sicherlich durch die Vorlage beeinflussen. Einflüsse bestanden aber auch durchaus in den Motivgruppen, auf die schon nachdrücklich hingewiesen wurde, und in dem harmonischen Grundriß.¹² Dieser Sachverhalt gestattet also direkte Rückschlüsse auf Bachs positives Verhältnis zu Corellis Stil.¹³

Trotz allem hat Bachs Fuge einen ganz anderen Charakter. Das liegt nicht zuletzt an der unterschiedlichen Disposition der beiden Fugen. Durch die mit Ausnahme des Anfangs stets auftretenden Engführungen der Corellischen Fuge erhält diese einen prägnanten und energischen Charakter.¹⁴ Bei Bach ist das Stimmgeschehen wesentlich geschmeidiger, was vor allem der durchlaufende Kontrapunkt bewirkt, der ja bei den Engführungen Corellis jedesmal aussetzt. Gewisse Ruhepunkte entstehen auch, indem er die Kadenzten auskomponiert, bei Bach dagegen werden sie meistens umspielt; die Linie verläuft somit kontinuierlich weiter, und die Bewegung bleibt stets im Fluß; dank reicherer Modulation wirkt aber die Gleichmäßigkeit keineswegs farblos. Andererseits fordert die Fuge Bachs durch die Minimalzeitwerte von Sechzehnteln in den Zwischenspielen, die übrigens Hermann Keller bemängelt¹⁵ – die Zwischenspiele stören zwar die Einheit der Fuge, lockern sie aber doch in Anbetracht der Länge angenehm auf –, ein etwas langsames Tempo als die Corellis. Sie erhält somit einen etwas besinnlichen (nach Charles-Marie Widor¹⁶ sogar „resignierten“) Charakter.¹⁷

¹² Solche Ergebnisse führen über Spittas Einschränkung hinaus.

¹³ Vgl. E. Platen, *Eine Pergolesi-Bearbeitung Bachs*; in: BJ 1961, S. 35.

¹⁴ H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig 1948, S. 71.

¹⁵ Ebenda.

¹⁶ In seinem Kommentar der vierbändigen, in Zusammenarbeit mit A. Schweitzer besorgten Bachausgabe (G. Schirmer, New York).

¹⁷ H. Keller, a.a.O., S. 71.