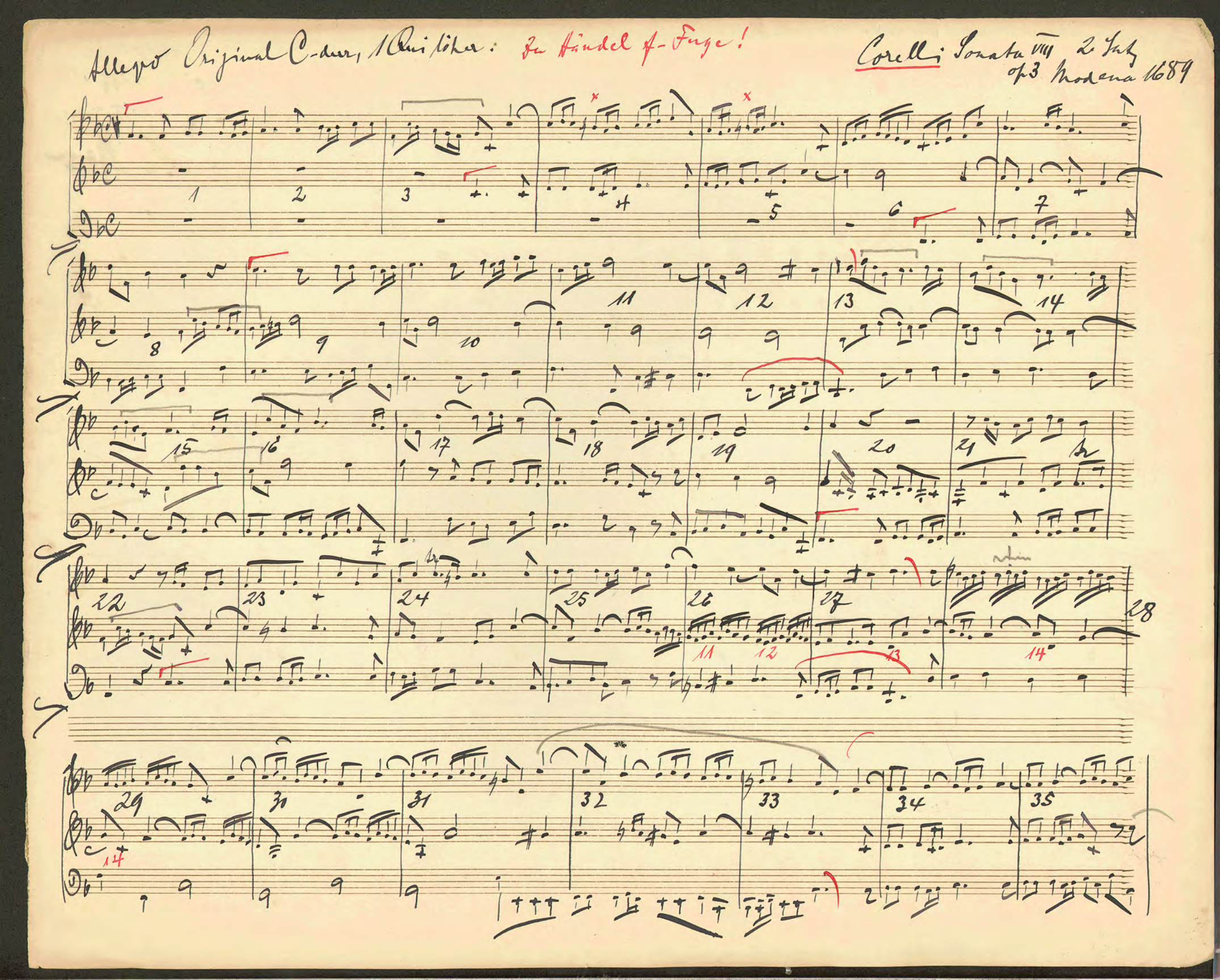
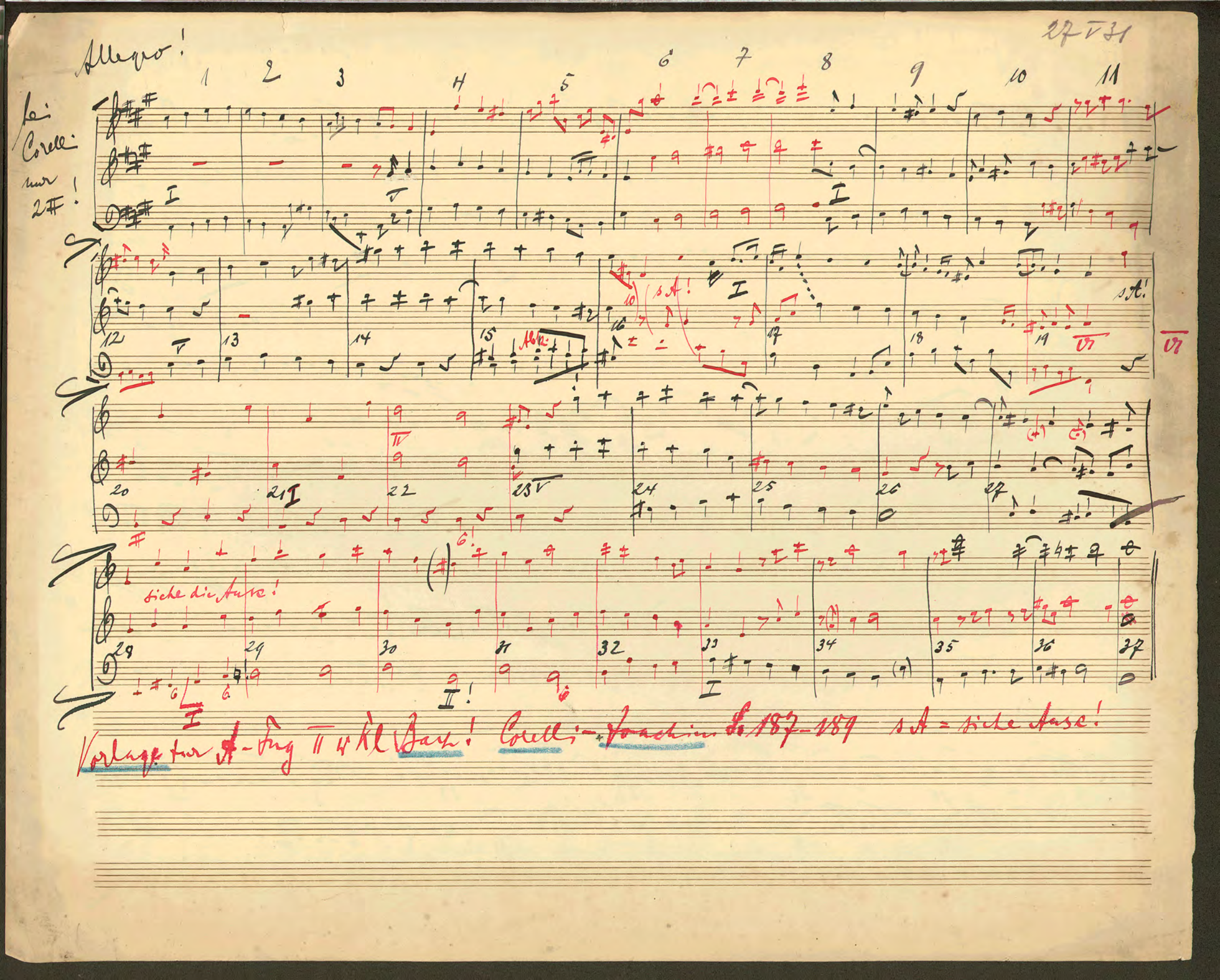
Allegro Original C-dur, 1 Quintaden: zu Händel f-Fuge!

Corelli: Sonata VIII 2 Satz op 3 Modena 1684




Allegro!
bei Corelli nur 2♯!
sA!
Abkz.
siehe die Anse!
Vorlage für ♯-Fug ‖ 4 Kl Jazz! Corelli-Joachim S. 187-189 sA = siehe Anse!

Sonata da chiesa
a tre, due violini, e violone,
o Arcilento, col Basso per l'organo
heraus geg. v. Joachim (Chyo)
27 V 31

36 37 38 Adagio 39

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18 Siehe Anstimmt! 19 20 21 22 23

24 ~~25~~ 25 ~~26~~ 27 28 ~~29~~ 30 31 Unst. 32 33 34

35 36 37 38 Adagio 39

Innsbruck, im November 1928.

Hochgeehrter Herr Kollege!

Leider muss ich Ihnen den wertvollen Beitrag, den Sie seinerzeit für die Guido Adlerfestschrift zur Verfügung zu stellen die Güte hatten, unverrichteter Dinge zurücksenden. Infolge Ausbleibens versprochener Geldmittel war es trotz langer Bemühungen nicht möglich, einen Verleger zu finden, und so muss das Projekt aufgegeben werden.

Mit nochmaligem verbindlichstem Dank für Ihr gütiges Entgegenkommen und der Bitte um geneigte Entschuldigung

in vorzüglichster Hochachtung

Prof. Dr. Wilhelm Fischer.

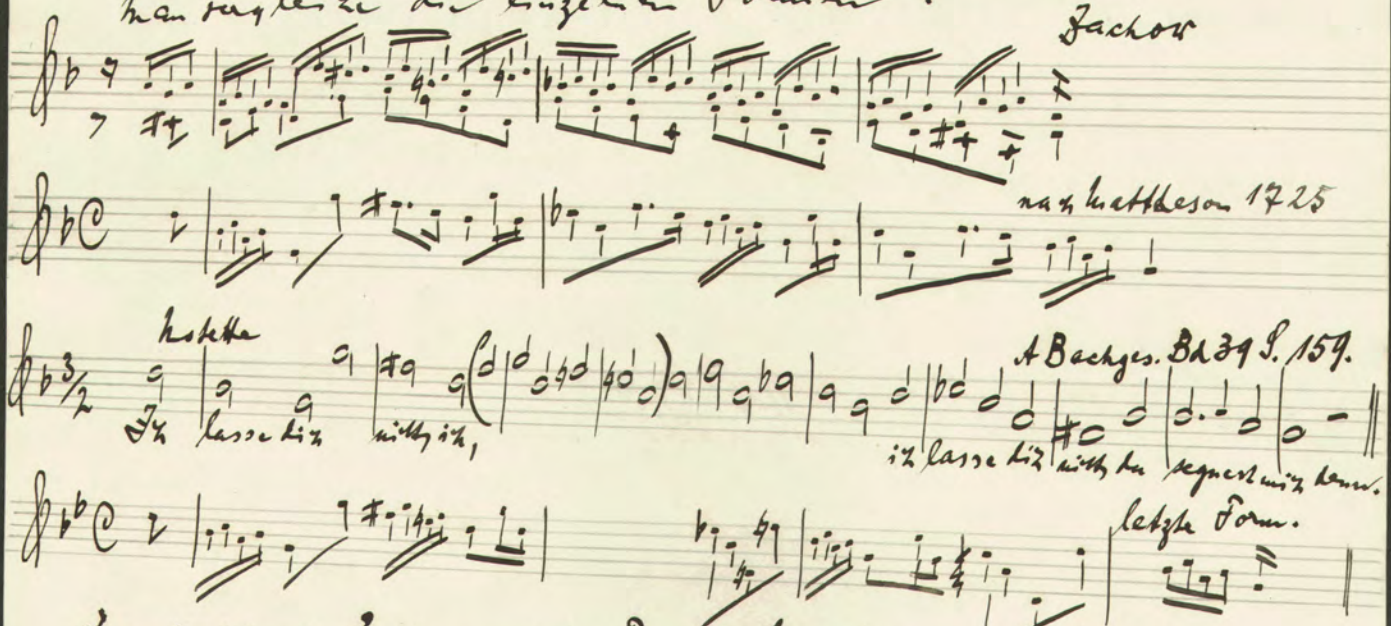
Zur Handlungsfähigkeit Bachscher Themen.

Von Leonhard Oppel, Kiel.

Dass Bach fremde Themen benutzt hat ist bekannt. Für das Thema der g-moll Fuge für Orgel gelten als Quellen sicher entweder Fischer (d-moll Capriccio, D. d. T I Bd 21 u 22, vergl. auch Seiffert's Vorwort) oder Bach selbst, obwohl Mattheson bei der Angabe des Themas Bachs Autorschaft verneint.#

Es liegt viel näher, das Thema aus der Motette „Ich lasse dich nicht" von Joh. Christoph Bach abzuleiten, die Bach selbst abgeschrieben und umgearbeitet hat. Nach Spitta II 981 ungefähr 1710. Die Orgelfuge war nach Mattheson 1725. Zweifellos war das Thema vor 1725 fertig und rumpftig auch die erste Fassung der Fuge. Aber sie können aus den beiden Grenzdaten lesen, wie lange Zeit selbst bei Bach Ideen bis zur völligen Reife brauchten.

Man vergleiche die einzelnen Formen:

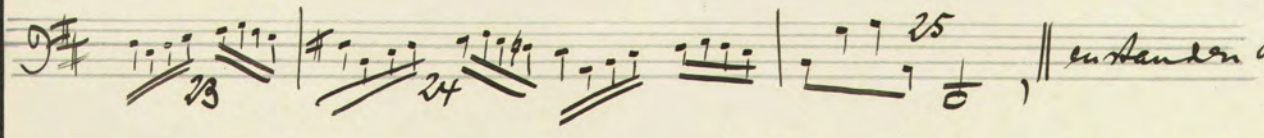


Der punktierte Rhythmus in der Form von Mattheson dürfte wohl ein Rest des ursprünglichen Sarabandenrhythmus der Motette sein. Die Elision der eingeklammerten Stelle aus der Motette im Fugenthema

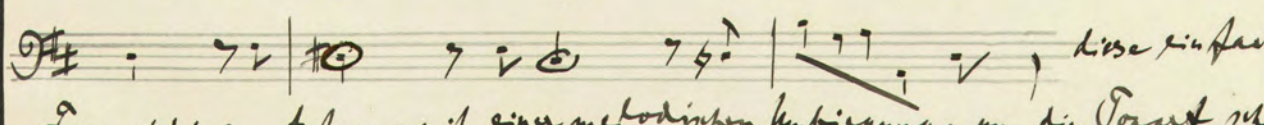
leuchtet ohne weiteres ein: 1) war die Tonalität durch die beiden ersten Glieder genügend festgestellt, 2) wäre die dreimalige Sequenz mechanisch und monoton gewesen und hätte die scharfe rhythmische Parallelität der beiden Glieder aufgehoben, so steht also besser ∪ ∪ – – für ursprl. Anlage ∪ ∪ – – –.

Manchmal täuscht die veränderte Gestalt der Themen oder Kontrapunkte auch Kenner über die wirkliche Form und Taktlage.

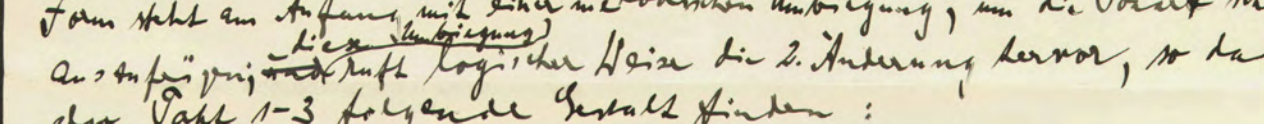
In der 3st. D-dur Invention z. B. heutet der erste Gegensatz:



entstanden aus:



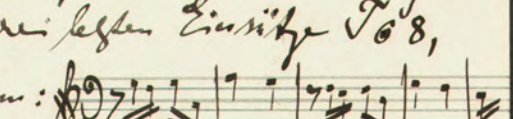
diese einfache Form steht am Anfang mit einer melodischen Umbiegung, um die Tonart schaf- ~~aus~~ zu fügen; ~~und~~ diese Umbiegung tritt logischer Weise die 2. Änderung hervor, so dass wir also Takt 1–3 folgende Gestalt finden:



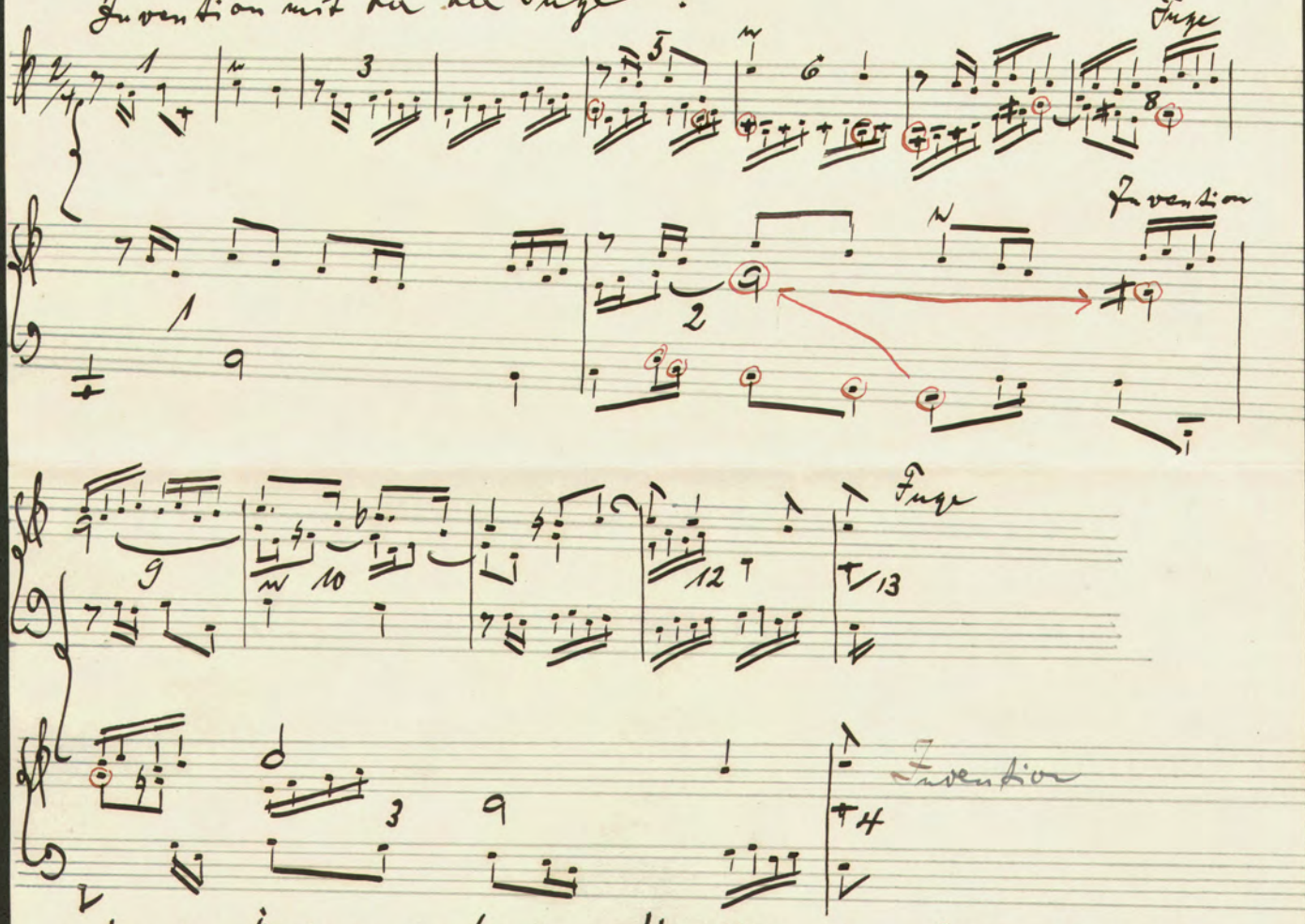
Die einmalige Verwendung dieser letzten einfachen Form zeigt aber auch klar Bachs Absicht, die Eindringlichkeit des Themas nicht durch einen figurierten Gegensatz zu gefährden und die Bewegung der Sechzehntel erst allmählich aus der Linie zu entwickeln.

Ein umgekehrter Fall liegt bei der C-dur Fuge des wohlt. Klaviers vor, die ~~ve~~ einfache ursprüngliche Form des Themas erscheint erst am Schluss. So ist es verständlich, wenn Knorr in seinen graphischen Darstellungen der Fugen des 1. Kl. (Breitkopf u. Härtel 1912) hier schreiben konnte: „nach der letzten vollständigen Aufführung im 51. T. wird das Thema im weiteren Verlauf der Fuge nur noch angedeutet." Das trifft aber nicht zu; auch Stade ist der wirkliche Zusammenhang entgangen. Bach hatte die wohlbegründete Gewohnheit am Schlusse der Fugen und fugenartiger

Gebilde gleichsam den Schlüssel zu liefern für alle Entstehung und Entwickelung. So auch hier: die drei letzten Einsätze T. 68, 72 und 76 zeigen das Thema in der Umform:

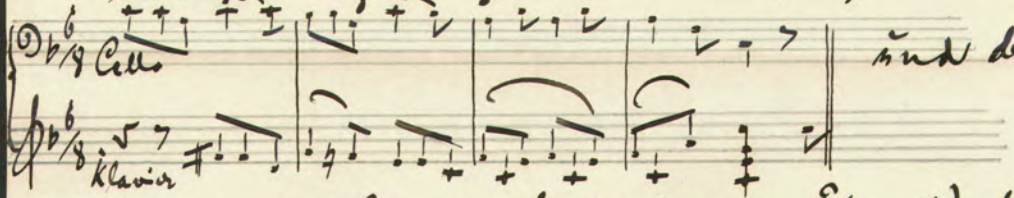


und nun fällt sofort der Zusammenhang mit der 3st. F-dur Invention auf. Man vergleiche die nach C-dur transponirte Exposition dieser Invention mit der der Fuge:



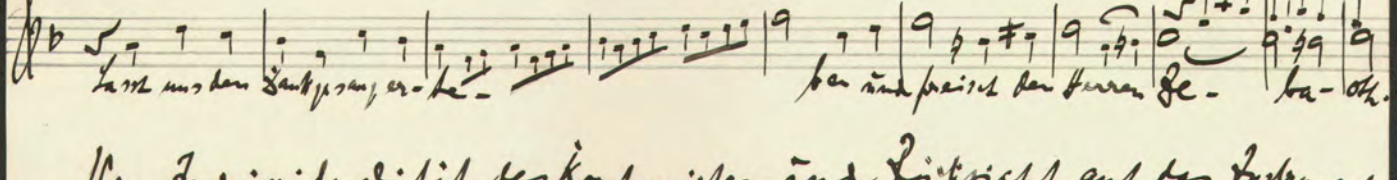
Auch der Kontrapunkt bleibt im Wesentlichen der gleiche und ist nur durch das erhöhte rhythmische Leben des 2. Gliedes zu entsprechenden Änderungen gezwungen (siehe die ~~punktirten Linien~~ eingeklammerten Noten!). Daraus geht hervor, dass die Abfassung der Fuge in die Zeit der 3st. Inventionen fällt, was auch die dreimal gleiche Verwendung des Themas in der Tonica am Schlusse bekräftigt, wie sie Bach in den 3st. Inventionen

meist handhabt, vergl. die in D-dur, F-dur, f-moll, B-dur, A-dur, H a-moll, dazu noch das Präludium A-dur No 1 im w. Kl. u. die erste c-moll Fuge daselbst! Nun erhebt sich die Frage nach der zeitlichen Folge der beiden Stücke. Der jugendliche Impuls ~~und~~ der Fuge, die ~~noch~~ männliche Fassung des Themas, das durch die Pause belebte Spannung erhält, ~~und~~ die sich in dem nachfolgenden ~~erhöhten~~ rhythmischen „impetus" des 2. Gliedes entfaltet, scheinen samt der Dehnung und Verbreiterung für die Abfassung nach der Invention zu sprechen. Andrerseits zeigt die Invention formell, besonders im canonischen Mittelteil und durch der Hinzuziehung der IV. Stimme im letzten Teil die reifere Technik; ~~Ist~~ auch die Konzentrierung des Themas ~~der~~ spricht dafür, wenngleich nicht verschwiegen werden soll, dass die samt der Transposition nach F-dur der Invention einen weicheren, mehr lyrischen Charakter ~~gibt~~ gegeben hat. Man vergleiche nun noch die Fassung, die Beethoven im Schlusssatze seiner Cellosonate op 1 gewählt hat:



und den Anfang einer

H. Vokalfuge in C-dur von Händel (hier nach Franssp.), den die Rücksicht auf den Text leider verfehlt hat, den ersten vier Takten einen rhythmisch, melodisch und harmonisch unmöglichen „Schwanz" anzuhängen:



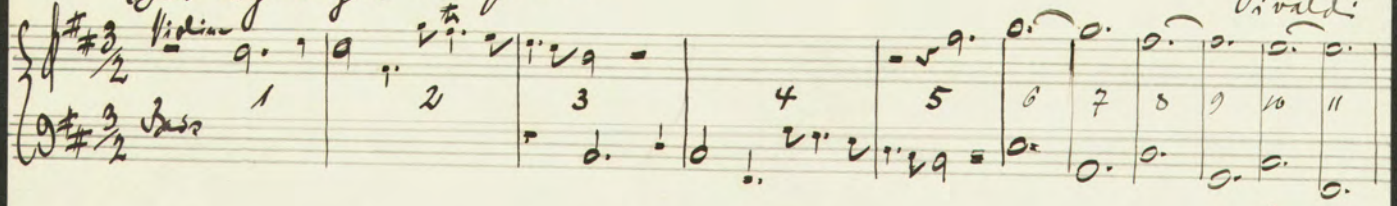
Die Individualität des Komponisten und Rücksicht auf das Instrument sei fast gleicher Intention jedoch verschiedene Stücke hervorrufen, ~~wir~~ wollen noch ein paar weitere Beispiele erwähnen:

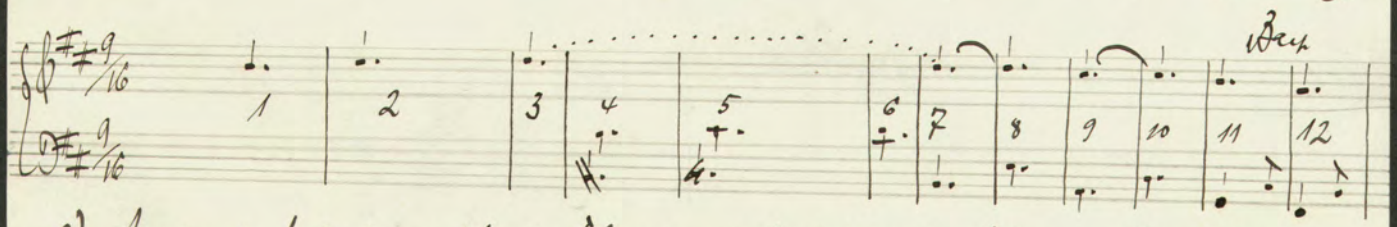
1) Man vergleiche Bach's 3te h-moll Invention mit dem Präludium in c-moll von Vivaldi, das uns Schering i. d. Sammlung „Alte Meister des Violinspiels" (bei Peters) zugänglich gemacht hat:,

Nun können wir die ursprüngliche Form der Fuge (Alte Bach ges. Bd 36 S. 324), die bis zum Takt 68 der endgültigen entspricht, die nachträgliche Erweiterung resultiert ~~einmal~~ aus der Erkenntnis, daß für den 3. Teil der ~~Fuge~~ alten Gestalt die Reihenfolge comes (T 20), dux 24 und comes 26 mit einer Modulation nach C-dur als Abschluß der letzten formalen Ausprägung nicht genügt, daher sehen wir Bach in einer durch die Inventionen geprägten, technisch höheren Periode das Stück durch die drei Tonika einsätze erweitern.

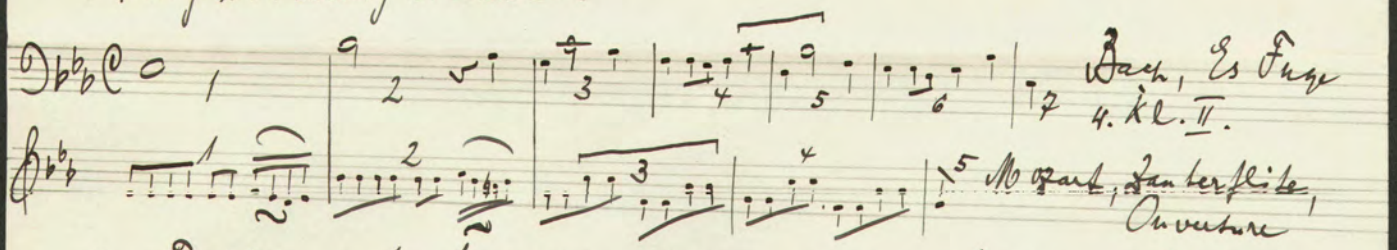
Ha

der Bequemlichkeit halber transponiere ich den Vivaldi nach h-moll, auch gebe ich hier beide nur die Grundlinien, die Einzelheiten mögen der Leser selbst feststellen und den Gründen ihrer Bedingungen nachgehen!

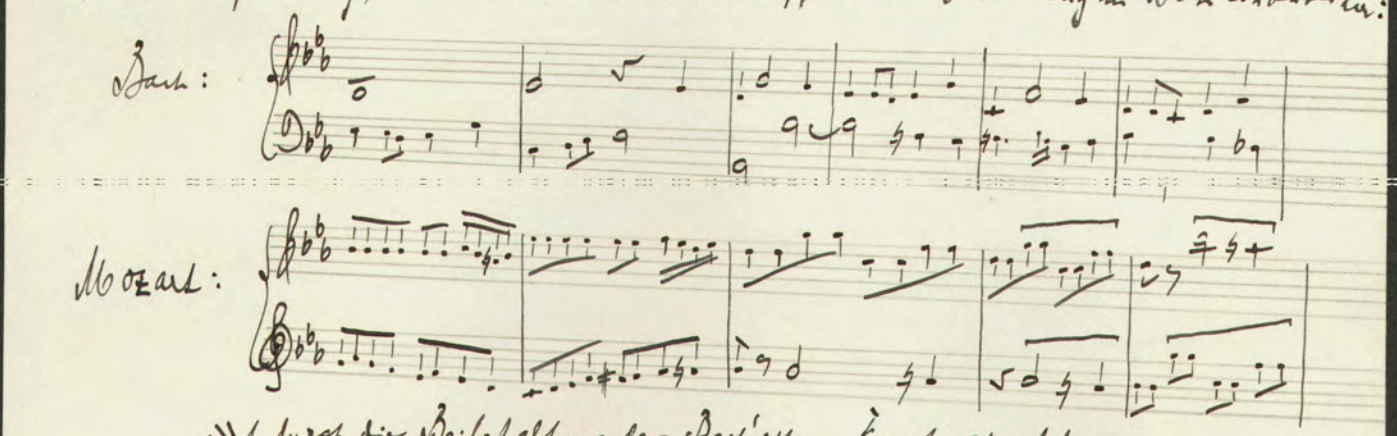




2) Mozart hat das wohltemp. Klavier gut studiert, folgende Gegenüberstellung erhärtet diese Tatsache, so dass ich Abert's Auslegungen, Mozart II 771, als wenig stichhaltig ablehne:



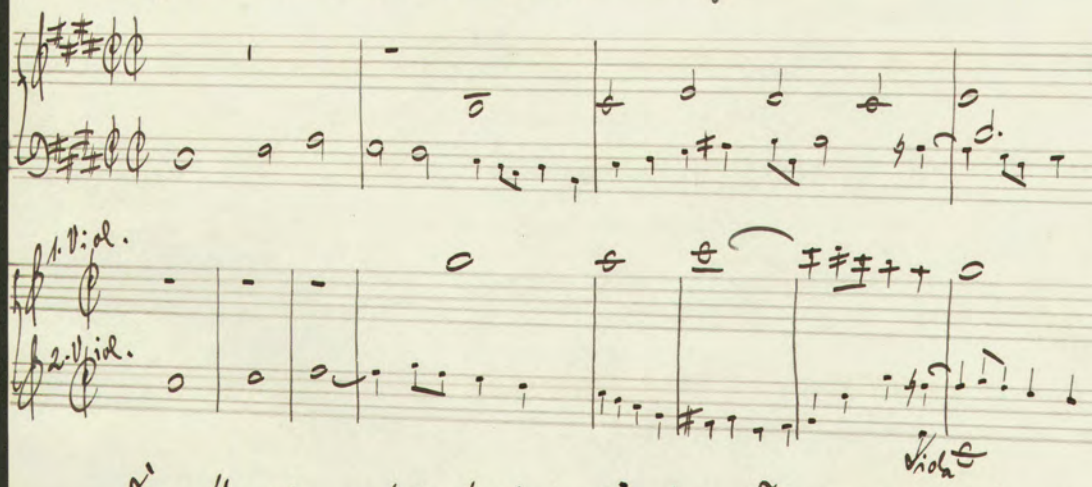
Die Fortführung bei Mozart macht die offenbare Anlehnung an Bach noch deutlicher:



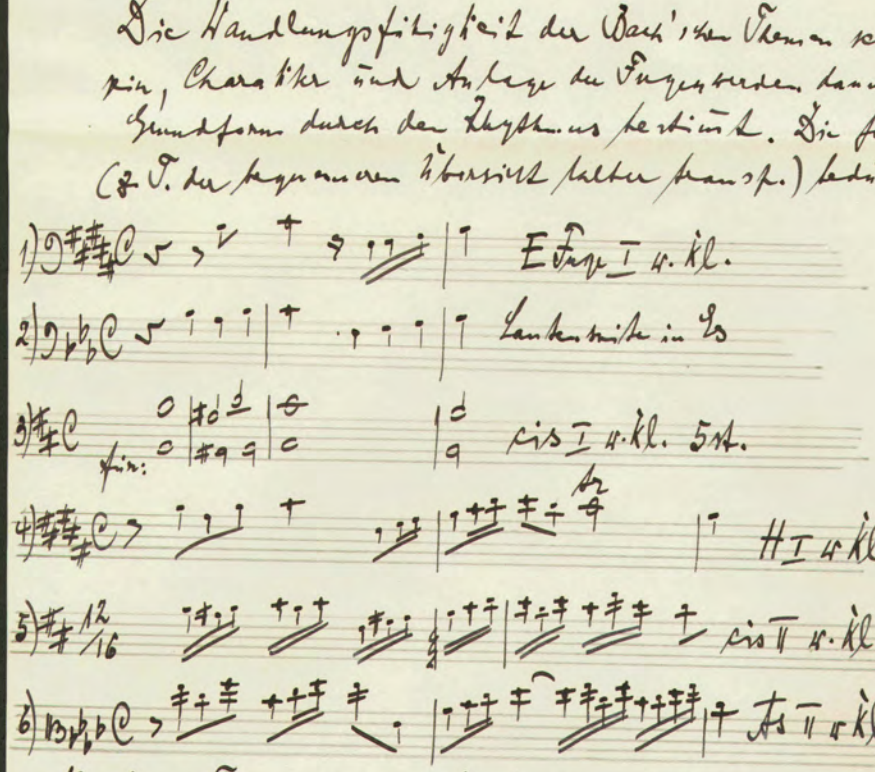
mit Beibehaltung des Bach'schen Kontrapunktes.

Das 3. Beispiel betrifft Bach's 2. E dur Fuge i. W. Kl und den Schlusssatz der Jupitersymphonie. Auch hier nehme ich eine bewusste Entlehnung

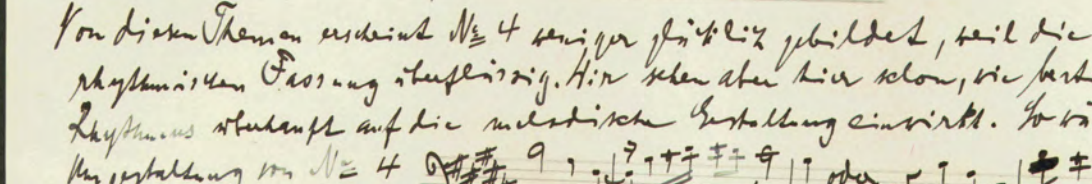
Mozarts an, zumal er diese Fuge für 2 Violinen, Viola und Bass instrumentiert und die Probleme, die das Thema stellte, nach allen Richtungen durchdacht hat. Man lese Mozarts Fassung nur einmal mit Bass-schlüssel und E dur Vorzeichnung:



Die Handlungsfähigkeit der Bach'schen Themen scheint keinde unendlich zu sein, Charakter und Anlage der Fugen werden dann ~~durch~~ bei gleicher melodischer Grundform durch den Rhythmus bestimmt. Die folgenden Gegenüberstellungen (z. T. der bequemeren Übersicht halber transp.) bedürfen keiner langen Erläuterung:



Von diesen Themen erscheint № 4 weniger glücklich gebildet, weil die 2. Hälfte in dieser rhythmischen Fassung überflüssig. Hier sehen aber wir schon, wie bestimmend der Rhythmus überhaupt auf die melodische Gestaltung einwirkt. So wäre mir folgende Umgestaltung von № 4



sympathischer; der Verlauf der Fuge unterstreicht auch nur die gleichsam kraftlose Wiederholung des cis h und deckt den Schalen der ursprünglichen Anlage wohl mehr auf als zu:

Noch mehr reizlos folgende Gegenüberstellungen:

1) 2 vkl.

Es Tripelfuge.

2) d 2 vkl.

Orgelfuge dorisch.

3) 3 vl. fr. Inv.

Lits Fuge v. kl. Takt 24/25

Zeigenfuge C nach Ats transp.

Ats Fuge Takt 37:

Verschiebung der Chromatik um 1/4

2 vl. g-moll Invention transp.

Alle diese Beispiele beweisen, dass die Mißlichkeit der rhythmischen Umbildung melodisch einfacher Grundtöne ~~der~~ seine Genie unbegrenzt ist, eine Erkenntnis, die uns ~~das~~ in unsichtbaren Bahnen Geduld predigt und stärken muß und hoffen läßt, dass die rechte Kraft auch wieder neues Leben aus den ewig gültigen Grundlagen schöpfen wird.

Händel Solo.

I S. 52. B. Sop + 152 Zusätzen

18 S

30 d Adagio

82/76 g Larghetto

93

140

II 62 Sarm!

84 " !

~~Rabatt 130 Kolon~~

~~Ypiniarto 0,25!~~

HERR DR. REINHARD OPPEL

SECHS VORTRÄGE ÜBER DIE ENTWICKLUNG DER MUSIKFORM

12. Januar, 19. Januar, 26. Januar,
2. Februar, 9. Februar, 16. Februar um 18 Uhr
im Zimmer 37 des Konservatoriums

Bach

1) Kst d. F. und Erbach Ok. Thema

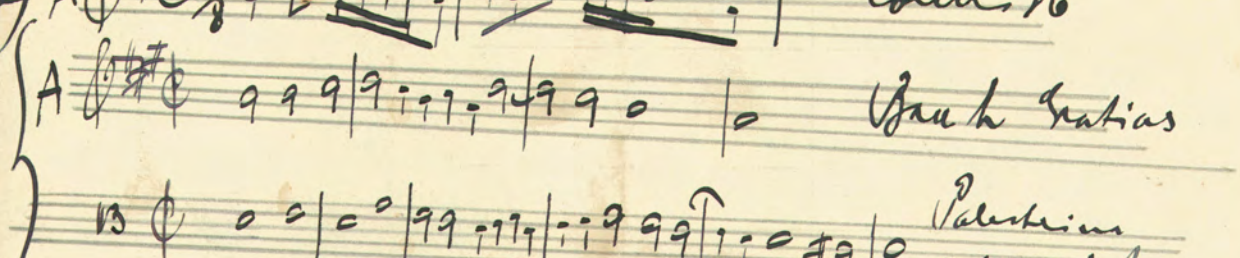
2) Corelli: C-dur u. Fuge As II v. Kl.

3) " " u. Kl Sr C No 1.

4) " C. gosw O u. Gratias h-Messe.

5) " J. Dpin 2 Kl. u. beide A-Fugen v. Kl.

6) " Bizn S4 op 5 u. Aufg Goldberg

7) A  Corelli: 36

Bach Gratias

Palestrina missa ad fugam.

Corelli Concert D-dur.

8) 3 Kl g Fuo + Corelli op 5 J. 51.

9) auffall. harm. Übereinstimmung zwischen Corelli op 5 III letzter Satz und Mollsatz u. u. 1 Klavs v. Kzt VI Bd + 2 (Marcello)

+ Stelle vorher: die 6 letzten Takte!

10) e Signe a. d. Partita Präne.

11) e- Invention = Zst.

Rechnungsjahr 191.....

Titel 3 Pos. 1 = ... M ..... Pf
" ..... " ..... = ... " ..... "
" ..... " ..... = ... " ..... "
zus. ..... M ..... Pf

Baukrankenkasse für den Erweiterungsbau des Kaiser-Wilhelm-Kanals.

Krankheitsschein für erkrankte Mitglieder.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Mitglieds-Nr.	Beruf	Name, Vorname und Wohnung (Ort, Straße, Hausnummer)	Art der Krankheit	Tag der Erkrankung (§ 5 Abs. 8 d. Satz.)	(ter Schein) Für welche Zeit der Erwerbsunfähigkeit ist der Schein ausgestellt?	Wieder erwerbsfähig seit?	Ist das Mitglied während der in Spalte 6 angegebenen Zeit beschäftigt gewesen?	Durchschnittlicher Tagelohn nach Angabe des Unternehmers	Zahl der Krankentage (Sp. 6)	Abzüge von Spalte 10 gemäß § 5 Absatz 1 2 der Satzung	Bleiben Krankentage	Das Krankengeld beträgt pro Tag	Gesamtsumme des zu zahlenden Krankengeldes	Quittung durch Namensunterschrift	Bemerkungen

Die Richtigkeit der Eintragungen in den Spalten 1 bis einschließlich 8 bescheinigt

....., den .....ten 191

Dr. .....

Kiel, den .....ten 191

Die Kaiserliche Oberpostkasse (Kanalverwaltung) wird angewiesen ..... M ..... Pf,

buchstäblich .....

aus der Baukrankenkasse für den Erweiterungsbau des Kaiser-Wilhelm-Kanals zu zahlen.

Rechnerisch richtig.

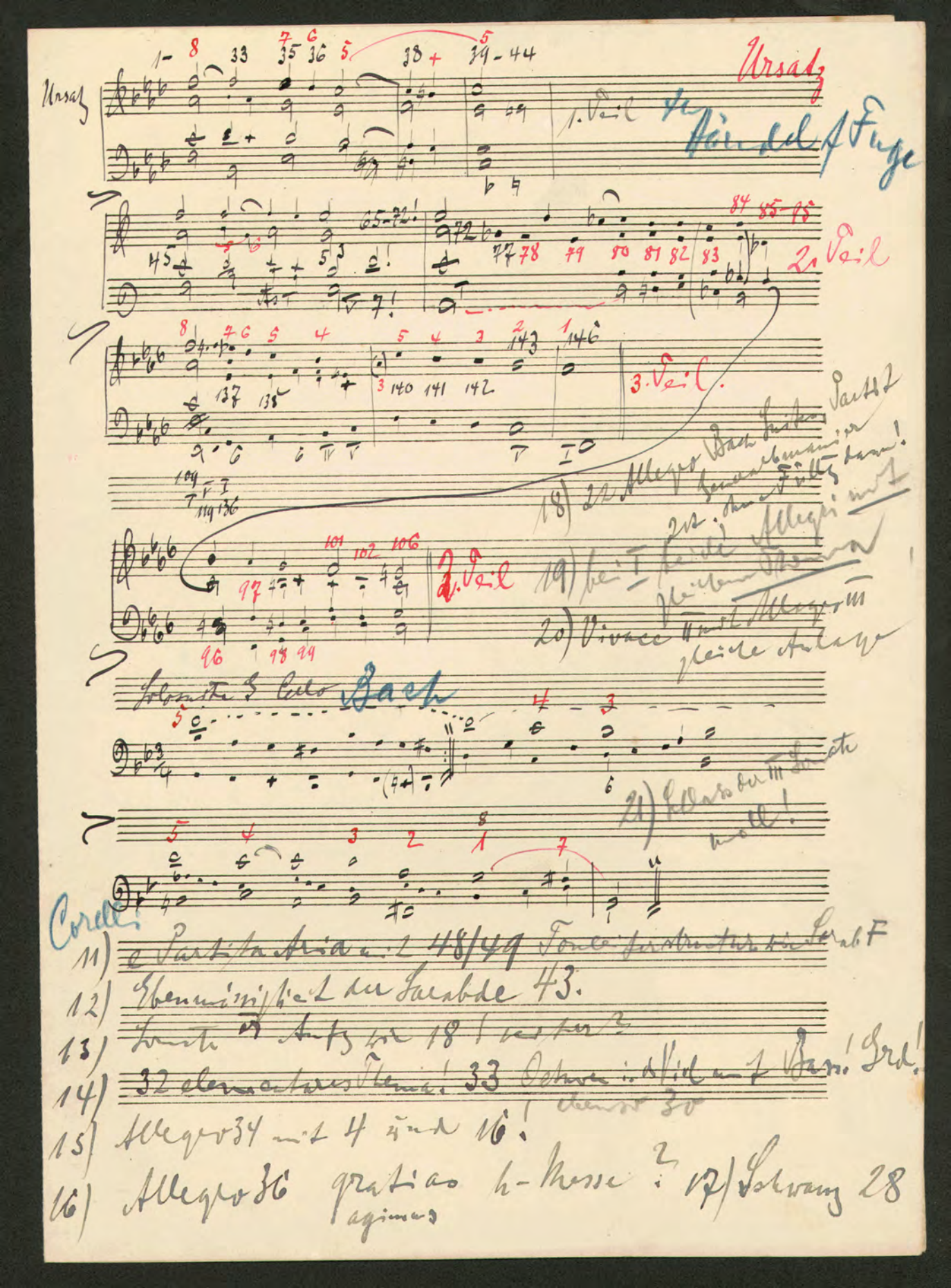
.....

.....

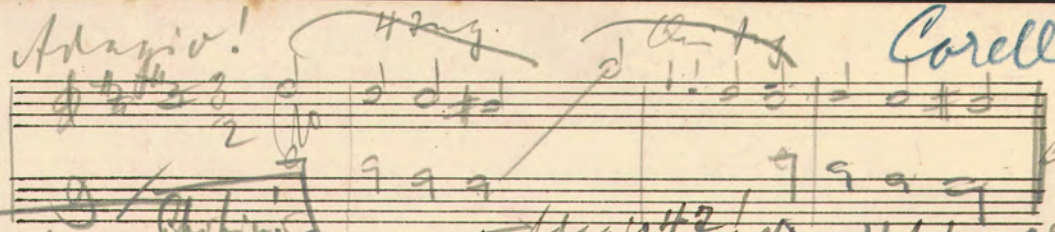
Der Vorsitzende des Vorstandes.

.....

Kaiserl. Kanalamt.
Form. Nr. 432. (Krankheitsschein.) — 1912.


Ursatz
1. Teil
Händel
2. Teil
3. Teil
Bach
Corelli

(1/55 Adagio! Corelli:



2) Gavotte 57. + Adagio 47! 46. Chorus Hebräer etc.

4) Bach wieder, der Adagio 41!

3) Largo 51

Bach Orgel-K. 4! 8 Urform + Vgl. Wasilewsky! Händel! David Anregung, Ist g-Invention, hier noch alte Urform, bei Bach die Synthese!

4) vergl. Vivace g 3/4 28 mit Folia d 3/4 Adagio hier 37 Technik, × hier 16

dazu Händel + Goldberg. [sic] und 4 D)

bei H. u. C. dieselbe Naivität, ohne Bewusstsein. Corelli aber über H.!!

Händel's Var-Arb. Saraband d-! Zeichnen C's, gleich der H's! Gründe.

5) × bei der Folia und der Kirchensonate, beim Vivace musikalisch, viele Basspartien!

6) 54/55 vergl. E. h. v. Bach E, gis! F.

7) vergl. Allemanda 50 mit 18, gleicher Anfang

8) i. der C-Sonate 13–14 dasselbe gleiche harm. Gerüst!! — Vollendeter als Allegro!

9) einfache Harmonie bei 45 A dur Preludio (Fondamento) Vergleich mit Mozart!

10) 46 gleiche Anfänge wie 18.