

Der Terminus „Ricercar“ in Bachs Musikalischem Opfer

Von Christoph Wolff (Erlangen)

Zu den Hauptstücken in Bachs Musikalischem Opfer gehören zwei größere Fugensätze, ein 3stimmiges und ein 6stimmiges sogenanntes Ricercar (BWV 1079, 1 und 5). Daß Bach hier erstmalig einen musikalischen Terminus wählt, der sonst – soweit wir wissen – in seinen Werken niemals auftritt, gibt zu denken und läßt die Frage aufkommen, warum er gerade bei diesen beiden Sätzen auf die Bezeichnung „Ricercar“ zurückgreift. Darüber hinaus muß es verwunderlich erscheinen, daß zwei in Form, Struktur und musikalischem Gehalt so völlig verschiedenartige Stücke wie diese die gleiche Satzüberschrift tragen:

Ricercar. *Ricercar. à 6.*

Man wird hier jedoch wohl kaum dem Komponisten Gedankenlosigkeit unterstellen dürfen, sondern vielmehr annehmen können, daß er – zumal es sich um einen repräsentativen Druck handelt – die sonst nie gebrauchte Bezeichnung in beiden Fällen sehr bewußt gewählt hat.

Die Diskrepanz, die vom Satzcharakter her zwischen beiden Ricercari besteht, ist schon Spitta aufgefallen¹. Bei dem 6stimmigen Stück hält er den Namen ohne weiteres für gerechtfertigt, sagt dann aber im Blick auf das andere: „Viel weniger scheint die dreistimmige Fuge dem Wesen eines Ricercars zu entsprechen.“ Wenn man – wie Spitta es zweifellos tut – von dem normativen Typus des Ricercars im 16. und 17. Jahrhundert ausgeht², kann man dem Ricercar à 6 mit seinen vielfach spürbaren motettenhaften Zügen den Namen durchaus zuerkennen, auch wenn es im Grunde natürlich nach Fugenart monothematisch gearbeitet ist³. Der 3stimmige Satz hingegen scheint von dorthier gesehen die Überschrift *Ricercar* ganz und gar nicht zu verdienen. In seiner freien, satztechnisch außerordentlich locker gefügten Struktur wagt man ihn – gemessen an anderen Fugen Bachs – fast kaum als Fuge zu bezeichnen. Dennoch: Was mag Bach dazu bewogen haben, auch dieses Stück „Ricercar“ zu nennen?

I

Fragen wir zunächst einmal, auch wenn es scheinbar einen Umweg bedeutet, nach dem historischen Ort der beiden Ricercari innerhalb des Gesamt-

¹ Spitta II, S. 672.

² Etwa seit Girolamo Cavazzonis *Intavolatura cioè Ricercari Canzoni Himni Magnificat* (Venedig 1543) herrscht der Typ des Imitationsricercars in Form einer quasi textlosen Instrumentalmotette vor. Vgl. auch MGG-Artikel *Cavazzoni* (H. Klotz).

³ Monothematische Ricercari gibt es allerdings auch schon vor Bach, so z. B. bei Johann Jacob Froberger (vgl. DTÖ IV/1).

zusammenhangs des Musikalischen Opfers. Denn erst nach Lösung der hier anstehenden Probleme können wir dem damit eng verknüpften Bedeutungsgehalt des Terminus „Ricercar“ nachzuspüren versuchen.

Anlaß für die Komposition des Musikalischen Opfers bot der Besuch des 62jährigen Bach in Potsdam bei Friedrich II., dessen Hofkapelle sein Sohn Carl Philipp Emanuel seit 1740 als Kammercembalist angehörte. Über dieses in der Biographie Bachs besonders hervorstechende Ereignis sind wir durch vier alte Quellen selten gut und zuverlässig unterrichtet. Es handelt sich hier um einen kurzen Bericht in der Berliner „Spencerschen Zeitung“ (Nr. 56) vom 11. Mai 1747⁴, die eigenen Angaben Bachs in der gedruckten, mit *Leipzig den 7. Julii | 1747.* datierten Widmung des Musikalischen Opfers⁵, den von Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola aufgesetzten Nekrolog⁶ und den Bericht Johann Nicolaus Forkels, der sich auf mündliche Mitteilungen Wilhelm Friedemann Bachs stützt⁷.

Diesen Quellen ist zu entnehmen, daß Bach noch am Tage seiner Ankunft (7. Mai) vom König durch die Gemächer des Potsdamer Schlosses geführt und gebeten wurde, *seine in mehrern Zimmern des Schlosses herumstehende Silbermannsche Fortepiano zu probiren*⁸. Auf den gleichen Abend fällt auch jene bekannte Begebenheit, von der Bach später selbst erzählt: *Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen erinnere ich mich an noch der ganz besondern Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit, bey meiner Anwesenheit in Potsdam, Ew. Majestät selbst, ein Thema zu einer Fuge auf dem Clavier mir vorzuspielen gerubeten, und zugleich allergnädigst auferlegten, solches alsobald in Deroselben höchsten Gegenwart auszuführen*⁹. Diese Improvisation fiel *zu Höchstderoselben besondern Vergnügen*¹⁰ aus, und *Herr Bach fand das ihm aufgegebene Thema so ausbündig schön, daß er es in einer ordentlichen Fuga zu Papiere bringen, und hernach in Kupfer stechen lassen will*¹¹.

⁴ Ein Abdruck dieser wichtigen Zeitungsnotiz findet sich bisher nur bei C. H. Bitter, *Johann Sebastian Bach*, Band II, Berlin 1865, S. 319f. Ein korrekter Neudruck wird in dem vom Bach-Archiv Leipzig vorbereiteten Bd. II der *Bach-Dokumente* (Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Bachs) 1968 vorgelegt werden.

⁵ Abdruck in Dok I, S. 241f. (Nr. 173). Faksimile in: J. S. Bach, *Musikalisches Opfer*, im Urtext . . . hrsg. von Ludwig Landshoff, Leipzig 1937 (Edition Peters).

⁶ Erschienen in: *Musikalische Bibliothek*, Band IV, Teil 1 (hrsg. von Lorenz Christoph Mizler), Leipzig 1754, S. 158–176. Faksimile-Neudruck hrsg. von der Neuen Bachgesellschaft e.V., Leipzig-Hannover 1965. Der Bericht über die Potsdamer Reise ebenda S. 166f.

⁷ J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig 1802 (Faksimile-Neudruck Frankfurt a.M. 1950), S. 9f. Zu seinem Bericht des Potsdamer Besuches macht Forkel dort die Angabe: „*Wilb. Friedemann, der seinen Vater begleitete, hat mir diese Geschichte erzählt . . .*“ – Wilhelm Friedemann war also ebenfalls wie Philipp Emanuel Bach und vermutlich auch Agricola Augenzeuge der Begegnung des Thomas-kantors mit Friedrich II.

⁸ Forkel, a.a.O., S. 10.

⁹ Dok I, S. 241.

¹⁰ *Nekrolog*, a.a.O., S. 166.

¹¹ *Spencersche Zeitung*, vgl. Anm. 4.

So früh liegt also bereits Bachs Absicht fest, eine Fuge über das Thema Regium drucken zu lassen, wengleich die Idee des Musikalischen Opfers im ganzen noch nicht geboren ist.

Unmittelbar nach seiner Ankunft in Leipzig beginnt Bach mit der angekündigten Arbeit. Bereits nach zwei Monaten kann dem Preußenkönig ein in Leder gebundenes Prachtexemplar überreicht werden, „Musicalisches Opfer“ betitelt. Dieses heute noch erhaltene Dedikationsexemplar¹² enthielt jedoch nur einen Teil des erst später fertiggestellten Gesamtwerkes. Aus dieser Tatsache zog Spitta den sicherlich richtigen Schluß, daß Bach „bei Beginn der Arbeit über Gang und Umfang derselben noch nicht mit sich im klaren war“¹³. Die 1. Lieferung des von der Hand Johann Georg Schüblers (Zella) stammenden Stiches umfaßte folgende Stücke:¹⁴

I (5 Blätter in Querfolio, gebunden)	<i>Ricercar</i> (a 3) <i>Canon perpetuus super Thema Regium</i>
II (1 Bogen in Hochfolio, lose beigelegt)	<i>Canones diversi super Thema Regium</i> <i>Canon 1. a 2</i> (Canon cancricans) <i>Canon 2. a 2 Violini in Unisono</i> <i>Canon 3. a 2. per Motum contrarium</i> <i>Canon 4. a 2. per Augmentationem, contrario Motu</i> <i>Canon 5. a 2</i> (Canon circularis per tonos) <i>Fuga canonica in Epidiapente</i>

An der Spitze derjenigen Stücke, die dem König mit der 1. Lieferung übersandt wurden, steht also das *Ricercar à 3*. Nach alledem, was die Quellen berichten, dürfen wir annehmen, daß es sich bei diesem Stück um die nach-

¹² *Am. B.* 73.

¹³ Spitta II, S. 843.

¹⁴ Die weiteren Lieferungen setzten sich folgendermaßen zusammen:

- | | |
|--|---|
| 2. Lieferung: III (4 Blätter in Querfolio) | <i>Ricercar à 6</i>
<i>Canon à 2. Quaerendo inuenietis</i> (Canon contrarium stricte reuersum)
<i>Canon à 4</i> |
| 3. Lieferung: IV (3 Bogen in Hochfolio) | <i>Sonata sopr' il Soggetto Reale à Traversa. Violino e Continuo</i>
<i>Canon perpetuus</i> (à Traversa, Violino e Basso continuo) |

Die zeitliche Folge dieser beiden späteren Lieferungen ist nicht ganz sicher. – Eine genaue Quellenbeschreibung, auf die hier verwiesen wird, findet sich bei Spitta II, S. 843 ff., bei Georg Kinsky, *Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs*, Wien 1937, S. 62 ff., und bei Hans Theodore David, *J. S. Bach's Musical Offering. History, Interpretation and Analysis*, New York 1945, S. 6 ff. und 83 ff. An den bisherigen Darstellungen der Quellenlage müssen allerdings z. T. erhebliche Korrekturen vorgenommen werden, die im Kritischen Bericht zur Edition des Musikalischen Opfers in NBA VIII/1 genauer und ausführlich begründet werden.

träglich die Ausarbeitung der in Potsdam improvisierten Fuge handelt¹⁵. Es ist jene *ordentliche Fuga*, die Bach *zu Papiere bringen, und hernach in Kupfer stechen lassen* wollte, wenn auch gewiß nicht die genaue Niederschrift der extemporierten Fuge, sondern deren Überarbeitung. Unterwürfig sagt Bach dazu in der Widmung: *Ew. Majestät Befehl zu geborsamen, war meine unterthänigste Schuldigkeit. Ich bemerkte aber gar bald, daß wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte. Ich fassete demnach den Entschluß, und machte mich sogleich anheischig, dieses recht Königliche Thema vollkommener auszuarbeiten, und sodann der Welt bekannt zu machen*¹⁶. *Dieser Vorsatz ist nunmehr nach Vermögen bewerkstelliget worden . . .*¹⁷.

Der erste Satz des Musikalischen Opfers will also eine Reminiszenz an den Begrüßungsabend des Potsdamer Besuches sein. Die Improvisationselemente sind ja auch noch allenthalben spürbar und vom Komponisten sicherlich bewußt beibehalten worden¹⁸. Von der formalen Strenge, die wir bei anderen Bachschen Fugen gewohnt sind, kann jedenfalls hier keine Rede sein.

Eine weitere Beobachtung führt in die gleiche Richtung. Im Dedikationsexemplar findet sich auf der ersten leeren Seite der Querfolio-Blätter folgender handschriftliche Zusatz:

Ricis Iusfu Cantio Et Reliqua Canonica Art. Reschta.

Dieses Akrostichon auf das Wort „Ricercar“ war Bach offensichtlich erst eingefallen, als der Stich bereits vollendet oder zumindest weitgehend fertiggestellt vorlag. Deshalb mußte der lateinische Sinnspruch handschriftlich in das Dedikationsexemplar nachgetragen werden. Außerdem ließ Bach dann eigens kleine Streifen mit dem Akrostichon drucken, die bei allen übrigen Exemplaren der Auflage nachträglich auf die erste Seite des Hochfolio-bogens eingeklebt wurden:¹⁹

¹⁵ Auch das außergewöhnliche Tempo in der Vorbereitung und Fertigstellung des Notenstiches legt die Vermutung nahe, daß Bach nur relativ kurze Zeit auf die Fixierung und Ausarbeitung der Improvisation verwenden konnte, sich im übrigen mit den Kanons befaßte und schon sehr bald die Stichvorlage nach Zella schickte.

¹⁶ In diesen Worten klingt genau jene von der Spenerschen Zeitung gebrachte Ankündigung von der beabsichtigten Druckfassung dieses Stückes an.

¹⁷ Dok I, S. 241 f.

¹⁸ Spitta meint, daß man die verschiedentlich eingestreuten weitläufigen und kontrastierenden Zwischensätze „vom Standpunkt Bachscher Fugenkunst aus fast für unorganisch erklären“ müsse, und kommt zu dem Schluß, daß Bach „bei der Ausführung auf die von ihm in Potsdam improvisierte Fuge Rücksicht nahm, da sie dem Könige sehr gefallen hatte, und daß er mehr von seinen augenblicklichen Einfällen in ihr beibehielt, als ihm unter andern Umständen zulässig gedünkt hätte“ (Spitta II, S. 673). Diese Ansicht untermauert mit sorgfältigen musikalischen Analysen H. T. David, a.a.O., S. 8, 30, 104ff.

¹⁹ Vgl. die Beschreibung bei Spitta II, S. 844, und G. Kinsky, a.a.O., S. 64.

Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta.

Das Akrostichon gehört nun in seinem Sinnbezug eindeutig zur 1. Lieferung des Musikalischen Opfers, und nur zu dieser. Spätere Herausgeber nahmen es allerdings von seinem ursprünglichen Platz über den *Canones diversi* fort und setzten es an die Spitze des Gesamtwerkes, über das *Ricercar à 3*²⁰. Das widerspricht seinem Sinn. Denn weder die Triosonate noch das *Ricercar à 6* sind unter die Stücke zu zählen, die Bach mit *Et Reliqua Canonica Arte Resoluta* umschreibt. Die genaue Übersetzung des Akrostichons verdeutlicht, was der Komponist meint: „Der auf Befehl des Königs ausgeführte Satz (*Regis Iussu Cantio Resoluta*) und das übrige nach Kanonkunst gelöst (*Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*)“²¹. Die erste Hälfte des Sinnspruchs bezieht sich demnach eindeutig auf den aus dem Stegreif ausgeführten Fugensatz, der hiermit nun als ausgearbeitetes 3stimmiges *Ricercar* dem König ehrerbietig überreicht wird²². Die zweite Hälfte bezieht sich nicht weniger eindeutig auf den Rest der 1. Lieferung, die sieben Kanonsätze. Nur dieser Teil des Werkes, der die im Akrostichon genannten Sätze umfaßt, kann als das eigentliche „Musikalische Opfer“ angesprochen werden, so wie es sich Bach zur Zeit der Widmungsabfassung gedacht hatte, und bildet die Keimzelle dessen, was dann späterhin daraus erwuchs.

²⁰ So z. B. auch L. Landshoff in seiner im übrigen sehr guten Urtextausgabe (Edition Peters). In der Bach-Literatur begegnet man ebenfalls häufig diesem Mißverständnis, vgl. etwa Rudolf Steglich, *J. S. Bach*, Potsdam 1935, S. 98.

²¹ Diese Übersetzung weicht erheblich von der Spittaschen ab, die in der einschlägigen Literatur immer wieder zitiert wird: „Das vom König gegebene Thema nebst den Zusätzen auf canonische Weise entwickelt“ (Spitta II, S. 674). – Der Unterschied resultiert im wesentlichen daraus, daß die Spittasche Übersetzung dem klassischen Latein folgt, unsere jedoch dem Sprachgebrauch des nachklassischen Lateins, der „Silbernen Latinität“ und später, wonach *resoluta* syntaktisch in einer Doppelbeziehung steht. Es ist also zugleich Nominativ singular (*cantio resoluta*) und Neutrum plural (*reliqua resoluta*). Weiterhin erscheint Spittas Übersetzung auch darin unscharf, daß sie *cantio* mit „Thema“ wiedergibt. Da nun der Sinnspruch als Akrostichon in seiner Formulierung an die gegebenen Buchstaben gebunden ist, kann selbstverständlich nicht jedes Wort den gemeinten Sachverhalt genau und unmißverständlich treffen, wie in diesem Fall *cantio*. Musikgeschichtlich gesehen wird jedoch *cantio* (vgl. auch *Canzona*, *Chanson* u. a.) immer für ein mehrstimmiges Satzgebilde verschiedenster Prägungen gebraucht, z. B. Samuel Scheidt, *Cantio sacra: Wir gläuben all an einen Gott* (Tabulatura Nova) oder Heinrich Schütz, *Cantiones sacrae* op. 4. Darum erscheint unsere Deutung *cantio* = „Satz“ (wenn man nicht gleich „Fuge“ sagen will) gerechtfertigt. Sie ist zwar genauso wenig wie *cantio* = „Thema“ eine wörtliche, doch eine dem Sinnzusammenhang besser entsprechende Übersetzung. (Wichtige Anregungen für die hier vorgebrachte Interpretation des Akrostichons verdanke ich einem Gespräch mit Herrn Professor D Dr. Friedrich Smend.)

²² Vgl. auch Bachs Wortwahl bei seiner Darstellung der Potsdamer Fugen-Improvisation in der oben auszugsweise zitierten Widmung (*Befehl*, *Ausführung*) mit dem Akrostichon bzw. dessen Übersetzung.

Das Ricercar à 6, das den Hauptteil der 2. Lieferung ausmachte, ist offenbar eine Art Gegenstück zu dem 3stimmigen Satz, wie schon die gleiche Benennung vermuten läßt. Doch in welcher Beziehung steht es zu dem Potsdamer Ereignis vom Mai 1747, mit dem das Ricercar à 3 so eng verknüpft ist? Und auch die Triosonate aus der 3. Lieferung entbehrt ja nicht einer wenigstens indirekten Verbindung zum Potsdamer Hof, wenn man in ihr ein Präsent an den flötespielenden König sieht.

Nach Wilhelm Friedemann Bachs Bericht äußerte Friedrich II. seinem Vater gegenüber *den Wunsch, auch eine Fuge mit 6 obligaten Stimmen zu hören*²³. *Weil aber nicht jedes Thema zu einer solchen Vollstimmigkeit geeignet ist, so wählte sich Bach selbst eines dazu, und führte es sogleich zur größten Verwunderung aller Anwesenden auf eine eben so prachtvolle und gelehrte Art aus, wie er vorher mit dem Thema des Königs gethan hatte*²⁴. Bach wagte es nicht, vor dem König und den Mitgliedern seiner Hofkapelle eine 6stimmige Klavierfuge über das für diesen Zweck ungeheuer komplizierte Thema Regium zu extemporieren. Daher scheint es nur zu leicht verständlich und auch zu Bachs Temperament passend, daß es ihn nunmehr innerlich gedrängt hat, ja daß ihn offenbar sein künstlerischer Ehrgeiz packte, auch über das Thema Regium eine Fuge mit sechs obligaten Stimmen zu schreiben, um zu beweisen, daß seine allorts gerühmte Kunstfertigkeit auch vor dieser Aufgabe nicht kapituliert. Es ist ganz klar, daß das Ricercar à 6 in dieser Weise seine konkrete Verbindung zu dem Potsdamer Besuch hat. Denn darin liegt schließlich auch der Grund für seine vollstimmige Anlage. Warum sonst sollte das Musikalische Opfer eine 6stimmige Fuge enthalten?²⁵

In diesem Stück haben wir die einzige manualiter auszuführende Klavierfuge mit sechs realen Stimmen, die wir aus Bachs Feder kennen²⁶. Während

²³ In den Quellen differieren die Angaben über den Zeitpunkt dieser Begebenheit. Nach Forkel soll Bachs Improvisation der 6stimmigen Fuge am gleichen Tag (7. Mai) wie diejenige der 3stimmigen Fuge stattgefunden haben, nach dem Bericht der Spenerschen Zeitung jedoch erst tags darauf, am Abend des 8. Mai (vgl. Anm. 4).

²⁴ Forkel, a.a.O., S. 10.

²⁵ Auch Spitta vertritt diese Ansicht, wenn er sagt: „Bach wäre auf den Gedanken auch wahrscheinlich nicht gekommen, hätte nicht König Friedrich seiner Zeit in Potsdam von ihm eine sechsstimmige Fuge ex tempore zu vernehmen gewünscht. Damals hatte Bach dem König nur über ein passendes selbstgewähltes Thema gewillfahrtet. Hier wollte er zeigen, daß er auch das gegebene, wenschon weniger geeignete Thema sechsstimmig zu behandeln vermöge“ (Spitta II, S. 672). Auch H. T. David, a.a.O., S. 8, schließt sich dem an.

²⁶ Der einzige in Bachs Handschrift erhaltene Satz des Musikalischen Opfers ist das Ricercar à 6 (BB *Mus. ms. autogr. Bach P 226*). Dieses Autograph, das übrigens den Lesarten nach eine spätere Fassung des Ricercars als der Stich bietet, notiert den Satz auf zwei Systemen, so wie Bach auch sonst seine Klavierkompositionen aufzuzeichnen pflegt. Bach greift hier wie auch im Originalstich der Kunst der Fuge auf die Notationspraxis der italienischen Klavierpartitur zurück, die um der polyphonen Klarheit willen jede Stimme auf einem eigenen System bringt. Man darf aus dieser Notationspraxis, in der z. B. auch Scheidts *Tabulatura Nova* (1624) und Frescobaldis *Fiori Musicali* (1635) in

es eine Reihe 5stimmiger Klavierfugen gibt, z. B. die Fugen cis-Moll (BWV 849) und b-Moll (BWV 867) aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers, existiert nur noch ein vergleichbares 6stimmiges Stück, nämlich die große Choralbearbeitung „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ (BWV 686) aus dem 1739 gedruckten III. Teil der Klavierübung. Dort wird jedoch das Orgelpedal mit zu Hilfe genommen, eine spieltechnische Lösung, die für das Ricercar wohl nicht in Frage kommt, wie man aus der für Bachsche Orgelsätze ungewöhnlichen Behandlung der Baßstimme schließen kann²⁷.

Bevor wir uns nun dem eigentlichen Problem zuwenden, was es mit dem Terminus „Ricercar“ auf sich hat, soll kurz das Fazit aus diesen notwendigerweise etwas ausführlicher gehaltenen Vorüberlegungen gezogen werden: Die beiden Ricercari, die mit der Triosonate die Kernstücke des Musikalischen Opfers bilden, müssen in engster Beziehung zu Bachs Besuch bei Friedrich II. gesehen werden. Das Ricercar à 3 ist demnach aus der vor dem König improvisierten Fuge hervorgegangen und deren ausgefeilter Überarbeitung. Das Ricercar à 6 stellt die nachträgliche Erfüllung des königlichen Wunsches nach einer 6stimmigen Klavierfuge über das Thema Regium dar.

II

Unsere Ausgangsfrage lautete: Aus welchem Grund wählte Bach für die beiden 3- und 6stimmigen Klavierfugen des Musikalischen Opfers die Satzüberschrift *Ricercar*? Zur Verdeutlichung dessen, wie man diese Frage bisher durchweg zu beantworten pflegte, seien folgende Bemerkungen Landshoffs zitiert:

Bach hat diese dreistimmige und die sechsstimmige Fuge wohl nur aus äußeren Gründen „Ricercar“ benannt: einmal weil die Buchstaben des Wortes sich zu dem Anagramm „Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta“ verwenden ließen, das gleich-

den Originaldrucken aufgezeichnet sind, nicht schließen, daß Bach bei dem Ricercar à 6 und auch bei der Kunst der Fuge an eine andere klangliche Realisierung gedacht habe als die durch ein Tasteninstrument. Die diesbezüglichen Mißverständnisse sind ja auch erst vor wenigen Jahrzehnten aufgekommen, während man im 18. und 19. Jahrhundert nie an der tasteninstrumentalen Bestimmung dieser Werke gezweifelt hat. So ist also die Notation des Originalstiches, der das Ricercar à 6 auf sechs Systemen bringt, im Sinne der italienischen Klavierpartitur zu verstehen, die man im 18. Jahrhundert vorzugsweise für kontrapunktische Lehrstücke zu verwenden pflegte. Vgl. auch MGG-Artikel *Notation*, Teil D, Abschnitt 4 (F. W. Riedel).

²⁷ Vgl. insbesondere die Takte 61–63 und 66–72. Es gibt jedoch im 18. Jahrhundert innerhalb des Bachschen Schülerkreises eine Reihe von Orgleinrichtungen dieses Ricercars, so von Johann Friedrich Agricola (BB *Mus. ms. Bach* P 667), Johann Christian Kittel (BB *Mus. ms. Bach* P 1196), Johann Christoph Oley (BB *Mus. ms. Bach* P 947) und einem anonymen Verfasser (BB *Mus. ms. Bach* P 565).

sam als Wahrzeichen über der Eingangspforte des Werkes steht, dann aber, um auch damit dessen archaisierenden Charakter zu betonen²⁸.

Beide Annahmen lassen sich eindeutig widerlegen. Erstens: Wie die Quellen erweisen, ist das Akrostichon²⁹ Bach erst eingefallen, als das Ricercar à 3 samt Überschrift schon gestochen war. Daher erklärt sich der handschriftliche Eintrag des Akrostichons im Widmungsexemplar und der nachträgliche Druck auf Klebezettel. Die Hypothese von dem „Wahrzeichen über der Eingangspforte des Werkes“ kann dem Quellenbefund nach nicht aufrechterhalten werden. Zweitens: „Archaisierenden Charakter“ zeigt nur das Ricercar à 6. Das musikalische Bild des 3stimmigen Satzes ist demgegenüber völlig anders und in seiner spielerisch-freien, fantasievoll-abwechslungsreichen Anlage allem Archaisieren abgewandt. Die Beziehung der beiden Stücke zueinander beruht ja gerade auch auf dem sich hier zeigenden musikalischen Kontrast.

Ist also die Wahl des Terminus „Ricerca“ keinesfalls in der obengenannten Weise zu begründen, müssen wir unser Problem auf anderem Weg zu lösen versuchen: mit Hilfe terminologischer Überlegungen³⁰.

Die ursprüngliche Bedeutung von „ricercare“ lautete soviel wie „wieder-suchen, überprüfen der Stimmung“³¹, anstimmen bzw. aufsuchen der Tonart eines folgenden Stückes, intonieren“, und demnach wurde der Terminus zunächst für intonationsartige Instrumentalkompositionen gebraucht. Das frühe Ricercar ist aufs engste verwandt mit Stücken anderer Benennung, die aber auch ursprünglich Intonationscharakter haben: Praeambulum, Prooemium, Fantasia, Toccata, Tastata, Tiento, Arpeggiata und andere³². Der Wortbedeutung und musikalischen Funktion nach war das Ricercar von Haus aus eine frei gestaltete Improvisation. Der Terminus machte jedoch im Laufe der Zeit einen Bedeutungswandel durch, der zur Umdeutung des

²⁸ L. Landshoff im *Beibef. zur Urtext-Ausgabe* (Edition Peters), S. 17. Auch die bislang einzige umfassende Arbeit über das Musikalische Opfer von David weiß die Bedeutung der Satzüberschriften „Ricerca“ in ihrem Verhältnis zu den unterschiedlichen Satz- und Strukturcharakteren nicht zu klären bzw. zu interpretieren. Vgl. H. T. David, a.a.O., S. 28ff., 42f.

²⁹ Anagramm ist hier unzutreffend.

³⁰ Die Bedeutungsgeschichte des Terminus „Ricerca“ ist eingehend und ausführlich von Hans Heinrich Eggebrecht im Rahmen seiner terminologischen Untersuchungen behandelt worden, wodurch der vorliegenden Studie wertvolle Anregungen zugeflossen sind. — H. H. Eggebrecht, *Terminus „Ricerca“*, in: AfMw IX (1952), S. 137–147; ders., *Studien zur musikalischen Terminologie*. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Geistes- und sozialwissenschaftliche Klasse, Jg. 1955, Nr. 10, Wiesbaden 1955.

³¹ Vgl. hierzu den Artikel *Ricerca' uno stromento* bei Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732 (Faksimile-Neudruck hrsg. von Richard Schaal, Kassel 1953).

³² Vgl. H. H. Eggebrecht, *Terminus „Ricerca“*, S. 143f.

ursprünglichen Sinngehalts führte³³. So diente er in der Bach-Zeit fast ausschließlich zur Bezeichnung von besonders streng gehaltenen und kunstvoll polyphon gearbeiteten Fugen. Dies erklärt sich aus der Tradition des Imitationsricercars im 16. und 17. Jahrhundert, die mit Namen wie Willaert, Palestrina, Gabrieli, Haßler, Frescobaldi, Froberger und anderen verbunden ist. Die von Eggebrecht³⁴ in diesem Zusammenhang zitierte, für das Verständnis des 18. Jahrhunderts bezeichnende Definition von *Ricercata oder Kunstfuge* bei Heinrich Christoph Koch³⁵ findet sich bereits in präziserer Fassung bei Friedrich Wilhelm Marpurg³⁶, dem Herausgeber der zweiten Originalausgabe der Bachschen Kunst der Fuge (1752). Er schreibt im Verlauf seiner Behandlung der strengen Fuge:

Wenn eine solche strenge Fuge weitläufig ausgearbeitet wird, und noch allerhand andere Kunststücke, wozu die vielerlei übrigen Gattungen der Nachahmung, des doppelten Contrapuncts, des Canons und der Tonwechselung Gelegenheit geben, damit vergesellschaftet werden: so nennet man ein solches Stück alsdenn mit einem italienischen Nahmen ein Ricercare oder eine Ricercata, eine Kunstfuge, eine Meisterfuge.

Neben dieser vorherrschenden Bedeutung von „Ricerca“ gibt es jedoch im 18. Jahrhundert noch einen anderen Sprachgebrauch dieses Terminus, wie man insbesondere an den damals verbreiteten Lexika von Sébastien de Brossard³⁷ und Johann Gottfried Walther³⁸ sehen kann. Man deutete *Ricerca* als Suchen der *Harmonischen Gänge oder Entwürffe* und knüpfte damit an die ursprüngliche Bedeutung von „ricercare = suchen des Tones o. ä.“ an, was dann später auch „suchen der Motive“ bedeuten konnte³⁹.

Um seiner besonderen Wichtigkeit willen betrachten wir nun in einem nur wenig gekürzten Auszug den betreffenden Artikel aus dem Waltherschen Lexikon, das hinsichtlich der terminologischen Partien das bedeutendste Werk seiner Art in der Bach-Zeit war:

Ricercare, pl. Ricercari (ital.) dieses Wort brauchet so wohl Galilei . . . als Penna . . . Joh. Krieger . . . und Praetorius . . . als ein Substantivum, und diese letztern beyde

³³ Diesem Prozeß sind – wie Eggebrechts Untersuchungen nachweisen – sogenannte „Bezeichnungsfragmente“ wie „Ricerca“ (von „ricercare“) in besonderer Weise ausgeliefert. Vgl. *Studien zur musikalischen Terminologie*, S. 110ff.

³⁴ *Terminus „Ricerca“*, S. 145.

³⁵ *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M. 1802 (Faksimile-Neudruck Hildesheim 1964).

³⁶ *Abhandlung von der Fuge*, Berlin 1753, S. 19f.

³⁷ *Dictionnaire de Musique*, Paris 1703 (Faksimile-Neudruck Amsterdam 1964).

³⁸ *Musikalisches Lexicon*.

³⁹ In ähnlicher Weise wie bei Brossard und Walther wird der Terminus „Ricerca“ auch von anderen Autoren gedeutet:

M. Mersenne, *Harmonie universelle*, Band II, Paris 1636; J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1767; J. Stainer-W. A. Barret, *Dictionary of Musical Terms*, London 1889.

Auch in verschiedenen Kompositionen fantasie- oder präludienartigen Charakters aus späterer Zeit kommt die Benennung „Ricerca“ in dieser Bedeutung vor, so etwa bei Georg Christoph Wagenseil (1715–1777). Vgl. H. H. Eggebrecht, *Terminus „Ricerca“*, S. 145ff.

insonderheit von einer künstlichen Fuga; sonst aber ist *ricercare* ein Verbum, und heisset so viel, als *investigare*, *quaerere*, *exquirere*, mit Fleiß suchen, als welches bey Ausarbeitung einer guten Fuge allerdings nöthig ist, nam *ex hac omnium maxime musicum ingenium aestimandum est, si pro certa Modorum natura aptas Fugas eruere, atque erutas bona & laudabili cohaerentia rite jungere noverit*. Andere brauchen und setzen davor: *Ricercata* (ital.) *Recherche* (gall.) wovon Brossard schreibt⁴⁰: es sey eine *Praeludien-* oder *Fantaisie-Art*, so auf der Orgel, Clavicymbel, Théorbe, u.d.g. gespielt werde, wobey es scheine, ob suche der Componist die Harmonischen Gänge oder Entwürffe, so er hernach in den einzurichtenden *Pièces* anwenden wolle. Solches geschehe *ordinairement ex tempore* und ohne *praeparation*, und erfordere folglich einen starcken *habitus*. Mich deucht, man könne beyde *terminos* gar füglich also von einander unterscheiden: daß man dasjenige, so noch gesucht wird, ein *Ricerca*; hingegen das, so bereits gesucht und künstlich durch starckes Nachsinnen aufgesetzt worden, alsdenn mit gutem Recht eine *Ricercata* nenne⁴¹.

In den terminologischen Erläuterungen, wie sie bei Walther stehen, scheint nun der Schlüssel für die Erklärung dessen zu liegen, was zunächst bei den beiden *Ricercari* des Musikalischen Opfers als merkwürdige Diskrepanz auffiel, nämlich das Inanspruchnehmen ein und desselben Terminus für völlig verschieden geartete musikalische Inhalte. Und in der Tat lichtet sich das Dunkel um den Bedeutungsgehalt dieser Satzüberschriften, wenn man die beiden von Walther genannten Definitionen auf unsere Stücke bezieht. Das *Ricerca* à 3 stellt die nachträglich ausgearbeitete Improvisation über das Thema Regium dar. Die von Bach gewählte Überschrift nimmt ganz konkret darauf Bezug, denn *Ricerca* hat hier die Bedeutung einer *Praeludien-* oder *Fantaisie-Art*. Daß der Satz in seinen Grundzügen als Fuge angelegt ist, bedeutet dazu keinen Widerspruch. Denn das im Vergleich zu anderen Bachschen Fugen ungewöhnliche Arbeiten mit immer wieder neu auftretenden motivischen Einfällen und das häufige Verweilen bei kontrapunktischen oder harmonischen Modellen weisen deutlich auf das fantasievolle Improvisieren hin, das *ordinairement ex tempore und ohne praeparation* zu geschehen habe. Insbesondere wird das Aufsuchen verschiedener Kombinationen von Thema und Kontrapunkten spürbar, ebenso das Suchen von harmonischen *Entwürffen*⁴². Daß Bach hier seinen *starcken habitum* unter Be-

⁴⁰ „RICERCATA. veut dire, RECHERCHE. C'est un espee de Prelude ou de fantaisie qu'on joue sur l'Orgue, le Clavessin, le Théorbe, etc. où il semble que le Compositeur Recherche les traits d'harmonie qu'il veut employer dans les pieces réglées qu'il doit jouer dans la suite. Cela se fait ordinairement sur le champs & sans preparation, & par consequent cela demande beaucoup d'habilité“ (Dictionnaire de Musique).

⁴¹ Am Schluß des Artikels steht der Versuch bzw. der Vorschlag einer begrifflichen Differenzierung (*Ricerca* – *Ricercata*) der beiden verschiedenen Bedeutungsgehalte, womit sich Walther jedoch offensichtlich nicht durchgesetzt hat. Die Termini „*Ricerca(e)*“ und „*Ricercata*“ werden weiterhin im großen und ganzen als Synonyma gebraucht. – Auch verschiedene Abschriften des *Ricerca* à 6 tragen die Überschrift *Ricercata*, so z.B. diejenige *Agricolas* (vgl. Anm. 27).

⁴² Man spürt dies dem *Ricerca* à 3 auf weite Strecken hin tatsächlich ab. Hier wären nicht nur die verschiedenartigen Harmonisierungen des Themas zu nennen, die in den

weis gestellt hat, kann keine Frage sein. Man zollte ihm ja auch in Potsdam die gebührende Bewunderung.

Die 6stimmige Fuge will in ihrer Überschrift auf die andere Bedeutung des Terminus „Ricercar“ Bezug nehmen. In diesem Stück haben wir den Prototyp einer strengen *künstlichen Fuga* vor uns, deren Eindruck durch die archaisierende Tendenz des Allabreve-Satzes noch erheblich verstärkt wird. Deutlich erkennt man in der Konzeption dieses Satzes das Vorbild des Imitationsricercars Frescobaldischer Prägung aus dem 17. Jahrhundert. Er ist in seinen kontrapunktischen Verflechtungen unnachahmlich ebenmäßig gebaut. Und obgleich die im engeren Sinn thematische Arbeit gar nicht einmal sehr konzentriert gehalten ist, zeigt das Ricercar in jeder Hinsicht die Kompositionsmeisterschaft Bachs auf dem Gebiet der strengen Fuge. Es erscheint wahrlich als ein Werk, das *künstlich durch starckes Nachsinnen aufgesetzt* worden ist. Was Bach sicherlich mit Recht nicht zu extemporieren gewagt hatte, wird nun hiermit dem Preußenkönig nachgeliefert und dem Musikalischen Opfer beigefügt.

Die Ambivalenz des Terminus „Ricercar“, wie sie aus Walthers Lexikon-Artikel hervorgeht, wird von Bach in der Namengebung der beiden Klavierfugen ausgenutzt⁴³. Es ist keine willkürliche, sondern eine gezielte Benennung, die eine Rückspiegelung der Potsdamer Ereignisse bewirken sollte⁴⁴. Sehr wahrscheinlich durfte Bach darauf hoffen, daß die hierin liegende Anspielung von dem musikalisch hochgebildeten Friedrich II. verstanden wurde. Denn die terminologischen Erläuterungen, wie sie bei Brossard, Walther und verschiedenen anderen Autoren zu finden sind, dürften den Musikern jener Zeit nicht ganz ungeläufig gewesen sein. Heute jedoch ist

späteren Sätzen des Musikalischen Opfers häufig wiederkehren, sondern auch die ausgiebigen harmonischen Exkurse in den Zwischenspielen, z.B. Takt 31–45. Aus der Art und Weise, in der Bach hier mit drei verschiedenen kleinen Satzmodellen sequenzierend arbeitet, läßt sich unschwer schließen, daß seine Gedanken während der Improvisation dieses Zwischenspiels bereits mit der Konzeption der folgenden Themendurchführung auf der Dominante beschäftigt waren.

⁴³ Wenn man dem Schlußgedanken des Waltherschen Artikels (vgl. auch Anm. 41) folgen wollte, würde man den 3stimmigen Satz als ein „Ricercare“ und den 6stimmigen Satz als eine „Ricercata“ bezeichnen müssen.

⁴⁴ Außerhalb des Originalstiches scheint Bach diese Stücke auch als Fugen benannt zu haben. So ist es zumindest bei dem Ricercar à 6 nachzuweisen. Denn offensichtlich meint Bach dieses Stück, wenn es in einem Brief an seinen Vetter Johann Elias Bach vom 6. Oktober 1748 heißt: *Mit dem verlangten exemplar der Preußischen Fuge kan voritzo nicht dienen, indem justement der Verlag heüte consumiret worden; (sindemahlen nur 100 babe abdrucken lassen, wovon die meisten an gute Freünde gratis verthan worden). Werde aber zwischen hier u. neüen Jahres Meße einige wieder abdrucken lassen; wenn denn der Herr Vetter noch gesonnen ein exemplar zu haben, dürffen Sie mir nur mit Gelegenheit nebst Einsendung eines Thalers davon part geben, so soll das verlangte erfolgen.* (Dok I, S. 117f.) – Im Autograph des Ricercar à 6 (vgl. Anm. 26) findet sich von der Hand Carl Philipp Emanuel Bachs die Überschrift: *6stimmige Fuge, von J. S. Bach u. origineller Handschrift.* Vgl. Faksimile in BG XLIV, Bl. 134.

die Mehrdeutigkeit des Terminus „Ricercar“ schon längst aus dem Bewußtsein verschwunden, so daß uns diese Satzüberschriften im Musikalischen Opfer in ihrem Sinnbezug unverständlich erscheinen wollen.

„Das Wissen um die Termini musicae, das Verstehen der Begriffswörter nicht nur im Sinne eines richtigen Übersetzens in unser Verständnis und der richtigen Zuordnung zu den Sachen, sondern besonders im Sinne eines Verstehens dieser Sachen selbst und als eine der vielleicht sichersten Möglichkeiten, Geschichtliches geschichtlich zu begreifen, von einer vergangenen Musikwirklichkeit das Wirkliche zu fassen und in der Gegenwart das Vergangene lebendig zu sehen — es ist der Musikwissenschaft überall und immerzu zur Aufgabe gestellt“⁴⁵. Der eigentliche Sinn musikterminologischer Arbeiten besteht nicht in dem bloßen Verstehenwollen eines bestimmten Terminus als Vokabel. Es geht vielmehr um das rechte Verhältnis von Terminus und Sache, in unserem Fall um den aktuellen Sinnbezug, der zwischen den beiden besprochenen Kompositionen aus dem Musikalischen Opfer und ihrem Namen herrscht. Denn das Verstehen dieses Sinnbezuges, der ja vom Komponisten bewußt hergestellt wurde, gehört mit zur Erkenntnis des Kunstwerks und seiner Wirklichkeit.

⁴⁵ H. H. Eggebrecht, *Studien zur musikalischen Terminologie*, S. 37.