

DAS KÖNIGLICHE THEMA

Berlin, vom 11. Maii 1747

Aus Potsdam vernimt man, daß daselbst verwichenen Sonntag der berühmte Capellmeister aus Leipzig, Herr Bach, eingetroffen ist, in der Absicht, das Vergnügen zu genießen, die dasige vortreffliche Königl. Music zu hören. Des Abends, gegen die Zeit, da die gewöhnliche Cammer-Music in den Königl. Apartements anzugehen pflegt, ward Sr. Majest. berichtet, daß der Capellmeister Bach in Potsdam angelanget sey, und daß er sich jetzo in Dero Vor Cammer aufhalte, allwo er Dero allergnädigste Erlaubniß erwarte, der Music zuhören zu dürfen. Höchstdieselben ertheilten sogleich Befehl, ihn hereinkommen zu lassen, und giengen bey dessen Eintritt an das sogenannte Forte und Piano, geruhten auch, ohne einige Vorbereitung in eigner höchster Person dem Capellmeister Bach ein Thema vorzuspielen, welches er in einer Fuge ausführen sollte. Es geschahe dieses von gemeldetem Capellmeister so glücklich, daß nicht nur Se. Majest. Dero allergnädigstes Wohlgefallen darüber zu bezeigen beliebten, sondern auch die sämtlichen Anwesenden in Verwunderung gesetzt wurden. 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.

Aus der Haude-Spenerschen Zeitung, Nr. 56.

*

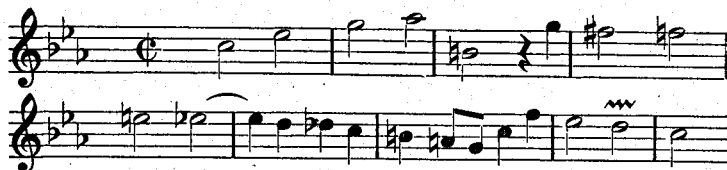
Allergnädigster König,

Ew. Majestät weyhe hiermit in tiefster Unterthänigkeit ein Musicalisches Opfer, dessen edelster Theil von Deroselben hoher Hand selbst herrühret. Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen erinnere ich mich annoch der ganz besonderen Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit, bey meiner Anwesenheit in Potsdam, Ew. Majestät selbst, ein Thema zu einer Fuge auf dem Clavier mir vorzuspielen geruhten, und zugleich allergnädigst auferlegten, solches alsobald in Deroselben höchster Gegenwart auszuführen. Ew. Majestät Befehl zu gehorsamen, war meine unterthänigste Schuldigkeit. Ich bemerkte aber gar bald, daß wegen Mangels nöthiger Vorbe-

reitung, die Ausführung nicht also geraten 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. Dieser Vorsatz ist nunmehr nach Vermögen bewerkstelliget worden . . .

Aus Bachs Widmung des Musikalischen Opfers an Friedrich den Großen vom 7. Juli 1747.

Man hat bisher allgemein angenommen, daß Friedrich der Große Bach das Thema des „Musikalischen Opfers“



bei seinem Besuch in Potsdam vorgelegt und ihn aufgefordert habe, darüber zu improvisieren.

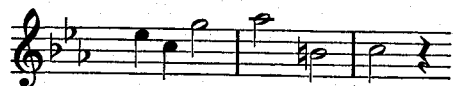
Wer aber auch nur oberflächlich mit dem Stil der von Friedrich dem Großen hinterlassenen Kompositionen (121 Flötensonaten, 4 Flötenkonzerte) vertraut ist, wird sich fragen, woher der König dieses Thema genommen haben könne, das mit seinem an Graun und Quantz geschulten italienischen Geschmack so gar nicht übereinzustimmen scheint, ragt es doch selbst unter Bachs eigenen Fugenthemen durch seine ungewöhnliche Diktion weit heraus. Vielleicht gelingt es mir, diese Diskrepanz aufzuklären, indem ich eine von Spitta aufgefundene Spur weiter verfolge.

Im Jahre 1889 hatte Spitta eine Auswahl der musikalischen Werke des Königs im Auftrag des Hohenzollern-Hauses in einer Pracht-Ausgabe herausgegeben. Hierbei war ihm eine gewisse Ähnlichkeit des folgenden, dem Finale der zweiten Sonate (c moll) entnommenen Themas

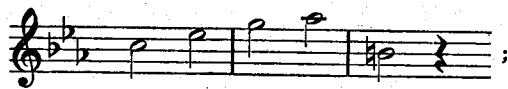


mit dem Thema des Musikalischen Opfers aufgefallen; er sprach (Vorwort S. VIII) die Vermutung aus, der König habe diesen Satz unter dem Eindruck von Bachs Improvisation komponiert. Es ist in der Tat der einzige aus den von Spitta mitgeteilten Sonaten, der Ansätze zu kontrapunktischer Arbeit zeigt (selbst eine Engführung zu Beginn der Reprise fehlt nicht).

Ich möchte aber aus dieser Ähnlichkeit die umgekehrte Schlußfolgerung ziehen wie Spitta: als der König sich nach einem Thema umsah, das er Bach zu improvisieren geben konnte (eines aus dem Stegreif zu erfinden, mochte er sich wohl kaum zutrauen), da war unter den Themen seiner Flötensonaten dieses, das er selbst schon fugiert behandelt hatte, das geeignetste. Bach mußte es wohl oder übel akzeptieren, aber die melodische und rhythmische Schwäche des Themas konnte ihm unmöglich verborgen bleiben: die rhythmische Stockung in der zweiten Hälfte, der zweimalige Beginn mit g. So beschloß er, dieses halb dilettantische Thema zu zerbrechen und neu zu schmieden: aus



machte er den wuchtigen, echt barocken Thema-Kopf:



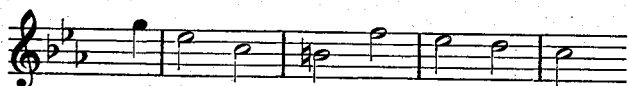
den zweiten Teil seines neuen Themas entnahm er aus dem Anfang des friderizianischen:



dessen fallende Bewegung er auf eine Oktave ausweitete, chromatisch und rhythmisch differenzierte und in ausgewogener Pendelbewegung von der Unterquarte g über die Oberquarte f in den Grundton c führte:



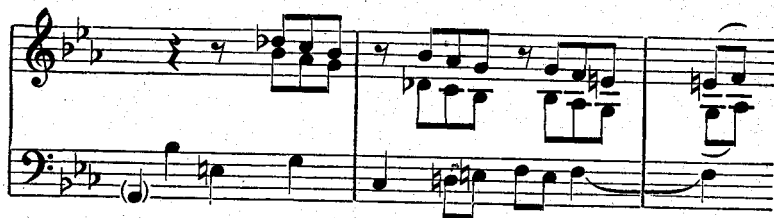
In diesem Abgesang sehen wir eine durch Entsprechung von Anfang und Schluß bewirkte Dreiteilung, wie sie durch die Klammern¹ bezeichnet ist, außerdem enthält er als Ganzes folgenden unsichtbaren Linienzug



als Antwort auf die Aufstellung des Thema-Kopfes.

Erst durch diese einschneidenden Veränderungen ist das Thema zu einem „recht königlichen“ geworden, und es ist eine feine Schmeichelei Bachs dem Souverän gegenüber, wenn er die Vortrefflichkeit dieses Themas dem König zuschiebt! In Wahrheit ist es ein echt Bachsches geworden, und wir erkennen Bachs Handschrift an mehreren Einzelzügen, z. B. der Verwandtschaft des Themas mit dem der a-moll- und der d-moll-Fuge W. Kl. II, und mit dem der h-moll-Fuge von Albinoni, über das Bach in seiner Weimarer Zeit eine große Klavierfuge geschrieben hatte. Erst über diesem so gründlich veränderten Thema konnte Bach den kunstvollen Bau von zwei Ricercari, einer Trio-Sonate und zehn Kanons errichten, den er als „Musikalisches Opfer“ dem König widmete. Betrachten wir noch kurz die Rolle, die das Thema in diesen Kompositionen spielt.

Es ist auffallend, daß Bach auf eine Engführung des Themas, die im Abstand eines Taktes leicht möglich gewesen wäre, verzichtet. Ebenso auffallend ist der Name Ricercare, den Bach



sonst nie gebraucht. Beide Ricercari unterscheiden sich aber auch in auffallender Weise von den übrigen Fugen Bachs: das Thema wird keinen Fugenkünsten unterworfen, dagegen oft verlassen, um wieder „aufgesucht“ zu werden (nach dem ursprünglichen, von Praetorius und

¹ Weitere Beispiele für eine solche „Klammer-Technik“ sind die Themen der h-moll-Fuge W. Kl. I und der e-moll-Toccata.

anderen m. E. nicht richtig gedeuteten Sinn des Wortes „ricercare“). Am weitesten schweift das wohl aus der Improvisation vor dem König hervorgegangene dreistimmige Ricercare vom Thema ab, besonders in seinem lyrischen Mittelteil, der das Thema ganz aufzugeben scheint (nur der Baß deutet es von ferne an); doch werden die empfindungsvollen Sexten bald chromatisch differenziert und bekunden so nachträglich ihre Verwandtschaft zum Thema, und die



folgenden zwanzig Takte bis zum Wiedereintritt des Themas (Takt 141) gehören zu den genialsten Überleitungen der ganzen Literatur.

Noch konzentrierter ist die thematische Arbeit in dem Wunderbau des sechsstimmigen Ricercare: hier wird auch da, wo das Thema als Ganzes verlassen wird, mit Teilmotiven aus dem Thema gearbeitet, so daß es in Wirklichkeit immer gegenwärtig ist.

In der Triosonate liegen die Beziehungen zum Thema in den Allegro-Sätzen auf der Hand: im ersten Allegro wird das Thema des Satzes mit dem Hauptthema kontrapunktiert, im letzten Satz wird es durch Umschreibung des Hauptthemas selbst gebildet. Weniger naheliegend sind die Beziehungen in den langsamen Sätzen: im ersten Satz wird das Hauptthema lediglich

im Baß (Takt 1—4, 25—27 usw.) präludierend angedeutet, im dritten Satz scheint es überhaupt nur fragmentarisch vorhanden zu sein,



deutlicher ist aber da die Beziehung zum Mittelteil des dreistimmigen Ricercare: beide Male wollte Bach dem Könige auf feine Weise zu verstehen geben, daß er sehr wohl auch im empfindungsvollen Stil des Berliner Hofes zu komponieren verstehe, daß er aber diesen galanten Stil mit einer Tiefe verbinde, die in der Umgebung des Königs noch niemand erschlossen hatte! Wie mag wohl gerade dieser Satz in Sans-Souci aufgenommen worden sein? Wir wissen es leider nicht.

*

Vielleicht darf ich zum Schluß ein paar Ratschläge zur Aufführung des Musikalischen Opfers anfügen, die aus persönlicher Erfahrung gewonnen sind. Ich möchte raten, die Kanons wegzulassen, da sie teils zu kurz, teils zu künstlich sind, um vom Hörer als Musik begriffen zu werden. Bei Aufführungen im Saal gehört das erste Ricercare dem Cembalo oder Klavier, das zweite einem Kammerorchester von Streichern, Flöten, Oboen und Fagotten (die Einrichtung kann sich jeder gute Musiker selbst machen), die Triosonate für Flöte, Violine, Cembalo mit Cello, oder Klavier bildet den Abschluß. In der Kirche kann man das erste Ricercare mit Glück auch auf der Orgel spielen, ebenso das sechsstimmige (in meiner Einrichtung, Ed. Pet. Nr. 4528), und die Triosonate mit der Orgel begleiten. Wer mehr will, mag noch den Kanon für zwei Violinen, die Fuga canonica für zwei Melodie-Instrumente und Baß, und den Canon perpetuus für Flöte, Violine und bezifferten Baß dazwischenschalten. Auf diese Weise kann eines der bedeutendsten Spätwerke Bachs mit verhältnismäßig geringen Mitteln in würdiger Weise aufgeführt werden.