

# J. S. BACH

Musikalisches Opfer

Musical Offering

BWV 1079

Herausgegeben von / Edited by  
Christoph Wolff

Urtext der Neuen Bach-Ausgabe  
Urtext of the New Bach Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag  
TP 198

# VORWORT

Das *Musikalische Opfer* verdankt seine Entstehung dem Besuch Johann Sebastian Bachs beim Preussischen Hof Friedrichs II., an dem sein Sohn Carl Philipp Emanuel als Cembalist wirkte. Über das denkwürdige Ereignis der Begegnung des Königs mit dem „berühmten Capellmeister Bach aus Leipzig“ am 7.–8. Mai 1747 berichteten schon wenige Tage später die Zeitungen in Berlin, Leipzig, Frankfurt, Hamburg und Magdeburg ausführlich (vgl. *Johann Sebastian Bach, Leben und Werk in Dokumenten*, Kassel und München <sup>2</sup>1984, S. 70). Sie erwähnen auch bereits Bachs bei Hofe geäußertes Versprechen, das ihm vom König gestellte „ausbündig schöne“ Thema „in einer ordentlichen Fuga zu Papiere bringen, und hernach in Kupfer stechen lassen“ zu wollen. Freilich beschränkte sich Bach nach seiner Rückkehr von der Reise nicht auf die Ausarbeitung der improvisierten Fuge (wie sie wohl in dem 3stimmigen Ricercar vorliegt). Zu den weiteren Verarbeitungen des *Thema Regium* zählen das 6stimmige Ricercar als nachträgliche Erfüllung des königlichen Wunsches nach einer „Fuge mit sechs obligaten Stimmen“, deren Improvisation sich Bach nur mit einem selbstgewählten Thema zugetraut hatte, dann die Triosonate als besondere Gabe an den flötespielenden Monarchen zur Bereicherung seines Kammermusikrepertoires und schließlich eine Reihe von zehn kanonischen Sätzen. Die Komposition des Gesamtwerkes konnte schon im Juli 1747 abgeschlossen werden; der Druck erschien zur Leipziger Michaelismesse Ende September desselben Jahres.

Für alle Sätze des *Musikalischen Opfers* bildet das *Thema Regium* die kompositorische Grundlage. Das Gesamtwerk versteht sich somit als ein Präsent paradigmatischer Ausarbeitungen dieses Themas, zugleich aber auch als Selbstdarstellung Bachs in seinen Eigenschaften als Claviervirtuose, Kapellmeister und gelehrter Kontrapunktiker. Trotz des monothematischen Bezuges aller Sätze ist das *Musikalische Opfer* kein in sich abgerundetes, zyklisches Werk etwa im Sinne der Goldberg-Variationen. Denn einerseits zeigen die Kompositionen vom freien Satz bis hin

zur strengsten Kontrapunktik sehr unterschiedlichen Zuschnitt (auch in Stimmzahl, Länge und Form) und sind teils von mehr praktisch-spielerischem, teils von primär theoretischem Interesse. Andererseits werden für die diversen Solo- und Ensemblestücke wechselnde Klangmedien verlangt. Die uneinheitliche Gestalt des Werkes schlägt sich auch in seiner Publikationsform nieder: Der Originaldruck von 1747 gliedert sich zum Zwecke der bequemereren praktischen Handhabung in drei einzelne Faszikel (vgl. die Faksimile-Ausgabe, Edition Peters, Leipzig und Frankfurt/Main, herausgegeben und kommentiert von Christoph Wolff).

Die ungewöhnliche Publikationsform des *Musikalischen Opfers* verdeutlicht, dass es nicht als zyklisches Gebilde, also ein auf verbindlich geregelter Satzfolge beruhendes Werk zu gelten hat. Es stellt vielmehr eine Sammlung exemplarischer Kompositionen aus verschiedenen Gattungen dar, aus der man je nach Bedarf auswählen kann. Eine Publikationsanzeige Bachs in den *Leipziger Zeitungen* vom 30. September 1747 unterstreicht dies: „Die Elaboration [des *Thema Regium*] besteht 1.) in zweyen Fugen, eine mit 3. die andere mit 6. obligaten Stimmen; 2.) in einer Sonata, a Traversa, Violino e Continuo; 3.) in verschiedenen Canonibus, wobey eine Fuga canonica befindlich.“ Die vorliegende Edition folgt in der systematischen Ordnung der Sätze dieser von Bach angelegenen Gruppierung. Die in diesem Zusammenhang vorgenommene neue Nummerierung verfährt jedoch keine besonderen Ordnungsgrundsätze, sondern stellt lediglich ein Zählprinzip dar (vgl. auch die BWV-Konkordanz im Inhaltsverzeichnis).

Eine Gesamtauführung des *Musikalischen Opfers* ist, sofern sie sich nicht historisch rechtfertigen will, durchaus vertretbar. Hier wird jedoch die Frage der Satzfolge zum vordringlichen Problem, für dessen Lösung sich eigentlich nur zwei überzeugende Möglichkeiten anbieten: (a) 3- und 6st. Ricercari – Kanons – Sonata; (b) 3st. Ricercar – Kanons 1–6 – Sonata – Kanons 7–10 – 6st. Ricercar. Bei Lösung a, in der die systematische Gruppierung erhalten bleibt, tritt die Triosonate

aus Gründen des musikalischen Gewichtes an den Schluss. Lösung b legt eine symmetrische Rahmenordnung zugrunde, bei der die Gruppe der Kanons aufgespalten wird. Dabei muss bedacht werden, dass die Kanons 1–6 als Einheit konzipiert und auch im Originaldruck entsprechend wiedergegeben sind. Die Vorschläge zur instrumentalen Ausführung der Kanons gehen im Unterschied zu allen bisherigen Bearbeitungen von dem Prinzip aus, dass sie von dem im Originaldruck angegebenen Instrumentarium (Flöte und Violine bzw. zwei Violinen, Basso continuo und obligates Tasteninstrument) spielbar sind. Bei den *Canones perpetui* wurden Fermaten hinzugesetzt, die diese im Blick auf Unendlichkeit konzipierten Sätze jeweils mit dem Schlussston des *Thema Regium* enden lassen.

Christoph Wolff

## ZUR EDITION

Die vorliegende Studienpartitur ist im Text identisch mit der in der Neuen Bach-Ausgabe (NBA), Serie VIII, Band 1, vorgelegten Edition des *Musikalischen Opfers*. Mit Ausnahme der Werktitel sind sämtliche Zusätze des Herausgebers gekennzeichnet, und zwar Buchstaben durch Kursivdruck, Bögen durch Strichelung; sonstige Zeichen (z. B. Ornamente) durch kleineren Stich. Daher werden alle der Quelle entnommenen Buchstaben – auch dynamische Zeichen wie *f*, *p* usw. – in geradem Druck wiedergegeben. Für textkritische Details sowie weitere Einzelheiten sei nachdrücklich auf den Kritischen Bericht zu NBA VIII/1 verwiesen, zumal die dort diskutierten Neuerkenntnisse in einigen entscheidenden Punkten vom bisherigen Stand der Forschung abweichen.

## PREFACE

The *Musical Offering* owes its origin to Johann Sebastian Bach's visit to the Prussian court of Frederick II, for whom his son Carl Philipp Emanuel served as harpsichordist. The memorable occasion of the king's encounter with the "famous Capellmeister Bach of Leipzig" on May 7–8, 1747 was fully reported within only a few days by the newspapers in Berlin, Leipzig, Frankfurt, Hamburg and Magdeburg (cf. Hans David and Arthur Mendel, *The Bach Reader* rev. edition, New York 1966, p. 176). They also mention Bach's promise, expressed at the court, that he intended "to set . . . down on paper in a regular fugue, and have . . . engraved on copper" the "exceedingly beautiful" theme which the king had placed before him. Of course, upon his return from the journey Bach did not confine himself to the perfecting of the improvised fugue (as it probably appears in the 3-part rickercar).

To the further manipulations of the *Thema Regium* belong the 6-part rickercar, as a belated fulfilment of the royal desire for a "fugue with six obbligato parts" for the improvisation of which Bach had only trusted himself with a theme of his own choosing, then the trio sonata as a special gift to the flute-playing monarch for the enrichment of his repertoire of chamber music and finally a series of ten canonic settings. The composition of the entire work was completed in July 1747; the print appeared at the Leipzig Michaelmas fair at the end of September of the same year.

The *Thema Regium* forms the basis of all the movements of the *Musical Offering*. The whole work is to be understood, thus, as a presentation of paradigmatic elaborations of this theme, but at the same time as a self-portrait of Bach in his roles as keyboard virtuoso, Capellmeister,

and learned contrapuntist. In spite of the monothematic relationship of all the movements, the *Musical Offering* is not a neatly-rounded, cyclic work in the sense of the *Goldberg Variations*. For on the one hand the compositions manifest very different styles, from a free setting to the strictest contrapuntal art (in number of voices, length, and form) and they are partly of a more practical performance interest, partly of a primarily theoretical one. On the other hand, changing sound media are demanded for the diverse solo and ensemble pieces. The heterogeneous structure of the work is reflected also in the form in which it was published: the original print of 1747 is divided into three separate fascicles for the purpose of the more convenient practical use (cf. the facsimile edition, Edition Peters, Leipzig and Frankfurt/Main, edited and annotated by Christoph Wolff).

The unusual publication format of the *Musical Offering* makes clear that it is not to be regarded as a cyclic structure and therefore a work based on a definitively fixed order of movements. It represents, rather, a collection of exemplary compositions in various genres, from which one may select as occasion demands. A publication announcement by Bach in the *Leipziger Zeitungen* of September 30, 1747 emphasizes this: "The elaboration [of the *Thema Regium*] consists 1.) in two fugues, one with 3, the other with 6 obbligato parts; 2.) in a sonata for transverse flute, violin, and continuo; 3.) in diverse canons, among which is a fuga canonical." In the systematic ordering of the movements the present edition follows this grouping specified by Bach. The new numbering which thus arises, however, advocates no special principle of ordering, but rather represents simply a principle of counting (cf. also the BWV concordance in the table of contents).

A complete performance of the *Musical Offering*, as long as it does not intend to justify itself historically, is entirely feasible. Here, however, the question of the order of the settings becomes the primary problem, for whose solu-

tion really only two convincing possibilities offer themselves: (a) 3- and 6-part ricercari – canons – sonata; (b) 3-part ricercar – canons 1–6 – sonata – canons 7–10 – 6-part ricercar. In solution (a), in which the systematic grouping is retained, the trio sonata comes at the end on the basis of its musical weight. A symmetrical, framing order underlies solution (b), in which the group of canons becomes divided. In this connection it must be kept in mind that canons 1–6 were conceived as a unit and were reproduced accordingly in the original print. The suggestions for instrumental performance of the canons, in contrast to all earlier arrangements, proceed from the principle that they can be played on the group of instruments specified in the original print (flute and violin or two violins, basso continuo, and obbligato keyboard instrument). In the *canones perpetui* fermatas have been added which allow these settings, which obviously were conceived as unending canons, to end on the concluding note of the *Thema Regium*.

Christoph Wolff  
(translated by Douglass Seaton)

## EDITORIAL NOTE

The text of the present study score is identical to that offered in the edition of the *Musical Offering* in the *Neue Bach-Ausgabe* (NBA), Series VIII, Volume 1. With the exception of work titles, all editorial additions have been indicated in the musical text as follows: letters are printed in italics, slurs are dotted, other symbols (e. g. ornaments) are set in smaller type. Therefore, all letters taken from the source, including dynamic markings such as *f*, *p*, etc., are reproduced in normal type. For text-critical details as well as further particulars reference to the *Kritischer Bericht* to NBA VIII/1 is strongly recommended, especially since the new conceptions discussed there deviate in several crucial points from the previous state of research.