



BACH
MUSIKALISCHES OPFER
CONCERTO MELANTE

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Musikalisches Opfer BWV 1079

1	Ricercare à 3 (Cembalo)	5:24
2	Canon perpetuus super Thema Regium (Fl, Vl, Gambe)	1:29
3	Canon à 2 cancrizans (2 Vlni)	1:04
4	Canon à 2 Violini unisono (2 Vlni, B.c.)	1:06
5	Canon à 2 per motum contrarium (Fl, 2 Vlni)	0:48
6	Canon à 2 per augmentationem (2 Vlni, Gambe)	1:06
7	Canon à 2 per tonos (Vl, Cembalo)	2:35
8	Fuga canonica in epidiapente (Fl, Cembalo)	1:53
9	Ricercare à 6 (Cembalo)	6:57
10	Canon à 2 (Cembalo)	1:19
11	Canon à 4 (2 Vlni, Cembalo)	3:04

Sonata sopr' Il Sogetto Reale à Traversa,
Violino e Continuo

12	Largo (Fl, Vl, Gambe, Cembalo)	5:57
13	Allegro	5:27
14	Andante	2:32
15	Allegro	2:53
16	Canon perpetuus (Fl, Vl, Gambe, Cembalo)	2:05

Sonate für Flauto,
Violino discordato und B.c. BWV 1038

17	Largo (Fl, Vl, Gambe, Cembalo)	3:35
18	Vivace	0:59
19	Adagio	2:15
20	Presto	1:29
Total time / Gesamtspielzeit		53:57

Recorded: January 21st - 24th 2013, Jesus-Christus-Kirche Berlin-Dahlem

Recording producer and digital editing: Chris Alder

Recording engineer: Aki Matusch

Mixing and mastering: Florian B. Schmidt

Recording Producer: Ludwig Rink

Management Concerto Melante: Raimar Orlovsky, www.melante.de

Photo Cover @ Portrait Friedrich der Große, Andy Warhol, Privatsammlung Rosenkranz

A co-production with

Deutschlandfunk

Artwork: [ec:ko] communications

© & © 2013 Sony Music Entertainment Germany GmbH / Deutschlandradio

CONCERTO MELANTE



RAIMAR ORLOVSKY

violin / Violine (David Tecchler, Rome approx. 1710, courtesy of Tilman Muthesius, Potsdam / David Teccler, Rom um 1710, zur Verfügung gestellt von Tilman Muthesius, Potsdam)

PHILIPP BOHNEN (Tracks 3-6 & 11)

violin / Violine (C.F.F. presumably Markneukirchen, early 18th century / C.F.F. vermutlich Markneukirchen, frühes 18. Jahrhundert)

ULRICH WOLFF

viola da gamba / Gambe (Tilman Muthesius, Potsdam, copy of / Nachbildung von Jacobus Stainer, Absam)

VERENA FISCHER

travers flute / Traversflöte (Martin Wenner 2010, copy of / Nachbildung von Carlo Palanca, Turin, 1760)

LÉON BERBEN

harpsichord / Cembalo (Keith Hill, copy of Christian Zell, 1728, tuned by Rainer Sprung, Nettersheim up to a middle frequency = 415 hz, acc. to Werckmeister 1691 / Keith Hill, Nachbildung von Christian Zell, 1728, gestimmt von Rainer Sprung, Nettersheim mit einer mittleren Tonhöhe von 415 hz, gemäß Werckmeister 1691)

FOUNDATION ZUKUNFT BERLIN

Culture and urban development is the motto that the foundation *Stiftung Zukunft Berlin* has evolved for its work together with sponsor Dieter Rosenkranz. We believe that the people of Berlin need to share the responsibility for ensuring the future of the city's cultural riches, and we help organise this.

One of the fine testimonials to the cultural energy that Berlin lives off is the ensemble Concerto Melante. Thus we are happy and proud that our support has helped realise this recording of "*Das musikalische Opfer*" as a kind of 'joint venture' between Frederick II and Johann Sebastian Bach. The CD booklet features Frederick the Great on the cover and Andy Warhol's portrait of him from the Dieter Rosenkranz Collection. Thus we come full circle...

STIFTUNG ZUKUNFT BERLIN

Kultur und Stadtentwicklung ist das inhaltliche Leitmotiv, das die Stiftung Zukunft Berlin gemeinsam mit ihrem Stifter Dieter Rosenkranz für ihre Arbeit entwickelt hat. Wir sind überzeugt davon, dass die Mitverantwortung der Bürger gefragt ist, wenn es darum geht, mit dem kulturellen Reichtum dieser Stadt ihre Zukunft zu ermöglichen. Und wir organisieren konkret diese Mitverantwortung.

Zu den feinen Testimonials dieser kulturellen Energie, von der Berlin lebt, gehört Concerto Melante. Deshalb sind wir froh und stolz, dass wir ausgerechnet die zwischen Friedrich II. und Johann Sebastian Bach entstandene Komposition „Ein musikalisches Opfer“ mit der hier vorliegenden CD-Produktion ermöglichen können: Mit Friedrich dem Großen auf dem Cover und dessen Bild von Andy Warhol aus der Sammlung von Dieter Rosenkranz. So schließen sich die Kreise ...

ABOUT THE GENESIS OF THE RECORDING PROJECT “J. S. BACH: *EIN MUSIKALISCHES OPFER*”

When Reinhard Goebel disbanded his ensemble Musica Antiqua of Cologne in 2007, there were still plans for a whole number of recording projects that didn't come to fruition - among them, a new recording of Bach's *Das musikalische Opfer, BWV 1079*. Although the foundation or rather the origins of Concerto Melante go back as far as 1998, the group derived substantial new impetus from the end of Musica Antiqua. Henceforth, the musicians collaborated closely with Reinhard Goebel on questions of repertoire, and benefited from his literally inexhaustible knowledge of 18th century music. In the end, Goebel even adopted a kind of mentor's position for Concerto Melante, and the personnel heard on this CD bears witness to that: Verena Fischer, Léon Berben and Ulrich Wolff used to play in Musica Antiqua; Raimar Orlovsky and Philipp Bohnen have studied the Baroque violin with Reinhard Goebel; and Prof. Christoph Wolff contributed his musicological support to his project - Wolff is an experienced Bach scholar who started working closely with Goebel and Musica Antiqua back in the 1970's.

For this new recording of *Das musikalische Opfer*, Reinhard Goebel made available his copy of the score, which he reworked for the rehearsals with Concerto Melante. *"There was always a hint of Musica Antiqua in the air during the rehearsals, something that blended wonderfully with Concerto Melante. One could say that in the end the whole process came full circle for everyone involved..."*

As far as the order of individual sections of *Das musikalische Opfer* is concerned, many artists end up asking themselves the same questions: What's the best way to perform the work? Should one divide up the canons and spread them over the whole piece? Should the trio sonata be placed in the middle? Or is it better to leave the ten canons together in one block, with the two ricercares framing them at the beginning and the end? And in that case, where does the trio sonata go?

Concerto Melante takes its cue from the facsimile of the sole surviving source, the first edition of 1747 (Bach's autograph copy for the printer is believed to be lost). Thus in this recording *Das musikalische Opfer* is played in the exact order of the first edition, as prescribed in Philipp Spitta's 1885 edition (edited by Alfred Dörffel).

"When deciding on the tempi for the ten canons, we noticed that Bach marked five of them in 4/4 time (canons 7, 2, 3, 5 & 10), and the remaining five (canons 1, 4, 6, 9 & 8) in alla breve time, which was presumably no coincidence."

In the present recording, therefore, the ten canons are played at the tempi prescribed by Bach.

Raimar Orlovsky

ZUR ENTSTEHUNG DES AUFNAHMEPROJEKTES „J. S. BACH: EIN MUSIKALISCHES OPFER“

Als Reinhard Goebel sein Ensemble Musica Antiqua Köln (MAK) 2007 auflöste, gab es noch Planungen für eine Vielzahl von Aufnahmeprojekten, die leider nicht mehr realisiert wurden - darunter auch eine Neueinspielung von J. S. Bach *Ein musikalisches Opfer* BWV 1079. Auch wenn sich die Gründung bzw. Ursprünge von Concerto Melante (CM) bis ins Jahr 1998 zurückverfolgen lassen, so hat das Ensemble durch das Ende von MAK seit dem Jahr 2008 entscheidend neue Impulse erhalten: Man arbeitete fortan in Fragen des Repertoires eng mit Reinhard Goebel zusammen, ließ sich durch sein schier unerschöpfliches Wissen um die Musik des 18. Jhdts. beraten, ja am Ende übernahm Reinhard Goebel sogar eine Art Mentorenschaft für CM, die auch in der personellen Besetzung der hier vorliegenden Aufnahme ihren Beleg findet: Verena Fischer, Léon Berben und Ulrich Wolff sind damalige Mitsstreiter von MAK gewesen; Raimar Orlovsky und Philipp Bohnen wurden bzw. werden auf der Barockvioline von Reinhard Goebel unterrichtet; mit Prof. Christoph Wolff, der dieses Aufnahmeprojekt musikwissenschaftlich begleitet hat, kommt auf dem Gebiet der Bach-Forschung eine Kapazität hinzu, die bereits seit den 70-er Jahren bei der Umsetzung der Bach'schen Musik eng mit MAK und Reinhard Goebel verbunden war.

Reinhard Goebel hat für die hier vorliegende Neuaufnahme des Musikalischen Opfers sein Notenmaterial zur Verfügung gestellt, das in den Proben mit CM nochmals neu erarbeitet wurde. „Es wehte immer ein wenig der Wind

von MAK um uns herum, der sich auf wunderbare Weise mit CM verbinden durfte. Man könnte auch sagen: Am Ende schließt sich ein Kreis für alle Beteiligten...“

In Bezug auf die Reihenfolge der jeweiligen Teile des *Musikalischen Opfers* stellen sich viele Künstler oft die gleichen Fragen: Wie will man das Werk realisieren? Teilt man die 10 Kanons auf und verstreut sie sozusagen über das gesamte Werk? Stellt man die Triosonate ins Zentrum? Lässt man die zehn Kanons zusammen und konzipiert das Werk in der Abfolge so, dass die beiden Ricerare quasi als symbolische „Klammer“ am Anfang und am Ende stehen? Wo genau positioniert man die Triosonate?

Concerto Melante orientiert sich auch hinsichtlich dieser Frage am Faksimile der einzig erhaltenen Quelle, dem Erstdruck von 1747 (Bach's autographe Druckvorlage gilt als verschollen) und lässt *Das musikalische Opfer* bei der vorliegenden Einspielung in genau dieser Abfolge des Erstdrucks erklingen, so wie es auch schon in der alten Bachausgabe von Philipp Spitta (ediert von Alfred Dörffel) 1885 vorgesehen war.

„Bei der Wahl der Tempi der zehn Kanons fiel uns auf, dass Bach fünf von ihnen im 4/4 - Takt (Kanons 7, 2, 3, 5 und 10), die anderen fünf (Kanons 1, 4, 6, 9 und 8) hingegen im alla - breve - Takt bezeichnete, was vermutlich kein Zufall war.“

Demzufolge sind die 10 Kanons bei der vorliegenden Einspielung in den von Bach vorgegebenen Tempi in die Praxis umgesetzt worden.

Raimar Orlovsky

BACH'S TRIP TO BERLIN AND THE STORY OF THE FUGUE THAT HE PLAYED TO THE KING

Das musikalische Opfer (The Musical Offering), *BWV 1079*, is the sole composition in Bach's entire oeuvre where we know how it came to be written. It would certainly be even nicer to know how Bach came to tell the story of the fugue from memory - his pupil Lorenz Christoph Mizler doesn't supply any further information. But the occasion is well documented by other sources - after all, the personal encounter with the young King of Prussia, Frederick II, was the most important event in the biography of the composer, who was 62 at the time.

Thus only a couple of days passed before the newspapers in several German cities reported on Bach's two-day visit to the Prussian royal court in Potsdam on 7th and 8th May 1747; in Berlin, the press deemed the occasion worthy of an article on page 1:

"In the evening, towards the time when the court chamber ensemble usually gathers to play in the King's apartments, a valet announced to His Majesty that Kapellmeister Bach had arrived in Potsdam and was waiting in the antechamber for His Highness's gracious permission to listen to them play. His Majesty thereupon immediately ordered that Bach be ushered in, and when the latter entered the room, the King sat down at the so-called Forte and Piano and deigned, without further ado or preparation, to play in person a musical theme to Kapellmeister Bach which he was then to execute in a Fuga. The aforementioned Kapellmeister did this so felicitously

that not only did His Majesty display the utmost pleasure, but all others present were filled with amazement. Herr Bach found the theme he had been given so utterly beautiful that he plans to put it down on paper as a proper fugue, and to then have it engraved on copper."

Bach must have started work as soon as he got back home. But the King's theme apparently inspired him to use it as more than just the basis for a single page in the shape of the improvisation on the fugue. In this respect, Bach had already written two other sets of variations on a single theme that showed the direction the new project was to take, namely the early version of *The Art of Fugue* (1740), and the *Goldberg Variations* that appeared in print a year later, with their manuscript appendix containing 14 canons. In addition, Bach was struck by the idea of using the theme as the basis for a trio sonata to be played by the royal chamber ensemble.

Bach must have written everything down without delay and at considerable speed, as the dedication to the King bears the date 7th July 1747, exactly two months to the day after his visit to Potsdam. And by the end of September 1747, the several-part work had already appeared in print, so that the composer was able to place the following advertisement of publication in the Leipzig newspapers on 30th September:

"It is herewith announced the Royal Prussian Fugue Theme promised to the public in the gazettes of Leipzig, Berlin, Franckfurt and other cities on 11th May this year is now available in print. Interested persons should further be advised that at the forthcoming Michaelmas the edition will be available at a price of 1 thaler from the author himself, Kapellmeister Bach, and from his two sons in Halle and Berlin. The elaboration consists of 1.) two fugues, one with 3 and the other with 6 obbligato parts; 2.) a sonata

for traversa, violino e continuo; 3.) various canonibus, among them a fuga canonica."

Bach gave the entire work, which was sold for 1 Reichstaler (the equivalent of at least 50 euros today), the title "*Musical Offering*" in the sense of offering gratitude, and his preface makes express mention of the visit to Potsdam and of his fulfilment of the King's wish for a "fugue with six obbligato parts", whose improvisation Bach had only dared do at the time based on a theme of his own choosing. He also draws attention to the trio sonata as a gift presented to the royal flautist to enrich his repertoire of chamber music.

All the movements of the work are based on the "royal theme", which is alternately described in the original in Latin as "thema regium" or in Italian as "soggetto reale". Thus the whole work sees itself as a many-faceted, enigmatic presentation of paradigmatic musical elaborations. Bach was very well aware whom he was addressing his dedication to, and by the same token the intellectual monarch that Frederick II ("the Great") was doubtless understood what he was being presented with here. The King was an experienced musician, and excellent flautist and an active composer himself, with many flute sonatas and concertos to his name. While he was still heir to the throne, he already surrounded himself with a band of select instrumental virtuosos, including such prominent musicians and composers as the violinist Johann Gottlieb Graun, the flautist Johann Joachim Quantz (who was Frederick's personal flute teacher) and the harpsichordist Carl Philipp Emanuel Bach. This illustrious group of musicians met every evening to play chamber music to the King until the early 1750's, and Bach's appearance in their midst must have been a special occasion for all concerned.

The author of the theme was Frederick II, but we can assume that Bach made some editorial changes and gave it its elegant final form. The many variations on the theme found in the four movements of the trio sonata, and particularly in the canons, bear witness to the composer's creative imagination and to his intellectual penetration of the musical material. After all, the main goal of the work was not simply to present the royal theme, but to exploit its rich musical potential as far as possible in a large number of variations and profound polyphonic combinations.

The pair of ricercares do this in the form of a three- and six-part fugue, the latter having unique status in the history of keyboard music. With the use of the term *ricercar*, Bach refers to an old tradition of ambiguity as described in the Musical Lexicon by his distant relative Johann Gottfried Walther (published in Leipzig in 1732): *ricercar*, taken from the Italian word for (re)search, refers on the one hand to an improvisatory fugue which treats musical ideas, and on the other to a strictly-composed fugue that explores polyphonic connections. In this sense, the two ricercares here represent two contrasting styles of fugue: a freer modern style, and one that is more traditional and strict in character.

With his choice of the term *ricercar*, Bach was also pursuing a secondary idea that he hinted at in the heading to the group of five "Canones diversi" plus a canonic fugue. This heading in the shape of a Latin acrostichon (**R**egis **I**ussu **C**antio **E**t **R**eliqua **C**anonica **A**rte **R**esoluta) has the following meaning: "The melody set by the King has been elaborated according to the art of canon". In the special copy personally dedicated to the King, the canons no. 4 and 5 also contain added notes with allegorical significance: "Notulis crescentibus crescat Gloria Regis" (May the King's fame grow as the notes do)

refers to the augmentation canon no. 4, where one of the parts of the canon is played with double note values. The second special note, “Ascendenteque modulationem ascendat Gloria Regis” (May the King’s fame climb like these modulations) explains the canon no. 5, which modulates a semitone upwards with each repetition. Four more canon movements are spread across the books containing the ricercares and the trio sonata, making clear the connection between the three major pieces or the three individual books of the published edition.

The Sonata for Flute, Violin & Continuo is the last piece of chamber music to come from Bach’s pen, and is an exquisite masterpiece of the composer’s art. It’s true that Bach chooses the traditional four-movement sonata form established by Corelli with the sequence slow-fast-slow-fast, and he also sets all the movements in the polyphonic style. But he nonetheless offers us a differentiated range of stylistic possibilities here. A pièce de résistance in this respect is the slow middle movement. The andante nods clearly at the sentimental style as cultivated by the members of the court orchestra in Potsdam and Berlin, which was the latest thing at the time. Here the mature Bach shows that he can not only hold a candle to the young composers of his day, among them his own son and other early Leipzig pupils, but that he can even compete with them.

THE CANONS - A LISTENER’S GUIDE

The Musical Offering contains a total of ten canons, including a self-contained group of six, and four others that are played after each of the two ricercares and the sonata. In polyphonic music, the canon (the original Greek means standard or rule) follows the strictest rules of counterpoint, insofar as one or more parts that are played at the same time imitate one another note by note. All the canon parts that come in one after the other are derived from a single notated part. The composer supplies concrete instructions about how to resolve the notated part as two-part or polyphonic writing (interval distance, note values etc.); in the case of the puzzle canon, however, these are missing.

In *Das musikalische Opfer* we find a total of ten different canons and puzzle canons: the number ten can be understood in an allegorical sense as an allusion to the “Ten Commandments”. Bach leaves the scoring of the individual canons open for the most part, only specifying instruments for no. 2 (two violins and continuo) and no. 10 (flute, violin and continuo).

Canones diversi (Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta) - printed separately on a double folio and numbered consecutively = 5 ‘end-less’ canons with a canonic fugue at the end.

Canon 1. à 2 cancrizans (crab canon): The two-part canon consists of the 8-bar ‘royal theme’ continued for a further ten bars, played forwards and then backwards.

Canon 2. à 2 violini in unisono: The unchanged 8-bar theme is heard in the lower part, with a two-part canon in unison at a distance of one bar.

Canon 3. à 2 per motum contrarium: The unchanged theme is heard in

the upper part, with a two-part canon beneath it whose parts are played in the opposite direction at a distance of a half-bar and in an interval of a lower fourth.

Canon 4. à 2, per augmentationem, contrario motu: The embellished theme is heard in the middle part and is framed by a two-part canon whose parts come in half a bar apart from one another and are then played in opposite directions, with the second part doubling up the note values of the first.

Canon 5. à 2 per tonos: The theme, which is chromatically modified at the beginning, is heard in the upper part, modulating towards the end from C to D, while there is a two-part canon beneath it at a distance of one bar and an interval of an upper fifth. The entire movement modulates at 8-bar intervals in steps of a whole tone through D minor, E minor, F sharp minor, G sharp minor and B flat minor back to C minor (one octave higher).

6. Fuga canonica in Epiadiapente: This 78-bar fugue is notated in two parts, and derives a third part from the upper part, whose canonic answer comes in in fugue style with the interval of the upper fifth (epiadiapente) after 10 bars, thus completing the logically constructed cycle of the Canones diversi.

FOUR OTHER 'ENDLESS' CANONS

7. Canon perpetuus super Thema Regium: appears after the Ricercar à 3 in the printed edition. The 8-bar theme is heard in the middle part and is framed by a two-part canon at a distance of one bar and in an interval of the lower octave.

8. Canon perpetuus: appears after the sonata. A 32-bar movement that can be repeated. A two-part canon (flute & violin) over the varied theme at a distance of two Bars, in the interval of an upper fifth and in the opposite direction; underneath it there is a free basso continuo.

Quaerendo invenietis ("He who seeks shall find"): Two puzzle canons, printed after the Ricercar a 6 and without any prescribed distance or interval of the parts.

9. Canon à 2: A two-part canon on the chromatically changed theme, continued over 16 bars at a distance of four bars and at an interval of a seventh.

10. Canon à 4: Four-part canon on the theme transposed to G minor and continued over 28 bars at a distance of eight bars in unison (three parts) and in the octave (lower part).

TRIO SONATA BWV 1038

Within the body of Bach's chamber music, which has not survived in its entirety, the *Sonata in G major, BWV 1038*, and the sonata from *The Musical Offering* are the only two trios scored for flute, violin and continuo. *BWV 1038* does not bear any original date, but the set of autograph parts (traversa, violino discordato & continuo) suggests 1732-35 as the time of composition, thus placing the work in the repertoire of the *Collegium Musicum*, which Bach was in charge of from 1729 to around 1740.

The special description of the violin part refers to the practice of scordatura already in use in the 17th century, particularly by Heinrich Ignaz Biber and J. G. Walther; scordatura involved retuning the violin to produce particular effects and sounds when playing. In this case Bach calls for the two higher strings to be retuned a whole tone lower to "G" and "D"; the intention was probably to lend the violin a softer tone in relation to the flute, for no reasons associated with fingering present themselves.

The sequence of movements in the trio (slow-fast-slow-fast), with the third movement in a different key (in this case E minor) and a closing movement in the contrapuntal style, is in keeping with the older, four-movement sonata model in the Corelli tradition, from which Bach doesn't deviate even in *Das musikalische Opfer*. Thus the contrapuntal gigue that closes *BWV 1079/3* resembles the equally densely-worked fugal finale of *BWV 1038*.

In addition, one cannot help but be struck by the close kinship of the G major trio to two other works. One of these is a version with different scoring: the sonata *BWV 1022* is a note-by-note transposition of *BWV 1038* into F major for violin and obbligato harpsichord, with the harpsichordist's right

hand playing the violin part and the left hand the continuo line. The second case is on quite a different level: the sonata in G major for violin and continuo, *BWV 1021*, only shares the bass line with *BWV 1038*; it also turns out to be the earlier of the two compositions. Bach wrote two new high parts to go with the existing and only slightly modified bass part of *BWV 1021*, thus creating a new work: the trio *BWV 1038*. This trick of Bach's reminds one of a story that C.P.E. Bach told about his father:

"Thanks to his skill in harmony, he accompanied trios on more than one occasion, and as he was of cheerful disposition and knew that the composer of the trios wouldn't mind, he spontaneously took a miserably figured bass part that was presented to him and turned the piece into a perfect quartet, which elicited no small astonishment from the composer of these trios."

Christoph Wolff

English translation: Clive Williams, Hamburg

BACHS „BERLINISCHE REISE UND DIE GESCHICHT' VON DER FUGE, DIE ER VOR DEM KÖNIG GESPIELT“

Im *Musikalischen Opfer BWV 1079* besitzen wir das einzige Werk Johann Sebastian Bachs, von dem die Entstehungsgeschichte bekannt ist. Zwar wüssten wir allzu gern, wie im Herbst 1747 Bach selbst aus der frischen Erinnerung die „Geschicht' von der Fuge... erzählt“ - sein Schüler Lorenz Christoph Mizler berichtet nicht weiter darüber. Doch ist das Ereignis anderweitig gut dokumentiert, schließlich handelte es sich bei der persönlichen Begegnung mit dem jungen Preußenkönig Friedrich II. um das bedeutendste biographische Ereignis im Leben des damals 62-jährigen Komponisten.

Über den zweitägigen Besuch am königlich-preußischen Hof zu Potsdam vom 7. und 8. Mai 1747 berichteten schon wenige Tage später die Zeitungen mehrerer deutscher Städte, in Berlin sogar gleich auf der ersten Seite:

„Des Abends, gegen die Zeit, da die gewöhnliche Cammer-Music in den Königl. Apartments anzugehen pflegt, ward Sr. Majest. berichtet, daß der Capellmeister Bach in Potsdamm 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 den Befehl, ihn hereinkommen zu lassen, und giengen bey dessen Eintritt an das sogenannte Forte und Piano, geruheten auch, ohne einige Vorbereitung in eigner höchster Person dem Capellmeister Bach ein Thema vorzuspielen, welches er in einer Fuga ausführen sollte. Es geschah dieses von gemeldetem Capellmeister so glücklich, daß nicht nur S. 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.“

Bach muss sich gleich nach seiner Heimreise an die Arbeit begeben haben. Doch das königliche Thema reizte ihn offenbar dazu, diesem mehr als nur die eine Seite in Gestalt der aufgezeichneten Fugenimprovisation abzugewinnen. In dieser Beziehung gaben zwei bereits früher entstandene Werke über ein einziges musikalisches Thema, nämlich die Frühfassung der *Kunst der Fuge* aus der Zeit um 1740 sowie die 1741 gedruckten *Goldberg-Variationen* mit ihrem handschriftlichen Anhang von 14 Kanons, dem Projekt die Richtung vor. Hinzu trat die Idee, das Thema auch einer Triosonate für die königliche Kammermusik zugrunde zu legen.

Bach muss alles sehr bald und schnell niedergeschrieben haben, denn die Widmung an den König ist mit 7. Juli 1747 datiert, auf den Tag genau zwei Monate nach dem Potsdamer Ereignis. Auch lag das mehrteilige Werk bereits Ende September 1747 gedruckt vor, so dass Bach am 30. September in den Leipziger Zeitungen folgende Publikationsanzeige erscheinen lassen konnte:

„Da das unterm 11 May a.c. in denen Leipziger-, Berliner-, Franckfurter- und anderen Gazetten versprochene Königl. Preußische Fugen-Thema nunmehr die Presse paßiret; Als wird hierdurch bekannt gemacht, daß in bevorstehender Michaelis-Messe solches so wohl bey dem Autore, Capellmeister Bachen, als auch bey dessen beyden Söhnen in Halle und Berlin, zu bekommen seyn werde, a 1 thl. Die Elaboration bestehet 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.“

Dem Gesamtwerk zum Preis von 1 Reichstaler (heute mindestens 50 Euro) gab Bach den Titel „*Musicalisches Opfer*“ (im Sinne von Dankopfer) und sein Vorwort erinnert ausdrücklich an die Potsdamer Begebenheit, insbesondere die Erfüllung des königlichen Wunsches nach einer „Fuge mit sechs obligaten Stimmen,“ deren Improvisation sich Bach damals nur mit einem selbst gewählten Thema zugetraut hatte. Auch weist er eigens auf die Triosonate als Gabe an den königlichen Flötisten zur Bereicherung von dessen Kammermusik-Repertoire.

Allen Sätzen des Werkes dient das „königliche Thema“ – im Original wechselnd mit „Thema Regium“ (lat.) bzw. „Soggetto Reale“ (ital.) – als kompositorische Grundlage. Das Gesamtwerk versteht sich somit als eine vielseitig schillernde Präsentation paradigmatischer musikalischer Ausarbeitungen. Bach wusste sehr wohl, an wen sich seine Widmung richtete, und Friedrich II., der Intellektuelle auf dem Thron, wird ebenso wohl verstanden haben, was ihm hier überreicht wurde. Er war ein ausgewiesener Musiker, exzellenter Flötist und selbst aktiver Komponist, der zahlreiche Flötensonaten und -konzerte schrieb. Auch hatte er sich bereits als Kronprinz mit einer Kapelle ausgesuchter Instrumentalvirtuosen umgeben. Es gehörten dazu so prominente Musiker wie der Geiger Johann Gottlieb Graun, der Flötist (und Flötenlehrer Friedrichs) Johann Joachim Quantz und der Cembalist Carl Philipp Emanuel Bach. Bis in die frühen 1750er Jahre versammelte sich die erlauchte Musikerschar allabendlich zur königlichen Kammermusik. Bachs Auftreten in diesem Kreise muss für alle Seiten ein besonderes Erlebnis gewesen sein.

Das Thema des Werkes stammt von Friedrich II., doch bleibt anzunehmen, dass Bach es leicht redigierte und ihm seine elegante Endgestalt gab. Die mannigfaltigen Abwandlungen des Themas, die sich dann in den vier Sätzen

der Triosonate und vor allem in den Kanons finden, bezeugen den schöpferischen Einfallsreichtum des Komponisten sowie seine gedankliche Durchdringung des musikalischen Materials. Schließlich besteht das Hauptziel des Werkes darin, das königliche Thema nicht allein darzubieten, sondern seine reichhaltige musikalische Potenz in einer Vielzahl von Variationen und tief sinnigen polyphonen Kombinationen soweit wie möglich auszuschöpfen.

Die beiden *Ricercari* leisten dies in Form einer 3- und 6-stimmigen Fuge – letztere ein Unikum in der Geschichte der Klaviermusik. Mit der Bezeichnung „*Ricercar*“ beruft sich Bach auf eine alte Tradition des doppeldeutigen Begriffes, wie er im *Musikalischen Lexicon* (Leipzig 1732) seines entfernten Veters Johann Gottfried Walther beschrieben ist: *Ricercar* (ital. *ricercare* „suchen, forschen“) bezeichnet einmal eine improvisatorische Fuge (mit dem Aufsuchen musikalischer Gedanken), zum andern eine streng ausgearbeitete Fuge (mit dem Erforschen polyphoner Zusammenhänge). In diesem Sinne repräsentieren die beiden *Ricercari* zwei kontrastierende Fugenstile – eine moderne, freiere sowie eine traditionelle, strenge Art.

Mit der Benennung *Ricercar* verfolgte Bach zudem einen Nebengedanken, den er in der Überschrift der Gruppe von fünf „*Canones diversi*“ (verschiedene Kanons) samt einer kanonischen Fuge andeutete. Diese Überschrift in Gestalt eines lateinischen Akrostichons (**R**egis **I**ussu **C**antio **E**t **R**eliqua **C**anonica **A**rte **R**esoluta) besagt soviel wie „die vom König aufgetragene Melodie auch nach Kanonkunst ausgearbeitet.“ Die Kanons Nr. 4 und 5 enthalten in dem besonders ausgestatteten Widmungsexemplar an den König handschriftlich hinzu gefügte Beischriften allegorischer Bedeutung: „*Notulis crescentibus crescat Gloria Regis*“ (wie die Noten so möge der Ruhm des Königs wachsen) bezieht sich auf den Augmentationskanon Nr. 4, bei dem

eine der Kanonstimmen mit doppelten Notenwerten erklingt; „ascendente-que modulationem ascendat Gloria Regis“ (und wie die Modulationen so möge der Ruhm des Königs aufsteigen) erläutert den mit jeder Wiederholung um einen Ganzton aufwärts modulierenden Kanon Nr. 5. Vier weitere Kanonsätze verteilen sich auf die Hefte der Ricercari und der Triosonate und verdeutlichen damit inhaltlichen Zusammenhang zwischen den drei großen Stücken bzw. den drei Einzelheften der Veröffentlichung.

Die Sonate für Traversflöte, Violine und Continuo ist Bachs spätestes Kammermusikwerk, ein erlesenes Meisterstück der Kompositionskunst. Zwar wählt Bach die traditionelle viersätzigige Form der Sonate des alten Corelli'schen Typus mit der Satzfolge langsam-schnell-langsam-schnell, gestaltet auch alle Sätze in polyphoner Schreibweise, doch bietet er in der Satzfolge ein differenziertes Spektrum stilistischer Möglichkeiten. Ein Kabinettstück in dieser Hinsicht bildet der langsame Mittelsatz. Das Andante gibt einen Ausblick auf die modernste musikalische Manier des empfindsamen Stils, wie er insbesondere unter den Musikern der königlichen Hofkapelle in Potsdam und Berlin ausgebildet und gepflegt wurde. Der alte Bach stellt damit unter Beweis, dass er es stilistisch mit den jungen Musikern, darunter sein Sohn und weitere frühere Leipziger Schüler, nicht allein aufnehmen, sondern mit Ihnen gar in Wettbewerb treten kann.

DIE KANONS - EINE ANLEITUNG ZUM HÖREN

Das Musikalische Opfer enthält insgesamt zehn Kanons, darunter eine geschlossene Gruppe von sechs und vier weitere, die sich aufgeteilt jeweils am Schluss jedes der beiden Ricercari und der Sonate befinden. Der Kanon (griech.: Maßstab, Regel) befolgt in der mehrstimmigen Musik die strengsten Gesetze des Kontrapunkts, indem sich eine oder mehrere gleichzeitig erklingende Stimmen Note für Note imitieren. Alle nacheinander einsetzenden kanonischen Stimmen leiten sich aus einer einzigen notierten Stimme ab. Wie die notierte Stimme im Sinne eines zwei- oder mehrstimmigen Satzes aufzulösen ist, wird vom Komponisten durch konkrete Hinweise (Intervallabstand, Notenwerte o.ä.) angegeben, die jedoch beim Rätselkanon fehlen.

Im Musikalischen Opfer finden sich insgesamt zehn verschiedene Kanons und Rätselkanons. Ihre Anzahl „Zehn“ versteht sich in allegorischem Sinn als Anspielung auf das Gesetz (Zehn Gebote). Die Besetzung der einzelnen Kanons lässt Bach weitgehend offen und schreibt sie nur bei Kanon Nr. 2 (2 Violini, Continuo) und Nr. 10 (Flöte, Violine, Continuo) vor.

Canones diversi (Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta) - auf eigenem Doppelblatt gedruckt und durchnummeriert = 5 „unendliche“ Kanons mit abschließender kanonischer Fuge.

Canon 1. à 2 *cancrizans* (Krebskanon): Der 2-stimmige Kanon besteht aus dem 8-taktigen Thema Regium mit Fortspinnung um weitere 10 Takte, vor- und rückläufig gespielt.

Canon 2. à 2 Violini in Unisono: Das unveränderte 8-taktige Thema erklingt in der Unterstimme, darüber ein 2-stimmiger Kanon im Einklang und im Abstand von 1 Takt.

Canon 3. à 2 per Motum contrarium: Das unveränderte Thema erklingt in der Oberstimme, darunter ein 2-stimmiger Kanon, deren Stimmen im Abstand von 1/2 Takt in Gegenbewegung und im Intervall der Unterquart verlaufen.

Canon 4. à 2, per Augmentationem, contrario Motu: Das verziert dargebotene Thema erklingt in der Mittelstimme und wird eingerahmt von einem 2-stimmigen Kanon, dessen Stimmen im Abstand von 1/2 Takt einsetzen und in Gegenbewegung verlaufen, wobei die zweite Stimme die Notenwerte der ersten verdoppelt.

Canon 5. à 2 *per Tonos*: Das zu Beginn chromatisch veränderte Thema erklingt in der Oberstimme und moduliert gegen Ende von c nach d, darunter ein 2-stimmiger Kanon im Abstand von 1 Takt und im Intervall der Oberquint. Der gesamte Satz moduliert nach jeweils 8 Takten in Ganztonschritten über d-Moll, e-Moll, fis-Moll, gis-Moll und b-Moll zurück nach c-Moll (um eine Oktave höher).

6. Fuga canonica in Epiadiapente: Die 2-stimmig notierte Fuge von 78 Takten gewinnt aus der Oberstimme, deren kanonische Beantwortung in Fugenmanier mit dem Intervall der Oberquint (Epiadiapente) und nach 10 Takten einsetzt, ihre 3. Stimme und beschließt damit den logisch aufgebauten Zyklus der Canones diversi.

VIER WEITERE „UNENDLICHE“ KANONS

7. Canon perpetuus super Thema Regium - gedruckt im Anschluss an das Ricercar à 3: Das 8-taktige Thema erklingt in der Mittelstimme und wird eingerahmt von einem 2-stimmigen Kanon im Abstand von 1 Takt und im Intervall der unteren Oktave.

8. Canon perpetuus - gedruckt im Anschluss an die Sonate: Satz von 32 Takten, wiederholbar; 2-stimmiger Kanon (Flöte und Violine) über das variierte Thema im Abstand von 2 Takten, im Intervall der Oberquint und in Gegenbewegung, darunter ein freier Basso Continuo.

Quaerendo invenietis („suchet, so werdet ihr finden“) - zwei Rätselkanons, gedruckt im Anschluss an das Ricercar a 6 und ohne Angabe von Abstand und Intervall der Stimmen:

9. Canon à 2: 2-stimmiger Kanon über das chromatisch veränderte, über 16 Takte fortgesponnene Thema im Abstand von 4 Takten und im Intervall der Septime.

10. Canon à 4: 4-stimmiger Kanon über das nach g-Moll transponierte und über 28 Takte fortgesponnene Thema im Abstand von 8 Takten im Einklang (3 Stimmen) und in der Oktave (Unterstimme).

ZUR TRIOSONATE BWV 1038

In der nur unvollständig überlieferten Kammermusik Bachs bilden die Sonate *G-Dur BWV 1038* mit der Sonate des *Musikalischen Opfers* die beiden einzigen Trios mit der Besetzung Flöte, Violine und Basso continuo. *BWV 1038* trägt kein originales Datum, der Befund des autographen Stimmensatzes (Traversa, Violino discordato und Continuo) deutet jedoch in die Jahre 1732-1735 und steht darum wohl im Zusammenhang mit dem Repertoire des *Collegium Musicum*, dessen Leitung Bach von 1729 bis um 1740 innehatte.

Die besondere Bezeichnung der Violinstimme bezieht sich auf die schon im 17. Jahrhundert - insbesondere von I. H. Biber und J. J. Walther - praktizierte Skordatur, d.h. ein Umstimmen der Violine zur Erzeugung besonderer spiel- und klangtechnischer Effekte. In diesem Fall schreibt Bach vor, die beiden oberen Saiten um einen Ganzton tiefer nach „g“ und „d“ zu stimmen, wohl um der Violine gegenüber der Flöte einen weicheren Klang zu geben, denn grifftechnische Gründe liegen nicht vor.

Die Satzfolge des Trios (langsam-schnell-langsam-schnell) mit dem 3. Satz in abweichender Tonart (hier e-Moll) und einem Finalsatz in kontrapunktischer Manier entspricht dem von Bach bevorzugten älteren viersätzigen Sonatentypus der Corelli-Tradition, von dem Bach auch im *Musikalischen Opfer* nicht abweicht. So gleicht denn auch der kontrapunktischen Gigue zum Beschluss von *BWV 1079/3* das ebenso dicht gearbeitete fugierte Finale von *BWV 1038*.

Bemerkenswert ist ferner die enge Verwandtschaft des G-Dur-Trios mit zwei weiteren Werken. Im einen Fall handelt es sich um eine Besetzungsvariante: Die Sonate *F-Dur BWV 1022* bietet eine notengetreu transponierte

Fassung des Trios *BWV 1038* für Violine und obligates Cembalo in F-Dur, wobei die rechte und linke Hand des Cembalos den Part der Violine bzw. des Continuo übernimmt. Der zweite Fall liegt auf einer deutlich anderen Ebene: Die Sonate *G-Dur BWV 1021* für Violine und Basso continuo hat mit *BWV 1038* nur den Bass gemeinsam und entpuppt sich zugleich als die ältere Komposition. Bach erfand zu der gegebenen und nur geringfügig modifizierten Bass-Stimme von *BWV 1021* zwei neue Oberstimmen und gewann somit ein neues Stück - das Trio *BWV 1038*. Dieser Kunstgriff Bachs erinnert an eine von C. P. E. Bach berichtete Geschichte über seinen Vater:

„Vermöge seiner Größe in der Harmonie, hat er mehr als einmahl Trios accompanirt, und, weil er aufgeräumt war, u. wuste, daß der Componist dieser Trios es nicht übel nehmen würde, aus dem Stegereif u. aus einer elend beziferten ihm vorgelegten Baßstimme ein vollkommenes Quatuor daraus gemacht, worüber der Componist dieser Trios erstaunte.“

Christoph Wolff

