

# La Ofrenda Musical BWV 1079

**Rafael Casasempere Jordá**

ORCID: 0009-0008-9569-9331

r.casasemperejorda@iseacv.gva.es

Fecha de recepción: enero 2026 · Fecha de aceptación: abril 2026

## Resumen:

*La Ofrenda Musical de Johann Sebastian Bach constituye una de las cumbres del pensamiento musical occidental y un compendio de su arte tardío. Basada en el “tema real” propuesto por Federico II de Prusia en 1747, la obra despliega un complejo entramado de ricercari, canones y fugas que evidencian un extraordinario rigor contrapuntístico y un alto grado de especulación teórica. El conjunto se inscribe en la culminación del estilo barroco, junto a obras como El arte de la fuga, y refleja la síntesis entre tradición polifónica y lenguajes modernos como el Empfindsamkeit. Asimismo, diversos estudios, especialmente los de Ursula Kirkendale, han interpretado su estructura según el modelo retórico de la Institutio Oratoria de Quintiliano, identificando en ella las partes del discurso clásico. Más allá de su carácter de homenaje cortesano, la obra responde también a una finalidad científica vinculada a la Societät der musikalischen Wissenschaften. En conjunto, la Ofrenda Musical representa una síntesis de arte, ciencia y retórica, y un testimonio del dominio absoluto de Bach sobre los procedimientos compositivos.*

**Palabras clave:** Ofrenda musical (Bach, BWV 1079), Retórica musical barroca, Formas canónicas y recercar, Teoría musical barroca.

## Abstract:

*The Musical Offering by Johann Sebastian Bach constitutes one of the pinnacles of Western musical thought and a compendium of his late style. Based on the “royal theme” proposed by Frederick II of Prussia in 1747, the work unfolds a complex network of ricercars, canons, and fugues that demonstrate extraordinary contrapuntal rigor and a high degree of theoretical speculation. The collection stands at the culmination of the Baroque style, alongside works such as The Art of Fugue, and reflects a synthesis between polyphonic tradition and more modern expressive languages such as the Empfindsamkeit. Moreover, scholarly interpretations—especially those of Ursula Kirkendale—have linked its structure to the rhetorical model of Quintilian’s Institutio Oratoria, identifying parallels with the classical parts of discourse. Beyond its function as a courtly homage, the work also fulfills a scientific purpose connected to the Societät der musikalischen Wissenschaften in Leipzig. Overall, The Musical Offering represents a synthesis of art, science, and rhetoric, and stands as a testament to Bach’s complete mastery of compositional techniques.*

**Keywords:** Musical Offering (Bach, BWV 1079), Baroque musical rhetoric, Canon (music) and ricercar, Baroque music theory

Nos encontramos ante una obra cumbre, no solo dentro de la inmensa producción de Johann Sebastian Bach sino también de toda la historia de la música occidental. Una de las grandes aportaciones de Bach a la música del período barroco es la aplicación de la retórica de los afectos, propia de la monodia dramática vocal del barroco que se dió en llamar “seconda prattica”, a la música denominada como “prima prattica”, anterior a 1600 o lo que es lo mismo, la música contrapuntística, imitativa, basada en procedimientos totalmente musicales y ajena a la melodía acompañada.

No en vano las tres últimas obras del Cantor de Santo Tomás son tres monumentos contrapuntísticos que cierran no sólo el barroco como estilo sino el arte del canon, la fuga, la variación y el ricercar. A saber: la Ofrenda Musical, el Arte de la Fuga y las Variaciones para órgano “Vom Himmel hoch”. Un testamento musical y teórico que entronca el arte imitativo renacentista con el envoltorio en ocasiones del nuevo “estilo galante”, en un intento de fundir los estilos y concepciones musicales en una especie de “arte musical total”.

Es notorio el parentesco entre el tema de la Ofrenda Musical y el de su homóloga el Arte de la Fuga (en do menor el primero y re menor el segundo) ya que muestran un comportamiento musical similar.

En ambos casos el tema comienza con la tónica de la tonalidad, pasando por el tercer y quinto grado para ir a reposar sobre la sensible o séptimo grado, momento éste de máxima tensión que se resuelve en apoyatura en el caso del tema del Arte de la Fuga, y en un “passus duriusculus” o, progresión cromática descendente, a modo de lamento, en el ámbito de un intervalo de sexta, en el caso de la Ofrenda Musical.

Tensión intelectual, cálculo, juego y lenguaje iniciático gobiernan la Ofrenda Musical y el Arte de la Fuga, dos de las más importantes antologías de la especulación musical bachiana, probablemente dos de las más arduas pruebas de rigor normativo que la historia de la música nos ha legado. Podríamos hablar de “comunicaciones científicas”, disertaciones que bajo el signo de un único organismo temático debidamente variado y manipulado, presentan soluciones nunca antes halladas.

Sabemos que en la primavera de 1747, Bach, que entonces contaba sesenta y dos años, viaja a Prusia acompañado de su primogénito, Wilhelm Friedemann con objeto de visitar a su otro hijo Carl Philipp Emanuel, a la sazón, clavecinista del joven rey de Prusia, Federico II, y de esta manera responder a la invitación a la corte que le había hecho el soberano. Asimismo encontraría a su viejo amigo Johann Joachim Quantz, compositor y maestro de flauta del Rey.

Los veinte o más músicos reunidos por el rey Federico en su capilla estaban entre los mejores que podían encontrarse en la época, e incluían a figuras tan distinguidas como los hermanos Carl Heinrich y Johan Gottlieb Graun (Kapellmeister y Maestro de conciertos), los hermanos Franz y Johann Georg Benda así como el antes mencionado maestro de flauta del rey, Johann Joachim Quantz (todos muy conocidos de Bach). Los Graun habían estudiado en Dresde, y Johann Gottlieb, antiguamente maestro de conciertos en Merseburg, fue profesor de violín de Wilhelm Friedemann Bach. Los Benda eran de la capilla de la corte de Dresde cuando aceptaron sus plazas de violinista y violista en el recién creado conjunto del entonces príncipe heredero Federico; Quantz se unió a ellos, también procedente de Dresde, en 1741. Éstos fueron los que tuvieron la oportunidad de escuchar al Kapellmeister de Leipzig tocando los nuevos pianofortes contruidos por Silbermann con las considerables mejoras técnicas propuestas por el mismo Bach, y también presenciar cómo desarrollaba e interpretaba la fuga sobre “el tema real”.

Es relevante señalar la opinión de Bach sobre el nuevo instrumento de teclado, al referirle al rey lo siguiente:

“El pianoforte es sin duda el teclado de la nueva música por sus cualidades dinámicas y su sonido redondo, aunque para mi música no sirve, por su carácter contrapuntístico. Las voces internas

en este instrumento se diluyen y uno tiene la misma sensación que se produce al escribir con tinta sobre papel mojado”.

El mismo Carl Philipp Emanuel nos refiere lo sucedido en su Necrología dedicada a la memoria de su padre. Dice así:

“En el año 1747, él hizo un viaje a Berlín y tuvo en esta ocasión el privilegio de tocar en Postdam ante la presencia de Su Majestad el Rey de Prusia. Su Majestad mismo tocó un tema de fuga que mi padre desarrolló seguidamente. Inmediatamente después el rey quiso escuchar una fuga a seis voces obligadas, sobre un tema compuesto por él mismo, orden ésta que fue inmediatamente satisfecha por mi padre, con gran regocijo del rey y de los músicos presentes. De retorno a Leipzig, mi padre escribió una composición a tres voces y un *ricercare* a seis, amén de otras composiciones sobre el tema que le había sugerido Su Majestad, dedicando al rey la obra grabada en cobre”.

En el frontispicio de la obra, una inscripción latina manuscrita a modo de acróstico, titula la primera composición, indicando al mismo tiempo sin ambigüedad el objetivo de la obra entera: “REGIS IUSSU CANTIO ET RELIQUA CANONICA ARTE RESOLUTA”. Las iniciales forman la palabra “RICERCAR”. Tal y como ha definido el exégeta bachiano Christoph Wolff, la expresión debe ser traducida refiriendo la palabra “resoluta” tanto a “cantio” (nominativo singular), como a “reliqua” (neutro plural), donde “cantio” no indica el “tema regio”, como ha sido entendido por Philipp Spitta y otros estudiosos bachianos, sino un tipo de elaboración polifónica (el *ricercare* a tres voces). La traducción correcta sería: “Pieza realizada por orden del rey y otras obras resueltas según el arte del canon.”

La adopción del término “*ricercare*” fijado en el acróstico para indicar un tipo de composición polifónica se justifica también a la luz de la doble función que el concepto adopta en la historia de la música; según el primer significado, el más arcaico, el “*ricercare*” es una especie de preámbulo, exordio, principio, proemio o preludio y sigue un estilo casi improvisado, libre, típico del “*tastar de corde*”, a modo de probar el instrumento para verificar afinación, temperamento y calidad sonora; según el otro significado, en cambio, el “*ricercare*” es una pieza en estilo rigurosamente contrapuntístico, observado, afín al motete. En ambos casos, obviamente, el principio básico viene sugerido por la etimología italiana, equivalente a “buscar repetidamente”, aludiendo a la réplica intensiva a una determinada acción, figura, o construcción.

Dado que son dos los “*ricercari*” (el primero a tres voces, el segundo a seis) , parece lógico insertar el segundo, a modo de exordio u “*obertura*” de la segunda parte de la obra. Pensemos en el ejemplo de las “*Variaciones Goldberg*” y también en la cuarta Partita del *Klavierübung I*.

Recordemos también las dos citas latinas que adornan los canones cuarto y quinto de los “*Canones diversi super thema regium*”. La leyenda al cuarto canon a 2, per *augmentationem* contrario motu, reza así:

“*Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis*”, es decir: “Pueda aumentar la fortuna del rey como crece el valor de las notas”.

En el quinto canon a 2, per tonos, figura:

“*Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis*”, cuya traducción es:

“Y que con la modulación ascendente se eleve la gloria del rey”.

Por último, en el canon a 2 de la segunda parte, que sigue al Ricercar a 6, se lee:

“Quaerendo Invenietis”, es decir: “Buscando encontrarás”. Toda una revelación del “Ars enigmatica” que preside la composición.

Una construcción de este tipo, además de obedecer a criterios de simetría, parece provenir de la aplicación de un principio tradicional propio del “Ars rhetorica”. Y es razonando en estos términos que Ursula Kirkendale se ha atrevido recientemente a formular una hipótesis tan sugestiva como convincente, según la cual “La Ofrenda Musical” recalca el esquema de la oración fijado en la “Institutio Oratoria” de Quintiliano, texto seguramente cercano a Bach, ilustrado y comentado en 1738 por Johann Matthias Gesner, ex rector de la Thomasschule de Leipzig y amigo del compositor. Kirkendale ha sabido verificar una perfecta correspondencia entre la disposición de las piezas seguida por Bach y la estructura formal de Quintiliano y de esta manera ha podido registrar, paso a paso, la concordancia entre la exposición suministrada por el escritor latino y los elementos característicos del discurso bachiano.

Eliminando los argumentos de menor relevancia, el esquema general de “La Ofrenda Musical” puede ser reconducido a los puntos esenciales de la “Instituzione Oratoria”, tal y como Quintiliano, seguidor de Cicerón los determina:

<i>Parte I</i>	<i>Parte II</i>
1.- Ricercar a 3 — Exordium (principio)	1.- Ricercar a 6 — Exordium II (Insinuatio)
2.- Canon perpetuus — Narratio Brevis	2.- Canon a 2 y a 4 — Argumentatio (Probatio + Refutatio) – (Argumentación – Prueba + Refutación)
3.- Canones enigmáticos 1-5. — Narratio Longa (Narración Repetida)	3.- Sonata (4 Movs) — Peroratio in adfectibus (conclusión en lo afectivo, invocación a los oyentes para conmoverlos)
4.- Fuga Canonica in epidiapente — Egressus (salida)	4.- Canon perpetuus — Peroratio in rebus (Conclusión de todo el asunto, retorno a la simplicidad. Material similar al de la 1.ª Parte)

Se confía a los dos “Ricercari”. y se trata de los dos únicos casos en la producción bachiana donde se recurre a este término la función de exordio, en el sentido etimológico de la palabra (el término latino “exordiri” significa “comenzar a tejer”). El segundo “Ricercar” cumple la función de “insinuatio” (insinuación) y responde a ese tipo de exordio que, en la retórica ciceroniana, tiende a captar el ánimo de los oyentes, en este caso recurriendo al más sofisticado y complejo de los sistemas contrapuntísticos.

Los canones, por el contrario, corresponden a la “Narratio” en su doble vertiente -breve y larga-, elemento fundamental de la “persuasión”, que es el fin último de la retórica. La ulterior propuesta de una “Fuga canónica” y de otros canones en función de “Argumentatio” y de “Peroratio”(argumentación y conclusión) no hace más que subrayar el modo de lectura más consonante a esta colección que, camuflado en los entresijos de un rígido formalismo, esconde un sentido arcaico y sacramental, inescrutable y hermético.

Vértice y conclusión al mismo tiempo de este “modus operandi” es la “Sonata a trio” que, como el canon perpetuo final, prevé un orgánico constituido por flauta travesera, violín y continuo (clave y

violoncello). Las dos conclusiones o “peroraciones”, oportunamente diferenciadas por obedecer a dos proposiciones -la de la “Sonata” corresponde a la moción afectiva, mientras que el canon perpetuo lo hace a la “razón irrefutable”- constituyen los polos sobre los cuales debe regirse el discurso final que, en homenaje al rey, consumado flautista, eleva la flauta travesera a la condición de protagonista.

La Ofrenda musical no es una obra cíclica con una secuencia que vincule los movimientos, sino que comprende más bien varias piezas solistas y de conjunto, y cada arreglo individual se basa en el tema real. Era el objetivo del compositor tratar este tema de la manera más variada, desde el estilo libre hasta la técnica más estricta del contrapunto, desde el contrapunto al estilo antiguo (especialmente en el Ricercar a 6 partes) hasta los manierismos más modernos. El movimiento central lento de la sonata, en particular, con su gestualidad melódicamente compleja, rítmicamente diferenciada, armónicamente sorprendente, y dinámicamente matizada, demuestra de manera impresionante cómo Bach era capaz de adaptarse al lenguaje musical del “Empfindsamkeit” (sensibilidad), tan de moda entre sus colegas más jóvenes de Berlín, llegando incluso a superarlos.

En conjunto, la Ofrenda musical demuestra que el “viejo Bach”, como lo llamaron en su recibimiento en Potsdam, no se limitaba a emular a tientos los géneros más remotos sino que seguía siendo el brillante músico virtuoso y maestro de todos los métodos de composición. En cierto sentido, esta obra contiene un autorretrato: el del compositor en pleno dominio de su capacidad como genio del teclado y maestro de la fuga, Kapellmeister y músico de cámara, contrapuntista y erudito de la música.

En el caso de la “Sonata”, y como excepción a la conducta de la colección, Bach renuncia a proponer la técnica contrapuntística desarrollada en los canones, ricercari y fuga para dejar libre el camino a una manifestación de pura elocuencia musical, bajo el signo premonitorio del “Empfindsamkeit” -estilo sensible- que es propio de la escuela berlinesa y que nació precisamente en la corte de Federico II, siendo Carl Philip Emanuel Bach su máximo representante.

Por otra parte, es difícil imaginar que una obra de semejante calibre tuviera por único objeto la dedicatoria al soberano. La edición impresa hace presumir un destino diverso, o por lo menos indica que el homenaje al rey no era el único objetivo. Los reglamentos que regían la “Societät der musicalischen Wissenschaften”, es decir “Sociedad de la Ciencia Musical” fundada en Leipzig por Lorenz Christoph Mizler en 1738 imponían, entre otras cosas, que cada socio presentara anualmente una disertación científica, al menos hasta cumplir los 65 años. Desde el momento de su ingreso en la “Sociedad” (junio, 1747), Bach fue autorizado a sustituir la prevista disertación por una composición musical de alto contenido teórico-científico; aquel año Bach presentó las “Variaciones canónicas von Himmel hoch”, BWV769.- la composición que debía presentar en 1748 era la “Ofrenda Musical”- Mizler hace saber que un ejemplar de la edición impresa fue enviado a la “Sociedad”- y del mismo modo, en 1749 tenía que haber sido “El Arte de la fuga”, suceso que no se llevó a cabo debido a la enfermedad que condujo a Bach a la tumba en 1750.

Así pues, vemos una doble finalidad en la composición de la “Ofrenda”. Por un lado la intención de pagar al rey, que era un gran admirador de Cicerón, el tributo propio de reconocimiento y sumisión con una obra impregnada de las reglas del “Ars rhetorica” ciceroniana, como ha demostrado Ursula Kirkendale, y por otro, la voluntad de participar regularmente en la actividad de la “Sociedad” dirigida por Mizler, disfrutando de una particular dispensa, con una obra de rigurosa aplicación especulativa, incidiendo en el siempre consagrado sentimiento de la música racional y absoluta.

Las circunstancias de la vida hicieron que Bach no se desviara más de este sentimiento, y así el siguiente paso fue la composición de “El Arte de la fuga”, probablemente la obra cumbre del “Stylus gravis”, sin conceder espacio a las imágenes de la música viva, para buscar, en el crepúsculo, la caleidoscópica luz de la “boeziana” música mundana, la música de las esferas celestes en movimiento, esa música que al oído humano no le es dado percibir.

***Bibliografía:***

Casasempere, Rafael. «Curso “Música en la Universidad” - Conferencia Con Ilustraciones Musicales - “J.S BACH: La Ofrenda Musical BWV1079”». Conferencia. 16 de diciembre de 2009.

Basso, Alberto. *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach*. Vol. 1. Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach 1. EDT, 1979.

Carreras, Juan José. *Johann Sebastian Bach: documentos sobre su vida y su obra*. Alianza Música, 2001.

Yearsley, David. *Bach and the Meanings of Counterpoint*. 2008; Cambridge University Press, s. f.