

MIRARE EYAYIM



RICERCAR CONSORT

MAUDE GRATTON *clavecin* • MARC HANTAÏ *flûte*

FRANÇOIS FERNANDEZ *violon* • PHILIPPE PIERLOT *basse de viole*

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Musikalisches Opfer BWV 1079

Offrande musicale - Musical Offering

1- Ricercar	6'00	Canones diversi super Thema Regium	
2- Canon perpetuus super Thema Regium	2'29	8- Canon 1 a 2	2'21
SONATA sopr' il Soggetto Reale à Traversa. Violino e Continuo.		9- (Canon) 2 a 2 Violin : in Unisono	0'50
3- Largo	6'29	10- (Canon) 3 a 2 per Motum contrarium	1'11
4- Allegro	5'54	11- (Canon) 4 a 2 per Augmentationem, contrario Motu	2'42
5- Andante	3'25	12- (Canon) 5 a 2	2'49
6- Allegro	2'54	13- Fuga canonica in Epi diapente	2'15
7- Canon perpetuus	2'28	14- Ricercar a 6	7'37
		Quaerendo inveniētis	
		15- Canon a 2	1'32
		16- Canon a 4	2'53



L'Offrande musicale : une œuvre dont Frédéric II fut le sujet et J.S. Bach, le souverain

Début mai 1747, Bach est invité à paraître à la Cour de Berlin devant Frédéric II, le roi mélomane, flûtiste et compositeur. Son jeu sur les précieux pianoforte du souverain et les orgues de la ville remporte un vif succès. C'est une consécration pour le Cantor : même la presse contemporaine en parle. Vingt ans plus tard, le despote éclairé se rappellera le sujet de fugue chromatique qu'il avait donné au vieux Bach pour improvisation. Rentré à Leipzig, Bach tint la promesse déjà exprimée devant le roi et mit sur papier de manière plus ordonnée l'élaboration fuguée d'un "aussi noble thème". Un thème à vrai dire bien déroutant avec son incipit sous forme de question, suivi d'un chromatisme linéaire vertigineux : véritable piège pour un contrapuntiste, bien loin d'être *sans-souci*.

Bach devait battre le fer tant qu'il était chaud. La pression inspire. Durant l'été, le projet s'amplifie et devient toute une collection musicale, prolongeant la visée des grands cycles monothématiques qui hantaient le Cantor depuis quelques années (*Variations Goldberg*, première version de l'*Art de la Fugue*, *Variations canoniques*). D'une pierre deux coups : la nouvelle œuvre allait aussi pouvoir servir de "travail annuel" à soumettre à la *Société savante de musique* fondée par L. Mizler dont Bach venait d'être élu membre. Si rien ne prouve que Bach ait envoyé son *Offrande* au Roi en plusieurs

courriers, comme autant de tirs d'un feu d'artifice, il est certain que la gravure précipitée a connu diverses phases, nécessitant trois aquafortistes. À l'automne, l'ouvrage complet est mis en vente.

Les Pièces

L'*Offrande musicale* frappe par son caractère composite. Les deux fugues pour clavier portent toutes deux le titre archaïsant de *Ricercar* (ce genre ayant fleuri surtout aux 16^e et 17^e siècles) mais ils s'opposent stylistiquement : au *Ricercar* à trois voix développant l'insolence du thème de manière flamboyante mais parfois débridée, répond celui à six voix, merveille d'équilibre rigoureux et fécond, dense et fluide, parnassien voire apostolique (12 thèmes). Cette antinomie reflète d'une certaine manière la double acception traditionnelle du genre musical du *Ricercar* : soit rhapsodique ("en recherche"), soit rigoureux ("recherché"). Ou encore : le *Ricercar* à 3 renverrait à l'improvisation non-préparée exécutée par Bach sur le vif à Potsdam, tandis que le *Ricercar* à 6, nec plus ultra, franchirait les frontières de l'impossible, en triomphant de la saturation polyphonique (six voix, un défi pour les dix doigts du claviériste) et des filets du thème royal ?

Le summum de l'abstraction savante et ludique est atteint dans les petits Canons sur le thème royal, reliés aux *Ricercari* par l'acrostiche "Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta". Fonctionnant machinalement par

projection et en boucle (mouvement perpétuel), ils sortent du temps réel. La plupart sont présentés sans leur solution, Bach se contentant d'écrire les données à déployer en suivant ses indications. Deux canons sont même présentés sans mode d'emploi, sous le motto "Quaerendo invenietis", devise évangélique (Mt 7,7) souvent associée aux canons hiéroglyphiques mais aussi fréquente dans la littérature emblématique et alchimique. Si plusieurs musiciens de la seconde moitié du 18^e siècle se sont employés à déchiffrer ces énigmes -et déjà à l'époque, il apparaissait que certaines solutions n'étaient pas univoques-, tel ne semble pas avoir été le cas de Frédéric II, malgré les clin d'œil particuliers adressés à lui par le compositeur : dans l'exemplaire adressé au monarque sur papier "royal", Bach avait assorti deux canons de devises votives, particulièrement bien adaptées, comparant respectivement l'augmentation des notes et la gradation des modulations, à la croissance de la Fortune du roi et l'ascension de sa Gloire. Rien n'indique non plus que le monarque ait jamais joué la Sonate en Trio pour *Traversa, Violino e Continuo* : c'est ici la virtuosité instrumentale périlleuse qu'il fallait franchir. Dans cette unique œuvre *da camera* (malgré son plan *da chiesa*) publiée du vivant de Bach, le compositeur magnifie la couleur pleine d'affect de la tonalité imposée par le thème royal, ut mineur : ici aimable et douce (*lieblich, gelind* selon Mattheson) dans une optique galante, au-delà du caractère ténébreux et funèbre dans la tradition baroque.

Bach ne reçut jamais aucun retour de son *Offrande*. L'avait-il bien cherché ? L'œuvre, son style et sa préface obséquieuse (en allemand !) ont été parfois considérés comme un camouflet vindicatif voire une leçon de théologie adressée par un fervent luthérien orthodoxe à un despote éclairé, philosophe, franc-maçon, gay et amateur de musique galante. Certes, au-delà du titre (*Offrande*, synonyme d'Holocauste), plusieurs connotations sacrées de l'ouvrage sont évidentes. À la seule Gloire de Dieu, Roi de l'univers ? Les successeurs de Bach ne s'y sont pas trompés qui exécutaient le *Ricercar à 6* à l'orgue. Par ailleurs, stylistiquement, l'opposition des deux *Ricercari* n'en appelle-t-elle pas au défi mythologique Pan-Apollon dangereusement arbitré par le Roi Midas ? En employant de manière cavalière le ton de la dominante pour énoncer arbitrairement le *Canon à 4*, Bach n'utilise-t-il pas le ton de la *risposta* ? Il ne faudrait cependant pas caricaturer et nimber le compositeur d'une aura d'artiste libre, engagé et frondeur. Comme l'a bien montré D. Yearsley, l'*Offrande* témoigne autant de divergences que de convergences d'intérêts entre Bach et son dédicataire. S'il avait envahi la Saxe en 1745, Frédéric II restait un protecteur des arts admiré par beaucoup de musiciens (Mizler entre autres).

Un tout organique ?

L'édition originale se présente comme un véritable labyrinthe. Chaque *Ricercar* de même que la Sonate constitue un fascicule séparé avec pagination propre. La moitié des canons sont gravés sur un bifolio à part ; les autres remplissent les espaces vides des fascicules sus-mentionnés. Philologiquement, aucun argument définitif ne permet de définir dans quel ordre l'auteur concevait l'enchaînement des modules. L'auteur lui-même pensait-il à une exécution intégrale, lui qui envoyait gracieusement certains tirés à part de sa "Fugue prussienne" à des pairs ? Pourtant, l'analyse d'ensemble de l'œuvre laisse apparaître trop de liens organiques, de correspondances, de symétries entre parties pour accréditer l'idée d'un pur entassement anarchique. De même sur le plan symbolique voire arithmosophique, tout laisse présager d'un sens intentionnel global. Faut-il donc à la suite de H.Th. David considérer comme corrompue l'édition originale où la place des Canons -quel que soit l'ordre choisi pour enchaîner les fascicules- ne correspond à aucune évidence ? À moins de penser que Bach ait eu un autre dessein encore plus secret dans son désordre apparent. C'était là l'interprétation célèbre de W. et U. Kirkendale, dans les années 80, qui cernaient un fil d'Ariane d'essence rhétorique dans l'ouvrage adressé au fervent cicéronien qu'était Frédéric II. Plus récemment, H.E. Dentler (2008) a rapproché les trois fascicules principaux de l'*Offrande* de la tripartition traditionnelle de la musique : *humana*, *instrumentalis* et *mundana*. Apothéose de l'ouvrage, le *Ricercar* à 6 formerait

le chant conjugué des planètes, individuellement décrit dans le groupe des cinq canons précédant la *Fuga Canonica* (Saturne / Jupiter / Mars / Venus / Mercure / Terre), l'ouvrage se terminant par les canons énigmatiques à 2 et à 4, allégories de la Lune et du Soleil, dans une perspective pythagorico-keplérienne...

Si les interprètes du présent enregistrement ont choisi précisément ce dernier ordre, c'est davantage pour son équilibre musical interne que pour son éventuel intérêt programmatique, d'ailleurs musicologiquement discutable. Des trois piliers de l'ouvrage, la Sonate prend une place centrale séparant les *Ricercari*, celui à six voix décanté par la mosaïque canonique. L'exécution se termine par le plus énigmatique et exceptionnel des Canons, celui en sol mineur, comme une question à jamais ouverte.

Walter Corten & Laurence Wuidar

MAUDE GRATTON *clavecin*

Après avoir étudié avec Dominique Ferran, Pierre Hantaï, Louis Robilliard, Maude Gratton obtient au CNSM les premiers prix en clavecin, basse continue, orgue et contrepoint renaissance ; elle remporte le deuxième prix au Concours International d'Orgue de Bruges et est promue en 2006 "Jeune Soliste des Radios Francophones Publiques". Elle se produit régulièrement en récital en France et à l'étranger. Son premier enregistrement, consacré à Wilhelm Friedemann Bach pour Mirare, a été récompensé par un Diapason d'or 2009.

Depuis 2012, elle est la directrice artistique du Festival "Musiques en Gâtine". Elle fait également partie de l'équipe enseignante du "Vannes Early Music Institute" dirigé par Bruno Cocset.

MARC HANTAÏ *flûte*

Marc Hantaï a suivi l'enseignement de Barthold Kuijken au Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles où il a obtenu en 1986 le Diplôme Supérieur "avec grande distinction". Il a joué comme soliste ou chambriste dans la plupart des festivals en Europe, aux États-Unis, au Japon, en Corée et donne régulièrement des concerts avec ses frères Jérôme (viole de gambe) et Pierre (clavecin). Il a enregistré de très nombreux disques, parmi lesquels les six Duos pour flûtes de W.F. Bach, les trios de Londres de Haydn, *Les Nations* de Couperin avec les frères Kuijken,

la Suite en si mineur et *L'Offrande musicale* de J.S. Bach avec Jordi Savall et les sonates pour flûte de J.S. Bach avec Jérôme et Pierre Hantaï. Après avoir été l'assistant de Barthold Kuijken au Conservatoire de Bruxelles, il est maintenant professeur à l'Escola Superior de Música de Catalunya à Barcelone et à la Schola Cantorum de Bâle.

FRANÇOIS FERNANDEZ *violon*

François Fernandez est né à Rouen en 1960. Dès l'âge de 12 ans, il commence l'étude du violon baroque, se dévouant entièrement à cet instrument quelques années plus tard. Il étudie pendant deux ans et demi au Conservatoire Royal de La Haye aux Pays-Bas, et obtient le diplôme de soliste dans la classe de Sigiswald Kuijken. Ensuite, il joue dans "La Petite Bande", "La Chapelle Royale", "l'Orchestre du 18e siècle"... en tant que soliste ou premier violon. Depuis quelques années, il se consacre principalement à la musique de chambre avec les frères Kuijken, le Ricercar Consort, les frères Hantaï... ou en récital avec les Partitas de J.S. Bach. François Fernandez joue également l'alto, la viole d'amour, la viole de gambe et enseigne le violon baroque au Conservatoire National Supérieur de Paris et de Bruxelles.

PHILIPPE PIERLOT *basse de viole*

Philippe Pierlot est né à Liège. Après avoir étudié la guitare et le luth en autodidacte, il se tourne vers la viole de gambe qu'il étudie auprès de Wieland Kuijken. Il se consacre à la musique de chambre, à l'oratorio et l'opéra, et partage son activité entre la viole de gambe et la direction. Il a adapté et restauré les opéras *Il ritorno d'Ulisse* de Monteverdi, donné entre autres au Théâtre de la Monnaie, Lincoln Center de New York, Hebbel Theater de Berlin, Melbourne Festival, La Fenice..., *Sémélé* de Marin Marais ou encore la *Passion selon St Marc* de Bach. Avec son ensemble Ricercar Consort, il collabore avec le label Mirare. Ses enregistrements les plus récents sont consacrés au Magnificat de Bach (Editor's choice de Gramophone) et à la musique de Weckmann (Choc de Classica).

« Pierlot est l'un des Bachiens les plus réfléchis de nos jours, et son Ricercar Consort le seconde avec une intensité toujours croissante. »

Gramophone



The Musical Offering: a work with Frederick the Great as the subject and Bach as the sovereign

In early May 1747, Bach was invited to appear at the court of Frederick II, the King of Prussia and music-lover, flautist, and composer. His playing on the sovereign's precious Silbermann fortepianos and the church organs of Potsdam met with great success. This was public recognition for the Kantor: even the contemporary press talked about it. More than twenty years later, the enlightened despot was to remember the chromatic fugue subject he had given 'old Bach' for improvisation. Back in Leipzig, Bach kept the promise he had already made before the king, and set down on paper in a more orderly form the fugal development of the 'right royal theme'. A theme that, if truth be told, is highly disconcerting with its incipit in the form of a question, followed by a dizzying linear chromaticism: a genuine trap for a contrapuntist, very far from the nonchalance one might have suspected from the creator of Sanssouci Palace . . .

Bach had to strike while the iron was hot. Pressure inspires. During the summer, the project grew in size and became a whole collection of music, extending the scope of the major monothematic cycles that had obsessed the Kantor in recent years (the Goldberg Variations, the first version of the *Art of Fugue*, the Canonic Variations on *Vom Himmel hoch*). Moreover, he was able to kill two birds with one stone: the new composition was

also to serve as the 'annual work' to be submitted to the Corresponding Society of Musical Sciences founded by Lorenz Christoph Mizler, to which Bach had been elected. While there is no evidence that the composer sent his *Musical Offering* to the king in several instalments, like so many salvos of fireworks, we know for certain that its hasty printing went through a number of phases, requiring three engravers. In the autumn, the entire work was available for sale.

The individual pieces

The *Musical Offering* is striking for its composite character. The two keyboard fugues both bear the archaising name of 'ricercar' (a genre that flourished chiefly in the sixteenth and seventeenth centuries), but they are stylistic opposites. The three-part ricercar, developing the insolence of the theme in flamboyant but sometimes unbridled fashion, contrasts with its counterpart for six voices, a marvel of rigorous and fertile balance, dense and fluid, Parnassian, even apostolic (twelve themes). In a sense, this contradiction reflects the traditional double meaning of the genre's name, with the Italian verb *ricercare* understood either in the sense of 'rhapsodic' ('research', looking for new ideas) or in that of 'strict' ('recherché', abstruse). Or perhaps the *Ricercar à 3* looks back to Bach's unprepared improvisation in real time at the Potsdam court, while the *Ricercar à 6*, the *nec ultra*, should be seen as crossing the frontiers of the impossible

in its triumph over the polyphonic saturation (six voices, a challenge for the ten fingers of the keyboard player) and snares of the royal theme? The peak of learned and playful abstraction is attained in the brief canons on the royal theme, linked to the *Ricercari* by the acrostic ‘Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta’ (The music commanded by the king and the rest resolved with canonic art). Functioning mechanically by projection and in a closed loop (*moto perpetuo*), these are situated outside real time. Most are presented without their solution; Bach simply writes out the data to be deployed by following his directions. Two canons are even printed without instructions, under the motto from the Gospel ‘Quaerendo invenietis’ (Seek, and ye shall find – Matthew 7:7), often associated with hieroglyphic canons but also frequent in emblematic and alchemical literature. Although several musicians of the second half of the eighteenth century endeavoured to decipher these puzzles (and even at the time, it appeared that some solutions were not unequivocal), Frederick II does not seem to have tried his hand at them, despite the special hints the composer addressed to him: in the copy sent to the monarch on ‘royal’ paper, Bach provided two canons (4 and 5) with particularly appropriate votive mottoes, respectively comparing the augmentation of the note-values to the growth of the king’s fortune (*Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis*) and the gradation of the modulations to the rise of his glory (*Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis*).

Nor is there any indication that the monarch ever played the Trio Sonata for *Traversa, Violino e Continuo*: here the challenge was to overcome the perils of instrumental virtuosity. In this, the only *da camera* work (despite its *da chiesa* scheme) of Bach’s to be published during his lifetime, the composer magnifies the highly affective tone-colour of the key imposed by the royal theme, C minor: here it is amiable and gentle (*lieblich* and *gelind*, in Johann Mattheson’s catalogue of the affects of specific keys) in a *galant* perspective, going beyond the sombre, funereal character it was assigned in the Baroque tradition.

Bach never received any reaction to his *Musical Offering*. But did he really expect (or indeed deserve) to get one? The work, its style, and its obsequious preface (in German, whereas Frederick was a notorious Germanophobe and convinced Francophile) have sometimes been seen as a vindictive snub or even a lesson in theology addressed by a fervent orthodox Lutheran to an enlightened despot who was also a *philosophe*, a Freemason, a homosexual, and a lover of *galant* music. To be sure, over and above the title (‘Opfer’ suggesting the biblical ‘Brandopfer’, burnt offering), several sacred connotations of the work are obvious. *Soli Deo Gloria*, to the sole glory of God, King of the universe? Bach’s successors made no mistake about this when they performed the *Ricercar à 6* on the organ. Moreover, stylistically, does not the contrast between the two *Ricercari* evoke the mythological contest between Pan and Apollo, judged at his peril by King Midas, who ended up

with an ass's ears for his pains? In employing the dominant key in arbitrary and cavalier fashion to state the *Canon à 4*, did Bach not use the tone of the *risposta*? Nevertheless, one should not caricature the composer and suffuse him with the halo of the free artist, engaged and rebellious. As David Yearsley has convincingly shown, *The Musical Offering* bears witness to as many divergences as convergences of interest between Bach and his dedicatee.

Even though he had invaded Saxony in 1745, Frederick II remained a patron of the arts admired by many musicians (Mizler among them).

An organic whole?

The original edition resembles a veritable maze. Each of the *Ricercari* and the Sonata constitutes a separate fascicle with its own pagination. Half the canons are engraved on a separate bifolio, while the others fill in the blanks of the three fascicles. Philologically, there is no conclusive argument to define the order in which Bach conceived the sequence of components. Did he ever actually envisage a complete performance, given that he sent offprints of his 'Prussian Fugue' free of charge to some of his colleagues? Yet an overall analysis of the work reveals too many organic links, correspondences, symmetries between the various parts to support the idea that they were thrown together in sheerly anarchic fashion. Similarly, on the symbolic and indeed arithmosophic level, all the evidence points to a deliberate

overall meaning. Should we then follow Hans Theodor David in regarding the original edition as corrupt, with the position of the canons – whichever order one chooses to put the fascicles in – not corresponding to any evidence? Unless one takes the view that Bach had another, still more secret design behind the apparent disorder. This was the famous interpretation proposed in the 1980s by Warren and Ursula Kirkendale, who detected a silver thread, rhetorical in its essence, running right through this work addressed to the fervent Ciceronian Frederick II. More recently, Hans Eberhard Dentler (2008) has identified the three principal fascicles of the *Musical Offering* with the traditional tripartite division of music (dating back to Boethius) into *humana*, *instrumentalis*, and *mundana* (worldly). In this interpretation, the work's apotheosis, the *Ricercar à 6*, forms the combined song of the planets, depicted individually in the group of five canons preceding the *Fuga Canonica* (Saturn/Jupiter/Mars/Venus/Mercury/Earth), so that the work ends with the puzzle canons *à 2* and *à 4*, allegories of the Moon and Sun, in a Pythagorico-Keplerian perspective . . .

If the performers on this recording have chosen precisely this last order, it is more for reasons of internal musical balance than for its possible programmatic interest, which in any case remains musicologically questionable. Of the work's three pillars, the Sonata takes up a central position, separating the *Ricercari*, with the six-part *ricercar*

illuminated by the mosaic of the canons. The performance ends with the most enigmatic and exceptional of the canons, the one in G minor, like a question that will forever remain open.

Walter Corten & Laurence Wuidar
Translation: Charles Johnston

MAUDE GRATTON *organ*

After studying with Dominique Ferran, Pierre Hantaï, and Louis Robilliard, Maude Gratton gained premiers prix in harpsichord, continuo, organ, and Renaissance counterpoint at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse (CNSMD) in Paris. She went on to win second prize at the Bruges International Organ Competition and was named 'Young Soloist 2006' by the union of French-speaking public radio stations. She gives regular recitals in France and abroad. Her first recording (works by Wilhelm Friedemann Bach on Mirare) won a Diapason d'Or of the year for 2009. Since 2012 she has been artistic director of the festival Musiques en Gâtine. She is also a faculty member of the Vannes Early Music Institute, directed by Bruno Cocset.

MARC HANTAÏ *flute*

Marc Hantaï studied with Barthold Kuijken at the Conservatoire Royal de Musique in Brussels, obtaining the Diplôme Supérieur 'avec grande distinction' in 1986. He has performed as a soloist or chamber musician at most of the European festivals and in the United States, Japan, and Korea, and regularly gives concerts with his brothers Jérôme (viola da gamba) and Pierre (harpsichord). He has made a large number of recordings, among them the six Flute Duos of W. F. Bach, Haydn's 'London' Trios and Couperin's *Les Nations* with the Kuijken brothers, J. S. Bach's Suite in B minor and *Musical Offering* with Jordi Savall, and the same composer's flute sonatas with Jérôme and Pierre Hantaï. After acting as Barthold Kuijken's assistant at the Brussels Conservatoire, he is now a professor at the Escola Superior de Música de Catalunya in Barcelona and the Schola Cantorum in Basel.

FRANÇOIS FERNANDEZ *violin*

François Fernandez was born in Rouen in 1960. He began studying the Baroque violin at the age of twelve, and decided to dedicate himself wholly to the instrument some years later. He studied at the Royal Conservatory of The Hague for two and a half years, obtaining his soloist's diploma in the class of Sigiswald Kuijken. He subsequently performed as soloist or leader with La Petite Bande, La Chapelle Royale, and the Orchestra of

the 18th Century. Over the past few years he has devoted his attention chiefly to chamber music, appearing with the Kuijken brothers, the Ricercar Consort, the Hantaï brothers etc., as well as in solo recitals with the Sonatas and Partitas of J. S. Bach. François Fernandez also plays the viola, the viola d'amore and the viola da gamba, and teaches the Baroque violin at the CNSMD in Paris and the Brussels Conservatoire.

PHILIPPE PIERLOT *bass viol*

Philippe Pierlot was born in Liège. After teaching himself the guitar and the lute, he turned to the viola da gamba, which he studied with Wieland Kuijken. He is active in the fields of chamber music, oratorio, and opera, and divides his activities between viola da gamba and conducting. He has edited and revived a number of operas, including Monteverdi's *Il ritorno d'Ulisse* (given at the Théâtre de la Monnaie in Brussels, Lincoln Center in New York, the Hebbel-Theater in Berlin, the Melbourne Festival and La Fenice in Venice, among other venues) and the *Sémélé* of Marin Marais, as well as Bach's *St Mark Passion*. With his ensemble Ricercar Consort he records for the French label Mirare. His most recent recordings are devoted to the Bach Magnificat (Editor's Choice in Gramophone) and to the music of Weckmann (Choc de Classica).

'Pierlot is one of today's more thoughtful Bach interpreters and his Ricercar Consort respond with ever more intensity' (Gramophone).



Das „Musikalische Opfer“, ein Werk, das Friedrich den Großen zum Untertanen und J. S. Bach zum Herrscher machte

Anfang Mai 1747 ergeht eine Einladung an J. S. Bach zum Vorspiel am Hofe Friedrich II., des musikliebenden Preußenkönigs, Flötisten und Komponisten. Bach erntet großen Beifall für seine Konzertvorträge auf den kostbaren königlichen, laut Forkel „in mehreren Zimmern des Schlosses herumstehende[n] Silbermannische[n] Fortepiano“ sowie auf den Orgeln der Potsdamer Kirchen. Dies bedeutet die Krönung für den Kantor aus Leipzig, sogar die *Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* vom 11. Mai 1747 berichten über das Ereignis. Mehr als zwanzig Jahre später erinnert sich der aufgeklärte Herrscher an das Thema der chromatischen Fuge, das er dem „alten Bach“ zur Improvisation vorgegeben hatte. Nach seiner Rückkehr nach Leipzig hielt Bach das dem König gegebene Versprechen und brachte das „recht Königliche Thema“ in „einer ordentlichen Fuga zu Papiere“. Ein offen gestanden ziemlich verwirrendes Thema mit seinem Incipit in Frageform, dem eine schwindelerregende lineare Chromatik folgt, und welches eine regelrechte Falle für den Kontrapunktisten darstellt, keineswegs „Sanssouci“, ohne Sorge, wie es der Name des Potsdamer Schlosses Friedrich des Großen eigentlich nahe legen könnte.

Bach musste die Gelegenheit beim Schopfe ergreifen. Und Druck inspiriert. Im Verlaufe

des Sommers 1747 nimmt das Projekt immer größere Formen an und wird schließlich zu einer musikalischen Sammlung, und damit einer Fortführung der großen monothematischen, Bach schon seit einigen Jahren stark beschäftigenden Musikzyklen (die „Goldberg-Variationen“ sowie die erste Fassung der „Kunst der Fuge“ und die „Canonischen Veränderungen über das Weynacht-Lied: Vom Himmel hoch“). Bach möchte auf diese Weise sozusagen zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen: Das neu entstandene Werk konnte nämlich auch als „Jahresarbeit“ für die von Lorenz Christoph Mizler gegründete *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften* gelten, in die Bach gerade als Mitglied aufgenommen worden war. Auch wenn es keinen Beweis dafür gibt, dass Bach sein „Musikalisches Opfer“ in mehreren Lieferungen an den König gesandt hat, gleich den einzelnen Raketen eines musikalischen Feuerwerkes, so gilt doch als gesichert, dass die eilige Drucklegung nicht in einem Schritt erfolgte und insgesamt drei Notenstecher zur Fertigstellung vonnöten waren. Im Herbst 1747 wurde das vollständige Werk dann zum Verkauf freigegeben.

Die einzelnen Stücke

Das „Musikalische Opfer“ fällt durch sein ungeordnetes Erscheinungsbild auf. Die beiden Fugen für Cembalo tragen jeweils die altertümlich anmutende Bezeichnung *Ricercar* (eine insbesondere im 16. und 17. Jahrhundert

beliebte Musikgattung); stilistisch gesehen sind sie allerdings völlig gegensätzlich. Dem das betont freizügige Thema spielerisch und opulent, aber auch stellenweise ungestüm entwickelnden *Ricercar à 3* steht das *Ricercar à 6* gegenüber, ein Meisterwerk, in dem sich Strenge und kreative Kunstfertigkeit die Waage halten, ein dichtes und zugleich flüssiges Werk apollinischer, ja geradezu religiöser Ausprägung (zwölf Themen). Diese Antinomie spiegelt gewissermaßen die traditionelle, doppelte Bedeutung des musikalischen Gattungsbegriffes des *Ricercare* (ital.: *ricercare* = [wieder] suchen, erforschen; Anm. d. Ü.) wieder: Entweder ist es *rhapsodisch*, also in freier Form gehalten, „daß man dasjenige, so noch gesucht wird, ein *Ricercare* [nenne]“, wie Johann Gottfried Walther es in seinem „Musicalischen Lexikon“ 1732 formuliert, oder *streng*, laut Walther „hingegen das, so bereits gesucht und künstlich durch starckes Nachsinnen aufgesetzt worden, alsdenn mit gutem Recht eine *Ricercata* nenne.“ Oder auch: Das *Ricercar à 3* könnte auf die Improvisation verweisen, die Bach aus dem Stegreif in Potsdam gespielt hatte, während das *Ricercar à 6* als Nonplusultra die Grenzen des Unmöglichen durchbricht und mit sechs Stimmen – eine echte Herausforderung für jeden Spieler - über die polyphone Saturierung sowie die Stolperfallen des Königlichen Themas triumphiert.

Der Höhepunkt der gelehrten und spielerischen Abstraktion wird mit den kleinen *Canones diversi* über das *Thema Regium* erreicht, die mit den *Ricercari* durch das Akrostichon „Regis Iussu

Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta“ (Der auf Geheiß des Königs verfasste Gesang [die Fuge] und das Übrige [die Kanonsätze] nach Kanonkunst aufgelöst) verbunden sind. Diese laufen in strenger Imitation ab und tragen mit ihrer „Endlosschleife“ (*Moto perpetuo*) einen überzeitlichen Charakter. Die meisten besitzen keine Auflösung, da Bach sich damit begnügt hat, nur das nach seinen Anweisungen Auszuführende zu notieren. Bei zwei Kanons fehlt sogar jegliche Gebrauchsanweisung, getreu dem der Bergpredigt entnommenen, oft mit den Rätselkanons verbundenen Motto „*Quaerendo inveniatis*“ (*Suchet, so werdet ihr finden*; Mt 7, 7), das man aber auch häufig bei sich auf die Emblematis und Alchemie beziehenden Schriften antrifft. Wenn sich auch einige Musiker in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an die Entschlüsselung dieser musikalischen Rätsel gemacht haben, - aber schon damals schien es so, als seien einige Lösungen nicht eindeutig-, so gilt dies wohl nicht für Friedrich II., den ihm vom Komponisten mitgesandten augenzwinkernden Lösungsanreizen zum Trotz: In dem auf „königlichem“ Papier notierten Exemplar für den Monarchen hatte Bach zwei Kanons mit besonders passenden, einen Vergleich mit dem König herstellenden sinnigen Zusätzen versehen, so bei dem Augmentations- bzw. Modulationskanon „*Notulis crescentibus crescat Fortuna regis*“ (Mit wachsenden Notenwerten wachse das Glück des Königs) sowie „*Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis*“ (Und mit der aufsteigenden

Modulation steige der Ruhm des Königs). Es gibt zudem keinen Hinweis darauf, dass Friedrich II. die Triosonate für *Traversa, Violino e Continuo* je gespielt hat; hierzu bedurfte es nämlich kühner Virtuosität auf dem Instrument. In diesem einzigen zu Lebzeiten Bachs veröffentlichten Werk *da camera* (trotz seiner Form *da chiesa*) sublimiert der Komponist die affektgeladene Farbe der vom Königlichen Thema vorgegebenen Tonart c-Moll. Diese Tonart ist auch hier, genau wie Johann Mattheson es 1713 schon in seiner Tonartencharakteristik formuliert hatte, „überaus lieblich“ und beweist „Gelindigkeit“ in der Optik des empfindsamen Stils, jenseits vom düsteren und trauernd-dunklen Charakter barocker Tradition. Bach erhielt nie eine Reaktion auf sein „Musikalisches Opfer“. Aber suchte er eine solche überhaupt zu erlangen? Das Werk, sein Stil sowie das unterwürfige, auf Deutsch verfasste Vorwort sind so manches Mal als ein etwas rachsüchtiger Affront oder sogar eine Lektion in Theologie interpretiert worden, die ein strenggläubiger lutherischer Protestant einem aufgeklärten Herrscher zuteilwerden ließ, welcher zugleich Philosoph, Freimaurer, homophil sowie Liebhaber galanter Musik war. Weitere sakrale Konnotationen sind über den Titel hinaus („Opfer“ ist hier gleichzusetzen mit „religiöser Opfergabe“) gewiss klar erkennbar. Soli Deo gloria, allein zur Ehre Gottes, des Weltenherrschers? Bachs Nachfolger hatten sich darin nicht getäuscht, denn sie spielten das *Ricercar à 6* auf der Orgel. Und verweist

der stilistische Gegensatz zwischen den beiden *Ricercari* nicht auf die griechische Mythologie und den musikalischen Wettstreit zwischen Pan und dem Gott Apollon, welcher auf bedenkliche Weise von König Midas entschieden wurde? Verwendet Bach nicht etwas frech den Ton der Dominante, und damit die Tonart der *Risposta*, um den *Canon à 4* auf seine ganz eigene Art zu gestalten? Allerdings sollte man hier die Dinge vielleicht nicht karikierend überspitzen und Bach mit einer Aura des ungebundenen, engagierten und renitenten Künstlers umgeben. Wie auch schon D. Yearsley dies deutlich dargelegt hat, so zeigt das „Musikalische Opfer“ sowohl übereinstimmende wie auch unterschiedliche Interessen bei Bach und seinem Widmungsträger. Auch wenn Friedrich II. 1745 mit seinen preußischen Truppen in Sachsen eingefallen war, blieb er doch ein von vielen Musikern, so auch von Mizler, bewunderter Mäzen und Förderer der Künste.

Ein organisches Ganzes?

Die Originalausgabe erscheint wie ein echtes Labyrinth. Jedes *Ricercar* wie auch die Triosonate besteht aus einem losen Faszikel mit eigener Paginierung. Die Hälfte der Kanons wurde auf einem separaten Doppelblatt gedruckt, die anderen füllen die leeren Stellen in den schon erwähnten losen Heften. Aus musikwissenschaftlicher Sicht gibt es keinen endgültigen Beleg für die vom Komponisten intendierte Reihenfolge seiner Stücke. Hatte Bach an eine Aufführung des Werkes als Ganzes

gedacht, als er Kollegen einige Sonderdrucke seiner „preußischen Fuge“ kostenlos zukommen ließ? Eine genaue Prüfung des gesamten Werkes ergibt jedoch zu viele organische Verbindungen, Korrespondenzen und Symmetrien zwischen den einzelnen Teilen, als dass die These eines rein chaotisch-ungeordneten Noten-Konglomerates glaubwürdig erscheinen könnte. Zudem lässt alles an der hier vorhandenen Symbolik, insbesondere der Zahlensymbolik, auf eine kompositorische Gesamtabsicht schließen. Sollte man daher wie H. Th. David von einer Beschädigung der Originalausgabe ausgehen, in der die Platzierung der unterschiedlichen Kanons, in welcher Reihenfolge auch immer diese angeordnet werden, absolut keiner Evidenz entspricht? Es sei denn, Bach hätte eine noch geheimere Absicht in seiner scheinbaren Unordnung verfolgt. So jedenfalls haben W. und U. Kirkendale diese bekanntermaßen in den 1980er Jahren interpretiert; sie machten einen rhetorisch motivierten Ariadnefaden in dem an Friedrich II., den glühenden Bewunderer Ciceros, adressierten Werk aus. In jüngerer Zeit (2008) hat H. E. Dentler die drei Hauptteile des „Musikalischen Opfers“ mit Boethius' traditioneller Dreiteilung der Musik in Verbindung gebracht: *musica humana*, *instrumentalis* und *mundana*. Als Krönung des Werkes sei das *Ricercar à 6* ein Abbild des gemeinsamen Gesanges der Planeten, welcher wiederum einzeln in der Gruppe der fünf der *Fuga Canonica* (Saturn/Jupiter/Mars/Venus/Merkur/Erde) vorausgehenden Kanons geschildert wird; das Werk endet dann mit

den Rätselkanons *à 2* bzw. *à 4*, Allegorien des Mondes und der Sonne, in einer pythagoreisch-keplerschen Sicht...

Die Entscheidung der Interpreten dieser Einspielung für genau diese letztere Abfolge hat zuvörderst musikalische Gründe, denn das innere Gleichgewicht der Komposition wird auf diese Weise besser gewahrt; ein eventuell bestehendes programmatisches Interesse spielt dabei eine eher untergeordnete Rolle, zudem ist dies aus musikwissenschaftlicher Sicht durchaus anfechtbar. Von den drei musikalischen Säulen des Werkes steht die Triosonate im Zentrum; sie trennt die beiden *Ricercari* voneinander, von denen das sechsstimmige wiederum durch das von den Kanons gebildete Mosaik erhellend beleuchtet wird. Den Abschluss bildet der rätselhafteste und außergewöhnlichste Kanon überhaupt, nämlich der in g-Moll, wie eine auf ewig offene Frage...

Walter Corten & Laurence Wuidar
Übersetzung: Hilla Maria Heintz

MAUDE GRATTON *Cembalo*

Ihr Studium bei Dominique Ferran, Pierre Hantaï und Louis Robilliard am CNSM de Paris schloss Maude Gratton mit je einem ersten Preis in den Fächern Cembalo, Basso Continuo, Orgel und Renaissance-Kontrapunkt ab; sie erhielt zudem den zweiten Preis beim Internationalen Orgelwettbewerb Brügge und wurde zur „Jungen Solistin 2006 der öffentlich-rechtlichen frankophonen Rundfunkstationen“ ernannt. Sie konzertiert regelmäßig in Frankreich sowie im Ausland. Ihre erste Einspielung mit Werken Wilhelm Friedemann Bachs für das Label Mirare wurde mit dem Schallplattenpreis „Diapason d'or 2009“ der französischen Fachzeitschrift Diapason ausgezeichnet.

Seit 2012 ist sie künstlerische Leiterin des französischen Festivals „Musiques en Gâtine“. Maude Gratton unterrichtet zudem am von Bruno Cocset geleiteteten „Vannes Early Music Institute“.

MARC HANTAÏ *Flöte*

Marc Hantaï war Schüler von Barthold Kuijken am Königlichen Konservatorium Brüssel; 1986 schloss er das Studium dort mit Auszeichnung ab (Diplôme supérieur avec grande distinction). Er konzertiert als Solist oder Kammermusiker bei den meisten Festivals in Europa, USA, Japan und Korea und gibt regelmäßig Konzerte mit seinen Brüdern Jérôme (Viola da Gamba) und

Pierre (Cembalo). Hantaïs Diskografie ist sehr umfangreich, er hat u.a. die „Sechs Duette“ für zwei Flöten von W. F. Bach, die „Londoner Trios für zwei Flöten und Violoncello“ von Haydn, Couperins Suite „Les Nations“ (zusammen mit den Gebrüdern Kuijken), die „Suite in h-Moll“ und das „Musikalische Opfer“ von J.S. Bach mit Jordi Savall sowie Bachs Flötensonaten gemeinsam mit Jérôme und Pierre Hantaï eingespielt. Marc Hantaï war einige Jahre Assistent von Barthold Kuijken am Brüsseler Konservatorium und unterrichtet derzeit an der Escola Superior de Música de Catalunya in Barcelona sowie an der Schola Cantorum Basiliensis.

FRANÇOIS FERNANDEZ *Violine*

François Fernandez wurde 1960 in Rouen geboren. Bereits im Alter von 12 Jahren begann er mit dem Erlernen der Barockvioline, seines späteren Hauptinstrumentes. Ein zweieinhalbjähriges Studium bei Sigiswald Kuijken am Königlichen Konservatorium Den Haag in den Niederlanden schloss er mit dem Solistendiplom ab. Seine Konzerttätigkeit umfasst Auftritte als Solist oder Konzertmeister u. a. mit den Ensembles „La Petite Bande“, „La Chapelle Royale“ und dem „Orchester des 18. Jahrhunderts“. Seit einigen Jahren widmet François Fernandez sich zusammen mit den Gebrüdern Kuijken, dem Ricercar Consort oder den Hantaï-Brüdern hauptsächlich der Kammermusik, er absolviert aber auch Soloauftritte mit den Bach-Partiten.

François Fernandez spielt außerdem Bratsche, Viola d'Amore sowie Viola da Gamba; er unterrichtet Barockvioline am Conservatoire National Supérieur de Paris sowie am Königlichen Konservatorium Brüssel.

PHILIPPE PIERLOT *Bassgambe*

Philippe Pierlot wurde in Liège geboren. Nachdem er sich das Gitarren- und Lautenspiel autodidaktisch angeeignet hatte, studierte er Gambe bei Wieland Kuijken. Seine Tätigkeitsbereiche als Gambist und Dirigent umfassen sowohl Kammermusik als auch Oratorium und Oper. Pierlot adaptierte und restaurierte die beiden Opern „Il Ritorno d’Ulisse“ von Monteverdi (Aufführungen unter anderem am Théâtre de la Monnaie, Lincoln Center New York, Hebel Theater Berlin, Melbourne Festival, La Fenice) und „Sémélé“ von Marin Marais sowie die Markuspassion von J. S. Bach. Mit seinem Ensemble Ricercar Consort besteht eine Zusammenarbeit mit dem französischen Schallplattenlabel Mirare. Zu seinen jüngsten Einspielungen zählen das „Magnificat“ von J. S. Bach (Editor’s Choice in /Gramophone/) sowie Werke von Matthias Weckmann (Choc der Zeitschrift /Classica/).

„Pierlot gehört zu den achtsamsten und gründlichsten Bachinterpreten unserer Zeit und sein Ricercar Consort folgt seinem Dirigat adäquat mit nicht nachlassender Hingabe.“

Gramophone

Enregistré réalisé au temple de Lourmarin en novembre 2011 par Aline Blondiau / Montage : Aline Blondiau, Maude Gratton et François Fernandez / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Tableau : An old scholar de Salomon Koninck © The State Hermitage Museum, St Petersburg, photo de Vladimir Terebenin / Photo Maude Gratton : Florence Grandidier / Photo Marc Hantaï : Yifen Chen / Photo François Fernandez : Beata Szparagowska / Photo Philippe Pierlot : Kees Koudstaal / Design : Jean-Michel Bouchet - LM Portfolio / Réalisation digipack : saga.illico / Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © MIRARE 2014, MIR 237

www.mirare.fr



François Fernandez



Maude Gratton



Marc Hantaï



Philippe Pierlot