

A classical painting depicting a young man, likely a deity or hero, playing a lyre. He is shirtless, muscular, and wears a blue sash and a laurel wreath. He is looking upwards and to the right. In the foreground, a young child with dark hair looks up at him. The background shows a landscape with a building and a sky with soft light. The overall style is Baroque or Neoclassical.

AR
CA
NA

BACH

MUSICALISCHES OPFER

ENSEMBLE AURORA
ENRICO GATTI

JOHANN SEBASTIAN BACH

MUSIKALISCHES OPFER BWV 1079

TRACKLIST P. **2**

ENGLISH P. **4**

FRANÇAIS P. **8**

DEUTSCH P. **13**

ITALIANO P. **17**

JOHANN SEBASTIAN BACH 1685-1750

MUSIKALISCHES OPFER BWV 1079

A	Exordium I: Principium	
1	Ricercar a 3	5'15
	– Narratio Brevis	
2	Canon perpetuus super Thema Regium	1'20
B	Narratio Longa o repetita	
	Canones diversi super Thema Regium	
3	1 - Canon a 2 cancrizans	1'14
4	2 - Canon a 2 Violin in unissono	0'44
5	3 - Canon a 2 per motum contrarium	1'00
6	4 - Canon a 2 per Augmentationem, contrario Motu	1'36
7	5 - Canon a 2 per Tonos	2'37
	– Egressus	
8	Fuga canonica in Epidiapente	2'14
C	Exordium II: Insinuatio	
9	Ricercar a 6	5'37
	– Argumentatio: Probatio ac Refutatio	
	Quærendo invenietis	
10	Canon a 2	1'07
11	Canon a 4	2'58
D	Peroratio in Affectibus	
	Sonata Sopr'Il Sogetto Reale a Traversa, Violino e Continuo	
12	1 - Largo	5'45
13	2 - Allegro	5'46
14	3 - Andante	3'06
15	4 - Allegro	3'00
	– Peroratio in Rebus	
16	Canon perpetuus	2'03

3 Menu

Sonata G-Dur für Violine und Basso continuo, BWV 1021

17	1 - Adagio	3'27
18	2 - Vivace	0'56
19	3 - Largo	2'09
20	4 - Presto	1'20

Trio Sonate G-Dur für Flöte, Violino discordato und Basso continuo, BWV 1038

21	1 - Largo	3'07
22	2 - Vivace	0'56
23	3 - Adagio	1'52
24	4 - Presto	1'24

Total time 62'20

ENSEMBLE AURORA

maestro di concerto **ENRICO GATTI**

ENRICO GATTI violino

MARCELLO GATTI traversiere

GAETANO NASILLO violoncello

GUIDO MORINI clavicembalo

INSTRUMENTS

Violino Laurentius Storioni, Cremona 1789 – **Traversiere** Rudolf Tutz, Innsbruck 1991

[da Godfridus Adrianus Rottenburgh, Brussels ca. 1745] – **Violoncello** Barak Norman, London ca. 1710

– **Clavicembalo** Philippe Humeau, Barbaste 1993 [da Carl Conrad Fleischer, Hamburg 1720].

©2001 / ©2015 Outhere Music France.

Recorded in the upper dormitory of the Royal Abbey of Fontevraud, 27 November-1 December 1999.

Sound engineers: Michel Bernstein and Charlotte Gilart de Keranflec'h.

Digital editing: Charlotte Gilart de Keranflec'h.

Produced by Michel Bernstein.

With the participation of the City Hall of Nantes, the ADDM de Loire Atlantique and the municipality of Ancenis and the Royal Abbey of Fontevraud [Centre Culturel de l'Ouest].

MUSICA POETICA

Whereas *The Art of the Fugue* remains wrapped in respectful veneration and an aura of mystery, the contemporary *Musical Offering* has acquired relative longstanding popularity. This is somewhat paradoxical, however, as the work is no less complex, and its overall architecture poses just as many questions.

We know that, in the spring of 1747, Bach, then aged 62, went to Prussia, accompanied by his eldest son, Wilhelm Friedemann, to visit the youngest, Carl Philipp Emanuel, harpsichordist to the young Frederick II, and accept the sovereign's invitation to appear at his court. They arrived on 7 May; four days later, and the *Berliner Nachrichten* reported the event:

In the evening, about the time that the Ordinary Chamber Music usually enters the royal Apartments, it was announced to His Majesty that Kapellmeister Bach had arrived in Potsdam and that he was in His antechamber where he awaited the most gracious authorisation to hear the instrument called "forte e piano", and had the goodness to play in his own person, without any preparation, a theme on which Kapellmeister Bach had to improvise a fugue. [...] Herr Bach found the theme that had been given him so dense and so beautiful that he wanted to write it down on paper in a true fugue and then have it engraved on copper.

This is how Carl Philipp Emanuel, who doubtless witnessed this scene from his harpsichord, related it in the *Necrology* that he devoted to his father's memory:

In the year 1747, he travelled from Berlin and on this occasion, had the pleasure of being heard in Potsdam before His Majesty the King of Prussia. His Majesty himself played a fugue theme that [Bach] immediately played on the piano-forte for His Majesty's particular pleasure. Then, His Majesty wanted to hear a fugue for six obbligato voices, an order that he immediately executed on a theme of his own choosing, to the great admiration of the king and those musicians present. Upon returning to Leipzig, he wrote down a piece for three voices and what is called a ricercar, for six voices, in addition to a few pieces on the theme His Majesty had given him, then he dedicated to the king the work engraved on copper.

Thus, two months later, on 7th July, the musician sent the king the first printed pages of what he called *The Musical Offering*. And

on 30th September, it was learnt through an announcement in the *Leipziger Zeitungen* that the elaboration on the royal theme consisted of: '1) two fugues, respectively in 3 and 6 parts; 2) a Sonata for transverse flute, violin and continuo; 3) various canons, including a canonic fugue'. Was the work complete as of that moment? We do not know, and no one will know further. Aside from an autograph copy of the Ricercar a 6, the manuscript is lost; as for the engraving, it fills five separate notebooks, of different formats, without overall pagination. To further complicate matters, no remaining copy from the various printings presents the totality of the material – including the one Bach sent to Frederick II, which lacks the trio sonata, perhaps taken out to be played by the king.

The first notebook is entirely devoted to the dedication that the musician, observing the accepted courtier style with a touch of irony, had engraved in German, whereas Frederick the Great spoke French, and that he simply signed 'The Author'. The four others present respectively the Ricercar a 3 and a perpetual or circle canon; the trio sonata and another perpetual canon; five enigmatic canons and a canonic fugue; and finally, the Ricercar a 6 and two canons, or 13 pieces in all (16 if we count the four movements of the trio sonata).

Bach showed himself too concerned with architectonics not to impose a scrupulously meditated organisation on the order of the pieces. But no one can ascertain as to in what order we ought take these four music notebooks. As with *The Art of the Fugue*, several more or less defensible hypotheses have been proposed. The one most frequently accepted establishes a great arch centred on the trio sonata, framed on each end by the Ricercar a 3 and the Ricercar a 6 that matches it to conclude. In the final bar of the latter are heard the four notes that spell the musician's name: good reason to think that the master thus signed his work on the last page of the collection.

But in 1980, Ursula Kirkendale published an article in the

United States entitled *'The Source for Bach's Musical Offering: the De Institutione Oratoria of Quintilian'*. Bach, as his whole oeuvre attests, was always quite preoccupied by rhetoric. We also know that he was familiar with Quintilian's ancient treatise on oratorical art. The musicologist has been able to show that the various pieces of the *Musical Offering* are organised exactly like the various constituent parts of the discourse according to Quintilian, on condition of taking the notebooks in the appropriate order and changing nothing in their internal order. The work would then be quite simply articulated in two parts of eight pieces each, made up of an introduction, a development and a conclusion. This is not merely a new hypothesis, but a particularly convincing one – and the one we have chosen for the present recording.

At the head of the work, a hand-written Latin inscription gives the title of the first piece while unambiguously indicating the subject of the entire work: **Regis iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta** ['By command of the King, the theme and other things resolved according to the art of the canon']. Read acrostically, this inscription forms the word 'RICERCAR'. Each of the two parts will begin with a ricercar, an introductory page in rigorous fugal style, and present various pieces developing according to canonic rules, as if to set out an 'Art of the Canon' preceding this *Art of the Fugue* on which the composer was working at the same time.

Ricercar a 3. For the introduction to the first part, this three-part fugue would be the *principium* or *exordium*, a reminder of the improvisation carried out at the piano by Bach before Frederick. Straightaway a new question arises: where does this admirable subject, this 'truly royal theme' come from? The sovereign was certainly not good enough a musician to propose such a motif right out of the blue. Did he play only the first notes, completed by Bach? Did Carl Philipp Emanuel 'prompt' him? We shall never know... What is certain is that

5 English

this theme would be used in all the pieces of the collection, save the slow movement of the sonata, where it nonetheless appears just beneath the surface. And that the progression of this 'improvised' fugue, with its two counter-subjects, is assuredly much more learned than it seems.

Canon perpetuus super Thema Regium [Perpetual Canon on the Royal Theme]. Associated with the Ricercar a 3 in the same engraved notebook, this canon is also written in three parts, two progressing in canon an octave higher, the third in contrary motion. This piece thus starts up the actual discourse with a *narratio brevis*.

Canones diversi super Thema Regium [Diverse Canons on the Royal Theme] or *Thematis Regii Elaborationes Canonicae* [Canonic Elaborations on the Royal Theme]. It is now up to these five pieces to develop the first part of the discourse, which corresponds in rhetorical articulation to the *narratio longa*, also called *repetita narratio*. Developing is indeed the appropriate term, since they are written in the form of a rebus of astonishing concision, their resolution amply opening out the substance in time. Again, it is necessary that the performers decipher the enigma posed by each of these canons, according to the clues given by the composer.

Canon 1. a 2. [«cancrizans»] [Two-part Canon in crabwise motion]. Only one line is written down, giving the first part, which begins by stating the royal theme. Intended to be superposed on this, the second part is deduced from the first by reading from right to left (as a crab advances). This is not only technical and musical prowess, but philosophical as well: at every moment, one goes back in time while coming down through it, as if suspended between two infinities.

Canon 2. a 2. Violin: in Unisono [Two-part Canon. Violin: in unison]. Three parts, written on two lines. The bass states the royal theme, whereas the upper part is played in this recording by the flute and the violin pursuing one another in canon.

Canon 3. a 2. per Motum contrarium [Two-part Canon in contrary motion]. Once again, three parts written on two lines.

It is presently the upper part that states the royal theme, while the two others answer in imitation and in contrary motion, that is, for each rising interval of one corresponds the same interval, but falling, for the other.

Canon 4. a 2. per Augmentationem, contrario Motu (Two-part Canon by augmentation, in contrary motion). The copy sent to Frederick the Great bears, in the margin, a brace joining canons 4 and 5, with a double hand-written note: *Notulis crescentibus crescat Fortuna / Ascendeteque Modulatione ascendat Gloria / REGIS*. First metaphorical note: 'With the increasing values of the notes, may the King's fortune also increase'. Here, indeed, to the principle of development by contrary motion presented in the previous canon, Bach adds that of augmentation, the second parts doubling all the note values.

Canon 5. a 2. per Tonos (Canon in two parts, by tones). For this canon we must read the second metaphorical note: 'And with the rising modulation may the King's glory rise'. The canonic cell concludes a tone higher than it began, and one can continue only by transposing by a tone at each reiteration, according to a perpetually rising spiral motion.

Fuga canonica in Epi diapente. With this canonic fugue at the fifth ends the first part of the discourse, for which it is the *egressus* or conclusion. The subject is none other than the royal theme, appearing on the upper line of the canon, whereas, in counter-subject, two other parts proceed in canon at the fifth. As the title indicates, here the writing combines that of the canon and the fugue.

Ricercar a 6. A new introduction, a new *exordium* to open the second part of the discourse. Rhetoric describes it as *insinuatio*, that is, a particularly studied account, worked out, complex and of great power of suggestion. How better to describe this six-part fugue that, even up to the present day, has never ceased to arouse the admiration of musicians? For greater legibility, Bach had it engraved 'in score', that is, on six separate staves (but his personal

6 English

manuscript presents it on only two staves, as befits performance on the harpsichord), this making instrumentation tempting (we are familiar with Webern's brilliant response). *Insinuatio*: an ardent inner lyricism blossoms here in the meanders of an elaboration featuring extreme contrapuntal density.

Canon a 2 (Canon in two parts). Two canons follow the *Ricercar a 6* in the same notebook. After the new *exordium*, a new *narratio* – that Quintilian called '*argumentatio: probatio ac refutatio*' (argumentation: approbation and refutation). This canon is preceded by a new Latin address that also applies to the following, borrowed from the Gospel according to Saint John: *Quærendo invenietis* ('seek and ye shall find'). If this advice is addressed to the King of Prussia, it is not lacking in a certain provocation, the monarch hardly being capable of resolving the difficult enigma. Written on a single line, the canon must bring out a second part, but the composer does not indicate where to introduce it.

Canon a 4 (Canon in four parts). Increasingly complex: as in the previous canon, only one line is written down, but this time, there are three other parts that must be deduced from it in order to combine with themselves and with the first, without the points of intervention being indicated.

Sonata sopr'il Soggetto Reale a Traversa, Violino e Continuo (Sonata on the Royal Theme, for Transverse Flute, Violin and Basso continuo). It is the famous trio sonata that brings a broadening conclusion to the whole discourse, in order to put the finishing touches on this stimulation of the listener's emotion, *Peroratio in affectibus*, that is rhetoric's primary aim. It is quite surprising to see a sonata in the fashionable gallant rococo style – and sure to charm the King, who perhaps played it –, appear in a context like this. Upon closer examination, we notice that by obeying the traditional outline of the *sonata da chiesa* in four movements (*Largo, Allegro, Andante, Allegro*), it constantly resorts to this contrapuntal style based on the technique of the canon, which, in their diversity, brings together the pieces of *The Musical Offering*. Great rigour of writing behind the appearance of gallantry and the

most spontaneous of effusions: this is 'hiding art with art itself', as Rameau said during the same era.

Canon perpetuus (Perpetual canon). Final part, epilogue of the *peroratio*, 'in the things' (*in rebus*, according to Quintilian), as the sonata *in affectibus*, 'in the moods' or humours. Also written for the trio of flute, violin and continuo, it is indeed presented as the conclusion to the Sonata, with the two upper parts in canon by contrary motion. The ornamented royal theme continues so as to appear straight and inverted in both parts.

In his chamber music, Bach particularly cultivated trio writing, whether the three parts be allotted to a solo instrument and the two hands of the harpsichordist, sustained by a bass, or to two solo instruments with through bass. From the latter genre comes the Trio Sonata of *The Musical Offering*, as well as numerous separate pieces including, amongst others, the six trio sonatas for organ, re-elaborations of instrumental trios that have since been lost.

A few pieces for violin and basso continuo provide the exception to this rule, such as the **Sonata in G major for Violin and Basso continuo, BWV 1021**, discovered in 1928 in a copy by Anna Magdalena. While it indeed seems to be by Bach himself, we also know an adaptation in F major and another in trio (*Sonata* BWV 1038 below), both of which seem to be by Carl Philipp Emanuel Bach. It still follows the outline of the *sonata da chiesa*, with the alternation of four movements: a bipartite *Adagio*, *Vivace*, *Largo* and a final *Presto*.

We return to the classic trio with the **Trio Sonata in G major, for Flute, Violin and Continuo, BWV 1038**. The manuscript is indeed an autograph of Bach, but this is doubtless the copy of an arrangement (by Carl Philipp Emanuel, as we have said) of the *Sonata* BWV 1021. The key and the bass part remain identical; the violin part is modified and assigned to the flute, whereas a new part is added for the violin, in a compass requiring *scordatura*, a special tuning of the instrument.

GILLES CANTAGREL



Enrico Gatti

MUSICA POETICA

Alors que *L'Art de la fugue* demeure entouré d'une vénération respectueuse et d'un halo de mystère, l'*Offrande musicale*, contemporaine, a acquis de longue date une relative popularité. Non sans quelque paradoxe, cependant : l'oeuvre n'est pas moins complexe, et son architecture d'ensemble pose un nombre tout aussi grand d'interrogations.

On sait qu'au printemps de 1747, Bach, âgé de 62 ans, se rend en Prusse, accompagné de son fils aîné Wilhelm Friedemann, pour visiter son cadet, Carl Philipp Emanuel, claveciniste du jeune Frédéric II, et répondre à l'invitation du souverain de paraître en sa cour. Il arrive le 7 mai ; quatre jours plus tard, les *Berliner Nachrichten* rapportent l'événement :

Le soir, à peu près au moment où la Musique ordinaire de la Chambre entre habituellement dans les Appartements royaux, on annonça à Sa Majesté que le Maître de Chapelle Bach était arrivé à Potsdam et qu'il se trouvait alors dans Son antichambre où il attendait la très-gracieuse autorisation d'entendre la musique. Sa Majesté donna immédiatement l'ordre de le faire entrer, se mit aussitôt à l'instrument nommé forte et piano, et eut la bonté de jouer en propre personne, sans aucune préparation, un thème sur lequel le Maître de Chapelle Bach dut improviser une fugue. [...] M. Bach trouva si dense et si beau le thème qui lui avait été donné qu'il veut le coucher sur papier en une véritable fugue et le faire ensuite graver sur cuivre.

Quant à Carl Philipp Emanuel qui, sans doute depuis son clavecin, assistait à la scène, voici comment il la rapporte dans la *Nécrologie* qu'il consacre à la mémoire de son père :

En l'an 1747, il fit le voyage de Berlin et il eut à cette occasion le bonheur de se faire entendre à Potsdam devant Sa Majesté le roi de Prusse. Sa Majesté lui joua elle-même un thème de fugue qu'il exécuta immédiatement au piano-forte pour le plaisir particulier de Sa Majesté. Ensuite, Sa Majesté voulut entendre une fugue pour six voix obligées, ordre qu'il exécuta immédiatement sur un thème qu'il choisit lui-même, à la grande admiration du roi et des musiciens présents. Après son retour à Leipzig, il mit sur le papier une pièce à trois voix et ce que l'on appelle un ricercar à six voix, outre quelques pièces sur le thème que lui avait donné Sa Majesté, puis il dédia au roi l'oeuvre gravée sur cuivre.

Deux mois plus tard, donc, le 7 juillet, le musicien envoie au roi les premières pages gravées de ce qu'il appelle lui-même une « Offrande musicale ». Et le 30 septembre, on apprend par une annonce parue dans les *Leipziger Zeitungen* que l'élaboration sur le thème royal se compose « 1° de deux fugues, respectivement à 3 et à 6 voix ; 2° d'une Sonate pour flûte traversière, violon et continuo ; 3°, de divers canons, parmi lesquels une fugue canonique ». L'oeuvre est-elle achevée dès ce moment ? On l'ignore, et l'on n'en saura pas davantage. A part une copie autographe du Ricercar a 6, le manuscrit est perdu ; quant à la gravure, elle occupe cinq fascicules séparés, de formats différents, sans pagination générale. Pour tout compliquer, aucun exemplaire subsistant des différents tirages ne présente la totalité du matériel – y compris celui que Bach envoya à Frédéric II, où manque le fascicule de la Sonate en trio, qui en fut peut-être extraite pour être jouée par le roi.

Le premier fascicule est tout entier consacré à l'épître dédicatoire que le musicien, observant non sans quelque ironie le style courtisan de rigueur, fait graver en langue allemande, alors que Frédéric II parlait le français, et qu'il signe simplement « L'Auteur ». Les quatre autres présentent respectivement le Ricercar a 3 et un canon perpétuel, la Sonate en trio et un autre canon perpétuel, cinq canons énigmatiques et une fugue canonique, enfin le Ricercar a 6 et deux canons, soit 13 morceaux en tout (16 si l'on compte les quatre mouvements de la Sonate en trio).

Bach se montre trop soucieux d'architectonique pour qu'un agencement scrupuleusement médité ne préside pas à l'ordre des pièces. Mais dans quel ordre prendre ces quatre fascicules de musique, personne ne peut le dire. Comme pour *L'Art de la fugue*, plusieurs hypothèses ont été proposées, plus ou moins défendables. La plus fréquemment

9 Français

admise établit une grande arche centrée sur la Sonate en trio, encadrée aux deux extrémités par le Ricercar a 3 et le Ricercar a 6 qui lui répond pour conclure. Celui-ci fait apparaître à la dernière mesure les quatre notes qu'épelle le nom du musicien : bonne raison de penser que le maître signe ainsi son oeuvre, sur la dernière page du recueil.

Mais en 1980, Ursula Kirkendale publiait aux États-Unis un article intitulé *La source de l'Offrande musicale de Bach : le De Institutione Oratoria de Quintilien*. Bach, tout son Œuvre l'atteste, s'est toujours montré fort préoccupé de rhétorique ; on sait aussi qu'il connaissait l'antique traité d'art oratoire de Quintilien. Or, la musicologue a pu montrer que les différentes pièces de *l'Offrande musicale* s'ordonnaient exactement comme les différentes parties constitutives du discours selon Quintilien, à la seule condition de prendre les fascicules dans l'ordre approprié, et sans rien changer à l'ordre interne de chacun d'eux. L'oeuvre s'articulerait alors très simplement en deux parties de huit morceaux chacune, composées d'une introduction, d'un développement et d'une conclusion. Ce n'est jamais là qu'une nouvelle hypothèse, mais particulièrement convaincante. C'est elle qu'a retenu le présent enregistrement.

En tête de l'oeuvre, une inscription latine manuscrite donne le titre du premier morceau en même temps qu'elle indique sans ambiguïté l'objet de l'oeuvre entière : **Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta** [Morceau réalisé par ordre du roi, et autres morceaux résolus suivant l'art du canon]. Cette inscription forme en acrostiche le mot Ricercar. Chacune des deux parties commencera par un ricercar, page introductive fuguée en style rigoureux, et présentera divers morceaux se déployant selon les règles canoniques, comme pour énoncer un « Art du canon » précédant cet « Art de la fugue » auquel travaille le musicien dans les mêmes années.

Ricercar a 3. Cette fugue à trois voix serait, pour l'entrée en matière de la première partie, le *principium*, ou *exordium*, un rappel de l'improvisation réalisée au piano-forte par Bach devant Frédéric. D'emblée se pose une nouvelle question : d'où vient cet admirable sujet, ce « thème vraiment royal » ? Le souverain n'était certes pas assez musicien pour proposer tout à trac pareil motif. N'en a-t-il joué que les premières notes, complétées par Bach ? Carl Philipp Emanuel le lui a-t-il soufflé ? On ne le saura jamais... Ce qui est certain, c'est que ce thème sera travaillé par tous les morceaux de l'oeuvre, à l'exception du mouvement lent de la Sonate, où il apparaît cependant en filigrane. Et que la progression de cette fugue « improvisée », avec ses deux contre-sujets, est assurément beaucoup plus savante qu'il n'y paraît.

Canon perpetuus super Thema Regium [Canon perpétuel sur le thème royal]. Associé au ricercar a 3 dans le même fascicule gravé, ce canon est lui aussi écrit à trois voix, deux progressant en canon à l'octave, et la troisième en mouvement contraire. Cette pièce entreprend donc le discours proprement dit, avec une *narratio brevis*.

Canones diversi super Thema Regium [Divers canons sur le thème royal], ou Thematis Regii Elaborationes Canonicae [Élaborations canoniques sur le thème royal]. C'est à ces cinq morceaux qu'il convient à présent de développer la première partie du discours, ce qui correspond dans l'articulation rhétorique à la *narratio longa*, dite aussi *repetita narratio*. Développer est bien le terme qui convient, puisque notés sous forme de rébus d'une étonnante concision, leur résolution en épanouit amplement la substance dans le temps. Encore faut-il que les exécutants aient déchiffré l'énigme posée par chacun de ces canons, selon les indices donnés par le compositeur.

Canon 1 a 2. [« cancrizans »] [Canon à deux voix, à l'écrevisse]. Une seule ligne est notée, donnant la première

10 Français

voix, qui commence par énoncer le thème royal. Destinée à s'y superposer, la seconde voix se déduit de la première en lisant de droite à gauche [comme progresse une écrevisse]. Prouesse technique et musicale, en même temps que philosophique : à tout instant, on remonte le cours du temps en même temps qu'on le descend, comme suspendu entre deux infinis.

Canon 2. a 2. Violin : in Unisono [Canon à deux. Violon : à l'unisson]. Trois parties, écrites sur deux lignes. La basse énonce le thème royal, tandis que la partie supérieure est jouée ici par le violon et la flûte se poursuivant en canon.

Canon 3. a 2. per Motum contrarium [Canon à deux voix par mouvement contraire]. A nouveau, trois parties écrites sur deux lignes. C'est la partie supérieure, à présent, qui énonce le thème royal, et les deux autres qui se répondent en imitation et en mouvement contraire, c'est-à-dire qu'à chaque intervalle ascendant de l'une correspond pour l'autre le même intervalle, mais descendant.

Canon 4. a 2. per Augmentationem, contrario Motu [Canon à deux voix par augmentation et mouvement contraire]. L'exemplaire destiné à Frédéric II porte en marge une accolade réunissant les canons 4 et 5, avec une double mention autographe : *Notulis crescentibus crescat Fortuna / Ascendeteque Modulatione ascendat Gloria / REGIS*. Première mention métaphorique : « Qu'avec les valeurs croissantes des notes s'accroisse la fortune du roi ». Ici, en effet, au principe de développement par mouvement contraire, présenté dans le canon précédent, Bach ajoute celui de l'augmentation, la deuxième voix doublant toutes les valeurs des notes.

Canon 5. a 2. per Tonos [Canon à deux voix, par tons]. On doit lire pour ce canon la seconde mention métaphorique : « Et qu'avec la modulation ascendante s'élève la gloire du roi ». La cellule canonique s'achève un ton plus

haut qu'elle n'a commencé, et on ne peut poursuivre qu'en transposant d'un ton à chaque réitération, selon un mouvement en spirale perpétuellement ascendant.

Fuga canonica in Epiadiapente. Avec cette fugue canonique à la quinte s'achève la première partie du discours, dont elle est la conclusion, l'*egressus*. Le sujet n'est autre que le thème royal, figurant sur la ligne supérieure du canon, alors qu'en contre-sujet deux autres voix procèdent en canon à la quinte. Comme l'indique le titre, l'écriture combine ici celle du canon à celle de la fugue.

Ricercar a 6. Nouvelle introduction, nouvel *exordium* pour ouvrir la deuxième partie du discours. La rhétorique le qualifie d'*insinuat*io, c'est-à-dire d'exposé particulièrement recherché, travaillé, complexe et d'une grande puissance de suggestion. Comment mieux qualifier cette fugue à six voix, qui n'a cessé de faire l'admiration des musiciens jusqu'à nos jours ? Pour plus de lisibilité, Bach l'a fait graver « en partition », c'est-à-dire sur six portées séparées [mais son manuscrit personnel ne la présente que sur deux portées, comme il convient pour l'exécution au clavecin], de quoi tenter l'instrumentation – on connaît celle, géniale, de Webern. *Insinuat*io : c'est un ardent lyrisme intérieur qui s'épanouit ici dans les méandres d'une élaboration d'une extrême densité contrapuntique.

Canon a 2 [Canon à deux voix]. Deux canons suivent le Ricercar a 6 dans le même fascicule. Après le nouvel *exordium*, nouvelle *narratio* – celle-ci, nommée par Quintilien *argumentatio : probatio ac refutatio* [argumentation : approbation et réfutation]. Ce canon est précédé d'une nouvelle suscription latine, qui s'applique également au suivant, empruntée à l'évangile de Jean : **Quaerendo invenietis**, Cherchez, et vous trouverez. Si ce conseil s'adresse au roi de Prusse, il ne manque pas d'une certaine provocation, le monarque étant bien peu apte à résoudre

la dure énigme. Noté sur une seule ligne, le canon doit faire apparaître une seconde voix, mais le compositeur n'indique pas où la faire entrer.

Canon a 4 (Canon à quatre voix). De plus en plus complexe : comme dans le précédent canon, une seule ligne est notée, mais cette fois, ce sont trois autres voix qui doivent en être déduites pour se combiner entre elles et avec la première, sans que les moments d'intervention ne soient indiqués.

Sonata sopr'il Soggetto Reale a Traversa, Violino e Continuo (Sonate sur le thème royal, pour flûte traversière, violon et basse continue). C'est à la célèbre Sonate en trio qu'il revient de tirer une conclusion élargissante de tout le discours, et cela pour parachever cette mise en émoi de l'auditeur, *Peroratio in affectibus*, qui est le but premier de la rhétorique. Il est très étonnant de voir figurer en pareil contexte une sonate de style galant, dans le goût rococo à la mode, et bien propre à séduire le roi, qui l'a peut-être jouée. A y regarder de plus près, on constate qu'en obéissant au schéma traditionnel de la *Sonata da chiesa* en quatre mouvements (Largo, Allegro, Andante, Allegro), elle fait un important et constant appel à ce style contrapuntique fondé sur la technique du canon, qui, dans leur diversité, unit tous les morceaux de l'*Offrande musicale*. Grande rigueur de l'écriture sous l'apparence de la galanterie et de la plus spontanée des effusions : c'est là « cacher l'art par l'art même », comme le dit Rameau à la même époque.

Canon perpetuus (Canon perpétuel). Ultime partie, épilogue de la *peroratio*, dans les choses, *in rebus*, selon Quintilien, comme la Sonate l'était *in affectibus*, dans les affects. Lui aussi écrit pour le trio de flûte, violon et basse continue, il se présente en effet comme une conclusion à la Sonate, faisant entendre les deux voix supérieures en canon par mouvement contraire. Orné, le thème royal se

prolonge de façon à apparaître droit et renversé à chacune des deux voix.

Dans sa musique de chambre, Bach a particulièrement cultivé l'écriture en trio, que les trois parties en soient dévolues à un instrument soliste et aux deux mains du claveciniste, soutenu par une basse, ou à deux instruments solistes avec une basse continue. De ce dernier genre relève la Sonate en trio de l'*Offrande musicale*, mais aussi bien des pages séparées, dont, entre autres, les six Sonates en trio pour orgue, réélaborations de trios instrumentaux aujourd'hui perdus.

A cette règle générale font exception quelques pages pour violon et basse continue. Ainsi, la **Sonate en sol majeur, pour violon et basse continue BWV 1021**, découverte en 1928 dans une copie d'Anna Magdalena. Si elle paraît bien de Bach lui-même, on en connaît aussi une adaptation en fa majeur et une autre en trio (la Sonate BWV 1038 ci-après), qui semblent toutes deux dues à Carl Philipp Emanuel Bach. Elle suit encore la coupe de la sonata da chiesa, avec l'alternance de quatre mouvements, un Adagio bipartite, un Vivace, un Largo et un Presto final.

On revient au trio classique avec la **Sonate en trio en sol majeur, pour flûte, violon et continuo BWV 1038**. Le manuscrit est bien un autographe de Bach, mais il s'agit sans doute de la copie d'un arrangement (de Carl Philipp Emanuel, on l'a dit) de la Sonate BWV 1021. La tonalité et la partie de basse demeurent identiques ; la partie de violon passe, modifiée, à la flûte, tandis qu'une partie nouvelle est ajoutée, destinée au violon, dans une étendue nécessitant la scordatura, un accord spécial de l'instrument.

GILLES CANTAGREL

Marcello Gatti, Enrico Gatti, Guido Morini and Gaetano Nasillo during recording sessions.



MUSICA POETICA

Während die *Kunst der Fuge* mit ihrer geheimnisvollen Aura bis heute Gegenstand respektvoller Verehrung geblieben ist, hat das *Musicalische Opfer* erst spät eine relative Beliebtheit erlangt, was freilich nicht einer gewissen Paradoxie entbehrt, weil dieses Werk nicht weniger reichhaltig ist und seine Struktur genauso Anlass gibt zu allerhand Fragen.

Bekanntlich begibt sich Bach im Alter von 62 Jahren im Frühjahr 1747 nach Preussen, begleitet von seinem ältesten Sohn Wilhelm Friedemann, einerseits um seinen Jüngsten, Carl Philipp Emanuel, den Cembalisten des jungen Friedrich II., zu besuchen, und andererseits um der Einladung des Souverains an dessen Hof zu folgen. Er trifft am 7. Mai ein; vier Tage später berichten die *Berliner Nachrichten* über das Ereignis:

Des Abends, gegen die Zeit, da die gewöhnliche Cammer-Musik in den Königl. Apartements anzugehen pflegt, ward Sr. Majest. berichtet, daß der Capellmeister Bach in Potsdam angelanget sey, und daß er sich jetzo in Dero Vor Cammer aufhalte, allwo er Dero allergnädigste Erlaubniß erwarte, die Music hören zu dürfen. Höchstdieselben ertheilten sogleich Befehl, ihn herein kommen zu lassen, und giengen bey dessen Eintritt an das Forte und Piano, geruheten auch, ohne einige Vorbereitung in eigener höchster Person dem Capellmeister Bach ein Thema vorzuspielen, welches er in einer Fuga ausfüren solte [...]. 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.

Was Carl Philipp Emanuel anbelangt, der zweifellos am Cembalo der Aufführung beiwohnte, so berichtet dieser in seinem Nachruf auf den verstorbenen Vater:

Im Jahre 1747, that er eine Reise nach Berlin, und hatte bey dieser Gelegenheit die Gnade, sich vor Seiner Majestät dem Könige in Preussen, in Potsdam hören zu lassen. Seine Majestät spielten ihm selbst ein Thema zu einer Fuge vor, welches er so gleich, zu Höchstderoselben besondern Vergnügen, auf dem Pianoforte ausführte. Hierauf verlangten Seine Majestät eine Fuge mit sechs obligaten Stimmen zu hören, welchen Befehl er auch, so gleich, über ein selbst gewähltes Thema, zur Verwunderung des Königs, und der anwesenden Tonkünstler, erfüllte. Nach seiner Zurückkunft nach

Leipzig, brachte er ein dreystimmiges und ein sechsstimmiges so genanntes Ricercar, nebst noch einigen, andern Kunststücken über eben das von Seiner Majestät ihm aufgegebene Thema zu Papiere, und widmete es, im Kupfer gestochen, dem Könige.

Zwei Monate später, am 7. Juli genau, sendet der Schöpfer des Werks dem König die in Kupfer gestochenen Originale mit dem Titel »*Musikalisches Opfer*«. Schon am 30. September ist durch eine in den *Leipziger Zeitungen* erschienene Annonce zu erfahren, dass die Ausarbeitung des »Thema regium« (Königliches Thema) sich folgendermaßen zusammensetzt: »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.« Ist das Werk mithin vollendet? Man weiß es nicht, und man wird es nie wissen. Außer einer handschriftlichen Kopie des Ricercar a 6 ist das Manuskript verloren gegangen. Was den Stich anbelangt, umfasst dieser fünf separate Faszikel unterschiedlichen Formats ohne Seitenzählung. Zu allem berdruss enthält kein einziges der erhaltenen Exemplare der verschiedenen Abschriften die Gesamtheit des Materials – einschließlich jenem, welches Bach Friedrich II. sandte, in welchem das Faszikel der Trio-Sonate fehlt, das vermutlich herausgenommen wurde um vom König gespielt zu werden.

Das erste Faszikel ist zur Gänze der Widmungsepistel gewidmet, welches der Musiker – wobei er den strengen höfischen Stil Zeremoniell nicht ohne eine gewisse Ironie beachtete – in der deutschen Sprache stechen ließ, ganz im Gegensatz zum Französisch sprechenden Friedrich II., und dass er ganz einfach mit »L'Auteur« unterzeichnete. Die vier anderen Faszikel enthalten einerseits das Ricercar a 3 und einen Canon perpetuus, die Trio-Sonate und einen weiteren Canon perpetuus, weiters fünf verschlüsselte Kanons und eine kanonische Fuge, schließlich das Ricercar a 6 und zwei Kanons, insgesamt also dreizehn Stücke (sechzehn, wenn man die vier Sätze der Trio-Sonate dazuzählt).

14 Deutsch

Bach ist bekanntlich zu sehr bedacht auf die Architektur, als dass nicht eine peinlichst genau berechnete Vorgangsweise die Reihenfolge der Stücke bestimmte. Aber in welcher Reihenfolge diese vier Einheiten aufzufassen sind, weiß niemand zu sagen. Genauso wie für *Die Kunst der Fuge* liegen mehrere, mehr oder weniger vertretbare Hypothesen vor. Die am häufigsten herangezogene setzt einen großen Bogen mit der Trio-Sonate als Mittelpunkt, eingerahmt an beiden Ausläufern vom Ricercar a 3 und dem Ricercar a 6, das ihm abschließend antwortet. Dieses lässt im letzten Takt die vier Noten erscheinen, welche den Namen des Komponisten darstellen: Ein guter Grund für die Annahme, dass der Meister auf diese Weise auf der letzten Seite der Sammlung sein Werk unterzeichnete.

Ursula Kirkendale veröffentlichte im Jahre 1980 in den USA einen Artikel unter dem Titel »*Die Quelle des Musicalischen Opfers von Bach: Quintilians De Institutione Oratoria*«. Bach befasste sich bekanntlich intensiv mit der Rhetorik. Sein ganzes Werk bezeugt dies. Es ist erwiesen, dass er die antike Abhandlung Quintilians über die Redekunst kannte. Die erwähnte Musikwissenschaftlerin konnte nachweisen, dass die unterschiedlichen Stücke des *Musicalischen Opfers* sich genauso zusammenfügen wie die einzelnen wesentlichen Teile des Redeaufbaus im Sinne Quintilians, wenn man voraussetzt, dass die Faszikel in der entsprechenden Reihenfolge angeordnet werden und in der Innenstruktur eines jeden nichts verändert wird. Das Werk würde sich dann ganz einfach in zwei Teilen zu jeweils acht Stücken darbieten, wobei jeder Teil aus Einleitung, Ausführung und Abschluss bestünde. Wenngleich nur eine Hypothese unter anderen, ist sie immerhin besonders einleuchtend. Sie liegt der vorliegenden Aufnahme zugrunde.

Eine handgeschriebene lateinische Überschrift nennt gleich zu Beginn des Werks den Titel des ersten Stücks und kündigt gleichzeitig einwandfrei das Thema des gesamten Werks an: **Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta** (Gesangsstück im Auftrag des Königs und weitere Stücke gemäß der Kunst des

Kanons). Diese Überschrift in der Form des Akrostichons bildet mit den Anfangsbuchstaben das Wort Ricercar. Beide Teile beginnen jeweils mit einem Ricercar, einer Einleitung im strengen Stil der Fuge, und enthalten unterschiedliche Stücke, die sich gemäß den Regeln des Kanons entfalten, gleichsam um eine »Kunst des Kanons« anzukündigen als Vorläufer der »Kunst der Fuge«, an welcher der Meister gleichzeitig arbeitet.

Ricercar a 3. Diese dreistimmige Fuge wäre dann der Einstieg in den ersten Teil des Grundthemas bzw. *Exordium*, eine Wiederholung von Bachs Improvisation am Pianoforte vor König Friedrich. Von vornherein stellt sich eine weitere Frage: Von wem stammt dieses wunderbare Thema, dieses »wahrhaft königliche sujet«? Der Herrscher war als Musiker sicherlich nicht in der Lage, im Handumdrehen ein derartiges Motiv vorzuschlagen. Schlug er vielleicht nur die ersten Noten an, die dann Bach weiter ausführte? Flüsterte sie ihm Carl Philipp Emanuel zu? Man wird es nie wissen... Sicher ist, dass dieses Thema von allen Stücken des Werks immer wieder aufgenommen wird, mit Ausnahme des langsamen Sonatensatzes, in dem es lediglich angedeutet ist, wobei die Entwicklung dieser »improvisierten« Fuge mit ihren beiden Kontrathemen eindeutig viel gehaltvoller ist als es den Anschein hat.

Canon perpetuus super Thema Regium (über das Thema regium). Angeschlossen an das Ricercar a 3 im gleichen gestrichelten Faszikel, ist auch dieser Kanon dreistimmig abgefasst. Zwei Stimmen verlaufen oktavierend, die dritte ist gegenläufig. Dieses Stück leitet mit einer *narratio brevis* (kurze Erzählung) in die eigentliche Rede im Sinne Quintilians über.

Canones diversi super Thema Regium (verschiedene Kanons über das königliche Thema). Diesen fünf Stücken fällt jetzt die Aufgabe zu, den ersten Teil des Vortrags zu entwickeln, was in der rhetorischen Gliederung der *narratio longa* (lange Erzählung) bzw. der *repetita narratio* (wiederholte Erzählung) entspricht. Entwickeln ist der passende Begriff, denn die in verblüffend genauer Rätselform konzipierten Stücke enthüllen

15 Deutsch

die Auflösung ganz langsam Schritt für Schritt. Darüber hinaus haben die Ausführenden mit Hilfe der Hinweise des Komponisten das Rätsel jedes einzelnen Kanons aufzulösen.

Canon 1. a 2. [»cancricans«] [zweistimmiger Krebskanon]. Eine einzige Zeile notiert die erste Stimme, welche das Thema regium ankündigt. Die zweite, überlagernde Stimme, welche sich von der ersten ableitet, muss gleichzeitig von hinten gespielt werden [Krebsgang]. Eine sowohl technische und musicalische, gleichzeitig aber auch philosophische Glanzleistung: In jedem Augenblick verfolgt man den Verlauf gleichzeitig vorwärts und zurück, wie schwebend zwischen zwei Unendlichkeiten.

Canon 2. a 2. Violin: in unisono [zweistimmiger Kanon. Violin: unisono]. Drei Partien, auf zwei Zeilen notiert. Der Bass kündigt das Thema regium an, während die obere Partie jetzt von der Violine und der Flöte kanonisch gespielt wird.

Canon 3. a 2. per Motum contrarium [zweistimmiger Kanon mit gegenläufiger Stimmführung]. Wieder drei Partien auf zwei Zeilen notiert. Dieses Mal kündigt die obere Partie das Thema regium an, während die zwei anderen im Imitation und Gegenbewegung verlaufen, d.h. jedem aufsteigendem Intervall des einen antwortet das andere im gleichen, aber absteigendem Intervall.

Canon 4. a 2. per Augmentationem, contrario Motu [zweistimmiger Kanon in Imitation und Gegenbewegung]. Das für Friedrich II. bestimmte Exemplar weist am Rande eine geschwungene Klammer auf, welche die Kanons 4 und 5 verbindet, außerdem eine zweifache handschriftliche Anmerkung: *Notulis crescentibus crescat Fortuna / Ascendeteque Modulatione ascendat Gloria / REGIS*. Diese erste metaphorische Anmerkung lautet: »Mit den Noten möge das Glück des Königs wachsen.« Hier fügt Bach tatsächlich dem Prinzip der kontrapunktischen Entwicklung des vorangegangenen Kanons jenes der Steigerung hinzu, insofern als die zweite Stimme die Lautstärke verdoppelt.

Canon 5. a 2. per Tonos [zweistimmiger Kanon per Tonos].

Zum Verständnis dieses Kanons ist die zweite metaphorische Anmerkung heranzuziehen: »Mit der Modulation möge der Ruhm des Königs wachsen.« Der Schlussston des Kanons endet einen Ton höher als sein Anfangsmotiv, und man kann nur fortsetzen, indem man bei jeder Wiederholung um einen Ton höher geht, gemäß einer fortwährend sich steigernden Spiralbewegung.

Fuga canonica in Epidiapente. Mit dieser Kanon-Fuge in der Quinte klingt der erste Teil der Rede aus. Sie bildet deren Abschluss, das Egressus. Es handelt sich wiederum um das Thema regium, dargestellt auf der oberen Zeile des Kanons, während im Gegenthema zwei andere Stimmen als Kanon in der Quinte verlaufen. Wie der Titel schon ankündigt, vereinigt hier die Komposition die Kanonstimme mit jener der Fuge.

Ricercar a 6. Neue *Introductio*, neues *Exordium* als Übergang zum zweiten Teil der Rede. Die Rhetorik (Quintilians) charakterisiert ihn als *Insinuatio* (Empfehlung), d.h. als besonders gründlich untersuchtes, ausgearbeitetes und komplexes Exposee mit starker Suggestivkraft. Wie kann man diese sechsstimmige Fuge besser charakterisieren, die bis heute Gegenstand höchster Bewunderung der Musiker blieb? Zwecks besserer Lesbarkeit ließ Bach sie als Partitur stechen, d.h. auf sechs getrennten Notenlinien [allerdings stellt es sein persönliches Manuskript nur auf zwei Notenlinien dar, so wie es sich für die Cembalo-Ausführung geziemt], auf Grund deren die Instrumentation ein Wagnis bildet – bekannt ist die einfallsreiche von Webern. *Insinuatio* (Empfehlung): Ein verinnerlichter, glühender Gefühlsausbruch, der sich in den Verzweigungen einer Ausarbeitung von extremer kontrapunktischer Dichte entfaltet.

Canon a 2 [zweistimmiger Kanon]. Zwei Kanons folgen auf das Ricercar a 6 im gleichen Faszikel. Nach dem neuen *Exordium* kommt eine neue Erzählung – jene, welche Quintilian *Argumentatio* nennt: *probatio ac refutatio* (Argumentation: Beweis und Widerlegung). Diesem Kanon geht eine neue lateinische Überschrift voraus, welche sich gleichfalls an das folgende, dem Johannes-Evangelium

entlehene anlehnt: **Querendo invenietis** (Suchet, und ihr werdet finden). Dieser Rat entbehrt nicht einer gewissen Provokation, sollte er an den König von Preussen gerichtet sein. Der Monarch war kaum in der Lage, das schwierige Rätsel zu lösen. Der auf einer einzigen Zeile notierte Kanon soll ein zweite Stimme auftreten lassen, aber der Komponist gibt nicht an, wo dies geschehen soll.

Canon a 4 (Vierstimmiger Kanon). Von Mal zu Mal komplexer: Wie im vorhergehenden Kanon ist nur eine einzige Zeile mit Noten versehen, aber dieses Mal sind es drei andere Stimmen, die abgeleitet werden sollen um sich untereinander sowie mit der ersten zu verbinden, ohne dass die Einsätze gekennzeichnet sind.

Sonata sopr' il Soggetto Reale a Traversa, Violino e Continuo (Sonate über das königliche Thema für Querflöte, Violine und Continuo). Der berühmten Trio-Sonate fällt die Aufgabe zu, einen weit ausgreifenden Schluss aus dem ganzen Vortrag zu ziehen und gleichzeitig die tiefe Ergriffenheit des Zuhörers einem Höhepunkt entgegen zu treiben, *peroratio in affectibus*, dem eigentlichen Ziel der Rhetorik. Es ist außerordentlich erstaunlich, wie in einem derartigen Kontext eine Sonate im galanten Stil sich behauptet, ganz im Geschmack des Rokoko *à la mode*, durchaus geeignet, die Gunst des Königs zu gewinnen, der sie vielleicht selbst spielte. Bei genauerem Hinsehen kann man feststellen, dass bei aller Beachtung des traditionellen Schemas der *Sonata da chiesa* in vier Sätzen (Largo, Allegro, Andante, Allegro) sie laufend eine bedeutende Anleihe macht beim kontrapunktischen, auf der Technik des Kanons basierenden Stils, der alle Stücke des »*Musicalischen Opfers*« trotz deren Verschiedenheit zu einer Einheit formt. Enorme Strenge der Komposition unter dem Schein der Galanterie sowie des unvermittelten Gefühlsausbruchs: das Verbergen der Kunst durch die Kunst, wie Bachs Zeitgenosse Rameau feststellt.

Canon perpetuus (fortwährender Kanon) Der letzte Teil, Epilog der *Peroratio*, ist dieses Mal den Dingen gewidmet (*in rebus* nach Quintilian), im Gegensatz zur Sonate, welche sich den Gefühlen (*in affectibus*) zuwendet. Auch dieser Kanon wurde für das Trio mit Flöte, Violine und Generalbass geschrieben. Er präsentiert

sich eigentlich wie ein Abschluss für die Sonate, indem er zwei Oberstimmen als Kanon in gegenläufiger Stimmführung vernehmen lässt. In verzierter Form wird das Thema regium so verlängert, dass es in jeder der beiden Stimmen als Spiegelkanon erklingt...

In der Kammermusik hat Bach die Trio-Sonate insofern weiterentwickelt, als die drei Stimmen entweder von einem Soloinstrument und einem auskomponierten Klavierpart für zwei Hände, unterstützt vom Continuo, gespielt werden, oder von zwei Soloinstrumenten mit Generalbass. Von der letzten Art stammt die Trio-Sonate des »*Musicalischen Opfers*«, des weiteren einige lose Blätter, darunter u.a. die sechs Trio-Sonaten für Orgel, Überarbeitungen von nunmehr verschollenen Instrumental-Trios.

Eine Ausnahme von dieser allgemeinen Regel bilden einige Seiten für Violine und Generalbass. So beispielsweise die **Sonate G-Dur für Violine und Generalbass BWV 1021**, welche im Jahre 1928 in einer Kopie Anna Magdalenas entdeckt wurde. Wenn diese auch von Bach selbst zu stammen scheint, so kennt man auch eine Fassung in F-Dur sowie eine andere als Trio (die Sonate BWV 1038, auf die wir noch zu sprechen kommen). Dem Anschein nach müssen beide Carl Philipp Emanuel Bach zugeschrieben werden. Letztere folgt ganz dem Zuschnitt der *Sonata da chiesa* mit dem alternierenden Wechsel von vier Sätzen, einem zweigeteilten Adagio, einem Vivace, einem Largo und einem Presto finale.

Die **Trio-Sonate in G-Dur für Flöte, Violine und Continuo (BWV 1038)** führt zum klassischen Trio zurück. Das Manuskript stammt von Bachs eigener Hand, aber es handelt sich zweifellos um die Abschrift eines Arrangements (von Carl Philipp Emanuel, wie schon oben erwähnt) der Sonate BWV 1021. Die Tonart und die Basspartie bleiben gleich; der Violinpart geht abgeändert zur Flöte über. Hinzugefügt wurde ein neuer, für die Violine bestimmter Part, dessen Ausmaß die Scordatura erforderlich macht um eine besondere klangliche Wirkung zu erzielen.

MUSICA POETICA

Mentre una venerazione rispettosa ed un alone di mistero circondano ancor oggi *L'Arte della fuga*, *l'Offerta musicale*, ad essa contemporanea, ha acquistato ormai da tempo una relativa popolarità. Ma non senza un qualche paradosso: l'opera non è di certo meno complessa, e l'architettura d'insieme pone altrettante interrogazioni.

Sappiamo che nella primavera del 1747 Bach - aveva allora 62 anni - si reca in Prussia accompagnato dal primogenito Wilhelm Friedemann, per visitare il più giovane Carl Philipp Emanuel, clavicembalista del giovane Federico II, e rispondere all'invito a corte del sovrano. Bach arriva il 7 maggio; quattro giorni più tardi le *Berliner Nachrichten* riportano l'avvenimento:

La sera, più o meno al momento nel quale d'abitudine la Musica ordinaria della Camera entra negli Appartamenti reali, fu annunciato a Sua Maestà che il Maestro di Cappella Bach era arrivato a Potsdam e si trovava nella Sua anticamera, nell'attesa della Sua graziosa autorizzazione a poter ascoltare la musica. Sua Maestà dette immediatamente l'ordine di far entrare, ed essendosi messo allo strumento chiamato forte e piano, ebbe la bontà di suonare egli stesso, senza alcuna preparazione, un tema sul quale il Maestro di Cappella Bach dovette improvvisare una fuga. [...] Il Signor Bach trovò sì denso e sì bello il tema che gli era stato proposto, che volle affidarlo al pentagramma nella forma di una vera fuga, per farlo poi incidere e stampare.

Quanto a Carl Philipp Emanuel, il quale, senza dubbio, assisteva alla scena dal suo clavicembalo, ne dà questa versione nella *Necrologia* dedicata alla memoria del padre:

Nell'anno 1747 egli fece un viaggio a Berlino, ed ebbe in questa occasione il privilegio di farsi ascoltare a Potsdam alla presenza di Sua Maestà il re di Prussia. Sua Maestà suonò egli stesso un tema di fuga che egli realizzò immediatamente al fortepiano per il piacere particolare di Sua Maestà. Subito dopo Sua Maestà volle ascoltare una fuga per sei voci obbligate, ordine che egli eseguì immediatamente su di un tema scelto da lui stesso, con grande ammirazione del re e dei musicisti presenti. Ritornato a Lipsia, egli mise su pentagramma una composizione a tre voci, e quel che si

può chiamare un ricercare a sei voci, oltre a qualche altra composizione sul tema che gli aveva suggerito Sua Maestà, dedicando al re l'opera incisa su rame.

Due mesi più tardi, il 7 luglio, il compositore invia al re le prime pagine incise di quella che egli stesso chiama un'«Offerta musicale». Ed il 30 settembre si apprende da un annuncio apparso nelle *Leipziger Zeitungen* che l'elaborazione sul tema regio si compone «1°, di due fughe, rispettivamente a 3 ed a 6 voci; 2°, di una Sonata per flauto traverso, violino e continuo; 3°, di diversi canoni, tra i quali una fuga canonica». L'opera è da considerarsi già conchiusa? Lo si ignora, e non se ne saprà più altro. A parte una copia autografa del Ricercare a 6, il manoscritto è perduto; quanto all'incisione, essa occupa cinque fascicoli separati, di formati differenti, senza alcuna traccia di un'impaginazione complessiva. Per complicare ancor più il tutto, nessuna delle differenti edizioni presenta la totalità del materiale - incluso l'esemplare che Bach inviò a Federico II, nel quale manca il fascicolo della Sonata a tre, che fu, forse, separata per esser suonata dal re.

Il primo fascicolo è interamente consacrato alla dedica che il compositore, osservando non senza una qualche ironia lo stile aulico di rigore, redige in tedesco, pur sapendo che Federico II parlava in francese, e che firma semplicemente «L'Autore». I quattro altri fascicoli presentano rispettivamente il Ricercare a 3 e un canone perpetuo, la Sonata a tre ed un altro canone perpetuo, cinque canoni «enigmatici» ed una fuga canonica, ed infine il Ricercare a 6 e due canoni, cioè 13 composizioni in tutto (16 se si contano i quattro movimenti della Sonata a tre).

Bach è sin troppo attento all'architettura delle sue opere perché una disposizione scrupolosamente meditata non presieda all'ordine delle composizioni. Ma nessuno può dire in quale ordine disporre questi quattro fascicoli di musica. Come

per *L'Arte della fuga*, molte ipotesi sono state avanzate, più o meno accettabili. La più frequentemente adottata immagina un arco centrato sulla Sonata a tre, inquadrata alle due estremità dal Ricercare a 3 e dal Ricercare a 6 che gli replica come conclusione. In quest'ultimo appaiono all'ultima battuta le quattro note che corrispondono al nome del compositore: una buona ragione per immaginare che il maestro firmi in tal modo, sull'ultima pagina, la sua opera.

Nel 1980, tuttavia, Ursula Kirkendale pubblicava negli Stati Uniti un articolo intitolato: *All'origine dell'Offerta musicale di Bach: il De Institutione Oratoria di Quintiliano*. Bach, tutta la sua opera lo attesta, ha sempre mostrato un notevole interesse per la retorica, ed è certo che egli conoscesse l'antico trattato di arte oratoria di Quintiliano. La musicologa ha potuto dimostrare che le varie parti dell'*Offerta musicale* – se si prendono i fascicoli nell'ordine giusto, lasciandone immutato l'ordine interno – si strutturano esattamente come le parti costitutive del discorso secondo Quintiliano. L'opera si articolerebbe allora in maniera evidente in due parti di otto composizioni ciascuna, formate da un'introduzione, da uno sviluppo e da una conclusione. È, questa, soltanto una nuova ipotesi, ma particolarmente convincente; ed è partendo da essa che è stata realizzata questa registrazione.

All'inizio dell'opera, un'iscrizione latina manoscritta dà il titolo alla prima composizione, indicando al tempo stesso senza ambiguità l'obiettivo dell'opera intiera: **Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta** (Per ordine del re il tema ed il resto sono trattati secondo l'arte del canone). Questa iscrizione forma un acrostico della parola RICERCAR. Ciascuna delle due parti ha inizio con un ricercare, pagina introduttiva in stile rigorosamente fugato, e presenterà varie altre composizioni che si svolgono secondo le regole del canone, come per enunciare un'«Arte del canone» che

precede l'«Arte della fuga» alla quale, già in quegli anni, Bach lavorava.

Ricercar a 3. Questa fuga a tre voci sarebbe, per l'«*entrata in argomento*» della prima parte, il *principium*, o *exordium*, un richiamo all'improvvisazione realizzata da Bach al fortepiano in presenza di Federico. Ed ecco un altro interrogativo: da dove viene questo meraviglioso soggetto, questo «tema veramente regio»? Il sovrano non era musicista tale da proporre così, d'un tratto, un tale motivo. Che ne abbia accennato soltanto le prime note, lasciandolo completare a Bach? O è forse Carl Philipp Emanuel che glielo ha suggerito? Non lo sapremo mai... Quel che è certo è che questo tema sarà elaborato per tutta l'opera, ad eccezione del movimento lento della Sonata, nel quale, pur tuttavia, esso si mostra in filigrana. E che la progressione di questa fuga «improvvisata», con i suoi due controsoggetti, è certamente molto più sapiente di quanto non appaia.

Canon perpetuus super Thema Regium (canone perpetuo sul tema regio). Associato al Ricercar a 3 nello stesso fascicolo a stampa, questo canone è anch'esso a tre voci, due delle quali procedono in canone all'ottava, la terza in movimento contrario. Questo canone inizia dunque il discorso vero e proprio, con una *narratio brevis*.

Canones diversi super Thema Regium (canoni diversi sul tema regio), ovverosia *Thematis Regii Elaborationes Canonicæ* (Elaborazioni canoniche sul tema regio). È a questi cinque canoni che è affidato lo sviluppo della prima parte del discorso, il che corrisponde, nell'articolazione retorica, alla *narratio longa*, detta anche *reperita narratio*. 'Sviluppare' è, appunto, il termine appropriato, poiché notati in forma di rebus e con una sorprendente concisione, la loro soluzione ne amplifica straordinariamente la sostanza nel tempo. È tuttavia necessario che gli interpreti abbiano decifrato l'enigma proposto da ciascuno di questi

canoni, seguendo le indicazioni fornite dal compositore.

Canon 1. a 2. («cancrizans») [Canone a due voci, cancrizzante]. Solo un pentagramma è notato, che dà la prima voce, la quale inizia enunciando il tema regio. Destinata a sovrapporsi ad essa, la seconda voce si deduce dalla prima, leggendo da destra a sinistra (così come procede il gambero). Virtuosismo tecnico e musicale, ed al tempo stesso filosofico: in ogni attimo si rimonta il corso del tempo, mentre, al tempo stesso lo si segue, come sospeso tra due infiniti.

Canon 2. a 2. Violin: in Unisono [Canone a due. Violin: all'unisono]. Tre parti, scritte su due pentagrammi. Il basso enuncia il tema regio, mentre la parte superiore è qui suonata dal violino e dal flauto che si susseguono in canone.

Canon 3. a 2. per Motum contrarium [Canone a due voci per moto contrario]. Di nuovo tre parti, scritte su due pentagrammi. È questa volta la parte superiore che enuncia il tema regio, mentre le altre due colloquiano per imitazione e per moto contrario (cioè ad ogni intervallo ascendente di una voce corrisponde per l'altra lo stesso intervallo, ma discendente).

Canon 4. a 2. per Augmentationem, contrario Motu [Canone a due voci per aumentazione e per moto contrario]. L'esemplare destinato a Federico II ha in margine una graffa che unisce i canoni 4 e 5, con una doppia annotazione autografa: «Notulis crescentibus crescat Fortuna / Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria / REGIS». Prima menzione metaforica: «Possa la fortuna del re aumentare come cresce il valore delle note». Qui, al principio di sviluppo per moto contrario, presentato nel canone precedente, Bach aggiunge l'aumentazione, raddoppiando il valore delle note della seconda voce.

Canon 5. a 2. per Tonos [Canone a due voci, per toni]. È a questo canone che si riferisce la seconda menzione metaforica: «e che con la modulazione ascendente si elevi la gloria del re». La cellula canonica si conclude un tono

sopra dell'inizio, e non si può procedere che trasportando d'un tono ad ogni ripetizione, seguendo un movimento a spirale continuamente ascendente.

Fuga canonica in Epiadiapente. Con questa fuga canonica alla quinta ha termine la prima parte del discorso, di cui essa costituisce la conclusione, l'*egressus*. Il soggetto è ancora una volta il tema regio, che figura alla voce superiore del canone, mentre in controsoggetto due altre voci procedono in canone alla quinta. Come indicato dal titolo, la scrittura combina qui il canone e la fuga.

Ricercar a 6. Nuova introduzione, nuovo *exordium* per dar inizio alla seconda parte del discorso. La retorica lo definisce *insinuatō*, cioè un'esposizione particolarmente ricercata, elaborata, complessa e di gran forza di suggestione. Quale miglior definizione si potrebbe dare di questa fuga a sei voci, che non ha mai cessato di suscitare l'ammirazione dei musicisti? Per una maggiore leggibilità Bach la ha annotata «in partitura», cioè su sei pentagrammi separati (anche se il suo manoscritto personale utilizza solo due pentagrammi, come si conviene per un'esecuzione al clavicembalo); il che suggerisce la strumentazione – è ben nota quella, geniale, di Webern. *Insinuatō*: è un ardente lirismo interiore che si sviluppa nei meandri di una elaborazione di estrema densità contrappuntistica.

Canon a 2 [Canone a due voci]. Due canoni seguono il Ricercar a 6 nello stesso fascicolo. Dopo il secondo *exordium*, una nuova *narratio* – definita questa da Quintiliano come *argumentatio: probatio ac refutatio* [argomentazione: approvazione e refutazione]. Questo canone è preceduto da una nuova annotazione latina, tratta dal vangelo secondo Giovanni, che si riferisce altresì al canone seguente: **Quærendo invenietis**; Cercate e troverete. Se questo suggerimento è all'intenzione del re di Prussia, esso non manca di una certa qual provocazione, non essendo certo il

monarca in grado di risolvere il complesso enigma. Il canone è notato su di un solo pentagramma, e Bach non dà alcuna indicazione sull'entrata della seconda voce.

Canon a 4 (Canone a 4 voci). Sempre più complesso: come nel canone precedente una sola voce è notata, ma questa volta sono tre le voci che si devono combinare tra di loro e con la prima, senza che i momenti delle loro entrate siano indicati.

Sonata sopr' il Soggetto Reale a Traversa, Violino e Continuo. È alla celebre Sonata a tre che è affidato il compito di concludere il discorso in tutta la sua vastità, portando al suo climax l'itinerario emotivo dell'ascoltatore: *Peroratio in affectibus*, meta principale della retorica. Può apparire strano che questa sonata in stile galante, nel gusto rococò alla moda, ben adatta a sedurre il re – che molto probabilmente l'avrà suonata – figuri in questo contesto. Ma, se si osserva con attenzione, si può constatare come, seguendo lo schema tradizionale della Sonata da chiesa in quattro movimenti (Largo, Allegro, Andante, Allegro), essa faccia continuamente appello a quello stile contrappuntistico fondato sulla tecnica del canone, che unisce, nella loro diversità, tutte le composizioni dell'*Offerta musicale*. Un grande rigore di scrittura, dietro l'apparenza della galanteria e dell'effusione più spontanea: è questo il «dissimulare l'arte con l'arte stessa», di cui parla Rameau proprio in quel periodo.

Canon perpetuus (Canone perpetuo). Ultima parte, epilogo della *peroratio* nel concreto, *in rebus*, secondo Quintiliano, come la Sonata lo è *in affectibus*, negli affetti. Anch'essa scritta per un trio composto da flauto, violino e basso continuo, si presenta come una conclusione alla Sonata, con le due voci superiori in canone per moto contrario. Il tema regio, ornato, si prolunga, apparendo a ciascuna delle due voci nella sua forma originale e rovesciata.

Nelle sue composizioni cameristiche, Bach ha particolarmente frequentato la scrittura per trio, sia che le tre parti siano affidate ad uno strumento solista ed alle due mani del clavicembalista, sostenuto da una parte di basso, sia a due strumenti solisti accompagnati da un basso continuo. La Trio Sonata dell'*Offerta musicale* appartiene a quest'ultimo genere, come d'altronde molte altre composizioni come le sei Trio Sonate per organo, rielaborazione di trii oggi perduti.

A questa regola generale fanno eccezione alcune pagine per violino e basso continuo. Come la **Sonata in sol maggiore, per violino e basso continuo BWV 1021**, ritrovata nel 1928 in una copia di Anna Magdalena. Essa ha tutto per sembrarci di Bach stesso, anche se se ne conosce un'adattamento in fa maggiore ed un'altra in trio (la Sonata BWV 1038, qui di seguito) che sembrano tutte e due opera di Carl Philipp Emanuel Bach. Anch'essa ha il taglio della sonata da chiesa, con l'alternanza di quattro movimenti, un Adagio bipartito, un Vivace, un Largo ed un Presto finale.

Con la **Sonata a tre in sol maggiore, per flauto, violino e continuo BWV 1038** si ritorna al trio classico. Il manoscritto è di certo autografo di Bach, ma si tratta senza dubbio della copia dell'adattamento (di Carlo Philippe Emanuel, come si è detto) della Sonata BWV 1021. La tonalità e la parte del basso restano identiche; la parte di violino passa, modificata, al flauto, mentre una nuova parte è stata aggiunta, destinata al violino, in una tessitura che necessita della scordatura.

GILLES CANTAGREL

NANTES

Except for certain far-off or exotic cities, rare are those that constitute the source of inspiration for an entire book from leading writers. Such is, however, the case of Nantes, which was the subject of Julien Gracq's *La forme d'une ville*.

There is a whole cultural, architectural, urbanistic and artistic past that gives Brittany's historic capital the discreet charm of cities where experience is root and where the cultural substratum is a desired kaleidoscope. The birthplace of Jules Verne and filmmaker Jacques Demy, and a place where surrealist writer André Breton loved to stay, Nantes was also the site of the first urban public transport service at the beginning of the 19th century. Created by an entrepreneur of public baths who was subsequently ruined by it, the formula would, as we know, become highly successful. In Nantes, imagination is the mover of action.

The sixth-largest city in France, the metropolis of the Great West, Nantes is the central pole of the Atlantic arc turned towards the open sea and in the forefront of the European economic zone towards the West. Nothing there is banal, and the unusual reigns undivided. Thus, it was in Nantes that the '*La folle Journée Bach*' took place, perhaps the largest event in all of Europe devoted to the composer on the occasion of the two hundred fiftieth anniversary of his death. And it is not by mere chance that Nantes bequeaths this recording to posterity: here, with one of the Cantor's most sublime compositions performed on French soil by one of the most expert and inspired Italian ensembles, is a prime example of divine balance.

Nantes or the '*réunion des goûts*'. A way of insisting on Europe's heritage.

ABBAYE ROYALE DE FONTEVRAUD

A memorial at the crossroads of Anjou, Touraine and Poitou, the Abbey of Fontevraud was one of the largest and most powerful of the Abbeys of the western world.

From the 12th to the 21st century, the abbey's history reflects man's fate and passions.

Passion for God, converting nuns and monks of the mixed order into dedicated builders, governed by an abbess who was their spiritual and temporal ruler, owing allegiance only to the Pope and to the King.

Passion for the egalitarian principles of the French Revolution that led a period of temporary exile and destructions, to sound and fury.

Passion for the utopia of model prisons which turned the abbey's building into a new form of convent for inmates meant to be reborn through work.

Passion for the national heritage; for Fontevraud a return to one of its original vocations... Abbeys were in a way the precursors of cultural centres.

Passion for lovers and performers of music who find in Fontevraud a true symbol of the past and of the depth of man's roots. Sensitive to the greatness, beauty and silence of this unique architectural ensemble, artists are deeply conscious that it offers a receptive source of inspiration. Within its walls, live a world of acoustic perfection and a wealth of sounds, as yet partly unexplored, which brings forth to day the masterworks of the revisited past.

NANTES

Hormis les cités lointaines ou exotiques, rares sont les villes qui constituent, chez des écrivains de premier plan, la source d'inspiration d'un ouvrage entier. Tel est cependant le cas de Nantes, matière et sujet du livre de Julien Gracq: *La forme d'une ville*.

C'est tout un passé culturel, architectural, urbanistique et artistique qui donne à la capitale historique de la Bretagne le charme discret des cités où l'expérience est racine et où le substrat culturel est un kaléidoscope revendiqué. Lieu où naquirent Jules Verne et Jacques Demy, mais où séjourna aussi André Breton qui l'aima, Nantes est la ville où, au début du XIX^e siècle, un entrepreneur de bains publics créa le premier service urbain de transports en commun; et s'il s'y ruina, la formule ne devait pas moins connaître la fortune que l'on sait. A Nantes, l'imagination est le moteur de l'action.

Sixième ville de France, métropole du Grand Ouest, Nantes, pôle central de l'arc atlantique tourné vers le large, est l'avancée de l'espace économique européen vers l'Occident. Rien n'y est banal, l'insolite y règne sans partage. Ainsi Nantes est ce lieu où se déroula *La folle Journée* Bach, peut-être la plus vaste manifestation de toute l'Europe consacrée au compositeur à l'occasion du deux-cent cinquantième anniversaire de sa mort. Et ce n'est pas fortuitement que Nantes laisse à la postérité cet enregistrement: une composition des plus sublimes d'un auteur allemand, réalisé en terre française, par un ensemble italien parmi les plus experts et les plus inspirés: l'équilibre divin.

Nantes ou la «réunion des goûts». Une façon de revendiquer l'héritage de l'Europe.

ABBAYE ROYALE DE FONTEVRAUD

Lieu de mémoire situé au carrefour de l'Anjou, de la Touraine et du Poitou, l'Abbaye Royale de Fontevraud fut l'une des abbayes les plus vastes et les plus puissantes d'Occident.

Du XII^e au XXI^e siècles, son histoire est celle de l'homme et de ses passions.

Passion de Dieu qui fit des moines et religieuses de l'ordre double d'infatigables bâtisseurs, dirigés par une abbesse, chef spirituel et temporel qui n'obéissait qu'au Pape et au Roi.

Passion égalitaire de la Révolution qui ouvrit une période d'exil et de destruction, de bruit et de fureur.

Passion de l'utopie pénitentiaire qui conduisit à transformer les bâtiments en nouveau couvent de la population carcérale qui devait renaître par le travail.

Passion du patrimoine qui rend Fontevraud à l'une de ses vocations premières... Les abbayes furent des centres culturels avant la lettre.

Passion, enfin, des amoureux de la musique qui découvrent en Fontevraud un lieu hautement symbolique de ce passé où nous puisons nos racines. Dans cet ensemble architectural unique, les artistes trouvent la grandeur, la beauté, le silence qui nourrissent leur inspiration. Ils y trouvent aussi un monde de perfection acoustique et de richesses sonores encore incomplètement exploré qui leur permettent de nous offrir aujourd'hui les chefs d'oeuvre d'un passé revisité.



NANTES

Von entlegenen oder exotischen Stätten einmal abgesehen finden sich nur sehr wenige Städte als Quelle der Inspiration für Schriftsteller von Rang. Das ist gleichwohl der Fall für Nantes, das Stoff und Thema für ein Buch von Julien Gracq lieferte: *La forme d'une ville* (Die Gestalt einer Stadt).

Eine umfassende kulturelle, architektonische, städtebauliche und künstlerische Vergangenheit verleiht der historischen Hauptstadt der Bretagne den geheimnisvollen Zauber jener Städte, in der das Erleben wurzelt und der kulturelle Reichtum einem Kaleidoskop gleicht. Hier wurden Jules Verne und Jacques Demy geboren, hier ließ sich auch André Breton nieder, der Nantes liebte, jene Stadt, in der zu Beginn des XIX. Jhts. der Betreiber der öffentlichen Bäder das erste Städtische Verkehrswesen für die Allgemeinheit schuf; und wenn er auch Bankrott machte, seine Idee sollte sich als Glücksfall erweisen, wie sich später herausstellte. In Nantes gehen immer Ideen der Taten voraus.

Als sechstgrößte Stadt Frankreich, Metropole des Großen Westens, bildet Nantes den Mittelpunkt des in die Weite des Atlantiks reichenden Festlandbogens, Vorposten des europäischen Wirtschaftsraumes im Abendland. Nichts hier ist farblos, das Ungewöhnliche herrscht auf einmalige Weise. So wird verständlich, dass Nantes es war, wo *La folle Journée* Bach straffand (Der irre Bach-Tag), vielleicht die mächtigste Veranstaltung in ganz Europa anlässlich des zweihundertfünfzigsten Todestages des Komponisten. Nicht von ungefähr hinterlässt Nantes der Nachwelt diese Aufnahme: eines der erhabensten Werke eines deutschen Künstlers, aufgeführt auf dem Boden Frankreichs von ein italienischen Ensemble, das zu den erprobtesten und begabtesten zählt: eine wahrhaft göttliche Ausgeglichenheit.

Nantes oder die »Vereinigung der Geschmäcker«. Auch eine Art und Weise, das Erbe Europas zu pflegen.

ABBAYE ROYALE DE FONTEVRAUD

Die Königliche Abtei von Fontevraud, eine der grössten und mächtigsten Abteien des Abendlandes, ist eine Stätte der Geschichte am Treffpunkt dreier Gebiete: Anjou, Touraine, Poitou.

Vom 12. bis zum 21. Jahrhundert ist ihre Geschichte die des Menschen und seiner Leidenschaft.

Leidenschaft Gottes, der die Mönche und Nonnen zu unermüdlichen Baumeistern machte, unter der Herrschaft einen Äbtissin, die als geistige und zeitliche Leiterin nur dem Papst und dem König gehorschte.

Leidenschaft des Gleichheitsideal der Revolution, mit der eine Zeit des Exils und der Zerstörung, des Lärms und der Wut begann.

Leidenschaft der Utopie einer Gefängnisstadt, die zu einer Umwandlung der Gebäude in eine neue Art von Kloster führte, in das der Gefängnisinsassen, die durch Arbeit zu neuem Leben geführt werden sollten.

Leidenschaft des Kulturerbes, die Fontevraud zu seiner ursprünglichen Berufung zurückführt... Die Abteien waren schon immer kulturelle Mittelpunkte.

Leidenschaft endlich der Musiker und Musikliebhaber, die in Fontevraud einen mit Symbolen der Vergangenheit geladenen Ort suchen. In diesem einzigartigen architektonischen Rahmen finden die Künstler Größe, Schönheit und Stille, die ihre Eingebung nähren. Sie entdecken hier auch die Perfektion und den Reichtum einer akustischen Welt, die noch nicht gänzlich erforscht ist und ihnen erlaubt, uns die Meisterwerke einer wiedergewonnenen Vergangenheit nahezubringen.

NANTES

Rare sono le città, eccezion fatta per quelle remote o esotiche, che siano state per scrittori di primo piano fonte dell'ispirazione di un'intera opera. Questo è, tuttavia, il caso di Nantes, soggetto e materia del libro di Julien Gracq: *La forma di una città*.

È tutto un passato culturale, architettonico, urbanistico ed artistico che conferisce alla capitale storica della Bretagna il fascino discreto delle città per le quali l'esperienza costituisce le radici, ed il substrato culturale è un caleidoscopio rivendicato. Luogo di nascita di Giulio Verne e Jacques Demy, ma anche soggiorno di André Breton che molto l'amò, Nantes è la città ove, all'inizio del XIX secolo, un impresario di bagni pubblici creò il primo servizio urbano di trasporti in comune; ed anche se si rovinò in quest'impresa, la formula conobbe poi un successo oggi ben noto. A Nantes l'immaginazione è motore dell'azione.

Sesta città di Francia, metropoli del grand'ouest, Nantes, polo centrale dell'arco atlantico volto verso grandi orizzonti, è la testa di ponte dello spazio economico europeo verso l'occidente. Nulla vi è banale, l'insolito regna incontrastato. Così Nantes è la città ove si è svolta «*la Folle journée Bach*», forse la più vasta manifestazione in tutta l'Europa dedicata al compositore in occasione del duecentocinquantenario anniversario della sua morte. E non è a caso che Nantes lascia ai posteri questa registrazione: un'opera tra le più sublimi di un compositore tedesco, realizzata in Francia da un ensemble italiano tra i più esperti ed i più ispirati: un equilibrio divino.

Nantes o la «*réunion des goûts*». Un modo di rivendicare l'eredità dell'Europa.

ABBAYE ROYALE DE FONTEVRAUD

Luogo di memorie, sito tra l'Anjou, la Touraine ed il Poitou, l'Abbazia Reale di Fontevraud fu una delle abbazie più vaste e più potenti dell'Occidente.

Dal XII al XXI secolo, la sua storia è quella dell'uomo e delle sue passioni.

Passione per Dio, che fece di monaci e monache di un doppio ordine degli infaticabili costruttori, agli ordini di una badessa, capo spirituale e temporale che non obbediva che al Papa ed al Re.

Passione per un ordine nuovo della Rivoluzione, che esplose in un lungo periodo d'esilio e distruzione, di clamori e furori.

Passione dell'utopia penitenziaria, che indusse la trasformazione di quelle costruzioni in una nuova specie di convento, per una popolazione carceraria che avrebbe dovuto rinascere attraverso il lavoro.

Passione per il patrimonio artistico che riporta Fontevraud ad una delle sue vocazioni originarie... le abbazie furono, infatti, dei centri culturali *ante litteram*.

Passione, infine, degli appassionati musicofili che scoprono in Fontevraud un luogo altamente simbolico di quel passato in cui affondano le nostre radici. In questo insieme architettonico assolutamente unico, gli artisti trovano la maestosità, la bellezza, il silenzio che nutrono la loro ispirazione. Vi trovano anche un mondo di perfezione acustica e di ricchezza sonora non ancora del tutto esplorato, che permette oggi di offrire un'ambientazione ideale ai capolavori di un passato rivisitato.

ICONOGRAPHY [DIGIPACK]

FRONT COVER AND INSIDE: Giambattista Tiepolo, *The Power of Eloquence* (Orpheus calling back Eurydice from Hades), 1724-1725, Venice, Palazzo Sandi. © Mondadori Portfolio / Electa / Paolo e Federico Manusardi.

ICONOGRAPHY [BOOKLET]

Page 8: Enrico Gatti, 2003. ©Walter Capelli

Page 12: Marcello Gatti, Enrico Gatti, Guido Morini and Gaetano Nasillo, during recording sessions, 1999. ©Charlotte Gilart de Keranflec'h.

Page 21: The Royal Abbey of Fontevraud.

TRANSLATIONS

FRENCH ENGLISH: John Tyler Tuttle

FRENCH-GERMAN: Peter Söllinger

FRENCH-ITALIAN: F. Ferruccio Nuzzo

EDITING: Donatella Buratti

GRAPHIC DESIGN: Mirco Milani

ARCANA is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE
16, rue du Faubourg Montmartre – 75009 Paris
www.outhere-music.com www.facebook.com/OutthereMusic

ARTISTIC DIRECTOR: Giovanni Sgaria

outhere
MUSIC



outhere

MUSIC

Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com



ZIG-ZAG TERRITOIRES

JOHANN SEBASTIAN BACH 1685-1750

MUSIKALISCHES OPFER BWV 1079

- 1 **Ricercar a 3** 5'15
- 2 **Canon perpetuus super Thema Regium** 1'20
Canones diversi super Thema Regium
- 3 1 - Canon a 2. cancrizans 1'14
- 4 2 - Canon a 2. Violin in unissono 0'44
- 5 3 - Canon a 2. per motum contrarium 1'00
- 6 4 - Canon a 2. per Augmentationem, contrario Motu 1'36
- 7 5 - Canon a 2. per Tonos 2'37
- 8 **Fuga canonica in Epi diapente** 2'14

Sonata G-Dur

für Violine und Basso continuo, BWV 1021

- 17 1 - Adagio 3'27
- 18 2 - Vivace 0'56
- 19 3 - Largo 2'09
- 20 4 - Presto 1'20

- 9 **Ricercar a 6** 5'37

Quærendo invenietis

- 10 Canon a 2 1'07
- 11 Canon a 4 2'58

Sonata Sopr'Il Sogetto Reale a Traversa, Violino e Continuo

- 12 1 - Largo 5'45
- 13 2 - Allegro 5'46
- 14 3 - Andante 3'06
- 15 4 - Allegro 3'00
- 16 **Canon perpetuus** 2'03

Trio Sonate G-Dur

für Flöte, Violino discordato und Basso continuo, BWV 1038

- 21 1 - Largo 3'07
- 22 2 - Vivace 0'56
- 23 3 - Adagio 1'52
- 24 4 - Presto 1'24

Total time 62'20

ENSEMBLE AURORA ENRICO GATTI violino – MARCELLO GATTI traversiere
GAETANO NASILLO violoncello – GUIDO MORINI clavicembalo
maestro di concerto ENRICO GATTI

English commentary inside
Texte en français
Mit deutscher textbeilage
Note in italiano all'interno

©2001 / ©2015 Outhere Music France. Recorded in the upper dormitory of the Royal Abbey of Fontevraud, 27 November-1 December 1999. Sound engineers: Michel Bernstein and Charlotte Gilart de Keranflec'h. Digital editing: Charlotte Gilart de Keranflec'h. Produced by Michel Bernstein. Coproduction Arcana / Mairie de Nantes / ADDM de Loire Atlantique / Royal Abbey of Fontevraud [Centre Culturel de l'Ouest]. Front cover: Giambattista Tiepolo, *The Power of Eloquence* (Orpheus calling back Eurydice from Hades), 1724-1725, Venice, Palazzo Sandi. © Mondadori Portfolio / Electa / Paolo e Federico Manusardi. A European Union production manufactured in Austria (EU) by Sony DADC Austria AG.

www.outhere-music.com www.facebook.com/OuthereMusic



ASSOCIATION DÉPARTEMENTALE
POUR LE DÉVELOPPEMENT
DE LA MUSIQUE ET DE LA DANSE
EN LOIRE ATLANTIQUE



outhere
MUSIC



A 384

