



RESTORED OBOE CONCERTI · MUSICAL OFFERING · CLAVIER-BÜCHLEIN FOR ANNA MAGDALENA BACH

[2] Musical Offering / Musikalisches Opfer /
Offrande Musicale / Ofrenda Musical BWV 1079
Canons BWV 1072 - 1078, 1086, 1087

Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Producer and digital editor/Directeur de l'enregistrement et montage digital/Dirección de grabación y corte digital: Stefan Weinzierl

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido:

Stefan Weinzierl, Christoph Claßen, Philipp Knop

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Zentralsaal Bamberg, 12.-14. Mai/May/Mai/Mayo 1999 (BWV 1079)

Kath. Pfarrkirche Oberried/Breisgau, 28. September/Septembre/Setiembre 1999 (Canons)

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductorios:

Dr. Michael Märker, Karl Kaiser

Redaktion/Editor/Rédaction/Redacción: Dr. Andreas Bomba

Cembalo/Harpsichord/Clavecin/Clave:

Keith Hill 1992, nach einem flämisch-französischen Instrument des ausgehenden 17. Jh.)

Fortepiano:

nach Johann Andreas Stein, 1778, aus Sammlung Stuttgart, von Monica May

Englisch translation: Alison Dobson-Ottmers, Dr. Miguel Carazo & Associates

Traduction française: Anne Paris-Glaser, Micheline Wiechert

Traducción al español: Juan Aguilar Sánchez, Julian Aguirre Muñoz de Morales

© 1999 by Hänssler-Verlag

© 1999 by Hänssler-Verlag

Internationale Bachakademie Stuttgart

E-Mail: office@bachakademie.de

Internet: http://www.bachakademie.de

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach
Bach
(1685–1750)

Musikalisches Opfer/The Musical Offering/ Offrande Musicale/Ofrenda Musical BWV 1079

Gottfried von der Goltz, Martin Jopp - Violine/Violin/Violon/Violin
(nach Matthias Ulanus, Bozen 1695 / Jacobus Stainer 1643)

Karl Kaiser - Flöte/Flute/Flûte/Flauta

(nach Carlo Palanca, Turin 1740, von Gerhard Kowalewsky)

Ekkehard Weber - Viola da Gamba/Viole de gambe/Viola de gamba

Michael Behringer - Cembalo/Harpsichord/Clavecin/Clave
Fortepiano

*

Kanons/Canons BWV 1072 – 1078, 1086

*

14 Kanons/Canons BWV 1087

Gottfried von der Goltz, Petra Mülleians, Daniela Helms, Christian Goosses – Violine/Violin
/Violon/Violín, Viola

Kristin von der Goltz – Violoncello/Violoncelle/Violoncello

Michael Behringer – Cembalo/Harpsichord/Clavecin/Clave

Musikalisches Opfer/The Musical Offering/Offrande Musicale/Ofrenda Musical		44:14
Ricercar a 3 <i>Fortepiano</i>	1	5:03
Canon perpetuus super Thema Regium <i>Violino, Flauto, Cembalo</i>	2	1:01
Canon 1. a 2 cancrizans <i>Violino, Cembalo</i>	3	0:43
Canon 2. a 2 Violin: in unisono <i>Violino I+II, Viola da Gamba</i>	4	1:05
Canon 3. a 2 per Motum contrarium <i>Flauto, Violino, Viola</i>	5	0:43
Canon 4. a 2 per Augmentationem, contrario Motu <i>Violino, Cembalo</i>	6	1:52
Canon 5. a 2 per Tonos <i>Violino I + II, Cembalo</i>	7	2:46
Fuga canonica in Epidiapente <i>Flauto, Violino, Viola da Gamba</i>	8	1:52
Ricercar a 6 <i>Cembalo</i>	9	6:34
Quaerendo Invenietis: Canon a 2 <i>Cembalo</i>	10	1:00
Canon a 4 <i>Violino I+II, Cembalo</i>	11	2:16
Sonata Sopr' Il Soggetto Reale a Traversa, Violino e Continuo <i>Flauto, Violino, Fortepiano</i>		
Largo	12	5:27
Allegro	13	5:37
Andante	14	3:22
Allegro	15	2:51
Canon perpetuus <i>Flauto, Violino, Fortepiano</i>	16	2:02

Canons

(Auflösungen von Christoph Wolff, NBA VIII/1) (resolutions by Christoph Wolff, NBA VIII/1)

(résolutions de Christoph Wolff, NBA VIII/1) (adaptaciones de Christoph Wolff, NBA VIII/1)

Kanon zu acht Stimmen BWV 1072 <i>Violino I-III, Viola (overdub)</i>	17	1:50
Kanon zu vier Stimmen BWV 1073 <i>Violino, Viola I+II, Violoncello</i>	18	0:52
Kanon zu vier Stimmen BWV 1074 (für Ludwig Friedrich Hudemann)	19	1:13
<i>Violino I+II, Viola, Violoncello</i>		
Kanon zu zwei Stimmen BWV 1075 <i>Cembalo</i>	20	0:20
Kanon zu sechs Stimmen BWV 1076 (auf Haußmanns Bild 1746 und für die Mizlersche Sozietät 1747)	21	1:00
<i>Violino I+II, Viola I+II, Violoncello, Cembalo</i>		
Kanon zu vier Stimmen und Baß («Soggetto») BWV 1077 (für Johann Gottfried Fulde) 19	22	0:39
<i>Violino I+II, Viola I+II, Violoncello</i>		
Kanon zu sieben Stimmen und Basso ostinato BWV 1078 <i>Violino I-III (overdub)</i>	23	1:38
Kanon zu zwei Stimmen BWV 1086 <i>Cembalo</i>	24	0:43

14 Canons

über die ersten acht Fundamentnoten der Aria aus den Goldbergvariationen BWV 1087
on the first eight fundamental notes of the aria from the Goldberg Variations BWV 1087
sur les huit premières notes fondamentales de l'Aria des Variations Goldberg BWV 1087
sobre las ocho notas fundamentales del aria de las variaciones Goldberg BWV 1087

1. Canon simplex <i>Cembalo</i>	25	0:20
2. all' rovescio <i>Cembalo</i>	26	0:18
3. Beede vorigen Canones zugleich, motu recto e contrario <i>Violino, Cembalo</i>	27	0:14
4. motu contrario e recto <i>Violino, Cembalo</i>	28	0:12
5. Canon duplex à 4 <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Cembalo</i>	29	0:18
6. Canon simplex über besagtes Fundament à 3 <i>Viola I+II, Cembalo</i>	30	0:19
7. Idem à 3 <i>Viola I+II, Cembalo</i>	31	0:14
8. Canon simplex à 3, il soggetto in Alto <i>Viola, Violine, Violoncello</i>	32	0:18
9. Canon in unisono post semifusam à 3 <i>Violino I+II, Violoncello, Cembalo</i>	33	0:14
10. Alio modo, per syncopationes et per ligaturas à 2 / Evolutio <i>Violino, Cembalo / Cembalo, Violoncello</i>	34	0:20
11. Canon duplex übers Fundament à 5 <i>Violino I+II, Cembalo / Violino I+II, Viola I+II, Violoncello, Cembalo</i>	35	0:42
12. Canon duplex über besagte Fundamental-Noten à 5 <i>Violino I+II, Viola I+II, Violoncello, Cembalo</i>	36	0:41
13. Canon triplex à 6 <i>Violino I+II, Viola I+II, Violoncello, Cembalo</i>	37	0:33
14. Canon à 4 per Augmentationem et Diminutionem <i>Violino I, Viola I, Violino II + Viola II unisono, Violoncello, Cembalo</i>	38	0:43
Total Time		58:28



Michael Märker

Johann Sebastian Bach: Musikalisches Opfer BWV 1079

Ein musikalisches Opfer zu erbringen, war für die Komponisten von jeher etwas beinahe Alltägliches. Immer gab es Anlässe zur Dedikation eigener Werke an eine Institution, eine Persönlichkeit von Rang, einen Kollegen oder einen Freund. Von Bach wissen wir zwar, daß er Huldigungsmusiken zu Ehren einzelner Angehöriger des Dresdner Hofes oder anderer exponierter Personen komponiert und aufgeführt hat, aber von ausdrücklichen »Widmungen« war dabei nicht die Rede.

Das *Musikalisches Opfer* freilich ist mehr als nur eine mit einer Widmung versehene Sammlung, denn es entstand mit einem künstlerischen Anteil des Widmungsträgers oder Opfer-Empfängers, des Preußenkönigs Friedrich II. Dieser soll über seinen Cembalisten Carl Philipp Emanuel Bach in den 1740er Jahren mehrfach sein Interesse an einem Besuch Johann Sebastian Bachs in Potsdam bekundet haben. Bach seinerseits maß dem zunächst offenkundig keine tiefere Bedeutung bei. In seinem Leben spielten Reisen zwar eine gewisse Rolle, doch bildeten in der Regel Musikerbesuche, Orgelgutachten oder auch Bewerbungen auf neue Stellen den Anlaß dafür. Eine immerhin ganztägige Reise zu einem auswärtigen Monarchen zu unternehmen, nur weil dieser es wünschte, war für Bach wohl ein fremder Gedanke. Daß er sich letztlich doch dazu entschloß, dürfte weniger der Wertschätzung für den relativ jungen König (von dem man wußte, daß er auch kom-

ponierte und die Flöte spielte) als vielmehr der nötigen Rücksicht auf seinen Sohn, der anderenfalls in eine mißliche Lage gegenüber seinem königlichen Arbeitgeber geraten wäre, zuzuschreiben sein.

In den »Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen« vom 11. Mai 1747 ist zu lesen: »Aus Potsdam vernimmt man, daß daselbst verwichenen Sonntag der berühmte Capellmeister aus Leipzig, Herr Bach, eingetroffen ist, in der Absicht, das Vergnügen zu genießen, die dasige vortreffliche Königl. Music zu hören. Des Abends, gegen die Zeit, da die gewöhnliche Cammer-Music in den Königl. Apartements anzugehen pflegt, ward Sr. Majest. berichtet, daß der Capellmeister Bach in Potsdam angekommen sey, und daß er sich jetzo in Dero Vor Cammer aufhalte, allwo er Dero allergnädigste Erlaubniß erwarte, der Music zu hören zu dürfen. Höchstdieselben ertheilten sogleich Befehl ihn herein kommen zu lassen...«

Der über sechzigjährige Komponist mußte umgehend – noch in Reisekleidung – beim König erscheinen, der seinerseits zuvor die Mitglieder seiner abendlichen Kapellmusik mit den Worten »Meine Herren, der alte Bach ist gekommen« informiert hatte. Sodann hatte Bach unter den Augen und Ohren des Königs und der Kapellmusiker zunächst die neuartigen Hammerklaviere aus der Werkstatt des Freiburger Orgelbauers Gottfried Silbermann, die sich in verschiedenen Räumen des Potsdamer Stadtschlosses befanden, auszuprobieren und darauf zu fantasieren. Die Begegnung gipfelte darin, daß Friedrich II. – sei es auf Bitten Bachs oder aus eigenem

Entschluß – dem Thomaskantor ein Thema vorgab, über das dieser offenbar eine dreistimmige Fuge improvisierte. Der Versuch, auch eine sechsstimmige Fuge zu improvisieren, scheiterte allerdings. Inwiefern die schriftlich überlieferte Themengestalt tatsächlich vollständig der königlichen Vorgabe entsprach und ob Bach möglicherweise für die Improvisationen ursprünglich zwei unterschiedliche Themenvarianten verwendet hat, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen.

Nach damaligen Zeitungsberichten versprach Bach bereits bei seinem Besuch, das »ausbündig schöne« Thema des Königs »in einer ordentlichen Fuga zu Papiere bringen, und hernach in Kupfer stechen lassen« zu wollen. Es blieb jedoch nicht dabei: Er schuf auf der Grundlage jenes königlichen Themas (»Thema Regium«) ein dreistimmiges und ein sechsstimmiges Ricercar, zehn Kanons und eine viersätzig Triosonate.

Bei aller Bindung an das traditionelle Repertoire barocker Figuren erweist sich das Thema Regium doch als etwas überaus Unverwechselbares. Der beginnende Moll-Dreiklang wird durch die beiden unmittelbar angrenzenden Extremtöne nach oben und unten abgeschlossen, so daß sich mit der verminderten Septime ein typischer »Saltus duriusculus« – ein etwas harter Sprung – vollzieht. Dem schließt sich ein ausgedehnter »Passus duriusculus« – ein etwas harter Gang – in Form eines chromatischen Abstiegs an, der mit einer ungewöhnlichen Doppelquarte zum Themenende überleitet. Für eine mehrstimmige Fuge ist ein solch sperriges und übermäßig chromatisches

Thema an sich wenig geeignet, da es von vorn herein den Spielraum für die anderen Stimmen stark einschränkt. Vor diesem Hintergrund mutet Bachs ausgerechnet sechsstimmige Fuge über dieses Thema geradezu tollkühn an.

Daß er sowohl die dreistimmige als auch die sechsstimmige Fuge mit dem altentümlichen Terminus »Ricercar« bezeichnet, dürfte zum einen als Fingerzeig auf die alte Ricercarkunst, an deren Geist er anknüpft, zu verstehen sein; zum anderen überschrieb Bach die gedruckte Sammlung mit den Worten »Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta« (»Das auf des Königs Geheiß mit canonischer Kunst ausgearbeitete Thema und einiges mehr«), deren Anfangsbuchstaben nach Art eines Akrostichons das Wort RICERCAR ergeben.

Die beiden Ricercari verkörpern trotz ihres (nahezu) übereinstimmenden Themas regelrechte Gegensätze innerhalb der alten Ricercarkunst. So weist das dreistimmige Ricercar spielerische (z.B. in den Triolenfiguren) oder empfindsame Züge (z.B. in seufzerartigen Vorhaltsbildungen) auf. Dagegen erweist sich das sechsstimmige Ricercar als Inbegriff eines »schweren«, kompakt gearbeiteten Kontrapunktsatzes. Souverän bewältigt Bach dabei die Quadratur des Kreises, ein eigenwilliges, raumgreifendes Thema in eine stimmenstarke Fuge zu integrieren. Mit dieser Kombination nahm er eine doppelte Herausforderung an, deren Größe auch daran zu messen ist, daß uns keine zweite sechsstimmige Fuge aus seiner Feder überliefert ist.

Im Unterschied zur Fuge besteht die Herausforderung bei der Komposition eines Kanons in der strengen, gleichsam automatischen Imitation der Stimmen nach dem einmal gewählten Modus. Er sowie die Themenerfindung entscheiden über die Qualität eines Kanons. Für jeden der zehn Kanons des *Musikalischen Opfers* wählte Bach in beinahe systematischer Manier eine andere Strukturvorgabe. Dazu gehören die rückwärts ablaufende Imitation, die einfache Imitation eines Kanonthemas über dem Thema Regium im Baß, die Quintimitation eines weiteren Kanonthemas in der Umkehrung unter dem Thema Regium in der Oberstimme, die Imitation in der Vergrößerung und in der Umkehrung eines weiteren Kanonthemas unter dem kolorierten Thema Regium, der Spiralkanon (setzt sich nach jedem Durchlauf um einen Ton höher unendlich fort), der Terzkanon aus dem Thema Regium mit frei hinzukomponiertem Baß (eine Anknüpfung an die Triosonate) sowie zwei weitere unendlich fortlaufende Kanons. Mehrfach verwandt hat Bach das Prinzip des Rätselkanons, bei dem unterschiedliche mögliche Imitationsmodalitäten nicht vorgegeben und vom Benutzer erst enträtselt werden müssen. Die Lust am Verschlüsseln, Spekulieren und Experimentieren, die sich darin zeigt, geht namentlich auf das 15. und 16. Jahrhundert zurück.

Die Triosonate allerdings vereint überwiegend moderne italienische und französische Stilelemente. Ihre Besetzung mit Flöte, Geige und Basso continuo dürfte eine Verneigung vor dem flötespielenden König zum Ausdruck bringen (demgegenüber sind die Ricercari und die Kanons – bei einer Ausnahme – nicht

mit Besetzungsangaben versehen). Von besonderer Faszination ist der zweite Satz – ein schneller Satz mit ausgedehnter Imitationstechnik zwischen den Oberstimmen, an der sich zuweilen auch der in der Regel in gleichmäßigen Achteln fortschreitende Basso continuo beteiligt. Daneben jedoch werden zweimal der Continuo und einmal die Flöte für wörtliche Zitate des königlichen Themas eingesetzt. Man hat den Eindruck, als ob hier eine andere musikalische Welt in das ansonsten leichtfüßige musikalische Treiben hineinbricht. Der dritte Satz scheint als eine Demonstration galanten Stils gedacht zu sein – so unmißverständlich wird er von schmachtenden Seufzern beherrscht. Für den vierten Satz formte Bach das Thema Regium zu einem leichtfüßigen Gebilde um, das nun sogar als Impuls einer Gigue zu dienen vermag.

Bachs *Musikalisches Opfer* ist tatsächlich die Gabe eines herausragenden Komponisten an einen herausragenden Monarchen mit – für seinen Stand – herausragenden musikalischen Ambitionen. Dies dürfte eine in der Geschichte einmalige Konstellation sein. Bach muß also sein Opfer an den König nicht mit leichtgängiger, »obrigkeitsverträglicher« Musik bestücken, sondern kann – ganz im Gegenteil – einen beträchtlichen Ausschnitt seiner kompositorischen Kunst von hohem Anspruch beispielhaft zusammenstellen. Dafür nimmt er in Kauf, daß ein Ricercar, ein Canon oder eine Triosonate an sich keinen stringenten, zyklusbildenden Zusammenhang zu stiften vermögen. Statt dessen installiert er mit dem wiederkehrenden Thema Regium selbst die entscheidende Klammer, mit der er zugleich den König in einer für

Bach gemäßen Weise würdigt. Und nicht zuletzt vereint er die alte Imitationskunst in nahezu all ihren spekulativen Verästelungen mit dem neuen Stil der Empfindsamkeit.

Karl Kaiser

Gedanken zur Interpretation des Musikalischen Opfers von Johann Sebastian Bach

Auch wenn man das *Musikalische Opfer* wegen seiner äußerst dichten, expressiven Musik aufs Höchste schätzt, steht man, was Bachs Konzeption dieses Spätwerks angeht, vor einem Rätsel. Die beiden äußerst unterschiedlichen Ricercari stehen in seltsamem Gegensatz zu der extrem ausdrucksvollen und anspruchsvollen Triosonate; die zehn Kanons bilden, in Länge und Struktur sehr heterogen, eine merkwürdige »Ergänzung«. Der Zyklus entbehrt auch auf den zweiten Blick einer inneren Stringenz, ein übergeordnetes Prinzip ist zunächst einmal nicht auszumachen. Schon Philipp Spitta sprach von einem »zusammengewürfelten, bunten Haufen« und formulierte das Verdikt: »Von einer höheren Idee, alle diese kunstvollen Einzelbilder zur künstlerischen Einheit zusammenzufassen, hat Bach diesmal abgesehen«. Wollte sich tatsächlich Bach dem Widmungsträger Friedrich II. nur als Klavierspieler in den Ricercari, als Kapellmeister in dem Trio und als Theoretiker in den verschiedenen Canonformen als potentieller Hofmusiker vorstellen?

Neben diesen Fragen an die Konzeption des *Musikalischen Opfers* ist die Frage der Aufführung ein zweites erhebliches Problem. Wie ordnet man die Einzelstücke des *Musikalischen Opfers* an? Bilden die beiden Ricercari einen Rahmen für die Triosonate und die Kanons, oder sollte doch das Trio als das ausladendste Stück am Schluß stehen? An welche Besetzung dachte Bach? Impliziert die Anweisung über einem Canon »Canon a 2 Violin: Unisono«, daß das Ensemble aus zwei Violinen, Flöte und Continuo-Gruppe bestehen sollte, oder bedeutet diese Anweisung lediglich, daß der zweistimmige Canon (Canon a 2l) vom Cembalo ausgeführt werden soll, dem eine Violine unisono folgt? Ist das sechsstimmige Ricercar für ein Ensemble gedacht, wie es die Partiturnotation des Erstdruckes zulassen würde, oder doch für ein Klavierinstrument, wie es die Klaviernotation von Bachs Autograph vermuten läßt? Welches Klavierinstrument wurde von Bach vorgesehen? Die letzte Frage wird relevant, wenn man weiß, daß Bach bei seinem legendären Besuch in Potsdam am 7. Mai 1747 auf einem Silbermannschen Fortepiano und nicht auf einem Cembalo spielte, und daß dieses Instrument, laut Auskunft von Quantz, wegen seiner Dynamik gegenüber dem Cembalo auch als Continuoinstrument bevorzugt wurde.

Bei der Beschäftigung mit all diesen Fragen hat uns die Deutung des *Musikalischen Opfers* als eine »Rede an den Widmungsträger Friedrich II. von Preußen« entscheidend beeindruckt. Das Thema wurde vom Fürsten selber gestellt. Die Ausführung der Rede erfolgt nach den Regeln von Marcus

Fabius Quintilian (um 30 – 96 n.Chr.). Der römische Redner hatte in seinem umfänglichen Lehrbuch »Institutio Oratoria« nicht nur Aufbau und Wirkung der öffentlichen Rede beschrieben, sondern auch damit verbundene Erziehungsfragen sowie Struktur und Rhythmus einer künstlerischen Komposition. Die insgesamt zwölf Bücher wurden bereits im 14. Jahrhundert wiederentdeckt und auch von Martin Luther hoch geschätzt. Bach hat die »Institutio« wohl ebenfalls gekannt; sein Vorgesetzter, der Thomasschulrektor Johann Matthias Gesner, gab sie 1738 heraus und schrieb in eine Fußnote: »Das alles, Fabius, würdest du für völlig unbedeutend halten, wenn du, von den Toten auferweckt, Bach sehen könntest...« –

Diese Interpretation, die auch in ihren Details auf uns absolut bestechend wirkt, wurde von der Musikologin Ursula Kirkendale vorgestellt (The source for Bach's Musical offering: The Institutio Oratoria of Quintilian, 1981). Sie ist der Schlüssel für die Anordnung der Einzelstücke des *Musikalischen Opfers*. Diese folgt ganz einfach dem Originaldruck in seinen verschiedenen Einheiten und bedarf keiner umständlichen Theorien zur Erklärung seiner vermeintlich »wüsten Unordnung« (Spitta):

Ricercar a 3	= Exordium 1
Canon perpetuus super Thema Regium	= Narratio brevis
5 Canones diversi super Thema Regium	= Narratio ornata

Fuga Canonica	= Egressus
Ricercar a 6	= Exordium II
2 Canones »Quaerendo Invenietis«	= Argumentatio
Sonata	= Peroratio in adfectibus
Canon perpetuus	= Peroratio in rebus

Ursula Kirkendale weist zunächst darauf hin, daß die beiden sehr unterschiedlichen Ricercari den beiden »Exordien« der forensischen Rede entsprechen. Das erste Exordium ist nach Quintilian »ein erster, gleichsam improvisierter Eingang« (principium) in die Rede. Das 3-stimmige Ricercar, bei dem nur ein Drittel den eigentlichen Fugendurchführungen, zwei Drittel aber improvisatorischen Teilen in »modernem« Tonfall gehören, und das wohl die Niederschrift von Bachs improvisierter Fuge vom 7. Mai 1747 darstellt, entspricht in verblüffender Weise diesen Forderungen Quintilians.

Das zweite Exordium ist nach Quintilian »ein subtiler, sorgfältig vorbereiteter Eingang« (insinuatio) zur Argumentatio, dem Hauptteil der Rede. In Bachs »Rede« an den Fürsten entspricht das sechsstimmige Ricercar mit seiner äußerst konzentrierten, kunstvollen Fugentechnik im *stile antico* perfekt den Forderungen nach Subtilität und Sorgfalt. Die sorgfältige Vorbereitung hatte Bach auch in anderem Sinne nötig: beim Treffen mit Friedrich lehnte er bekannt-

lich die Improvisation einer sechsstimmigen Fuge über das königliche Thema mit dem Hinweis auf dessen Komplexität ab. In seiner Widmungsrede heißt es: »Ich bemerkte aber gar bald, daß wegen Mangels nötiger Vorbereitung die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte.«

Die Kanons entsprechen der Narratio (brevis und ornata), dem ersten Hauptteil der Rede. Die berühmte Fuga canonica, eine einzigartige Kombination von Canon und Fuge, dem Egressus, dem Paradestück der Rede, die beiden Rätselkanons »Quaerendo invenietis« (wer sucht, der findet) der »Argumentatio«, dem zweiten Hauptteil der Rede, die durch das 6-stimmige Ricercar eingeleitet wurde. Schließlich stellen die Triosonate und der abschließende Canon perpetuus die »Peroratio«, den Schluß der Rede dar.

Mit welchen Mitteln soll nun Bachs »Rede« an den Widmungsträger Friedrich II. aufgeführt werden? Wir glauben, daß Bach an eine Art Minimalbesetzung von Klavierinstrument, Violine, Flöte und Violoncello dachte. Ein größeres Ensemble ist sicher möglich, aber nicht unabdingbar. Der »Canon a 2 Violin: Unisono« ist nach unserer Überzeugung tatsächlich ursprünglich nicht für zwei Violinen und Baß, sondern für Cembalo mit Violine im Primkanon konzipiert. Der Doppelpunkt im Titel ist kein mißbräutliches »i«, also nicht Violini, sondern eine absolut gängige Abkürzung, wie etwa in Handschriften und Drucken vielfach pian: – piano, also »Violino«. Die Anweisung »a 2« bedeutet – ebenso wie bei den anderen Kanons – daß es sich um einen zweistimmigen

Canon handelt (im *Musikalischen Opfer* gibt es nur eine Ausnahme: den letzten, vierstimmigen Canon, bei dem Bach folgerichtig auch »Canon a 4« schreibt). Bach gibt demnach neben der Flöte und dem selbstverständlichen Klavierinstrument lediglich eine Violine für das ausführende Ensemble an. Alle Stücke sind in einer Viererbesetzung angemessen darstellbar. Damit entfällt für eine konzertante Ausführung das Problem: Was macht die zweite Geige eigentlich, wenn sie ihre wenigen Kanons gespielt hat?

Angesichts des für das *Musikalische Opfer* typischen Gegensatzes von moderner Tonsprache (im Ricercar a 3, in der Triosonate, im letzten Canon perpetuus) und einer eher strengen, archaisierenden Sprache im *stile antico* (in den Canons und dem Ricercar a 6) haben wir uns aber entschieden, bei der Wahl des Instrumentariums vor allem dieser stilistischen Polarisierung Rechnung zu tragen.

Die »modernen« Kompositionen lassen ihren Tonfall besser auf dem zwar schwächeren, aber dynamisch flexiblen Hammerflügel darstellen. Er verleiht der Affektensprache des improvisierten Ricercars mehr subjektive Spannung. Die höchst affektive Sprache des Trios, das vielfache, für Bach sehr ungewöhnliche dynamische und artikulatorische Anweisungen enthält, ist ebenfalls ganz im Sinne Quantz' auf dem Hammerflügel besser als auf dem Cembalo zu realisieren, kann er doch die empfindsame Mikrodynamik von Flöte und Violine ebenbürtig mitmachen. Da das Trio samt dem letzten Canon – in Stimmen gedruckt – Aufführungsmaterial darstellte, haben wir auf die Mitwirkung eines Violoncellos ver-

zichtet. Es wäre für diesen Spieler gar keine Stimme vorhanden gewesen. Der Baß des Hammerflügels mit seiner singenden Tongebung macht ein weiteres Instrument im übrigen entbehrlich. Ganz in diesem Sinne berichtet Carl Philipp Emanuel Bach bekanntlich, daß er das erste Solo des Königs ganz allein am Flügel begleitet habe.

Die strengen Kompositionen im alten Stil dagegen verlangen den »objektiveren« Klang des Cembali, obwohl in Potsdam spätestens seit Mitte der 40er Jahre das Fortepiano eindeutig bevorzugt, wenn nicht sogar für Kammermusik ausschließlich verwendet wurde. Dennoch ist vor allem das Ricercar a 6 unserer Meinung nach ganz sicher erstens kein Ensemblestück und zweitens eher für Cembalo als für das Fortepiano gedacht. Dafür spricht zum einen die Klaviernotation in Bachs Autograph und die eindeutige Anlage für die Spielbarkeit mit zwei Händen. Andere Argumente sind der archaisierende Stil, verbunden mit der entsprechenden Kangerwartung, und die Notwendigkeit der optimalen Durchhörbarkeit der sechs Stimmen, die der Cembaloklang mit seiner guten Transparenz garantiert. Die Tatsache der Partiturnotation des Ricercar a 6 im Druck spricht keineswegs gegen die klare Bestimmung zur Ausführung auf dem Cembalo. Wäre der Druck einer sechsstimmigen Fuge (der einzigen Bachs) auf zwei Systemen überhaupt von der Technik des Stechens her möglich gewesen? Die Partiturnotation mit den 5 verschiedenen Schlüsseln ist daneben wohl auch ein Hinweis auf die Traditionalität dieser monumentalen Fuge im Gegensatz zu dem improvisatorischen Charakter des Ricercar a 3.

Bei der Instrumentierung der Kanons haben wir uns doch für die Hinzuziehung einer zweiten Violine und die Verwendung einer Gambe statt eines Violoncellos entschieden. Wir wollten versuchen, die retrospektivische, spekulative Seite dieser Stücke mit einer Art Consortklang darzustellen, um ein höheres Maß an Äquivalenz der Stimmen zu erzeugen. Lediglich im Kanon »Per Motum Contrarium«, in dem erstmals das königliche Thema als Cantus Firmus in der Oberstimme erscheint, wird es von der Flöte, dem königlichen Instrument Friedrichs vorgetragen. Die Fuga canonica, gemäß der quintilianischen Redeanordnung als »Abschweifung zu einem beifallverheißenden Gegenstand« ein Verlassen des eigentlichen Redegegenstandes, hat von den Figuren und der Baßbehandlung her fast galante Züge. Daher erklingt sie ebenfalls unter Hinzuziehung der Flöte.

Der moderne Klang mit Traverso, Violine und Fortepiano einerseits und der traditionelle Klang mit einem Consort aus 2 Violinen, Viola da Gamba sowie Cembalo andererseits zur klanglichen Realisation des dem *Musikalischen Opfer* immanenten und bestimmenden Gegensatzes der Strukturen und Sprachen erschien uns eine logische Fortsetzung Quintilians gemäß dem römischen Prinzip: *Summ Cuique* – Jedem das Seine.

Michael Märker
Kanons BWV 1072-1078, 1086, 1087

Über die einschlägigen Teile des *Musikalischen Opfers* hinaus ist eine Reihe einzelner Kanons aus Bachs Feder überliefert. Einige der Kanons BWV 1072-1078 sind datiert (1713, 1734, 1747, 1749), so daß die beinahe lebenslange Beschäftigung des Meisters mit dieser kompositorischen Herausforderung erkennbar wird. Auch in diesen Kanons müssen bestimmte Kombinationen der Einsatzfolge, des Einsatzintervalls und bzw. oder der Modellwahl (Umkehrung, Krebs usw.) anhand kurzer Materialvorgaben enträtselt werden.

Während der lange unbekannte Kanon BWV 1086 durch den Bach-Schüler Johann Gottfried Mithel, der von 1753 bis zu seinem Tode 1788 in Riga wirkte, überliefert wurde, hat es mit den Kanons BWV 1087 eine eigene Bewandnis. Durch einen Zufall entdeckte man 1974 in französischem Privatbesitz Bachs Handexemplar der Originalausgabe des 1742 gedruckten vierten Teils der Clavier-Übung, der Goldberg-Variationen BWV 988. Im Anhang dieses Exemplars versteckte sich ein eigenständiger, mit Ausnahme zweier Kanons bislang unbekannter Zyklus des Komponisten: »Verschiedene Canones über die ersten acht Fundamental-Noten vorheriger Arie«. Diese ersten acht Töne der Baßstimme in der eröffnenden Aria der Goldberg-Variationen beschreiben zunächst eine abwärtsgerichtete Skala von der Oktave des Grundtons zu dessen Quinte und anschließend einen auf der Terz beginnenden Aufwärtsgang, der in einen Kadenzfall mündet. Mit dieser

höchst simplen Tonfolge eröffnet sich eine Fülle von Imitationsvarianten, die Bach nach allen Seiten ausgelotet hat:



Eines der Stücke kennen Bach-Freunde seit langem – wenn auch nur in seiner optischen Gestalt. Auf dem berühmten Bach-Porträt von Elias Gottlob Haubmann aus dem Jahre 1746 ist es auf dem Notenblatt nachzulesen, das der Meister in der Hand hält. Der Kanon-Zyklus muß also zwischen 1742 und 1746 entstanden sein. Der auf dem Gemälde präsentierte Kanon BWV 1076, der 1747 auch als Einzeldruck für die Mitglieder der »Societät der Musicalischen Wissenschaften« herausgegeben wurde, und der Kanon BWV 1077 stellen später, geringfügig veränderte Fassungen der Kanons Nr. 13 bzw. Nr. 11 aus dem Zyklus BWV 1087 dar.

Bach hat die Reihe der 14 Kanons dieses Zyklus, deren vollständige Gestalt offen bleibt und aus dem notierten Ausgangsmodell jeweils enträtselt werden muß, überaus planvoll angelegt. Die ersten vier Stücke begnügen sich mit der Urform, der Umkehrung, dem Krebsgang und der Umkehrung des Krebsgangs des Themas. In den restlichen zehn Kanons kommen rhythmisch profilierte und kleingliedrigere Gegenstimmen hinzu. Sie integrieren häufig zugleich in mehr oder weniger verschleierte Form das Thema oder Teile daraus. Der Höhepunkt ist mit dem letzten Kanon erreicht, wenn sich jede der vier Stimmen in

anderen Grundwerten bewegt (eine in Sechzehnteln, eine in Achteln, eine in Vierteln und eine in Halben) und trotzdem dabei das Imitationsprinzip für die jeweiligen Tonfolgen (in Stimme 2 und 4 in der Urform, in Stimmen 1 und 3 in der Umkehrung) zwischen allen Stimmen gewahrt bleibt.

Mit der Beschränkung auf 14 Kanons hat Bach den Zyklus, an dessen Ende der Vermerk »Etcetera« steht, gleichsam signiert, denn die Zahl 14 ist nach damaligem zahlenalphabetischem Usus, bei dem die der Buchstaben des Alphabets durchnummeriert werden, »seine« Zahl: B-A-C-H = 2+1+3+8 = 14.

Michael Bebringer

studierte u.a. Cembalo und Orgel in Freiburg, Wien und Amsterdam u.a. bei Hans Musch, Luigi Fernando Tagliavini, Gustav Leonhardt und Ton Koopman. Als Cembalist und Continuospieler tritt er mit Künstlern wie Reinhard Goebel oder Jordi Savall, mit Ensembles wie »Musica Antiqua Köln«, dem Freiburger Barockorchester und seit über zehn Jahren mit dem Bach-Collegium Stuttgart auf. Im Rahmen der Edition Bachakademie begleitet er als Solist u.a. die weltliche Kantate »Amore traditore« BWV 203 (Vol. 62) und spielt das Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach von 1725 (Vol. 136).

Karl Kaiser

studierte an den Hochschulen in Köln und München Flöte und Musikwissenschaft. Er ist Mitglied der Ensembles Camerata Köln, La Stagione Frankfurt sowie des Freiburger Barockorchesters. Auch mit anderen En-

sembles wie Musica Antiqua Köln arbeitet er zusammen. Er unterrichtet an den Hochschulen Freiburg und Frankfurt.

Der Gambist Ekkehard Weber prägte nach seinem Studium in Freiburg bei Konrad Lechner einen ganz eigenen, unverwechselbaren Stil auf seinem Instrument, sei es als Solist wie auch in den zahlreichen Ensembles, in denen er mitwirkt. Seit 1974 unterrichtet er an der Freiburger Musikhochschule, ist gesuchter Kammermusik- und Continuo-Partner bei Aufführungen von Barockopern, -oratorien und -kantaten, auch als Mitglied des Bach-Collegium Stuttgart. Mit einigen seiner Studenten gründete er vor Jahren das Ensemble »La Gamba«.

Die meisten der übrigen an dieser Aufnahme beteiligten Musiker gehören dem Freiburger Barockorchester und / oder dem FBO-Consort an. Gottfried von der Goltz und Petra Mülleians sind die Konzertmeister dieser auch international renommierten und erfolgreichen Ensembles. Gottfried von der Goltz wurde an der New Yorker Juilliard School of Music ausgebildet und zählt, nach einer Tätigkeit beim NDR-Sinfonieorchester Hamburg heute zu den exponiertesten Virtuosen auf der Barockvioline. Seit 1997 ist er Professor an der Musikhochschule Würzburg. Ebenfalls einen hervorragenden Ruf als Solist wie als Ensemblespieler genießt die Geigerin Petra Mülleians, die zudem an den Musikhochschulen in Weimar und Freiburg unterrichtet.

Michael Märker

Johann Sebastian Bach, The Musical Offering BWV 1079

For composers, musical offerings were more or less a fact of everyday life. There were always occasions to dedicate their works to institutions, important persons, colleagues or friends. We know that Bach composed and performed musical tributes to individual members of the Dresden court or other high-ranking officials, but express »dedications« were never mentioned.

The *Musical Offering*, of course, is more than just a tribute collection, as it was created with the artistic co-operation of its designated recipient, Prussian king Frederick II. Allegedly, the latter had repeatedly expressed his desire to see Johann Sebastian Bach in Potsdam through his harpsichordist Carl Philipp Emanuel Bach in the 1740s. Bach himself obviously didn't consider this matter very important. Travels did play a certain role in his life, but they were normally occasioned by visits of musicians, organ examinations or applications for new posts. Obviously nothing was further from Bach's mind then making an – after all – all-day journey to a distant monarch, just because the latter wished to meet him. The reason why he finally did make the trip, was probably not so much his esteem for the relatively young king (who was well-known as a composer and flutist) than rather out of consideration for his son, who would have otherwise been in an awkward position towards his royal employer.

Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen published the following report on 11 May 1747: »We have heard from Potsdam that Leipzig's famous musical director Mr. Bach arrived this past Sunday, and intends to enjoy the pleasure of listening to His Majesty's most excellent music. In the evening, at the customary hour for chamber music in the royal apartments, His Majesty was instructed that musical director Bach had arrived in Potsdam and that he was now in His Majesty's antechamber, waiting for His Majesty's kindest permission to be allowed to listen to the music. His Majesty immediately gave the command to let him enter...«

More than sixty years old, the composer had to appear instantly – still in his travelling clothes – before the king, who had announced Bach's arrival to his chamber musicians of that evening with the words »Gentlemen, old Bach has arrived«. Before the eyes and ears of the king and his musicians, Bach then had to try out and improvise on the novel fortepianos made by Freiberg-based organ builder Gottfried Silbermann that were in various rooms of the king's Potsdam palace. The highlight of this meeting was that Frederick II – be it at Bach's request or on his own initiative – set the Thomas cantor a theme, on which he improvised a three-voice fugue. However, he failed in his attempt to improvise a six-voice fugue, as well. We cannot definitely say whether the preserved written theme is actually identical to the royal original or whether Bach first used two different variants of the theme for his improvisations.

According to contemporary newspaper reports, Bach already promised on his visit to put the king's »wondrously beautiful« theme »to paper in the form of a fugue and have it engraved in copper.« But that wasn't all: Based on the royal theme (thema regium) he wrote two ricercari – one for three, the other for six voices – ten canons and a trio sonata in four movements.

Despite its affinity to the traditional repertoire of baroque figures, the thema regium is still a highly distinctive motif. The initial minor triad is rounded off to the top and bottom by the immediately adjacent extreme notes, turning the diminished seventh into a typical saltus duriusculus – a rather harsh leap. This is followed by an extended passus duriusculus – a rather harsh passage – in the form of a chromatic descent that leads us to the end of the theme with an unusual double fourth. Such a bulky and overtly chromatic theme is hardly suitable for a polyphonic fugue, as it limits the scope for the other voices from the outset. Thus, Bach's intention of composing a six-voice fugue on this theme seems to be completely ludicrous.

The fact that he used the old term ricercar for both fugues, could be seen as a hint to the venerable art of the ricercar, revived here by Bach; on the other hand, Bach wrote the following heading to the printed collection: »Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta« (the theme issued by the king and other works elaborated in canonic art), the first letters of which acrostically generate the word RICERCAR.

Despite their (almost) identical theme, the two ricercari are absolute contrasts within the old ricercar tradition. The three-voice ricercar features playful (e.g. triplets) and sensitive elements (e.g. sighing suspensions). Conversely, the six-voice ricercar is the epitome of a »complex« and dense counterpoint movement. Bach serenely squared the circle here by integrating an original and expansive theme in a multi-voiced fugue. With this combination he accepted a double challenge, the enormity of which is betrayed by the fact that no other six-voice fugue is recorded in his hand.

Unlike the fugue, the challenge of composing a canon lies in the strict, almost automatic, imitation of voices according to the once selected mode. This mode and the invented theme are decisive for the quality of the canon. Bach almost systematically chose a different structure for each of the ten canons of his *Musical Offering*. This includes reverse imitation, simple imitation of a canon theme over the thema regium in the bass, imitation on the fifth of another canon theme in inversion under the thema regium in the upper voice, imitation of another canon theme in augmentation and in inversion under the embellished thema regium, spiral canon (which continues ad infinitum, rising a note higher after each repetition), a canon on the third based on the thema regium with a free bass accompaniment (link to the trio sonata) and two further endless canons. Several times Bach used the principle of the riddle canon, where the different imitation options are not specified and have to be deciphered by the user. This predilection for riddles, speculation and experiments displayed here, dates back to the 15th and 16th centuries.

However, the trio sonata combines predominantly modern Italian and French stylistic elements. Its orchestration with flute, violin and basso continuo is probably intended as a homage to the flute-playing king (in contrast, no instruments are specified for the ricercari and canons – with one exception). The second movement is particularly fascinating – a fast movement with extensive imitations between the upper voices, sometimes with the participation of the basso continuo, progressing in consistent quavers. In addition, Bach uses the continuo twice and the flute once to quote the royal theme verbatim. It sounds like a different musical world breaking into this otherwise lightweight musical fabric. The third movement seems to be intended as a demonstration of the style galante – and is unmistakably predominated by languishing sigh figures. For the fourth movement, Bach rearranged the thema regium into a mercurial creation that could even serve as an inspiration for a gigue.

Bach's *Musical Offering* is indeed the gift of an outstanding composer to an outstanding monarch with – for his rank – outstanding musical ambitions. This ought to be a unique constellation in history. So Bach didn't have to put together an offering of bland music »for the upper classes«, on the contrary, he could offer the king considerable insight into his compositional skills on a sophisticated level. For this he had to accept that a ricercar, a canon or a trio sonata cannot create a stringent and cyclical whole. Instead, he installed the recurrent thema regium as a decisive link, by means of which he paid tribute to the king in an appropriate style. And, not least, he combined the

old art of imitation in virtually all of its speculative ramifications with the new sensitive style.

Karl Kaiser
Reflections on the interpretation of Johann Sebastian Bach's Musical Offering

Although its extremely dense, expressive music makes Johann Sebastian Bach's *Musical Offering* one of the most highly esteemed compositions, we find the design of this late work rather puzzling. The two extremely different ricercari contrast strangely with the highly expressive and demanding trio sonata; and the ten canons, which are very heterogeneous in length and structure, are a curious »addition«. Even at a second glance, the cycle lacks inner stringency, and we are at a loss to find a guiding principle at first. Philipp Spitta already spoke of a »motley heap, thrown together« and came to the following verdict: »This time Bach abandoned a higher concept of unifying all these elaborate single images in an artistic whole«. Did Bach in fact only want to audition as a pianist with the ricercari, as a musical director with the trio and as a theoretician with the various canon forms as a potential court musician for the designated recipient Frederick II?

Apart from these questions on the conception of the *Musical Offering*, the performance issue is another considerable problem. In what order should one play

the individual pieces of the *Musical Offering*? Do the two *ricercari* form a framework for the trio sonata and the canons, or should the trio be performed at the end as the most expansive piece? What instrumental cast had Bach thought of? Do the notes on one canon »canon a 2 violin: unisono« imply that the cast was two violins, flute and continuo group or did it simply mean that the two-voice canon (Canon a 2!) was to be played by the harpsichord, followed by a violin in unison? Is the six-voice *ricercar* intended for an ensemble as would suit the score of the first print or for a keyboard instrument as the clavier score in Bach's autograph would suggest? Which keyboard instrument did Bach have in mind? The last question is important, if you know that Bach played on a Silbermann fortepiano and not on a harpsichord during his legendary visit to Potsdam on 7 May 1747 and that this instrument, according to Quantz was preferred to the harpsichord as a continuo instrument due to its dynamism.

In considering all these questions, the interpretation of the *Musical Offering* as an »address to Frederick the Second of Prussia, to whom it was dedicated« particularly impressed us. The theme was proffered by the King himself. An address follows the rules set down by Marcus Fabius Quintilian (c. 30 – 96 A.D.). In his textbook »Institutio oratoria«, this Roman orator not only described the structure and effect of a public address, but also discussed related questions concerning education, as well as the structure and rhythm of an artistic composition. The twelve-volume work had already been rediscovered in the fourteenth century, and was also held in high esteem by Martin Luther.

Bach will also have been familiar with the »Institutio«; his superior Johann Matthias Gesner, the Principal of St. Thomas' School, published it in 1730 and wrote in a footnote: »All this, dear Fabus, would seem to you to be entirely insignificant, could you but return from the dead to see Bach ...« — This interpretation, which we find absolutely cogent down to the last detail, was presented by the musicologist Ursula Kirkendale (The source for Bach's *Musical Offering*: the *Institutio Oratoria* of Quintilian, 1981). It is the key to putting the specific pieces comprising the *Musical Offering* into the proper order. This order quite simply follows that in the various sections of the original printing and needs no intricate theories to explain its apparently »chaotic disorder« (Spitta):

Ricercar a 3	= Exordium 1
Canon perpetuus super Thema Regium	= Narratio brevis
5 Canones diversi super Thema Regium	= Narratio ornata
Fuga Canonica	= Egressus
Ricercar a 6	= Exordium II
2 Canones »Quaerendo Invenietis«	= Argumentatio
Sonata	= Peroratio in adfectibus
Canon perpetuus	= Peroratio in rebus

Ursula Kirkendale first points out that the two very different *ricercari* are the two »exordia« of forensic oration. The first exordium, according to Quintilian, is »a first, seemingly improvised entrance« (*principium*) to the speech. The 3-voice *ricercar*, of which only one third is actually devoted to fugue expositions, and two thirds are improvised pieces in a »modern« idiom and which probably represents the written record of Bach's improvised fugue of 7 May 1747, strikingly meets Quintilian's requirements.

According to Quintilian, the second exordium is a »subtle, carefully prepared entrance« (*insinuat*) to the argumentatio, the main part of the speech. In Bach's »speech« for the prince the six-voice *ricercar* with its extremely focused, elaborate fugue technique in *stile antico* complies absolutely with the requirements of subtlety and care. And Bach needed this careful preparation for another reason: We know that he didn't want to improvise a six-voice fugue on the royal theme during his audience with Frederick due to the complexity of this task. In his dedication speech he says: »I soon realised that, for lack of necessary preparation, the exposition did not succeed as well as befitted such an outstanding theme.«

The canons are the narratio (brevis and ornata), the first main part of the speech. The famous fuga canonica, a unique combination of canon and fugue, is the egressus, the showpiece of the speech, the two riddle canons *quaerendo invenietis* (seek and ye shall find) is the argumentatio, the second main part of the speech, introduced by the 6-voice *ricercar*. Finally the

trio sonata and the final canon perpetuus represent the peroratio, the end of the speech.

So by what means should Bach's speech for the designated recipient Frederick II be performed? We believe that Bach envisaged a sort of minimal cast of keyboard instrument, violin, flute and cello. A larger ensemble would definitely be possible but not imperative. In our opinion the »canon a 2 violin: unisono« wasn't originally conceived for two violins and bass, but for harpsichord and violin in a canon at the unison. The colon in the title is not a misspelt »i«, so not violini, but a rather common abbreviation, like the *pian*: for piano we often find in autographs and prints, thus *violino*. The note »a 2« means – like in the other canons – that this is a canon for two voices (there is only one exception in the *Musical Offering*: the last, four-voice canon, which Bach rightly describes as a »Canon a 4«). So, alongside the flute and the inevitable keyboard instrument Bach only specifies one violin for the performing ensemble. All pieces are quite suitable for a cast of four. So this solves the problem of what to do with the second violin after it has played its few canons in a concert performance.

However, in view of the contrast between a modern musical idiom (in the *ricercar* a 3, in the trio sonata, in the last canon perpetuus) and a rather austere, archaic-sounding idiom in *stile antico* (in the canons and the *ricercar* a 6), which is typical of the *Musical Offering*, we have decided to mirror this stylistic polarity, above all, in our choice of instruments.

The idiom of the »modern« compositions is best

conveyed on the weaker but more dynamic and flexible grand pianoforte. It gives the *affekt* language of the improvised *ricercar* more subjective suspense. The highly *affekt*-laden language of the trio, which contains a wealth of dynamic and articulatory annotations that are unusual for Bach, is also better realised on the grand pianoforte than on the harpsichord, true to Quantz, as it can participate equally in the sensitive microdynamics of flute and violin. Since the trio including the last canon – printed in parts – was performance material, we did without a cello. The cellist would have had no part to play. The bass of the grand pianoforte with its singing idiom allows us to dispense with a further instrument. As we know, Carl Philipp Emanuel Bach accordingly reported that he had accompanied the king's first solo all on his own at the grand piano.

In contrast, the austere old-style compositions require the »more objective« sound of the harpsichord, although, since the mid-40s at the latest, the fortepiano had clearly been the instrument of choice in Potsdam, if not even used exclusively for chamber music. Still, we believe that the *ricercar* a 6 is not an ensemble piece and rather intended for a harpsichord than for a fortepiano. The keyboard notation in Bach's autograph and the clear concept of playability for two hands would favour this. Other arguments are the archaic-sounding style, combined with corresponding expectations, and the necessity to keep the six voices as audible as possible, ensured by the highly transparent sound of the harpsichord. By no means does the score notation of the *ricercar* a 6 in print speak against its clear designation for performance by har-

psichord. Did the printing technology of the day allow for printing a six-voice fugue (Bach's only one) on two systems? In addition, the score notation with its 5 different keys points to the traditionality of this monumental fugue in contrast to the improvisational nature of the *ricercar* a 3.

For the instrumentation of the canon we did decide to include a second violin and use a viola da gamba instead of a cello. We wanted to try to represent the retrospective, speculative side of these pieces with a kind of consort sound, in order to generate greater equivalence of the voices. Only in the canon »per motum contrarium«, where the royal theme appears for the first time as the cantus firmus in the high voice, is it performed by the flute, Frederick's own royal instrument. The fuga canonica, which is a »digression on a subject promising approval« or departure from the actual topic of the speech according to Quintilian's order, is almost gallant in its figures and bass treatment. Therefore we have included a flute in the cast of this recording.

The modern sound with traverse flute, violin and fortepiano on the one hand and the traditional sound with a consort of 2 violins, viola da gamba and harpsichord on the other to highlight the structural and idiomatic contrasts that are immanent and predominant in the *Musical Offering* seemed to us to be a logical answer to Quintilian according to the Latin principle of *suum cuique* – to each his own.

Michael Märker

Johann Sebastian Bach, Canons BWV 1072-1078 and 1086-1087

In addition to the relevant parts of the *Musical Offering*, Bach composed a whole series of individual canons that are still preserved. Some of the canons BWV 1072-1078 are dated (1713, 1734, 1747, 1749), which shows us the master's almost lifelong preoccupation with this compositional challenge. Even in these canons various combinations of entry sequence, entry intervals and/or choice of mode (inversion, crab etc.) by means of brief material clues.

While the long unknown canon BWV 1086 was recorded by Bach scholar Johann Gottfried Mithel, who worked in Riga from 1753 until his death in 1788, canon BWV 1087 has a completely different background. A coincidence led to the discovery of Bach's hand copy of the original fourth part of the *Clavierübung*, the Goldberg Variations BWV 988 from 1742. The annex of this copy concealed an independent – with the exception of two canons – hitherto unknown cycle of the composer: »Various canons on the first eight fundamental notes of the previous aria«. These first eight notes of the bass voice in the opening aria of the Goldberg Variations first describe a descending scale from the eighth to the fifth of the root and then rise up starting from the third, only to end in a falling cadence. This very simple sequence provides an abundance of imitation options, which Bach explores quite thoroughly:

One of these compositions is well-known to Bach lovers – if only in its visual form. On the famous Bach portrait by Elias Gottlob Haußmann from 1746 you can read it on the sheet of music the master holds in his hands. So the canon cycle must have been created between 1742 and 1746. Canon BWV 1076 shown on the painting, which was published in 1747 as a single print for members of the *Societät der Musicalischen Wissenschaften* (Society of Musical Sciences) and canon BWV 1077 are later, slightly modified versions of canons no. 13 and 11 from cycle BWV 1087.

Bach arranged the 14 canons of this cycle, the full structure of which remains open and has to be deciphered from the noted basic model, according to a precise method. In the first four canons Bach leaves it at the original, inversion, crab and crab inversion of the theme. In the remaining ten canons he adds distinctive rhythmic and detailed counter voices. They frequently integrate the theme or parts of it in a more or less concealed form. The climax comes in the last canon, when each of the four voices moves in other time values (one in semiquavers, one in quavers, one in crotchets, another in halves), while retaining the principle of imitation for the individual sequence of notes (in voices 2 and 4 in the original, in voices 1 and 3 in inversion) between all voices.

By limiting himself to 14 canons Bach more or less signed the cycle that ends with the remark »et cetera«, for, according to the numerological alphabet, where the letters of the alphabet are numbered consecutively, 14 is »his« number: B-A-C-H = 2+1+3+8 = 14.

Michael Bebringer

studied harpsichord and organ, among other instruments, in Freiburg, Vienna and Amsterdam with Hans Musch, Luigi Fernando Tagliavini, Gustav Leonhardt and Ton Koopman among others. As a harpsichordist and continuo player he performs with artists such as Reinhard Goebel or Jordi Savall, with ensembles such as Musica Antiqua Köln, the Freiburg Baroque Orchestra and for more than ten years with Bach-Collegium Stuttgart. In Edition Bachakademie he is featured as a soloist in the secular cantata »Amore traditore« BWV 203 (vol. 62) and in the 1725 »Clavierbuchlein for Anna Magdalena Bach« (vol. 136).

Karl Kaiser

studied flute and musicology at the colleges of Cologne and Munich. He is a member of Ensemble Camerata Köln, La Stagione Frankfurt and the Freiburg Baroque Orchestra. He also collaborates with other ensembles such as Musica Antiqua Köln. He teaches at the universities of Freiburg and Frankfurt.

After his studies in Freiburg with Konrad Lechner, gambist **Ekkehard Weber** created a highly individual and unmistakable style on his instrument, be it as a soloist or in the numerous ensembles he works with. Since 1974 he has been teaching at the Freiburg College of Music. He is a sought-after chamber music and continuo partner for performances of baroque operas, oratorios and cantatas, and a member of Bach-Collegium Stuttgart. A few years ago he founded the ensemble La Gamba with some of his students.

Most of the musicians featured in this recording are

members of the Freiburg Baroque Orchestra and / or of the FBO-Consort. Gottfried von der Goltz and Petra Müllejan are the concertmasters of this successful ensemble of international repute. **Gottfried von der Goltz** trained at New York's Juilliard School of Music and, after working for the NDR Symphony Orchestra Hamburg, is now one of the most eminent virtuosos of the baroque violin. In 1997 he was appointed professor at the Würzburg College of Music. Violinist **Petra Müllejan** is also a celebrated soloist and ensemble player and teaches at the Weimar and Freiburg Colleges of Music.

Michael Märker**Jean Sébastien Bach, l'Offrande Musicale BWV 1079**

De tous temps, fournir une offrande musicale fut pour les compositeurs une tâche presque quotidienne. Les occasions se présentaient toujours de consacrer des œuvres personnelles à une institution, à une personnalité de haut rang, à un collègue ou à un ami. De Bach, nous savons certes qu'il a composé et exécuté plusieurs œuvres en hommage à certains membres de la cour de Dresde ou à d'autres célébrités, mais là, il n'était pas question de «dédicaces» explicites.

L'Offrande musicale est bien évidemment plus qu'un recueil assorti d'une dédicace, car elle doit son origine à la participation artistique du porteur de la dédicace ou du récipiendaire de l'Offrande, le roi de Prusse, Frédéric II. Celui-ci, est dit avoir exprimé plusieurs fois vers 1740 par l'entremise de son claviciniste Carl Philipp Emanuel Bach son souhait d'accueillir Jean Sébastien Bach à Potsdam. Pour sa part, Bach ne semble pas y avoir accordé une grande importance. Les voyages jouaient bien un certain rôle dans son existence, mais l'occasion en était généralement des visites de musiciens, des expertises de grandes orgues ou encore des candidatures à de nouveaux emplois. Entreprendre un voyage de toute une journée pour se rendre chez un monarque étranger, et ce, uniquement parce que celui-ci le souhaitait, voilà qui ne venait pas à l'esprit de Bach. Le fait qu'il s'y décide tout de même fut moins à attribuer à l'estime pour le roi, relativement jeune (et dont on savait que

lui aussi s'adonnait à la composition et jouait de la flûte), qu'à l'égard qu'il devait prendre pour son propre fils qui, dans le cas contraire, aurait été placé dans une situation désagréable vis-à-vis son royal employeur.

Dans les »Nouvelles berlinoises des affaires de l'Etat et de l'Erudition« du 11 mai 1747, on peut lire: »On apprend de Potsdam que le célèbre maître de chapelle de Leipzig, Monsieur Bach est arrivé dimanche dernier, dans le but de profiter du plaisir d'entendre l'incomparable musique de sa Majesté. Pendant la soirée, au moment où la musique de chambre commence généralement dans les appartements royaux, il fut annoncé au souverain que le maître de chapelle Bach était arrivé à Potsdam, et se trouvait actuellement dans ses salons, où il attendait sur place l'autorisation généreuse de pouvoir écouter la musique. Sa Majesté donna immédiatement l'ordre de le faire entrer....«

Le compositeur, âgé de plus de soixante ans, encore en vêtements de voyage, fut obligé de comparaître sans attendre devant le roi qui, de son côté, avait informé préalablement les membres de son orchestre de chambre dans les termes suivants : »Messieurs, le vieux Bach est arrivé«. Sur ce, sous les yeux du roi et des musiciens de l'orchestre à l'écoute, Bach commença à s'exercer et à improviser sur les nouveaux piano-forte sortant de l'atelier de Gottfried Silbermann, facteur d'orgues de Freiberg, qui avaient été installés dans plusieurs salles du château municipal de la ville de Potsdam. La rencontre atteint son point culminant lorsque Frédéric II – que ce soit à la prière de Bach ou de son propre chef – imposa à l'organiste

et professeur de musique de l'église St Thomas un thème sur lequel celui-ci improvisa manifestement une fugue à trois voix. La tentative d'improviser aussi une fugue à six voix échoua toutefois. L'arrangement des thèmes transmis par écrit correspond-il vraiment intégralement aux instructions royales et Bach a-t-il même peut-être utilisé initialement deux variantes de thèmes différentes pour l'improvisation, personne ne le sait exactement. Selon les articles des journaux de l'époque, Bach aurait déjà promis lors de sa visite de «coucher sur papier l'incomparable thème du roi en une fugue présentable, et de la faire graver ensuite sur cuivre». Mais il n'en resta pas là : s'adossant à ce fameux thème royal («Thema Regium»), il composa un *ricercare* à trois voix et un *ricercare* à six voix, dix canons et une sonate pour trois instruments en quatre mouvements.

Malgré son affinité avec le répertoire traditionnel des effets baroques, le thème royal s'avère cependant être quelque chose de tout à fait incomparable. Le triple accord mineur naissant se termine en haut et en bas par les deux notes extrêmes qui suivent immédiatement, formant ainsi avec la septième diminuée un «Saltus duriusculus» typique – un saut assez impitoyable. Un «Passus duriusculus» augmenté vient s'y enchaîner – une enjambée plutôt dure – sous forme d'une descente chromatique qui conduit au dénouement final du thème avec une double quarte diminuée inhabituelle. Un thème aussi volumineux et d'un chromatisme aussi excessif convient plutôt mal à une fugue à plusieurs voix, car, dès le départ, il limite fortement l'espace pour les autres voix. Dans ce contexte, la fugue composée par Bach sur ce thème, à six

voix précisément, semble tout à fait téméraire.

Qu'il applique aussi bien à la fugue à trois voix qu'à celle à six voix le terme démodé de «ricercare» devrait être interprété d'une part comme un hommage à l'ancienne technique du *ricercare* à laquelle il fait penser ; d'autre part, Bach inscrit en tête du recueil imprimé les mots »Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta» («Thème traité par ordre du roi selon l'art du canon et autres»), les initiales de chaque mot formant le mot RICERCARE dans le style d'un acrostiche.

Malgré leur thème (quasiment) conforme, les deux *ricercare* représentent de véritables contrastes au sein de l'ancienne technique du *ricercare*. C'est ainsi que le *ricercare* à trois voix présente des traits divertissants (dans les effets de triolets, par exemple) ou sensibles (dans la formation d'hésitations qui ressemblent à des soupirs). Par contre, le *ricercare* à six voix se révèle l'incarnation d'une phrase en contrepoint «lourde» et traitée de façon compacte. Souverainement, Bach y maîtrise la quadrature du cercle, à savoir intégrer un thème volontaire et vaste dans une fugue riche en apport vocal. Avec cette combinaison, il relevait un double défi, dont la difficulté peut être mesurée au fait qu'aucune autre fugue à six voix ne nous est parvenue de sa plume.

À l'encontre de la fugue, le défi, dans la composition d'un canon, consiste en l'imitation à la fois sévère et automatique des voix selon un *modus* choisi une fois pour toutes. Tant le *modus* que l'arrangement des thèmes déterminent la qualité d'un canon. Pour chacun des dix canons de l'*Offrande musicale*, Bach a, selon une manière quasi systématique, choisi un autre cadre de structure. On y trouve l'imitation renversable, l'imitation simple d'un thème de canon sur le «Thema Regium» en basse, l'imitation à la quinte d'un autre thème de canon par renversement sous le «Thema Regium» dans la voix supérieure, l'imitation par accroissement et inversion d'un autre thème de canon sous le «Thema Regium» coloré, le canon en spirale (qui continue indéfiniment sur une note plus élevée après chaque passage, le canon en tierce issu du «Thema Regium» avec basse supplémentaire composée librement et venant s'y ajouter (un rattachement à la sonate pour trois instruments) ainsi que deux autres canons se poursuivant indéfiniment. Bach a plusieurs fois utilisé le principe du canon-mystère, pour lequel les différentes modalités d'imitation sont possibles et ne sont pas imposées, devant être devinées par l'utilisateur. Le goût du déchiffrement, de la spéculation et de l'expérimentation qui s'y révèle remonte manifestement aux 15^{ème} et 16^{ème} siècles.

Toutefois, la sonate pour trois instruments, elle, associe surtout des éléments modernes de style italien et français. L'intervention de la flûte, du violon et du Basso continuo semblent exprimer un hommage au roi flûtiste (par contre, les *ricercare* et les canons – à une exception près – n'ont pas reçu d'indications concernant la distribution des instruments). Le second

mouvement est d'une grande fascination – un mouvement rapide à vaste technique d'imitation entre les voix supérieures, auxquelles participe généralement le Basso continuo progressant qui s'enchaîne en croches régulières. Parallèlement toutefois, le Continuo intervient deux fois et la flûte une fois pour des citations textuelles du thème royal. Ici, on a l'impression qu'un autre univers musical intervient dans le mouvement musical plutôt léger. Le troisième mouvement semble avoir été conçu comme une démonstration de style galant – tant il est clairement dominé par des soupirs languissants. Pour le quatrième mouvement, Bach a transformé le «Thema Regium» en une figure alerte, qui sert même ici d'impulsion pour une gigue.

L'*Offrande musicale* de Bach est effectivement le don d'un compositeur incomparable à un monarque incomparable aux ambitions tout aussi incomparables pour son rang. Ceci devrait représenter une constellation unique dans l'histoire. Bach n'était donc pas tenu de revêtir son offrande au roi d'une musique «convenant aux autorités» mais pouvait – au contraire – y réunir, d'une manière exemplaire, une grande partie de son incomparable technique de composition au vu de la haute exigence du monarque. Pour ce faire, il accepte qu'un *ricercare*, un canon ou un trio ne représentent pas en soi une combinaison de plus en plus rapide et formant un cycle. Grâce au «Thema Regium» sans cesse répété, il installe plutôt lui-même le crochet décisif, ce qui lui permet d'honorer le roi, à la manière typique de Bach. Et qui plus est, il associe l'ancien art de l'imitation dans presque toutes ses ramifications spéculatives avec le nouveau style de la sensibilité.

Karl Kaiser

Réflexions sur l'interprétation de l'Offrande musicale de Jean-Sébastien Bach

Tout en appréciant au plus haut point l'*Offrande musicale* pour l'extrême intensité et l'expressivité de sa musique, on se trouve devant un mystère en ce qui concerne le concept de Bach pour cette œuvre tardive. Les deux *ricercari* si différents l'un de l'autre forment un étrange contraste avec la sonate en trio d'une grande exigence ; les dix canons, très hétérogènes par leur longueur et leur structure, sont un bien curieux « complément ». Même à y regarder de plus près, le cycle n'a pas de cohésion interne, impossible tout d'abord d'y discerner un principe unificateur. Philipp Spitta parlait déjà d'un « amas bigarré et hétéroclite » et prononçait ce verdict : « Cette fois, Bach a renoncé à une idée supérieure rassemblant en une entité artistique toutes ces images isolées faites avec beaucoup d'art ». Est-il possible que Bach, briguant le poste de musicien de la cour, ait simplement voulu se présenter au dedicataire Frédéric II comme joueur d'instrument à clavier dans les *ricercari*, comme maître de chapelle dans le trio et comme théoricien dans les différentes formes de canon ?

À côté de ces questions posées par la conception de l'*Offrande musicale*, celle de l'exécution soulève un deuxième problème d'importance. Dans quel ordre jouer les différentes pièces de l'*Offrande musicale* ? Les deux *ricercari* encadrent-ils la sonate en trio et les canons ou faut-il placer le trio à la fin, puisque c'est le morceau de plus grande envergure ? À quelle distribution Bach pensait-il ? L'indication figurant au des-

sus d'un canon « Canon a 2 Violin: Unisono » implique-t-elle que l'ensemble doit se composer de deux violons, d'une flûte et d'un groupe jouant la basse continue ou signifie-t-elle seulement que le canon à deux voix (Canon a 2 !) doit être joué par le clavecin suivi d'un violon à l'unisson ? Le *ricercar* à six voix est-il prévu pour un ensemble, comme l'autoriserait la notation employée dans la partition de l'édition *principes*, ou quand même pour un instrument à clavier, comme le fait supposer la notation pour clavier de l'autographe de Bach ? Et quel instrument à clavier Bach avait-il prévu ? Il faut bien se poser cette dernière question quand on sait que le compositeur, lors de sa visite légendaire à Potsdam le 7 mai 1747, joua sur un forte-piano de Silbermann et non sur un clavecin, et que cet instrument, au dire de Quantz, était préféré au clavecin pour la basse continue également, à cause de ses nuances dynamiques.

Le fait d'interpréter l'*Offrande musicale* comme une « allocution à Frédéric II de Prusse, l'attributaire de la dédicace » nous a fortement influencés pour répondre à toutes ces questions. Le thème avait été imposé par le souverain lui-même. Pour l'exécution, le discours se conformait aux règles de Marcus Fabius Quintilian (vers 30 – 96 après J.C.). Dans son vaste manuel « *Institutio Oratoria* », l'orateur romain ne s'était pas contenté de décrire la structure et l'effet du discours officiel, il avait également évoqué les questions d'éducation qu'il entraîne ainsi que la structure et le rythme d'une composition artistique. L'ensemble des douze volumes avait déjà été redécouvert au 14^{ème} siècle et était très estimé de Martin Luther. Bach semble également avoir connu l'« *Institutio* » ; Johann Matthias

Gesner, son supérieur et recteur de l'école Saint Thomas, la publia en 1738 et nota en bas de page : « Tout cela, Fabius, tu le trouverais parfaitement inintéressant si, ressuscité des morts, tu pouvais voir Bach.... » - Cette interprétation, qui nous semble tout à fait séduisante, jusque dans le moindre détail, a été proposée par la musicologue Ursula Kirkendale (*The source for Bach's Musical offering : The Institutio Oratoria of Quintilian*, 1981). Elle est indispensable à la classification des différents morceaux de l'*Offrande musicale*. Celle-ci suit tout simplement l'impression originale dans ses différents éléments ; aucun besoin de théorie recherchée pour expliquer sa soi-disant « inextricable confusion » (Spitta):

Ricercar a 3	= Exordium 1
Canon perpetuus super Thema Regium	= Narratio brevis
5 Canones diversi super Thema Regium	= Narratio ornata
Fuga Canonica	= Egressus
Ricercar a 6	= Exordium II
2 Canones »Quaerendo Invenietis«	= Argumentatio
Sonata	= Peroratio in adfectibus
Canon perpetuus	= Peroratio in rebus

Ursula Kirkendale fait d'abord remarquer que les deux *ricercari*, très différents l'un de l'autre, correspondent aux deux « exordes » du discours judiciaire. Le premier exorde est, suivant Quintilien, « une première entrée en matière, en quelque sorte improvisée » (*principium*). Le *Ricercar* à trois voix, dont un tiers seulement est consacré aux développements de fugue à proprement parler, mais deux tiers à des parties improvisées dans le ton « moderne », et qui représente sans doute la mise par écrit de la fugue improvisée par Bach le 7 mai 1747, satisfait de manière étonnante aux exigences de Quintilien.

Le deuxième exorde est, suivant Quintilien, « une introduction subtile et soigneusement préparée » (*insinuatio*) à l'argumentation, partie principale du discours. Dans le « discours » adressé par Bach au prince, le *Ricercar* à six voix satisfait à la perfection à ces exigences de subtilité et de soin, avec sa technique fuguée en *stile antico*, extrêmement ingénieuse et concentrée. Bach avait besoin d'une préparation soignée pour une autre raison encore: lors de la rencontre avec Frédéric, il refusa comme on le sait d'improviser une fugue à six voix sur le thème royal en en invoquant la complexité. Sa dédicace dit à ce propos : « Je remarquai très bientôt que, faute de la préparation nécessaire, l'exécution ne serait pas aussi réussie qu'un tel thème le demandait. »

Les Canons correspondent à la narration (brève et ornée), première partie principale du discours. La célèbre Fugue canonique, combinaison unique en son genre de canon et de fugue, équivaut à l'*egressus* qui

est le morceau à sensation, les deux Canons énigmatiques » *Quaerendo invenietis*» (Qui cherche trouve) sont l'argumentation, deuxième partie principale, qui a été introduite par le Ricercar à six voix. Pour finir, la Sonate en trio et le Canon perpétuel conclusif représentent la péroraison, dernière partie du discours.

Par quels moyens faut-il maintenant exécuter le «discours» de Bach au dédicataire Frédéric II? Nous sommes d'avis que Bach pensait à une sorte de distribution minimale avec instrument à clavier, violon, flûte et violoncelle. Un ensemble plus important est sûrement possible, mais pas inéluctable. Nous sommes persuadés que le «Canon a 2 Violin: Unisono» n'a réellement pas été conçu à l'origine pour deux violons et une basse, mais pour un clavecin avec violon en canon à l'unisson. Le signe deux-points du titre n'est pas un «i» mal écrit, ce n'est donc pas le pluriel «Violini» qu'il faut lire, mais une abréviation tout à fait courante, comme on rencontre souvent dans les manuscrits et les partitions imprimées «pien: »pour« piano »par exemple, donc ici le singulier« Violino». L'indication «a 2» signifie – comme pour les autres canons – qu'il s'agit d'un canon à deux voix (il n'y a qu'une exception dans l'*Offrande musicale*, le dernier canon qui est à quatre voix et pour lequel Bach écrit en toute logique «Canon a 4»). Bach n'indique donc pour l'ensemble exécutant qu'un violon en plus de la flûte et de l'instrument à clavier qui va de soi. Tous les morceaux peuvent être interprétés convenablement avec une distribution à quatre. Ceci supprime le problème suivant pour une exécution concertante: que fait à vrai dire le deuxième violon après avoir joué ses quelques canons ?

Mais en égard au contraste, typique de l'*Offrande musicale*, entre un langage musical moderne (dans le ricercar a 3, la sonate en trio et le dernier canon, le canon perpétuel) et un langage archaïque plutôt austère en *stile antico* (dans les canons et dans le ricercar a 6), nous avons décidé de tenir compte de cette polarité stylistique dans le choix des instruments.

L'intonation des compositions «modernes» est mieux reproduite par le forte-piano, instrument certes plus faible mais capable de nuances dynamiques. Il donne au langage émotionnel du ricercar improvisé plus de tension subjective. Le langage extrêmement affectif du trio, qui contient de nombreuses indications de nuances et d'articulation inhabituelles chez Bach, est également mieux rendu par un forte-piano que par un clavecin, tout à fait comme le pensait Quantz, car cet instrument peut suivre avec la même sensibilité les nuances infimes de la flûte et du violon. Comme le trio et le dernier canon – imprimés en parties séparées – représentaient du matériel d'exécution, nous avons renoncé à la participation d'un violoncelle. Il n'y aurait pas eu de partie pour cet instrumentiste. Au reste, la basse du forte-piano à la sonorité chantante rend superflu un instrument de plus. On connaît dans ce sens le texte de Carl Philipp Emanuel Bach relatant qu'il avait accompagné tout seul au piano à queue le premier solo du roi.

Les compositions rigoureuses en style ancien demandent par contre le son plus «objectif» du clavecin, bien que nous sachions qu'à Potsdam, on lui préférait nettement le forte-piano depuis le milieu des années 40 au plus tard; peut-être n'utilisait-on même plus

que ce dernier pour interpréter la musique de chambre. Pourtant, nous sommes d'avis d'abord que le Ricercar a 6 n'est sûrement pas un morceau pour ensemble et ensuite qu'il est plutôt destiné au clavecin qu'au forte-piano. Nous en prenons pour preuve la notation pour instrument à clavier dans l'autographe de Bach et le plan clairement conçu pour être joué à deux mains. D'autres arguments sont le style archaïsant qui fait attendre une sonorité correspondante et la nécessité que les six voix soient perçues de manière optimale, ce qui est garanti par la transparence du son du clavecin. La notation employée dans la partition du Ricercar a 6 sous sa forme imprimée ne parle aucunement contre une destination claire au clavecin. La technique de gravure aurait-elle seulement permis l'impression d'une fugue à six voix (la seule de Bach) sur deux systèmes? La notation de la partition avec ses 5 clés différentes est en outre bien un signe de la nature traditionnelle de cette fugue monumentale face au caractère improvisé du Ricercar a 3.

Pour l'instrumentation des canons, nous avons pourtant décidé d'ajouter un deuxième violon et d'avoir recours à une viole de gambe plutôt qu'à un violoncelle. Nous voulions essayer de représenter le côté rétrospectif et méditatif de ces pièces avec un son rappelant celui des anciens «consorts», pour obtenir une plus grande équivalence des voix. Dans le canon «Per Motum Contrarium» seulement, dans lequel le thème royal apparaît pour la première fois comme cantus firmus à la voix supérieure, ce thème est joué par la flûte qui est l'instrument royal de Frédéric. La Fugue canonique, abandonnant l'objet véritable du discours conformément à la règle de Quintilien qui

prescrit un «écart vers un objet promettant l'approbation», présente presque des traits galants par ses figures et par le traitement de la basse. C'est pourquoi la flûte s'y ajoute également.

Le son moderne d'une part avec flûte traversière, violon et forte-piano et le son traditionnel d'autre part avec un «consort» formé de 2 violons, une viole de gambe et un clavecin pour réaliser le contraste des structures et des langages immanent à l'*Offrande musicale* et qui lui donne son caractère, voilà qui nous a paru une suite logique de Quintilien selon le principe romain qui dit : Suum Cuique – À chacun ce qui lui convient.

Michael Märker

Jean Sébastien Bach, canons BWV 1072-1078 et 1086-1087

Outre certaines parties de l'Offrande Musicale, nous avons hérité de la plume de Bach une série de canons individuels. Certains des canons BWV 1072-1078 sont datés (1713, 1734, 1747, 1749), de sorte qu'il transparaît que le maître s'est adonné, presque toute sa vie, à ce défi de composition. Dans ces canons également, des combinaisons précises de l'ordre des attaques, de l'intervalle des attaques et/ou du choix du modèle (renversement, rétrogradation, etc) doivent être déchiffrées à l'aide de brèves instructions.

Alors que le canon BWV 1086 longuement ignoré a été transmis grâce à Johann Gottfried Mützel, élève de Bach qui exerça à Riga de 1753 jusqu'à sa mort en 1788, le canon BWV 1087 a une signification tout à fait particulière. C'est par pur hasard que l'on découvrit en 1974, dans une collection privée française, l'exemplaire manuscrit de Bach de l'original de la quatrième partie des études pour piano, les variations Goldberg BWV 988, imprimée en 1742. En annexe de cet exemplaire se dissimulait un cycle autonome et jusque là inconnu – à l'exception de deux canons – du compositeur: «Divers canons sur les huit premières notes fondamentales de l'air précédent». Ces huit premières notes de basse dans la mélodie d'ouverture des variations Goldberg commencent par décrire une gamme descendante de l'octave de la note de base à sa quinte et ensuite une remontée commençant sur la tierce et se terminant en cadence. Cette succession de

notes particulièrement simple ouvre une multitude de variantes d'imitations, que Bach a exploitées de fond en comble:

Les amis de Bach connaissent l'une des œuvres depuis longtemps – même s'il ne s'agit que de son aspect optique. Sur le célèbre portrait que fit de Bach Elias Gottlob Haußmann en 1746, il est possible de déchiffrer ce qui se trouve sur la partition que le maître tient dans sa main. Le cycle de canons doit donc avoir été composé entre 1742 et 1746. Le canon BWV 1076 présenté sur le tableau, qui a également été publié en 1747 pour les membres de la «Société des Sciences Musicales» ainsi que le canon BWV 1077 représentent des versions ultérieures, légèrement modifiées des canons N° 13 ou encore N° 11 du cycle BWV 1087. Bach a placé très exactement la série des 14 canons de ce cycle, dont l'arrangement intégral reste indéterminé, libre et doit être déchiffré à l'aide du modèle initial annoté. Les quatre premiers morceaux se satisfont de la forme initiale, le renversement, la rétrogradation et le renversement de la rétrogradation du thème. Des voix opposées de profil rythmique et à enchaînement rapide viennent s'ajouter dans les autres dix canons. Elles intègrent souvent en même temps le thème ou certaines parties de celui-ci sous des formes plus ou moins dissimulées. Le point culminant est atteint avec le dernier canon, lorsque chacune des quatre voix se meut dans d'autres valeurs fondamentales (l'une en double croche, l'une en croche, l'une en noire et l'une en blanche) et, malgré tout, le principe de l'imitation se maintient entre toutes les voix pour les phrases musicales respectives

(pour la seconde et la quatrième voix dans la forme initiale et pour la première et la troisième en inversion).

En se limitant à 14 canons, Bach a quasiment signé le cycle, au terme duquel il inscrivit la remarque »Etcetera«, car selon l'usage de numérotation alphabétique de l'époque, le chiffre 14 est »son« chiffre: B-A-C-H = 2+1+3+8=14.

Michael Behringer

fit des études de clavecin et d'orgue entre autres à Freiburg (Allemagne), Vienne (Autriche) et Amsterdam auprès de Hans Musch, Luigi Fernando Tagliavini, Gustav Leonhardt et Ton Koopman. En tant que claveciniste et basse continue, il se produit avec des artistes comme Reinhard Goebel ou Jordi Savall, et accompagne des ensembles comme le »Musica Antiqua Köln«, l'Orchestre Baroque de Freiburg et depuis plus de dix années le Bach-Collegium Stuttgart. Dans le cadre de l'Edition Bachakademie, il accompagne en soliste entre autres la Cantate profane »Amore traditore« BWV 203 (Vol. 62) et interprète le Petit Livre de Clavier pour Anna Magdalena Bach de 1725 (Vol. 136).

Karl Kaiser

fit ses études de flûte et de musicologie aux Conservatoires de Cologne et de Munich. Il est membre de l'Ensemble Camerata Cologne, de La Stagione de Francfort ainsi que de l'Orchestre Baroque de Freiburg. Il joue également en collaboration avec d'autres ensembles comme le Musica Antiqua Cologne. Il enseigne aux Conservatoires de Freiburg et de Francfort.

Après ses études à Freiburg (Allemagne) auprès de Konrad Lechner, le gambiste Ekkehard Weber se distingua par son style très personnel, qui n'a pas son pareil sur son instrument que ce soit en tant que soliste qu'accompagné de nombreux ensembles avec lesquels il se produisit. Depuis 1974, il enseigne au Conservatoire de Musique de Freiburg, est un partenaire très recherché pour exécuter de la musique de chambre et le continuo au cours de représentations d'opéras, d'oratorios et de cantates baroques, également en tant que membre du Bach-Collegium Stuttgart. Il fonda, il y a un certain nombre d'années, avec quelques étudiants l'ensemble »La Gamaba«.

La plupart des autres musiciens ayant participé à cet enregistrement appartiennent à l'Orchestre Baroque de Freiburg et / ou au FBO-Consort. Gottfried von der Goltz et Petra Müllejans sont les premiers violons de ces ensembles de renommée internationale et très appréciés. Gottfried von der Goltz fit ses études à la New Yorker Juilliard School of Music et après une collaboration auprès de l'Orchestre symphonique de la chaîne de radio et de télévision allemande NDR, compte parmi les virtuoses de premier rang que l'on rencontre à l'heure actuelle sur le violon baroque. Depuis 1997, il est Professeur au Conservatoire de Musique de Würzburg. La violoniste Petra Müllejans qui enseigne par ailleurs aux Conservatoires de Musique de Weimar et de Freiburg, joue également d'une excellente renommée en tant que soliste et qu'instrumentiste d'ensemble.

Michael Märker

Johann Sebastian Bach y su Ofrenda Musical BWV 1079

Hacer una ofrenda musical era para los compositores de entonces una tarea casi cotidiana. Siempre había ocasión para dedicar obras a una institución, a una personalidad ilustre, a un colega o a un amigo. De Bach sabemos sin duda que compuso e interpretó música de homenaje en honor de algunos miembros de la Corte de Dresde o de otras personas con cargos importantes, pero nunca se ha hablado de «dedicatorias» explícitas.

La *Ofrenda Musical* es ciertamente algo más que una mera colección provista de dedicatoria, ya que nacía con una participación artística de la persona destinataria de la dedicatoria o del receptor de la ofrenda en sí, que era el Rey de Prusia, Federico II. Éste habría expresado varias veces en los años 1740 por medio de su cimbalista Carl Philipp Emanuel Bach su interés por recibir una visita en Potsdam de Johann Sebastian Bach, el cual por su parte no asignó al parecer mucha importancia a este hecho. Es verdad que en su vida los viajes desempeñaron un cierto papel, pero por lo general el motivo de ellos no era otro que visitar a músicos, revisar órganos o solicitar nuevos puestos. En todo caso, emprender un viaje de una jornada entera hacia la sede de un monarca extranjero, sólo porque tal fuera su deseo, no era para Bach sino una idea extraña tal vez. Pero el hecho de que finalmente se decidiera a hacerlo podría atribuirse no tanto a la estima que tuviera del todavía relativamente joven rey (del que se sabía que también componía música y to-

caba la flauta), sino a la obligada consideración hacia su propio hijo, el cual se hubiera visto en una situación poco afortunada frente a su regío empleador si Bach no hubiese atendido tal deseo.

En la edición del 11 de mayo de 1747 de las «Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen» (Noticias de Berlín sobre cuestiones de Estado y de Ciencia) puede leerse lo siguiente: «Desde Potsdam se oye decir que el pasado domingo llegó el famoso Director de la Orquesta de Leipzig, Señor Bach, con intención de deleitarse escuchando la eximia música regia. Al caer la tarde, cuando suele iniciarse la acostumbrada sesión de música de cámara en los aposentos reales, se informó a Su Majestad que el Director de Orquesta, Bach, había llegado a Potsdam y que se encontraba ya a las puertas de la cámara, por lo que esperaba autorización de Su Graciosa Majestad para poder escuchar la música. Inmediatamente se impartió la orden de hacerle entrar...»

El compositor, que contaba más de sesenta años, hubo de comparecer -todavía con la indumentaria del viaje- en presencia del rey que por su parte le había anunciado previamente a los integrantes de su orquesta vespertina con las palabras «Señores míos, ha venido el viejo Bach». Inmediatamente, ante los ojos y los oídos del monarca y de los músicos de su orquesta, Bach tuvo que probar e interpretar diversas fantasías en los entonces originales pianos de macillos que procedían del taller que tenía en Freiberg el constructor de órganos Gottfried Silbermann, instrumentos que se hallaban en diferentes salas del Palacio Municipal de Potsdam. El encuentro culminó cuando Federico

II, bien fuera a petición de Bach o por su propia determinación, planteó al Cantor de Santo Tomás un tema sobre el cual éste improvisó una fuga a tres voces. Sin embargo fracasó el intento de improvisar también una fuga a seis voces. No se puede decir con certeza hasta qué punto la figura temática transmitida por escrito satisfizo o no plenamente las expectativas regias, ni si Bach utilizó tal vez en un principio dos variantes temáticas distintas para las improvisaciones.

Según las notas de prensa de la época, Bach prometió ya en su visita que quería «escribir sobre papel y después hacerlo grabar en lámina de cobre bajo la forma de una fuga ordinaria» el «tan incomparablemente bello» tema del rey. Pero la cosa no se quedó ahí: sobre la base del tema regio («Thema Regium») creó un Ricercar a tres voces y otro a seis, además de diez cánones y una sonata para trío en cuatro movimientos.

Pese a toda su vinculación con el tradicional repertorio de figuras barrocas, el Thema Regium se manifiesta en todo caso como algo sobremediano inconfundible. El trío inicial en tono menor concluye con los dos tonos extremos y contiguos, uno hacia arriba y otro hacia abajo, consumando de este modo con la séptima reducida un típico «Saltus duriusculus» – o salto de cierta dureza – al que se añade un extenso «Passus duriusculus» – o paso algo más duro – en forma de ascensión cromática que conduce al final del tema con una insólita cuarta doble. Para una fuga a varias voces resulta poco apropiado un tema tan voluminoso y desmesuradamente cromático, ya que desde un principio se limita en gran medida el espacio in-

terpretativo de las demás voces. Sobre este trasfondo, Bach considera claramente temeraria una fuga a seis voces que verse sobre este tema.

Pero el hecho de que a pesar de ello titulase a la fuga a tres voces y también a la fuga a seis voces con el arcaico término de «Ricercar», podría entenderse primeramente como una referencia al antiguo Arte del Ricercar con cuyo espíritu conecta Bach, mientras que por otra parte él tituló la colección impresa con las palabras «Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta» («El tema elaborado con arte canónico por mandato real, y otras cosas más»), cuyas letras iniciales forman una especie de acróstico equivalente a la palabra RICERCAR.

Los dos Ricercari personalizan, pese a su (prácticamente) coincidente tema, unos auténticos extremos contrapuestos dentro del antiguo arte del Ricercar. Así, el Ricercar a tres voces presenta rasgos lúdicos (por ejemplo en las figuras de tríolos) o trazos sensibles (por ejemplo en las anhelantes figuras contenidas). En cambio, el Ricercar a seis voces se manifiesta como sinónimo de un «grave» movimiento de contrapunto elaborado en forma compacta. Así es como llega Bach a dominar soberanamente la cuadratura del círculo consistente en integrar en una fuga a seis voces un voluminoso tema de capricho. Con esta combinación aceptó un doble reto cuya grandeza debe apreciarse también por la circunstancia de no habérsenos legado una segunda fuga a seis voces nacida de su pluma.

En contraste con la fuga, persiste el reto de la composición de un canon en estricta y a la vez automática imitación de las voces, conforme al *modus* ya seleccionado. Tanto él como el descubrimiento del tema son factores decisivos de la calidad del canon. Para cada uno de los diez cánones de la *Ofrenda Musical* eligió Bach de forma casi sistemática un precedente estructural distinto. En él se incluye la imitación retroactiva, la simple imitación de un tema de canon pasando por el Thema Regium en el bajo, la imitación en quinta de otro tema de canon en la inversión bajo el Thema Regium en la voz alta, la imitación en la ampliación y en la inversión de otro tema de canon bajo el cromático Thema Regium, el canon en espiral (que continúa repitiéndose interminablemente en un tono más alto después de cada ciclo), el canon de tercia tomado del Thema Regium con un bajo libre cuya composición resulta añadida (un acoplamiento a la sonata de trío) y otros dos cánones de interminable progresión. En múltiples ocasiones aplicó Bach el principio del canon enigmático en el que no se preestablecen diferentes modalidades de imitación, sino que deben ser adivinadas por el usuario. Porque el gusto que aquí se manifiesta en poner en clave, en especular y en experimentar, se remonta a los siglos XV y XVI.

En todo caso, la sonata para trío combina primordialmente elementos estilísticos modernos tanto italianos como franceses. Su cobertura con flauta, violín y bajo continuo, podría expresar una reverencia ante el rey que tocaba la flauta (frente a los Ricercar y a los cánones que, salvo una excepción, no contaban con datos de cobertura). Especial fascinación suscita el segundo movimiento, por su rapidez y dilatada técnica de

imitación entre las voces altas, y en el que también participa de vez en cuando el bajo continuo avanzando en corcheas de igual medida. Pero además, se utiliza dos veces el continuo y una vez la flauta para citar literalmente el tema regio. Se tiene la impresión de que aquí irrumpe otro mundo musical en una actividad artística que por lo demás suele ser bastante ligera. El tercer movimiento parece estar pensado como una demostración de estilo galante a juzgar por lo incomprensible del modo en que está dominado por lánguidas figuras anhelantes. Para el cuarto movimiento configuró Bach el tema regio con el fin de obtener de él un entramado ligero que ya sólo podía servir como impulso para una giga.

La *Ofrenda Musical* de Bach es realmente la dávida de un compositor sobresaliente a un monarca sobresaliente con sobresalientes ambiciones musicales si se considera su estado. Podríamos hallarnos aquí ante una constelación única en la historia. Por lo tanto, Bach no tenía que equipar su ofrenda al rey con una música «compatible con la superioridad» y nada ligera, sino que más bien podía componer de modo ejemplar una considerable selección de su cualificado arte musical. Para ello tenía en cuenta que un Ricercar, un canon o una sonata para trío son de por sí incapaces de crear un contexto coherente que constituya un ciclo. En su lugar, instala con el repetitivo Thema Regium el paréntesis decisivo con el que al mismo tiempo honra al monarca en un estilo adecuado a la categoría de Bach. Y no es menos importante que combine el antiguo arte de la imitación en casi todas sus adinanzas especulativas con el nuevo estilo de la sensibilidad.

Karl Kaiser

Reflexiones sobre la interpretación de la Ofrenda Musical de Johann Sebastian Bach

Aún cuando se le conceda el máximo valor a la *Ofrenda Musical* por su música extremadamente densa y expresiva, nos encontramos, en lo referente a la concepción de Bach sobre esta obra, ante un enigma. Los dos ricercari, completamente diferentes el uno del otro, se encuentran en una peculiar contraposición a la sonata para trío, muy expresiva y refinada; los diez cánones, tan heterogéneos en cuanto a su duración y estructura, constituyen una curiosa añadidura. El ciclo, incluso si se observa detenidamente, carece de una estructura interna, y ni siquiera puede extraerse un principio general. Philipp Spitta ya habló de una «aglomeración llena de mezclas y colorido», y formuló el siguiente veredicto: «En esta ocasión, Bach prescinde de la idea superior de convertir todas estas complicadas imágenes aisladas en una unidad artística». ¿Acaso Bach sólo quería en realidad presentarse ante el homenajeado Federico II como potencial músico de la corte, demostrando sus habilidades como pianista en los ricercari, como director de orquesta en los tríos y como teórico en las diferentes formas de canon?

Junto a estas preguntas sobre la concepción de la *Ofrenda Musical*, un segundo problema de consideración es la cuestión de la interpretación. ¿Cómo se ordenan las diferentes piezas de la *Ofrenda Musical*? ¿Forman los dos ricercari un marco para la sonata para trío y los cánones o debía situarse el trío al final como pieza más importante? ¿En qué instrumenta-

ción musical pensaba Bach? ¿Implica la indicación «Canon a 2 violin: unisono» sobre un canon el que la orquesta debía estar formada por dos violines, flauta y grupo continuo, o significa simplemente que el canon a dos voces («Canon a 2») debía ser interpretado por el clavicémbalo, al que seguiría un violín al unísono? ¿El Ricercar a seis voces se concibió para una orquesta, como indicaría la partitura de la primera impresión, o tal vez para un instrumento de teclado, tal como parece deducirse de la notación manuscrita para teclado del propio Bach? ¿Qué instrumento de teclado había previsto Bach? Esta última pregunta es de interés al saber que Bach, en su legendaria visita a Potsdam el 7 de Mayo de 1747, tocó sobre un piano de Silbermann, y no sobre un clavicémbalo, y que, según nos informa Quantz, el piano, por su dinámica, era preferido al clavicémbalo incluso como instrumento para continuo.

Al plantearnos todas estas preguntas, nos ha impresionado decisivamente la interpretación de la *Ofrenda Musical* como un «discurso para el homenajeado Federico II de Prusia». El tema fue planteado por el propio príncipe. La exposición del discurso se realiza siguiendo las reglas de Marco Fabio Quintiliano (aprox. 30 – 96 d.C.). El orador romano, en su amplio tratado «Instituto Oratoria», había descrito no sólo la disposición y el efecto que debía tener un discurso público, sino también las cuestiones educacionales que van unidas a él, así como la estructura y el ritmo de una composición artística. Estos doce tomos de los que constaba el tratado fueron redescubiertos ya en el siglo XIV, y fueron muy valorados por Lutero. Bach también conocía el «Instituto»; su superior,

el rector de la escuela de Santo Tomás, Johann Matthias Gesner, lo publicó en 1738 y escribió en una nota a pie de página: «Tú, Fabio, considerarías todo esto absolutamente insignificante si pudieras resurgir de entre los muertos y ver a Bach...». Esta interpretación, absolutamente irrefutable hasta en sus más mínimos detalles, fue realizada por la musicóloga Ursula Kirkendale (The source for Bach's Musical offering: The Institutio Oratoria of Quintilian, 1981). Esta es la clave para la ordenación de las piezas sueltas de la Ofrenda Musical, siguiendo simplemente la impresión original en sus diferentes unidades, y no necesitando más teorías complicadas para explicar su pretendido «confuso desorden» (Spitta):

Ricercar a 3	= Exordium 1
Canon perpetuus super Thema Regium	= Narratio brevis
5 Canones diversi super Thema Regium	= Narratio ornata
Fuga Canonica	= Egressus
Ricercar a 6	= Exordium II
2 Canones «Quaerendo Invenietis»	= Argumentatio
Sonata	= Peroratio in affectibus
Canon perpetuus	= Peroratio in rebus

Ursula Kirkendale empieza llamando la atención sobre el hecho de que los dos *ricercari*, tan diferentes entre sí, se corresponden con los dos «exordios» del discurso forense; el primer exordio es, según Quinti-

liano, «una primera introducción, prácticamente improvisada» (principium), al discurso. El *Ricercar* a tres voces, en el que sólo un tercio pertenece a la verdadera estructura de fuga, mientras que los otros dos tercios pertenecen a partes de una improvisación en una cadencia «moderna», lo cual representa la copia a escritura de la fuga improvisada por Bach el 7 de Mayo de 1747, se corresponde de una manera asombrosa con las reglas de Quintiliano.

El siguiente exordio es, siguiendo a Quintiliano, «una introducción sutil cuidadosamente preparada» (insinuatio) a la argumentación, parte principal del discurso. En el «discurso» de Bach para el príncipe, el *Ricercar* a seis voces, con su técnica de fuga extremadamente concentrada y compleja al *stile antico*, responde a la perfección a los requisitos de sutileza y cuidado. Bach también necesitaba la cuidadosa preparación en otro sentido: en su encuentro con el príncipe Federico, parece ser que renunció a la improvisación de una fuga a seis voces sobre el tema real debido a su complejidad. En su discurso de dedicatoria, dice: «Sin embargo, pronto me di cuenta de que, debido a la falta de preparación necesaria, la interpretación no daría el resultado que requiere un tema tan señalado».

Los cánones se corresponden con la Narratio (brevis y ornata), y el primer tema principal, con el discurso. La famosa Fuga canónica, una peculiar combinación de canon y fuga, se corresponde con el Egressus, pieza de alarde del discurso, y los dos cánones con enigma «Quaerendo invenietis» (el que busca, encuentra) de la «Argumentatio», con el segundo tema principal

del discurso, introducido por el *ricercar* a seis voces. Finalmente, la sonata para trío y el canon perpetuus que le sigue representan la «Peroratio», cierre del discurso.

¿Pero con qué medios debía interpretarse el «discurso» de Bach para el homenajeado Federico II? Creemos que Bach pensaba en una especie de formación mínima con instrumento de teclado, violín, flauta y violonchelo. Sin duda, también era posible una formación mayor, pero no indispensable. Estamos convencidos de que el «Canon a 2 Violin: Unisono» realmente no estaba concebido originariamente para dos violines y contrabajo, sino para clavicémbalo con violín en el primer canon. Lo que aparece en el título no es una «i» mal hecha, sino dos puntos, luego no se trata de «violini», en plural, sino de una abreviatura de uso muy frecuente, como en los manuscritos y textos impresos, en los que a menudo pien: significa piano; esto es, «violino». La indicación «a 2» quiere decir, al igual que en los demás cánones, que se trata de un canon a dos voces (en la *Ofrenda Musical* sólo hay una excepción: el último canon, a cuatro voces, en el que Bach, consecuentemente, escribe «Canon a 4»). De esta forma, Bach incluye en la orquesta, además de la flauta y el lógico instrumento de teclado, únicamente un violín. Todas las piezas pueden interpretarse perfectamente con una formación de cuatro músicos, con lo que desaparece el problema de qué hace en el concierto el segundo violín cuando ya haya interpretado sus pocos cánones.

En vista de la típica contraposición presente en la *Ofrenda Musical* entre el lenguaje musical moderno

(en el *ricercar* a 3, la sonata para trío y el último canon perpetuus) y un lenguaje más bien estricto y arraigado al *stile antico* (en los cánones y el *ricercar* a 6), en la elección del instrumental hemos decidido tener en cuenta ante todo esta polarización estilística.

Las composiciones «modernas» representan su cadencia preferiblemente con el piano de cola, débil pero de gran flexibilidad dinámica. Éste presta al lenguaje afectivo del *ricercar* improvisado más tensión subjetiva. El lenguaje más afectivo del trío, que contiene para Bach numerosas posibilidades dinámicas y articulatorias más singulares, igualmente en el sentido que le da Quantz, puede interpretarse mejor en el piano de cola que en el clavicémbalo, y puede participar igualmente en la sensible microdinámica de la flauta y el violín. Puesto que el trío, junto con el último canon – interpretado con voces – representaba un material de interpretación, hemos renunciado a la participación del violonchelo; para este intérprete no hubiera habido ninguna voz. El bajo del piano de cola, al dar el tono de la voz, hace innecesario utilizar otro instrumento. En este mismo sentido, ya se sabe que Carl Philipp Emanuel Bach nos cuenta que él acompañó el primer solo del rey completamente solo al piano.

Las estrictas composiciones al estilo antiguo requieren, por el contrario, el sonido «objetivo» del clavicémbalo, a pesar de que en Potsdam, como mínimo desde mediados de los años 40, se prefería el piano prácticamente siempre, incluso para la música de cámara. Sin embargo, en nuestra opinión, el *Ricercar* a 6, ante todo, en primer lugar no es una pieza para or-

questa, y en segundo lugar, está pensado más para clavicémbalo que para piano. Esto es lo que nos hace pensar la notación para teclado en el manuscrito de Bach, y la clara disposición para ser tocado a dos manos. Otros argumentos que apoyan esta teoría son el estilo arcaizante, unido al sonido que le correspondería, y la necesidad de una audibilidad clara para las seis voces que sólo garantizaría la excelente transparencia del sonido del clavicémbalo. El hecho de la notación de la partitura impresa del Ricercar a 6 no contradice en ningún caso que la pieza estuviera claramente determinada para ser interpretada al clavicémbalo. ¿Hubiera sido posible la impresión de una fuga a seis voces (la única de Bach) en dos sistemas con la técnica de grabado? La notación de la partitura con las 5 claves diferentes es un indicio más del carácter tradicional de esta monumental fuga en contraposición con el carácter improvisatorio del ricercar a 3.

En la instrumentación del canon, hemos decidido invitar a un segundo violín y emplear una viola da gamba en lugar de un violonchelo. Nuestra intención era presentar el lado retrospectivo y especulativo de estas piezas con una especie de sonido de consorcio, para producir así una mayor dimensión en la equivalencia de las voces. Únicamente en el canon «Per Motum Contrarium», en el que aparece por primera vez el tema real como cantus firmus en el tiple, es interpretado por la flauta, instrumento real del príncipe Federico. La Fuga Canónica, que, según la ordenación del discurso de Quintiliano como «divagación sobre un tema que promete el aplauso», supondría un abandono del verdadero tema del discurso, presenta

rasgos casi galantes en cuanto a las figuras y al tratamiento del bajo. Es por ello que suene igualmente bien con la introducción de la flauta.

El sonido por un lado moderno, con traveso, violín y piano, y por otro lado, tradicional, con un consorcio de dos violines, viola da gamba y clavicémbalo, nos pareció, para la interpretación musical del contraste de estructuras y lenguajes determinantes de la *Ofrenda Musical* e inherentes a ella la continuación lógica de Quintiliano según el principio romano de *Suum Cuique* – a cada uno lo suyo.

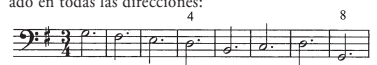
Michael Märker

Johann Sebastian Bach y sus cánones BWV 1072-1078 y 1086-1087

Además de los componentes decisivos que integran la *Ofrenda Musical*, se nos ha legado una serie de cánones concretos nacidos de la pluma de Bach, algunos de los cuales BWV 1072-1078 están datados (1713, 1734, 1747 y 1749) de modo que la ocupación casi vitalicia del maestro se deja ver con esta exigencia de su arte como compositor. Ya en estos cánones hay que descifrar determinadas combinaciones de la secuencia, del intervalo y/o de la selección del modelo (inversión, retroceso, etc.) si tenemos cuenta lo más reducido de los antecedentes materiales.

Mientras que el durante mucho tiempo ignorado canon BWV 1086 fue transmitido por el discípulo de Bach, Johann Gottfried Mützel, quien ejerció su actividad desde 1753 hasta su muerte acaecida en Riga

en 1788, el canon BWV 1087 recorrió sus propios avatares. Debido a una casualidad, en 1974 fue descubierto en posesión de un particular francés el ejemplar manuscrito de Bach de la edición original de la cuarta parte del Ejercicio para piano que fue impreso en 1742 y que forma parte de las Variaciones de Goldberg BWV 988. Como anexo de este ejemplar se ocultaba un ciclo independiente y hasta entonces desconocido salvo en el caso de dos cánones del compositor: «Diversos cánones sobre las primeras ocho notas fundamentales del aria precedente». Los primeros ocho tonos de la voz del bajo en el aria inicial de las Variaciones de Goldberg describen en primer lugar una escala descendente desde la octava de la tónica hasta su quinta y seguidamente un movimiento ascendente que empieza en la tercera y que desemboca en una cadenciosa caída. Con esta sucesión de tonos tan sumamente sencilla se daba inicio a toda una plenitud de variantes imitatorias que Bach había sondeado en todas las direcciones:



Una de esas piezas es de antiguo conocida por los amigos de Bach, aunque sólo sea en su apariencia óptica. En el famoso retrato de Bach, pintado por Elias Gottlob Haßmann en el año 1746, puede leerse en la partitura que sostiene el maestro en la mano. El ciclo de cánones debió por tanto tener su origen entre 1742 y 1746. El canon BWV 1076 que aparece en esa pintura y que en 1747 fue editado además como versión única para los integrantes de la «Sociedad de las Ciencias Musicales» y el canon BWV 1077 representan versiones posteriores ligeramente modificadas

del canon número 13 y número 11 integrado en el ciclo BWV 1087.

Bach planificó perfectamente la disposición de la serie de 14 cánones que componen este ciclo, cuya figura completa queda inconclusa y debe descifrarse a partir del modelo inicial anotado. Las primeras cuatro piezas se contentan con la forma primitiva, con la inversión, el retroceso y la inversión del retroceso del tema. En los diez cánones restantes se añaden contravoces rítmicamente perfiladas y más fragmentadas, las cuales suelen también integrar de forma más o menos velada al tema o a sus componentes. El punto culminante se alcanza en el último canon, cuando cada una de las cuatro voces se mueve en otros valores básicos (una en semicorcheas, otra en corcheas, otra en negras y otra en blancas) y a pesar de ello se mantiene entre todas las voces el principio de imitación en las correspondientes series tonales (en las voces 2 y 4 se mantiene la forma primitiva, mientras que en las voces 1 y 3 persiste la inversión).

Al limitarse al número de 14 cánones, Bach estampó su firma en todo el ciclo, al cabo del cual aparece la anotación «Etcetera», porque el número 14 es, conforme al uso alfanumérico de aquella época – en que se asignaba un número a cada una de las letras del alfabeto – su número personal como revela la siguiente ecuación: B-A-C-H = 2+1+3+8 = 14.

Michael Bebringer

estudió entre otras asignaturas cémbalo y órgano en Freiburg, Viena, Amsterdam y otras ciudades con Hans Musch, Luigi Fernando Tagliavini, Gustav Leonhardt y Ton Koopman. En tanto intérprete de cémbalo y continuo actúa con artistas como Reinhard Goebel o Jordi Savall, con agrupaciones como la Musica Antiqua de Colonia, la Barockorchester de Freiburg y, desde hace más de diez años, con el Bach-Collegium de Stuttgart. En el marco de la Edition Bachakademie acompaña en tanto solista en obras como, por ejemplo, la cantata profana »Amore traditore« BWV 203 (vol. 62) e interpreta el Libro de clave para Anna Magdalena Bach de 1725 (vol. 136).

Karl Kaiser

estudió en las escuelas superiores de Colonia y de Múnich flauta y Musicología. Es miembro de la agrupación Camerata de Colonia y La Stagione de Fráncfort así como de la Barockorchester de Freiburg. Cooperó también con otras agrupaciones como la Musica Antiqua de Colonia. Es docente en las escuelas superiores de Freiburg y de Fráncfort.

Tras sus estudios en Freiburg con Konrad Lechner, el intérprete de gamba **Ekkehard Weber** confirió un estilo propio e inconfundible a su instrumento y ello, a saber, tanto como solista como también en las numerosas agrupaciones con las que coopera. Desde 1974 es docente en la Escuela Superior de Música de Freiburg (Muskhochschule Freiburg), es un apreciado músico para la música de cámara y continuo en representaciones de óperas, cantatas y oratorios barrocos. Ekkehard Weber es miembro del Bach-Collegium de Stuttgart. Con algunos

de sus estudiantes fundó hace años la agrupación »La Gamba«.

La mayoría del resto de los músicos actuantes en la presente grabación forma parte de la Barockorchester de Freiburg y/o del FBO-Consort. Gottfried von der Goltz y Petra Müllejans son los maestros concertistas de estas prestigiosas y afortunadas agrupaciones internacionales. **Gottfried von der Goltz** se instruyó en la Juilliard School of Music de Nueva York y, tras haber desempeñado actividades en la Orquesta Sinfónica de la NDR de Hamburgo, cuenta actualmente entre los más destacados virtuosos del violín barroco. Desde 1997 es catedrático en la Escuela Superior de Música de Wurzburg. La violinista **Petra Müllejans** goza igualmente de una excelente fama en tanto solista e intérprete actuante en agrupaciones; Petra Müllejans es además docente en las escuelas superiores de música de Weimar y de Freiburg.

