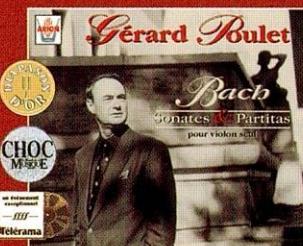


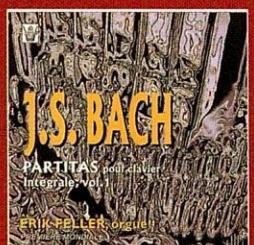
Retrouvez les plus belles pages de Bach chez ARION :



ARN268296 - Coffret double



ARN468306 - Coffret 4 CDs



ARN68503



ARN68305

Couverture : Hyacinthe Rigaud (1659-1743) - Étude de fleurs - Huile sur toile, 73 x 59 cm
Dijon, Musée des Beaux-Arts © Photo : LAUROS-GIRAUDON

© & © ARION PARIS 2000 — Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.
ARN 68526 - Copyright reserved in all countries.



L'Offrande Musicale BWV 1079

EXORDIUM I (Principium)

1 - Ricercare a 3 (clvc)

5'41

NARRATIO BREVIS

2 - Canon perpetuus super Thema Regium (fl, vl, vc)

1'55

NARRATIO LONGA

(Repetita narratio - 5 Canones deversi super thema regium)

3 - Canon a 2 cancrizans (vl1, vl2)

0'47

4 - Canon a 2 violini in unisono (vl1, vl2, bc)

1'03

5 - Canon a 2 per motum contrarium (fl, vl, va)

0'49

6 - Canon a 2 per augmentationem, contrario motu (vl1, vl2, bc)

2'41

7 - Canon a 2 per tonos (vl, va, vc)

2'22

EGRESSUS

8 - Fuga canonica in epidiapente (fl, vl, vc)

2'03

EXORDIUM II (Insinuatio)

9 - Ricercar a 6 (fl, vl, va, orgue, vc)

7'32

ARGUMENTATIO (Quaerendo invenietis)

10 - Canone a 2 (Probatio - fl, va / va, vc / clvc)

3'07

11 - Canone a 4 (Refutatio - vl1, vl2, clvc)

2'13

PERORATIO IN AFFECTIBUS : Sonata sopr'il Soggetto reale (fl, vl, bc)

12 - Largo

5'36

13 - Allegro

5'29

14 - Andante

3'08

15 - Allegro

2'43

PERORATIO IN REBUS

16 - Canon Perpetuus (fl, vl, bc)

2'04

Regis Ius sui Cantio El Reliqua Canonica Arte Resoluta

L'OFFRANDE MUSICALE ENTRE RHETORICA, ARS ET SCIENTIA

Au mois de mai 1747, à l'occasion de sa visite au roi de Prusse Frédéric II dans sa résidence de Potsdam, Bach fut invité à improviser sur un thème en do mineur proposé par le souverain lui-même. La beauté du thème encouragea le Cantor à l'élaborer ultérieurement en utilisant les formes canoniques les plus diverses. Au mois de septembre de cette même année, pour la foire de Saint Michel, paraissait la version imprimée du *Musikalischen Opfer*, tirée à cent exemplaires et s'ouvrant par la dédicace à Frédéric II :

Sire, je prends la liberté de vous présenter, dans la plus profonde soumission, une Offrande musicale dont la partie la plus noble est de la main de Votre Majesté. C'est avec un respectueux plaisir que je me souviens encore de la grâce toute royale que voulut bien me faire, il y a quelque temps, Votre Majesté en daignant me jouer, lors de ma présence à Potsdam, un sujet de fugue et en daignant me demander de le traiter en son auguste présence. C'était mon devoir le plus humble d'obéir à l'ordre de Votre Majesté, mais je remarquai bientôt que, faute de la préparation nécessaire, il ne m'était point possible de traiter un sujet aussi excellent de la façon qu'il méritait. Je me décidai alors à travailler ce sujet vraiment royal en toute perfection et à le faire ensuite connaître au monde. Mon projet se trouve réalisé maintenant, dans la mesure de mes forces, et je n'ai d'autre intention que le désir louable d'augmenter, si peu que ce soit, la gloire d'un manque dont la force et la grandeur ne sauraient être qu'un objet d'admiration pour tous, aussi bien dans tous les arts de la guerre et de la paix que, tout spécialement, dans la musique. Je m'endurdis jusqu'à joindre cette très humble prière: Veuille Votre Majesté daigner faire bon accueil à ce modeste ouvrage et me conserver sa Grâce royale souveraine.

Je suis de Votre Majesté le très humble et très obéissant serviteur.

L'édition, qui ne présente pas un caractère unitaire, est divisée en cinq sections sur deux formats distincts et les propositions des savants pour reconstruire l'ordonnancement de l'œuvre ont été diverses et variées, à la fois fondées sur des considérations typographiques ou d'édition et sur des considérations à caractère musical.

La connaissance du contexte où se déroulèrent les dernières années de la vie de Bach ainsi que la connaissance de ses centres d'intérêts à cette époque, peuvent nous aider à saisir la signification de cette partition si complexe. Alberto Basso note que "... pendant ses dernières années, Bach se concentra dans l'observation et la pratique d'une technique musicale archaïque et arriva à illuminer le monde musical de son époque en le mettant face à une matière inhabituelle et presque

incompréhensible. Le rationalisme de Bach, son intense vivacité intellectuelle comme son goût audacieux pour la composition "organique", mûrie après une longue période de recherche, trouvent leur accomplissement dans deux œuvres époustouflantes par leur maîtrise technique, leur architecture et leur caractère symbolique : *l'Art de la Fugue* et *l'Offrande Musicale*. Parmi les musicologues les plus attentifs aux traits caractéristiques de la dernière période de la vie de Bach, Ursula Kirkendale occupe une place éminente. Son étude sur les rapports entre l'Offrande Musicale et la rhétorique est universellement connue. Il faut observer que les éléments symboliques et rhétoriques étaient une constante dans la tradition musicale allemande, ainsi que l'atteste l'essor d'une troisième discipline musicale, la "Musica Poetica", à côté des traditionnelles *Musica Teorica* et *Musica Pratica*. Ceci est prouvé par les écrits de Burmeister, de Bernhard, de Kircher, de Heinichen et de Mattheson.

Pour une lecture plus exhaustive du *Musikalischen Opfer* il convient de ne pas oublier une autre donnée particulièrement importante : les dernières années de Bach coïncident avec une phase de transformation culturelle rapide et de dépassement des conceptions baroques anciennes. On assiste à la naissance d'une nouvelle esthétique et d'un nouveau "goût". Au début du XVIII^e siècle, le prédecesseur de Bach, Johann Kuhnau, défendait encore dans le conte satyrique *Der Musicalische Quacksalber* la tradition musicale allemande contre les attaques du nouveau goût philo-italien et restait conscient de l'originalité et du rôle du musicien au sein de la culture germanique. Pendant les années 1737-1739, on voit comment Bach devient l'objet d'une dure critique de la part de Johann Adolph Scheibe qui, au nom du nouveau goût "galant", accusait le Cantor de composer dans un style trop étoffé, dense, complexe et incompréhensible. À cet égard, les dernières compositions de Bach, comme les *Variations Canoniques*, *l'Art de la Fugue* et *l'Offrande* semblent s'inspirer de principes mathématiques et rationalistes propres à certains courants de la pensée de l'époque, tels ceux suivis par la Société Scientifique de Mizler au sein de laquelle Bach fut justement admis en présentant les *Variations Canoniques*. Ces mêmes compositions confirment d'autre part la volonté du Cantor de rester jusqu'au bout étranger au nouveau goût qui avait tellement influencé Telemann, Haendel, et même son propre fils, Carl Philipp.

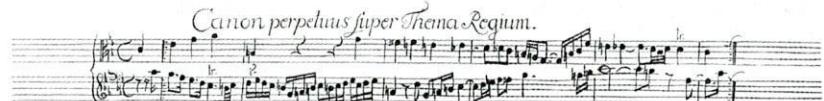
L'Offrande Musicale n'est donc pas seulement un "tribut au souverain" destinataire de l'œuvre, mais encore le résultat de la participation assidue de Bach à l'activité de la société de Mizler, qui l'avait orienté vers une musique rationnelle et absolue. Alberto Basso observe que "(...) les circonstances de la vie ont fait en sorte que Bach ne s'écarta jamais de cette voie (...). Comme dans le jeu des perles en verre envisagé par Herman Hesse, dans les dernières œuvres de Bach se nichent une forme symbolique de recherche de la perfection et une sublime alchimie (...). Au travers des *mirabilia mysteria* du son, pèlerin jamais fatigué, il avait su atteindre la résignation, la parfaite préparation à sa propre mort et le pressentiment que la partie immortelle de lui-même deviendrait la compagne fidèle des générations à venir".

Le sujet proposé par Frédéric II à Bach est intéressant à plusieurs titres :

Il s'agit d'un thème de 8 mesures divisé en deux parties. Dans la première, on expose l'accord de do majeur suivi d'une septième diminuée descendante, un *saltus duriusculus* (saut dissonant) très dramatique. Dans la deuxième, le thème descend chromatiquement de la dominante à la note sensible pour terminer par un mouvement de cadence à la tonique. Majesté et caractère dramatique se mêlent dans ce thème qui se prête aisément aux élaborations les plus diverses.

Le titre "Offrande Musicale" s'inscrit dans une tradition déjà affirmée de "tributs" musicaux à des personnalités éminentes. Parmi ceux - ci, deux recueils présentent des affinités : les *Artificii Musicali* (Modena, 1689) dédiés par G.B. Vitali à Francesco II d'Este et l'*Armonico Tributo* (1682) de Georg Muffat. Le premier est un recueil de canons comme *L'Offrande Musicale* de Bach. Le Cantor connaît sans doute très bien les deux recueils. Dans la dédicace à Frédéric, apparaît toutefois une expression qui fait référence à une tradition littéraire plus ancienne. Le monde humaniste avait en effet utilisé souvent l'expression "Consacrer une offrande" en la reprenant du monde classique. Quintilien aussi ouvre son *Institutio Oratoria* par des vœux aux Muses et à l'empereur, et Bach semble s'inspirer justement de l'écrivain latin, très étudié dans les écoles allemandes.

Cet enregistrement suit la reconstruction de l'œuvre proposée par Ursula Kirkendale, reconstruction qui retrouve ici la structure du discours selon la tradition rhétorique transmise dans les écoles allemandes par l'étude de L'*Institutio Oratoria* de Quintilien (*Exordium, Narratio, Diggessio, Confutatio, Argumentatio, Peroratio*). Dans l'interprétation de l'Ensemble Arte Resoluta, la ligne unitaire de l'œuvre a été soulignée par l'enchaînement direct de quelques canons qui apparaissent ainsi comme des éléments organiques d'un discours musical ininterrompu et non comme des fragments indépendants.



EXORDIUM I (PRINCIPIUM)

RICERCARE À 3

Le premier *ricercare*, confié au clavecin, semble reproduire l'improvisation originale de Bach à Potsdam. En réalité, avec le thème proposé par le roi, nous trouvons ici essentiellement toutes les figures rythmiques et mélodiques présentes dans l'œuvre, des figures de croches aux arpèges de triolets, des rythmes en syncope aux chromatismes exaspérés élaborés à partir du thème royal. L'exposition est formée par l'entrée successive des trois voix qui exposent le *Thema Regium* en do

mineur, en sol mineur et encore une fois en do mineur. Une deuxième exposition où le thème apparaît en sol mineur, en do mineur et en fa mineur suit un *divertimento* de 15 mesures. Quinze autres mesures séparent une nouvelle entrée du thème en do mineur à la voix grave. Suivent 38 mesures où apparaissent les figures les plus diverses qui seront utilisées ensuite tout au long de l'œuvre, dont les mouvements par tierces et sixtes, typiques du style galant, et qui réapparaissent dans l'*Andante* de la "Sonate sopr'il soggetto reale". Le *ricercare* se termine par trois nouvelles entrées du sujet. Nous avons ainsi 10 entrées au total.

NARRATIO BREVIS

CANON PERPETUUM SUPER THEMA REGIUM

La *narratio brevis* résume déjà le thème qui sera repris plus tard. Dans le *Canon perpetuus*, quelques pauses partagent en deux le thème du roi. Une première partie écrite avec des noires s'oppose à une deuxième partie au rythme plus complexe, avec des figures de croches, doubles croches et triples croches. Le rythme pointé "à la française" des voix du canon représente le "topos du roi" très utilisé par Lully et Purcell, tandis que les autres figures, les doubles croches, la "figure courte" et la noire liée à la croche, sont une anticipation des figures reprises dans les cinq canons suivants. Le nom de *Canon perpetuus* correspond à l'idée de Quintilien sur la narration comme *oratio perpetua*, sorte de résumé rapide qui suggère davantage que ce qui est dit et qui n'a pas de conclusion effective.

NARRATIO LONGA REPETITA NARRATIO

5 CANONES DIVERSI SUPER THEMA REGIUM

Les cinq canons suivants représentent les *Elaborationes Canonicae* (élaborations en forme de canon) du thème du roi d'après cinq idées différentes, correspondant aux cinq qualités de l'éloquence.

CANON À 2 CANCRIZANS

Le canon *cancrizans* (en crabe) est formé de deux voix qui évoluent l'une dans le sens normal du thème, l'autre en commençant par la fin et en poursuivant à reculons. Il s'agit d'un artifice des plus hardis, à la limite des possibilités du contrepoint. Quintilien recommande de ne rien dire dans un discours qui soit contraire à la nature. Le canon *cancrizans*, comme le mouvement à reculons de l'écrevisse, représente la limite extrême de ce qui est "naturel".

CANON À 2 VIOLENTS À L'UNISSON

Le *canon* pour deux violons à l'unisson est un duo de théâtre typique, formé de questions et de réponses. Les trois premières phrases restent suspendues sur une note longue au second ou au cinquième degré, ce qui explique leur aspect interrogatif. La dernière phrase répond par l'affirmation des degrés fondamentaux de l'accord de do mineur. Le *Thema Regium* se trouve à la partie grave, sans

ornementations, alors que les deux violons réalisent les figurations les plus aptes à accomplir la fonction théâtrale du delectare (dilettare, procurer du plaisir) : *subjectio* (dialogue question-réponse), *catabasis* (descente) (mesures 1-2), *circolo* (figure musicale où un groupe de notes tourne autour de la note principale, autrement dit *grupetto*) (mesures 6-7) dans le style agréable et captivant, typique du *genus medium* (genre moyen), correspondant à la deuxième qualité — par ordre d'importance — que doit posséder l'orateur selon Quintilien : la théâtralité.

CANON À 2 PER MOTUM CONTRARIUM

Le canon à 2 par *motum contrarium* (mouvement contraire) est le plus simple des cinq canons : confié aux voix du dessus (soprano, deux altos) et sans accents rythmiques particuliers, il semble représenter l'*imitatio simplicitatis* (imitation de la simplicité) conseillée par Quintilien. En réalité, pour l'éloquence, la simplicité est aussi et toujours de la dissimulation, car elle sert à cacher savamment par la finesse de l'esprit la complexité de ce qu'on énonce. Le *canon* étant écrit par mouvement contraire, l'auditeur jouit de l'effet musical immédiat sans toutefois percevoir l'imitation en canon.

CANON À 2 PER AUGMENTATIONEM, CONTRARIO MOTU

Dans ce *canon*, la version très ornée du sujet est tenfermée entre les deux voix en canon, la supérieure dans une étroite imitation de l'inférieure par augmentation des valeurs et mouvement contraire. À toutes les voix apparaît, avec le rythme à la française, le péon (1 longue + 3 brèves = $\overline{\overline{L} L L L}$) typique des morceaux au ton élevé, mètre des hymnes et, comme le confirme Mattheson, utilisé dans les ouvertures et les entrées. En éloquence, la magnificence est une qualité à utiliser uniquement pour des causes importantes, donc pour le roi. Bach célèbre ici Frédéric de Prusse par les deux figures les plus caractéristiques de la rhétorique célébrative : l'augmentation (utilisée dans l'imitation canonique) et l'hyperbole, à savoir l'utilisation d'une voix qui monte presque au delà des limites supérieures de son étendue (ici la voix la plus grave, qui couvre l'étendue d'une treizième). L'annotation de la main de Bach *notulis crescentibus crescat Fortuna Regis* (par les notes qui montent monte aussi la fortune du Roi) confirme les intentions du compositeur. Il faut la mettre en parallèle avec celle qui ouvre le canon suivant *Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis* (par la modulation ascendante, la gloire du Roi monte elle aussi). Fortune et gloire sont deux attributs essentiels du monarque et font référence à ses actions de guerre et pendant la paix. Frédéric II de Prusse se prête bien à cet éloge.

CANON À 2 PER TONOS

Le canon *per tonos* correspond à la dernière des qualités oratoires, l'*evidentia*. (clarté, évidence, visibilité) Le thème du roi est à la voix supérieure avec ornements, tandis que les deux voix inférieures forment un canon à la quinte à distance d'une mesure. Après huit mesures, le *canon* reprend le début mais un ton au dessus. Après six expositions et six modulations, à la septième

répétition, le *canon* revient à la tonalité de départ, mais une octave au dessus. Dans les quatre premières mesures, le thème reste dans la tonalité de base pour ensuite moduler dans les suivantes au ton supérieur par des cadences de passage au IV, au V et enfin au II degré de la gamme. Ici apparaît le symbolisme du nombre 6 — que nous retrouverons plus tard dans le *Ricercare* à 6 voix — accompagné du symbolisme du nombre 7, représentant la grâce et la perfection, et de celui du nombre 8 représentant la résurrection et l'éternité. La gloire du Roi se doit d'être éternelle. Kirkendale souligne que "(...) le *thema regium* monte d'un ton à l'autre comme les bas reliefs d'une colonne triomphale qui se développent de plus en plus haut et peuvent être regardés de tout côté [il s'agit donc de l'*evidential*] jusqu'à une hauteur que la vue humaine ne peut atteindre. À partir de la quatrième transposition, presque chaque note présente une altération chromatique, conformément à la remarque de Quintilien qui affirme qu'il faut parvenir à l'*evidentia ex accidentibus* (évidence par les accidents ndt). Les rythmes utilisés par Bach sont ceux du canon qui précède, en particulier le dactyle et le péon.

Le cinquième canon, le plus complexe, termine la *narratio longa*.

EGRESSUS

FUGA CANONICA IN EPIDIAPENTE

Les canons sont suivis d'un morceau plus aéré et plaisant à l'écoute, même si le titre montre bien la complexité de sa structure et son originalité. Il s'agit d'une "fugue canonique" à trois voix. Les deux voix du haut exposent le thème deux fois chacune à l'intérieur d'un canon à la quinte (*in epidiapente*) : le violon en do mineur et en fa mineur, la flûte en sol mineur et en do mineur. La basse, très allante et riche en figurations de croches, expose elle aussi, vers la fin de la fugue, le thème en do mineur.

Ce morceau, qui montre encore plus que les canons l'habileté du Cantor (il n'y a pas d'autres "fugues canoniques" dans l'histoire de la musique), correspond à l'*egressus* de Quintilien, une digression sur quelques sujets attrayants et dignes d'éloge, pour obtenir le maximum de faveur possible de la part du public. Dans la structure de l'*Offrande*, la fugue canonique représente une parenthèse agréable précédant le nouvel et complexe *exordium* du *Ricercare* à 6 voix.

EXORDIUM II (INSINUATIO)

RICERCAR A 6

Le *Ricercare* à 6 voix joue le rôle du deuxième *exordium* introduisant la seconde partie de l'œuvre. Son écriture sévère s'inspire clairement de la grande tradition polyphonique et contrapuntique. Le nombre 6 symbolise la plénitude et est souvent utilisé dans la tradition baroque allemande comme allusion à l'acte de la création, aux six jours décrits par la Genèse. Les entrées du sujet, les

développements, le parcours harmonique, tout participe à rendre le morceau très dense et enchevêtré, dans un *crescendo* atteignant son maximum par les hardies harmoniques des dernières mesures, tandis que la voix la plus grave expose pour la dernière fois le sujet. Du point de vue rhétorique ce type d'*exordium* joue le rôle d'*insinuatio*, c'est à dire qu'il tend à captiver l'âme des auditeurs en les conduisant, presque sans qu'ils s'en aperçoivent, tout au long d'un parcours complexe jalonné d'émotions raffinées. Comme le *ricercare* des anciens, ce morceau est aussi un "discours musical" qui se déroule sans interruptions, avec très peu de clauses (*clausules*, cadences d'harmonie). Des vraies cadences apparaissent aux mesures 39, 52, 83, 90. Après l'exposition du sujet par les six voix, la première section se termine sur deux hexacordes ascendants de blanches à la basse, qui sont une autre référence au nombre 6. La deuxième section est basée sur une incise chromatique descendante reprise par toutes les voix et qui se termine par le sujet à la quinte. La troisième section est formée par le développement de deux courtes incises, l'une ascendante et l'autre descendante et chromatique, avec une longue progression sur une gamme de croches. Le sujet apparaît successivement en fa mineur; en mi bémol majeur et en si bémol mineur. La dernière section est caractérisée par une superposition étroite d'incises thématiques créant une sorte d'accélération rythmique. À la voix la plus aiguë apparaissent même deux figures de doubles croches. Une de ces deux incises est le début chromatique de la deuxième partie du thème du roi que la basse répète par trois fois dans une progression ascendante préparant la dernière entrée du sujet. L'exécution instrumentale choisie pour cet enregistrement (flûte, violon, viole, 2 parties à l'orgue et au violoncelle) veut rendre la structure musicale plus facile à déceler, notamment par un dosage des possibilités dynamiques et expressives de chaque instrument, possibilités qui manquent au clavécin et de l'orgue.

ARGUMENTATIO (QUAERENDO INVENIETIS)

(PROBATIO)

(REFUTATIO)

CANONE A 2 - CANONE A 4

Après le *Ricercare*, nous trouvons deux canons "énigmatiques" sous la devise *quaerendo invenietis* (en cherchant, tu trouveras) qui ne présentent donc pas de *signa congruentiae*, le signe qui indique l'entrée des imitations. Le premier canon, à deux voix, se prête à deux résolutions au moins, toutes deux avec entrée à la moitié de la troisième mesure et avec imitation par mouvement contraire. Le second est à quatre voix (trois à l'unisson et une à l'octave grave) et les entrées sont à la moitié de la huitième mesure du thème. Il faut noter que dans les deux cas, contrairement aux précédents, le *Thema Regium* est élaboré en canon. En rhétorique, le deuxième *exordium* est suivi normalement de l'*argumentatio* où, sous forme de *quaestiones* (questions) d'autres preuves sont apportées au discours. Le premier canon correspondrait à la *probatio* (démonstration par les preuves), le second à la *refutatio* (réfutation).

Les deux canons sont construits avec les mêmes expressions et les mêmes figures. Le second est toutefois plus long et plus articulé car "(...) la défense a besoin de mille circonlocutions et artifices". Ce canon, le seul à quatre voix de l'*Offrande Musicale*, présente en effet la plus grande variété de mélodies et de rythmes simultanés. Dans l'*incipit* apparaît le mouvement de six notes (encore une fois le nombre 6) par degrés, mouvement reliant entre elles les notes du sujet qui forment l'accord de do mineur. À la fin, en revanche, nous trouvons deux figures descendantes de doubles croches, les deux sur la tonique. Elles confèrent à ce passage un caractère préemptoire, tandis que dans la partie centrale du thème, quelques figures chromatiques ondulantes semblent vouloir flatter l'auditeur-opposant, semblables à des circonlocutions (*flexus*) oratoires.

PERORATIO IN AFFECTIBUS

SONATA SOPR'IL SOGGETTO REALE

La *Sonata Sopr'il Soggetto Reale* et le *Canon perpetuus* qui suit sont étroitement liés, même du point de vue typographique. Contrairement aux autres morceaux, ceux-ci sont écrits en parties séparées et les instruments à utiliser sont soigneusement notés. L'utilisation de la flûte traversière est un hommage ultérieur au Roi qui, dans le final de l'œuvre, apparaît pour jouer la partie haute de la *Sonate* et du *Canon Perpetuus*. Il s'agit d'un hommage remarquable, si nous tenons compte du fait que la partie de la flûte est une des plus difficiles jamais écrites pour cet instrument.

Il est évident, en raison même de l'ampleur du morceau, que la *Sonate* représente le moment final et culminant de toute l'œuvre, car elle joue le rôle extrêmement délicat de *peroratio*, dernier acte par lequel l'orateur, en terminant son discours, veut impressionner et émouvoir les âmes des auditeurs.

La *Sonate*, en quatre mouvements, selon la structure éprouvée de la *Sonata da chiesa* (Sonate d'église) codifiée par Corelli, offre une large gamme de motifs et d'*affetti* et, à mon avis, est une réponse indirecte aux critiques faites au Cantor quelques années auparavant par Scheibe. Bach, par cette composition, écrit l'apologie des possibilités techniques et expressives de la sonate baroque et de la tradition musicale ancienne par rapport au nouveau "goût galant". Les chroniques nous informent que l'arrivée de Bach à Potsdam fut annoncée au roi par le célèbre "Le vieux Bach est arrivé". Sans doute faisait-on référence à l'âge du compositeur (62 ans) comparé à celui de son jeune fils Carl Philipp déjà à la cour de Frédéric II et représentant une esthétique musicale nouvelle. Le vieux contrapuntiste et improvisateur, car le Cantor était connu pour cela, pouvait bien être considéré comme un épigone d'un monde suranné, monde qu'il résume parfaitement dans la *Sonate*, dont la beauté et la profondeur sont la meilleure réponse aux détracteurs.

[Ier Mouvement, *Adagio*]

Dans le premier mouvement, sur l'*incipit* du *Thema Regium* confié à la basse, nous voyons apparaître différentes figures d'*affetti*. Les *exclamations* du début au violon et à la flûte, les figures *suspirans* (soupirant) de doubles croches liées deux par deux, créent un climat pathétique et plaintif

10

typique de la péroraison, climat qui s'atténue partiellement au début de la section B lorsqu'on passe à la tonalité de mi bémol, où les figures d'exclamation apparaissent retournées et persuasives.

[IIe Mouvement, *Allegro*]

Le deuxième mouvement est une fugue en forme ternaire où le *Thema Regium* apparaît comme contre-sujet. Le thème principal, tiré du *Thema Regium*, frappe par son allure extrêmement martiale. Dans la partie B du deuxième mouvement, comme dans le premier mouvement, l'*incipit* du thème est retourné, et nous trouvons aussi une importante concentration de rythmes syncopés contribuant à augmenter la tension et l'agitation de ce mouvement. Ceci correspond parfaitement à la fonction de la *peroratio* qui doit *concitare affectus*, c'est à dire exciter encore plus les émotions.

[IIIe Mouvement, *Andante*]

En commentant le IIIe mouvement, Ursula Kirkendale souligne qu'il est "(...) entièrement dominé par les soupirs qui ne sont plus ceux d'un homme qui souffre, mais ceux d'un amant passionné". Ici Bach s'approche volontairement du style galant (les mouvements par sixtes et tierces des deux instruments aigus, les effets d'écho, les appoggiaires à la note supérieure) en montrant une incroyable habileté et maîtrise de ce style nouveau. Nous sommes frappés par la structure harmonique du morceau, surtout dans ses audacieuses progressions aux mesures 5-7 et 22-25. La conclusion du mouvement est une *abruptio* (discours soudainement interrompu, sans préparation) à proprement parler. En suivant Quintilién, Bach interrompt son discours au sommet de l'émotion, une suggestion confirmée dans la *peroratio ex abrupto* (péroraison interrompue par surprise, brutalement) citée par Mattheson dans son *Des vollkommene Capellmeister*.

[IV Mouvement, *Allegro*]

La *Sonate* se termine par un mouvement en forme de gigue où reviennent, entre autres, les triolts déjà apparus dans le *Ricercare à 3* qui ouvre l'*Offrande Musicale*. Dans ce cas aussi, le thème élaboré en rythme ternaire est le *Thema Regium*, mais le côté dramatique des premiers mouvements se dissout dans un rythme très brillant et surexcité, avec ici et là des figures de "fanfare" qui ajoutent élan et optimisme à la composition. Les tirades de doubles croches contribuent à créer une sorte de *crescendo* qui explose dans les dernières mesures *a perdifato* (à en perdre haleine). Le dernier mouvement semble accomplir l'autre fonction de la péroraison, celle de dissiper par la vivacité d'esprit l'émotion suscitée dans l'auditeur, doctrine plus ou moins sciemment appliquée par tous les compositeurs de la période baroque dans les parties finales de leurs œuvres.

11

PERORATIO IN REBUS

CANON PERPETUUS

Le *Canon Perpétuel* est étroitement lié à la *Sonate*. Il s'agit d'une *peroratio in rebus* (péroraison sur des arguments logiques) à proprement parler, tandis que la *Sonate* représente la *peroratio in affectibus* (avec l'intention d'émuvoir, en faisant jouer les sentiments). Dans cette composition, Bach réalise une *recapitulatio in rebus* (rappel des arguments traités), tirant le matériel du premier canon énigmatique de l'*argumentatio*. La flûte et le violon, sur une basse évoluant sur des valeurs égales rappelant les pas d'un promeneur, réalisent une version embelliée du *Thema Regium* en canon par mouvement contraire. Dans la deuxième moitié du morceau, les deux voix du canon de la première partie sont reprises, mais inversées : il s'agit donc d'un canon en miroir unissant deux différentes solutions canoniques dans un seul morceau, sans modifier le thème donné. Bach résume ainsi la matière exposée auparavant en dissimulant les difficultés de la construction canonique et en donnant au morceau un style léger et agréable. Ce canon final reçoit la dénomination de perpétuel, comme le premier des canons après le *Ricercare à 3*, un tribut ultérieur au souverain, à ses vertus "infinies" et un souhait de renommée "éternelle".

Edoardo Bellotti

BIBLIOGRAPHIE : A. BASSO, *Frau Musika. La vita e le opere di J.S. Bach*, Turin, E.D.T. 1988 (traduit en français chez Fayard) U. KIRKENDALE, *La fonte dell'Offerta Musicale di Bach : Quintiliano Institutio Oratoria, in Musica Poetica*, éd. M.T. Giannelli, Genova ECIG, 1986

FRÉDÉRIC II DE PRUSSE (gravure d'après un tableau original d'Antoine Pesne)



12

THE MUSICAL OFFERING (BWV1079): RHETORICA, ARS ET SCIENTIA

When Johann Sebastian Bach visited the king of Prussia, Frederick II, at his palace in Potsdam in May 1747, the king played him a theme in C minor of his own (the king's) invention and invited him to improvise upon it. Struck by the beauty of the theme, the composer obliged and later elaborated the extempore composition into a series of variations incorporating the most diverse contrapuntal forms. In September of the same year, on the occasion of the feast of St Michael, one hundred copies of the *Musikalische Opfer* were on sale with the following dedication to Frederick II:

Most Gracious Sovereign,

In all humility I dedicate to Your Majesty a Musical Offering the noblest part of which proceeded from your own august hands. With reverential pleasure I recollect anew the entirely personal and sovereign grace with which, some time ago, during one of my sojourns in Potsdam, you, Your Majesty, designed to perform upon the harpsichord a subject for a fugue while enjoining me at the same time to develop it in Your august presence. It was my humble duty to obey Your Majesty's command. But I very soon became aware that, lacking the necessary preparation, the development could not possibly do justice to so excellent a subject. Which is why I came to the conclusion - upon which I acted immediately - that this truly royal theme demanded a more polished development and to be made known to the world at large. This proposition has now been realized to the best of my abilities with no aim apart from the irreproachable one of celebrating, although in very small part, the glory of a monarch whose greatness and power in the arts of both war and peace and especially in that of music, must be admired and venerated by all. I take the liberty of adding this humblest of prayers: that Your Majesty will deign to honour this modest work of mine with gracious acceptance and will continue to accord your most noble sovereign grace to its author.

Your Majesty's

*Most humble and obedient servant,
Leipzig, 7 July 1747*

Because the published version has no unitary scheme but is subdivided into five sections using two distinct formats, many scholars have attempted reconstructions on the basis of editorial or typographical as well as purely musical considerations. Interests that were prevailing at the time and the events surrounding the last years of Bach's life offer useful indications for understanding this complex score.

Alberto Basso has commented that "... in his last years Bach was occupied with studying and putting into practice the musical techniques of the past, which then burst upon his contemporaries like a flash of lightning, opening up what were to them unusual and almost incomprehensible possibilities. Bach's nationalism, his intellectual intensity and vigour and his bold preference for "organic" composition,

13

qualities matured throughout a lifetime of fervent study, found their apotheosis in a pair of works, namely *The Art of Fugue* and *The Musical Offering*, in which the masterly technique, architecture and symbolic content cannot but amaze.

Of all the musicologists who have made a special study of the final period of Bach's life, one of the most eminent is Ursula Kirkendale, whose study of the connection between the *Musical Offering* and the rules of formal rhetoric has achieved worldwide recognition. We should remember that the elements of symbolism and rhetoric were constant components of the German musical tradition, as witness the flourishing of a third musical discipline, the "Poetics of Music", concurrently with the traditional disciplines of Theory and Practice of Music as is well documented in the works of such writers as Burmeister, Bernhard, Kircher, Heinichen and Mattheson.

We will have a clearer understanding of the *Musikalisch Opfer* if we remember another significant fact: that Bach's last years coincided with a period of rapid cultural transformation, when the old concepts of the Baroque were giving way to a new aesthetic and new tastes. While Bach's predecessor in Leipzig, Johann Kühnau, defended German musical tradition against the attacks of the new Italianate taste in his satirical novel *Der Musicalische Quacksalber* (*The Musical Charlatan*) with a clear awareness of its originality and of the role of musicians in German culture, his successor became, between 1737 and 1739, the target of harsh criticism on the part of Johann Adolph Scheibe who, in the name of the newly fashionable 'galant' style, accused the Kantor of St Thomas of composing music that was turgid, dense, over-complex and incomprehensible. However, if on the one hand Bach's last compositions, including the Canonic Variations, *The Art of Fugue* and *The Musical Offering*, seem to have drawn their inspiration from current mathematical and logical principles – such as those professed by the Society of the Musical Sciences founded by Lorenz Christoph Mizler, to which Bach, on his admission as a member, had presented the Canonic Variations – on the other they attest the determination of the Kantor to stay aloof from the new taste that had so influenced composers such as Telemann, Handel and Bach's own son Carl Philipp Emanuel.

Bach's masterpiece cannot be explained, therefore, solely in terms of a "tribute to the sovereign" to whom it is dedicated, but also as a consequence of his eager involvement with the activities of Mizler's Society which had set him permanently upon the path of logical and absolute music. Alberto Bassi remarks how "the circumstances of his life were such that Bach was never to deviate from this path [...] As in Hermann Hesse's *Das Glasperlenspiel* (*The Glass Bead Game*), in Bach's last works there is a symbolical search for perfection and a sublime alchemy [...] Tireless traveller through the mysterious wonders of sound, he had reached the goals of resignation, of a wholehearted acceptance of death and of the conviction that the immortal part of his being would be the faithful companion of future generations."

The subject proposed to Bach by Frederick the Great is interesting in more than one way:

Here we have an 8-bar theme divided into two parts: in the first part the chord of C minor is stated, followed by a descending diminished seventh, an extremely dramatic "saltus duriusculus"; in the second part

*the theme descends chromatically from the dominant to the seventh, ending with a cadence in the tonic. Majesty and drama unite in this subject, making it a basis for the most diverse forms of elaboration. The title of 'Musical Offering' belongs to a long tradition of musical 'tributes' paid to eminent personages. Among them are two collections which have special affinities: the *Artificii Musicae* (Modena, 1689) dedicated by G.B. Vitali to Francesco II d'Este, and *l'Armonico Tributo* (1682) by Georg Muffat. The first of these is a cycle of canons similar to Bach's "Offering". The Kantor probably knew both collections: a phrase in his dedication to Frederick certainly recalls this existing literary tradition. In humanistic circles, where references were frequently made to classical culture, the phrase "to dedicate an offering" was widely used. Quintilian, too, opens his *Institutio Oratoria* with pleas to the Muses and the emperor; and it is from him, a writer much read and studied in German schools, that Bach apparently drew inspiration.*

This recording faithfully follows the reconstruction by Ursula Kirkendale, a reconstruction that holds the work to be structured according to the traditional rules of rhetoric as taught in German schools based on Quintilian's *Institutio Oratoria* (*Exordium, Narratio, Digressio, Confutatio, Argumentatio, Peroratio*). In their interpretation the Ensemble Arte Resoluta has emphasised the coherence of the work by linking several canons so that they are heard not as independent fragments but as organic parts of an uninterrupted musical discourse.

Canon perpetuus super Triena Regium.



EXORDIUM I (PRINCIPIUM)

RICERCARE A 3

The first Ricercare – for solo harpsichord – is in all probability a faithful recreation of Bach's original improvisation in Potsdam. In point of fact it contains, as well as the Royal Subject (2) practically all the rhythmic and melodic figures found in the work: the motifs in quavers, the arpeggios in triplets, the syncopation and the restless chromatic passages derived from the Royal Subject. The exposition consists of entries for the three voices stating the Royal Subject in C minor, G minor and then C minor again. An extended episode of 15 bars is followed by a second exposition in which the subject appears in G minor, C minor and F minor. After a further 15 bars the subject re-enters in C minor in the bass. The following 38 bars introduce a variety of figures that will be employed in the course of the work: prominent among these are phrases in parallel thirds and sixths – typical of the 'galant' style – that will reappear in the Andante of the Sonata à 3. The Ricercare ends with a further three entries of the main subject, bringing the total number of entries to ten.

NARRATIO BREVIS

CANON PERPETUUS SUPER THEMA REGIUM

The function of the narratio brevis is to announce in synthesis all the material forming the basis of the work as it develops. In the Canon perpetuus the Royal Subject is divided into two parts by rests: the first part, in crotchets, is contrasted with a more rhythmically complex second part featuring quavers, semiquavers and demisemiquavers. The dotted "alla francesc" rhythm of the canon represents the "topos du roi" frequently used by Lully and Purcell, while the other figures – the semiquavers, the short figure and the tied minim and quaver – anticipate the figures reprised in the five canons that follow. The title of 'Canon perpetuus' corresponds to Quintilian's concept of the narratio as an oratio perpetua, a sort of brief summary that suggests more than it expresses and comes to no precise conclusion.

NARRATIO LONGA

(REPETITA NARRATIO)

5 CANONES DIVERSI SUPER THEMA REGIUM

The five canons that follow represent the "Elaborationes Canonicae" of the Royal Subject using five different musical ideas that correspond precisely to the five elements of oratory.

CANON A 2 CANCRIZANS

The Canon cancrizans, or 'crab' canon, is for two voices, one proceeding in the normal direction, the other beginning at the end and progressing backwards. This is one of the trickiest feats of writing in canon, stretching the contrapuntist to the limit. Quintilian advises against using anything that is contrary to nature in a discourse: the canon cancrizans, like the sideways movement of a crab, comes as close as possible to the limits of the "natural".

CANON A 2 VIOLINI IN UNISONO

The Canon for two violins in unison is a theatrical dialogue consisting of questions and answers. The element of interrogation in the first three phrases is provided by their remaining suspended on a long note on the second or fifth degree of the scale. The final phrase answers with an affirmation of the basic notes of the chord of C minor. Over a very plain, unornamented version of the Royal Subject in the bass, the two violins execute motifs designed to fulfil the theatrical function of "delectare", (i.e. to produce delight). We have subjectio (question-and-answer), catabasis (the descent, bars 1-2) and circolo (the turn, bars 6-7), in the attractive style typical of the genus medium which corresponds to the second of Quintilian's essential elements of oratory, theatricality.

CANON A 2 PER MOTUM CONTRARIUM

This canon in contrary motion is the simplest of the five canons. For the higher voices (one soprano and two altos) and without any particularly stressed rhythms, it apparently responds to the imitatio

simplicitatis, the 'pretence of simplicity' recommended by Quintilian. In reality oratorical simplicity is invariably also dissimulation, being the subtle concealment of the complexity of what is being expressed. And in fact, as the canon is written in contrary motion, the listener's enjoyment of the music is unhampered by the underlying canonic imitations.

CANON A 2 PER AUGMENTATIONEM, CONTRARIO MOTU

In the two-part Canon "per augmentatione, contrario motu", an extremely ornate version of the Royal Subject is enclosed by two outer parts in canon, the upper part in strict imitation – by augmentation of note values and inversion – of the lower. Besides the 'alla francesc' rhythm, that of the paean (one long note followed by three short ones) is heard in all the parts. This is characteristic of an elevated tone, the metre of encomia and found, as Mattheson confirms, in ouvertures and entrées. Such magnificence is an oratorical property reserved for important occasions, and for the king. Here Bach is complimenting Frederick the Great by means of the two most typical motifs of laudatory rhetoric: augmentation (used in the canonic imitation) and hyperbole, where a part rises almost beyond the upper limit of its range (the bass part here covers an octave and a sixth). Bach's inscription, notulis crescentibus crescat Fortuna regis (as the notes soar higher, so may the king's Fortunes) makes the composer's intentions clear, and it is in relation to this that he introduces the next canon with Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis, (as the modulations ascend, so may the King's Glory). Fortune and Glory: two fundamental attributes of the king and invoked with reference to his deeds in war and peace alike. Few monarchs have merited such an encomium more than Frederick the Great of Prussia.

CANON A 2 PER TONOS

The Canon per tonos corresponds to the last of the oratorical qualities, "evidentia", meaning clarity, visibility. The Royal Subject, ornamented, is in the upper part while the two lower parts form a canon at the fifth at one bar's distance. After eight bars the canon is repeated from the beginning but one tone higher. After six expositions and six modulations, at the seventh repetition it returns to the original key but an octave higher than at the opening. While the subject remains in the home key throughout the first four measures, it then modulates up a tone by means of cadences onto the fourth, fifth and finally second degree of the scale. What we have here is the symbolism of the number 6 (which will reappear many times in the Ricercare a 6), as well as 7, the number corresponding to grace and perfection, and 8, representing resurrection and eternity. The king's glory must of necessity be eternal. Kirkendale notes the way in which "the Royal Subject rises from one note to the next like the bas-reliefs of a triumphal column which become progressively more complex the higher they get and can be seen from all sides (evidentia indeed) until they are too high to be seen by mortal eyes." From the fourth transposition on, nearly every note is chromatically altered, which conforms precisely with Quintilian's dictum that the evidentia be expounded ex accidentibus. The rhythms Bach uses here, notably the dactyl and paean, are the same as in the previous canon. The fifth canon, the most complex of all, concludes the narratio longa.

FUGA CANONICA IN EPIDIAMENTE

The canons are followed by a gentler, much more melodic movement, despite the title that indicates its complexity and originality. This is a three-part canonic fugue in which the two upper parts state the subject twice within a canon at the fifth (i.e. in epidamente) the violin in C minor and F minor, the flute in G minor and C minor. Towards the end of the fugue the bass part, featuring lively quaver movement, also states the subject in C minor. This variation, in which the Kantor's skill is even more in evidence than in the canons (it is the only example of a fuga canonica in the whole literature of music), corresponds to Quintilian's egressus, a digression which he ruled should be appealing and praiseworthy in order to attract the greatest possible degree of favour. Within the structure of the Offering the canonic fugue represents a pleasant breathing-space before the new and complex exordium of the Ricercare à 6.

RICERCARE A 6

The Six-part Ricercare acts as a second preamble to introduce the second part of the work, the austere writing clearly inspired by the great polyphonic and contrapuntal tradition. The number 6 stands for completeness and was often employed in the German baroque tradition to allude to the act of creation, the six days of the creation of the world according to Genesis. The entries of the subject, the developments, the harmonic range, all contribute towards making this movement extremely dense and intricate, building a crescendo that culminates in the daring harmonies of the final bars while the bass part states the subject for the last time. In rhetorical terms this kind of exordium acts as the "insinuatio", its aim being to overwhelm the listener by exposing him, almost without his realising it, to a complex range of emotions. As in the old ricercare, this section is a "musical discourse" that unrolls without interruption and with very few breaks of any kind (perfect cadences are heard only in bars 39, 52, 83 and 90).

After the exposition of the subject by all six parts, the first section closes with two rising semibreve hexachords in the bass (another reference to the number 6). The second section is based upon a descending chromatic motif heard in all the parts and concluding with the subject at the fifth. The third section consists of the development of two short motifs, one ascending, the other again descending chromatically with extended scale passages in quavers while the subject is heard successively in F minor, E flat major and B flat minor. The predominant feature of the final section is a dense superimposition of melodic motifs that create a kind of rhythmic acceleration (the higher part even has two semiquaver motifs). One of these is the chromatic opening of the second part of the Royal Subject which is repeated in the bass part no fewer than three times in an ascending progression that prepares the last entry of the subject. The choice of instruments for this recording, namely flute, violin, viola, organ (for which there are two parts) and cello, was made with a view to giving transparency to the musical structure by the judicious use of the dynamic and expressive range of each instrument, a quality that is obviously lacking when the work is performed on harpsichord or organ.

CANONE A 2 - CANONE A 4

After the Ricercare come two "enigmatic" canons bearing the epigraph "quaerendo invenietis" ("seek and ye shall find") from which the composer has deliberately omitted the "signa congruentiae", the sign normally used to indicate canonic entries. The first canon is in two parts and lends itself to at least two solutions, both with the entry halfway through the third bar and with imitation in contrary motion. The second is in four parts (three in unison and one an octave below) and here the entries come halfway through the eighth bar of the subject. In these two canons, contrary to the preceding ones, it is the Royal Subject itself that is elaborated in canon. According to the rules of rhetoric, the second exordium is normally followed by the argumentatio in which, in the form of quaestiones further proofs are introduced to support the thesis. The first canon would correspond with the probatio, the second with the refutatio.

Both canons are constructed from the same motifs and figures, but the second is longer and more articulated since "defence calls for a thousand circumlocutions and tricks". In fact in this canon, the only one in four parts in the Musical Offering, we find the greatest variety of melody and simultaneous rhythms. Note the appearance at the beginning of the theme of a scalic 6-note figure (again the number 6) linking the notes that form the chord of C minor, and the appearance at the end of two descending semiquaver figures both of which acquire authority by being in the tonic, while in the central part of the subject chromatic winding motifs seem to be trying to coax the listener-cum-adversary with oratorical circumlocutions (flexus).

PERORATIO IN AFFECTIBUS

SONATA SOPR'IL SOGGETTO REALE

The Trio Sonata and the Canon Perpetuus that follows are, as we described earlier, closely linked, even typographically. In contrast to the other movements, they are scored in separate parts and the instrumentation is expressly indicated. The use of the transverse flute pays another compliment to the flautist king: at the very end of the work it makes its appearance in the soprano part of the Sonata and that of the perpetual canon. This was no empty compliment: the flute part is one of the most difficult ever written for the instrument.

From its length as well as other factors it is evident that the Sonata is intended as the final and culminating section of the whole work, fulfilling the extremely delicate role of the "peroratio", with which the orator sums up his speech as impressively and as persuasively as he can. The Sonata, in four movements consonant with the tried and tested form of the Sonata da chiesa as developed by Corelli, presents a vast range of motifs and "affetti" and constitutes, I believe, a kind of indirect response by Bach to the criticisms levelled at him a few years earlier by Scheibe. In this work he makes the case for the technical and expressive possibilities of the baroque sonata and the old-style musical tradition compared to the new

fashion for the "galant". Contemporary documents tell us that when Bach's arrival in Potsdam was announced to the king, the monarch, in great excitement, pronounced the famous words: "Gentlemen, old Bach has arrived!" Undoubtedly the speaker was referring to the composer's advanced age (62) in comparison with that of his son Carl Philipp Emanuel who was in Frederick's employ and an exponent of the new musical aesthetic. The ageing contrapuntist and improviser (these above all were the skills upon which Bach's fame rested) might have been assumed to represent a world that had already been relegated to the history books. This world is summed up perfectly in the Sonata, whose beauty and profundity constitute the response to his detractors.

[I^o Movement – Adagio]

In the first movement, various motifs or "affetti" are heard over the incipit of the Royal Subject in the bass part: the initial "exclamations" of violin and flute and the "suspirans" or sighing phrases of semiquavers slurred in pairs create a plaintive effect typical of the peroratio which is partially mitigated at the opening of section B when the key changes to that of E flat and the exclamatory phrases are heard in a gentle, inverted form.

[II^o Movement – Allegro]

The second movement is a fugato in ternary form in which the Royal Subject appears as countersubject. The principal theme, although derived from the Royal Subject, is impressively martial in character. As in the first movement, in part B of the second movement the theme's incipit is inverted. An abundance of syncopated rhythms in this section contributes to the increased tension and restlessness, making it correspond precisely to the function of the peroratio which is to "concitare adfectus", to excite the emotions even further.

[III^o Movement – Andante]

Writing about the third movement, Kirkendale points out that it is "dominated completely by sighs, no longer those of a sufferer, as in the first movement, but rather those of a passionate lover". Here Bach deliberately draws closer to the 'galant' style (see the way in which the two upper parts move in thirds and sixths, the echo effects, the frequent appoggiature to an upper note), demonstrating his command of the new style with incredible skill. The harmonic structure of the movement is very striking, particularly the daring progressions in bars 5-7 and 22-25. The end of the movement is a true *abruptio* in which Bach, in obedience to Quintilian's rules, interrupts the discourse at its emotional climax, a suggestion confirmed in the peroratio ex abrupto quoted by Mattheson in *Der vollkommene Capellmeister*.

[IV^o Movement – Allegro]

The sonata ends with a movement in the rhythm of a gigue. Among the figures that make a reappearance are the triplets first heard in the Ricercare à 3 with which the Musical Offering opens. Here, too, the subject is a variation of the Royal Theme, now in ternary metre, but the dramatic quality of the early movements gives way to extremely brilliant and exciting rhythms punctuated from time to time by "fanfar" motifs that add impetus and assurance. The flourishes of semiquavers in the final section help to create a kind of crescendo that explodes at full volume in the last bars.

The last movement seems to serve the other function of the peroratio, that of calming the excitement aroused by the wit of the discourse. This procedure was adopted to a greater or lesser degree by all the baroque composers at the end of a work.

PERORATIO IN REBUS

CANON PERPETUUS

This 'perpetual' canon is linked very closely with the Sonata. In this case we have a true peroratio in rebus (the Sonata, on the other hand, represents the peroratio in adfectibus). Bach now accomplishes a recapitulatio in rebus, deriving his material from the first 'enigmatic' canon of the argumentatio. Above a "walking" bass, flute and violin have an ornamented version of the Royal Subject in canon in contrary motion; in the second half the canon is repeated with the two voices inverted, which results in a mirror canon uniting two different solutions in a single movement without varying the given subject. Bach therefore sums up the previously stated material, concealing the difficulties of the canon's structure while endowing it with a light, attractive style. The concluding canon, like the first of the canons following the Ricercare à 3, is described as 'perpetual' as a final tribute to the monarch, to his "infinite" virtues and to wish him "eternal" fame.

Edoardo Bellotti

BIBLIOGRAPHY :

A. BASSO, *Frau Musika. La vita e le opere di J.S.Bach*, Turin, EDT, 1988

U. KIRKENDALE, *La fonte dell'Offerta Musicale di Bach: Quintiliano Institituto Oratoria, in Musica Poetica*, ed. M. T. Giannelli, Genoa, ECIG, 1986.

English Translation © Avril Bardoni, 2000

Johann Sebastian Bach

ARTE RESOLUTA

L'ensemble Arte Resoluta, fondé par Lorenzo Brondetta, est le fruit de l'heureuse rencontre d'un groupe de musiciens particulièrement expérimentés dans le secteur de la musique ancienne. Pour la plupart, ils se sont rencontrés au sein de l'Orchestre italien "Academia Montis Regalis".

Formés dans les plus prestigieuses académies et les meilleurs conservatoires italiens et européens (Bâle, Londres, Paris, La Haye), ils ont réussi à créer, avec une volonté d'approfondissement rare, un espace de travail et de recherche, sorte de laboratoire musical où la sensibilité humaine et artistique, les capacités d'analyse et l'enthousiasme, ont pu se confronter et se fondre en poursuivant l'objectif d'une homogénéité absolue d'interprétation et d'exécution. La spécificité d'Arte Resoluta est liée à cette convergence toute naturelle d'expériences et d'intentions ainsi qu'aux qualités de chaque membre du groupe : préparation technique et théorique, connaissance des répertoires et des pratiques d'interprétation qui leur sont liées, amour pour l'étude de l'instrument ancien et passion pour la recherche.

Arte Resoluta propose une nouvelle lecture très originale et cohérente des grands chefs d'œuvre du répertoire baroque et classique allemand, en intégrant la nécessaire rigueur philologique à une vivacité et à une richesse de son et d'expression toutes italiennes. Pour la préparation et l'étude des programmes réalisés, Arte Resoluta peut compter sur la précieuse collaboration de l'organiste et musicologue Edoardo Bellotti.

The ensemble, founded by Lorenzo Brondetta, was the happy result of the coming-together of a group of musicians, all very experienced in the field of early music, most of whom had already worked together in the Italian orchestra known as the Academia Montis Regalis.

Trained in the most prestigious academies and conservatoires of Europe (Basle, London, Paris, The Hague) they have, with an uncommon degree of application, created a kind of musical laboratory for work and research, where natural and musical sensitivity, analytical intelligence and enthusiasm have come together in the pursuit and development of a homogeneous style of performance and interpretation. The distinctive quality of Arte Resoluta is the result of this natural convergence of experience, aims and methods, and to the qualities common to the whole group: thorough training in theory and technique, knowledge of the repertoire and of the requisite performance practices, love of period instruments and passion for research. Arte Resoluta offers a new reading of great coherence and originality of the great masterpieces of the German baroque and classical repertoire, combining the necessary philological rigour with a liveliness, richness of sound and expressiveness that are wholly Italian.

When studying and preparing works for performance, Arte Resoluta benefits from the valuable collaboration of Edoardo Bellotti, organist and musicologist.

Regis Iusli Cantic El Reliquia Canonica Arte Resoluta



RENATA SPOTTI, violon/violin

Diplômée en violon, elle a étudié auprès de la Schola Cantorum Basiliensis de Bâle avec Chiara Banchini et J. Christensen.

Son intense activité de concertiste l'a conduite à collaborer avec plusieurs des ensembles italiens et européens spécialisés dans l'interprétation de la musique du XVIII^e et du XIX^e siècles sur instruments d'époque. En même temps, elle a approfondi l'étude du répertoire de chambre avec un intérêt particulier pour la sonate italienne de virtuosité pour violon et basse continue et pour l'œuvre de J. S. Bach. Elle a été soliste dans les concertos pour violon de A. Vivaldi et G. P. Telemann et a participé à de nombreux enregistrements discographiques.

Having obtained her diploma as a violinist, Renata Spotti continued her studies at the Schola Cantorum Basiliensis in Bâle with Chiara Banchini and Jesper Christensen. A flourishing career as a concert artist led to her collaboration with some of the best-known Italian and European ensembles specialising in 18th and 19th century music on period instruments. At the same time she has continued to gain experience in the field of chamber music, paying special attention to Italian virtuoso works for violin and bass continuo and the works of J.S.Bach. She has played the solo part in violin concertos by Vivaldi and Telemann and has taken part in numerous recordings.

GIOVANNA BARBATI, violoncelle/cello

Giovanna Barbatì collabore comme premier violoncelle avec plusieurs orchestres italiens. Élève de S. Palm et de C. Coin, elle a approfondi l'étude de la pratique d'exécution ancienne auprès de la Schola Cantorum Basiliensis avec J. Christensen. Elle a déjà enregistré pour plusieurs labels, toujours avec les consensus de la critique. Elle a étudié la composition et ses intérêts vont du XVII^e siècle à la musique contemporaine. Elle a approfondi notamment la production musicale pour violoncelle à Bologne à la fin du XVII^e siècle et, plus généralement, la production pour violoncelle solo.

Giovanna Barbatì is principal cellist in several Italian orchestras. A pupil of Siegfried Palm and Christophe Coin, she studied early music performance practice with Jesper Christensen at the Schola Cantorum Basiliensis and has also studied composition. Her recordings for several different labels have been warmly praised by the critics. Her interests range from the seventeenth century to contemporary music, and she has a special interest in early works for the cello written in Bologna in the late seventeenth century, and in the general repertory for solo cello.

LORENZO BRONDETTA, flûte/flute

Diplômé en Italie avec S. Balestracci en flûte à bec et traversière de la Renaissance et baroque, il poursuit des études en France avec P. Séchet. Son activité de concertiste commence en 1979. Tout au long d'un parcours éclectique et original, il a joué de plusieurs instruments à vent, en explorant des répertoires divers (musique traditionnelle, musique de la Renaissance, musique contemporaine, musique pour le théâtre). À partir de 1990, il s'est consacré uniquement à la flûte baroque, notamment au répertoire de chambre allemand ainsi qu'à la sonate italienne du XVIII^e, de laquelle il donne une analyse nouvelle. En plus de son activité de musicien, il est chercheur en musicologie.

After studying recorder and baroque flute in Italy under S. Balestracci, Lorenzo Brondetta continued his musical education in France, with P. Séchet, making his first concert in 1979. An eclectic and original musician, he has played a variety of wind instruments and explored many kinds of repertory including folk, Renaissance, contemporary and theatre music. Since 1990 he has concentrated exclusively on the baroque flute, taking an especial interest in German chamber music and also rediscovering and performing the rich heritage of Italian eighteenth century sonatas. He is a musicologist as well as performer.

FABIO BONIZZONI, clavecin & orgue/harpsichord & organ

Organiste et claveciniste milanais. Diplômé en Italie d'orgue et de clavecin avec mention, il a étudié entre 1987 et 1994 avec Ton Koopman en Hollande, auprès du Conservatoire Royal de La Haye. Il a joué comme soliste et dans des formations de musique de chambre, pour certains des plus prestigieux festivals de musique ancienne en Europe. Il a donné des concerts en tant que directeur de son ensemble "La Risonanza" et a tenu la basse continue pour un grand nombre de groupes prestigieux. Lauréat de nombreux concours pour orgue ou clavecin, il enregistre régulièrement pour les plus importantes radios de musique classique en Europe et il a réalisé environ quarante enregistrements discographiques.

Graduating as an organist and, with distinction, as a harpsichordist, this Milanese musician studied in The Netherlands from 1987 to 1994 at the Royal Conservatory in The Hague, where his teacher was Ton Koopman. Much in demand for concerts, he has played both as a soloist and in chamber ensembles in many of the most prestigious festivals of early music in Europe. As well as directing his own ensemble La Risonanza, he also plays continuo for other ensembles, including some of the most illustrious. Winner of various awards in the fields of organ and harpsichord performance, he records regularly for the major classical labels, his recordings now numbering around forty.

BEN SANSOM, violon & alto/violin & viola

Après un diplôme d'architecte au Royal Collège of Art à Londres, il s'oriente vers le violon baroque et suit la formation du Royal Collège of art à Londres auprès de Catherine Mackintosh et Andrew Manze. Il travaille à présent, sur instrument ancien, avec plusieurs ensembles situés entre Dublin et Milan, en passant par Londres, Paris et Lyon (son lieu de résidence) dans un répertoire couvrant trois siècles de musique, de Da Gagliano à Gilbert & Sullivan.

After qualifying as an architect at the Royal College of Art in London, he became interested in the baroque violin and studied with Catherine Mackintosh and Andrew Manze. He now plays with several ensembles based in Dublin, Milan, London, Paris and Lyon (where he now lives), performing works covering three centuries, from Da Gagliano to Gilbert and Sullivan.

EDOARDO BELLOTTI

Edoardo Bellotti enseigne la basse continue auprès de la Civica Scuola di Musica de Milan et l'improvisation pour orgue auprès de l'Accademia Internazionale di Improvvisazione all'Organo e al Clavicordo de Smarano. Diplômé en orgue et en clavecin, il a obtenu une maîtrise ès lettres, et s'est consacré à l'étude et à l'approfondissement du répertoire pour clavier de la renaissance et baroque, avec une attention toute particulière pour l'histoire de la pratique de l'improvisation. Avec son activité de concertiste, il poursuit ses recherches musicologiques. Il a publié de nombreux articles et des partitions inédites. Il est collaborateur permanent des universités de Göteborg (Suède) et Udine (Italie). Il a récemment édité la partie italienne de l'article "Orgue" pour le Dictionnaire Allemand MGG..

Edoardo Bellotti teaches bass continuo at the Civica Scuola di Musica di Milano and, at Smarano's international Academy of Organ Improvisation, Organ and Harpsichord Improvisation. After obtaining a diploma in Organ and Harpsichord studies and a degree in Literature, he devoted his attention to the study of the baroque and renaissance keyboard repertory, with particular emphasis on the history of the performance practice of improvisation. Musicologist as well as performer, he has published articles, essays and hitherto unpublished scores and holds permanent research posts at the universities of Göteborg (Sweden) and Udine (in northern Italy). He recently edited the Italian entry for the Organ in a German musical dictionary, the MGG.

RENATA SPOTTI

Violino, Roberto Bianchi (1998) d'après Sanctus Seraphin, 1740

BEN SANSOM

Violino, Rowland Ross (Guildford, 1987), d'après N. Amati (1596-1684). Viola, Claire Ryder (Paris, 1991), d'après A. Stradivari (1644-1737)

LORENZO BRONDETTA

Flauto traverso, C. Soubeyran (Paris, 1993) d'après G. A. Rottenburgh (Bruxelles, ca 1745).

GIOVANNA BARBATI

Violoncello, attr. à Giuseppe Guaragnini (1780)

FABIO BONIZZONI

Clavicembalo, C. A. Bom (Schoonhoven, 1997) d'après M. Mietke (Berlin, 1705 ca.), Organo, G. Carli (Pescantina, 1990) d'après anonyme (fine 17^e sec.)



Vue de la ville de Leipzig.

Gravure de Johann-Georg Ringlin d'après Friedrich-Bernhard Werner (v. 1720) - © ARION