

# MÉDITATION

BACH COUPERIN FISCHER  
FROBERGER FUX STAIER

ANDREAS STAIER

α

## **MENU**

- › TRACKLIST
- › DEUTSCH KOMMENTAR
- › ENGLISH TEXT
- › TEXTE FRANÇAIS



# MÉDITATION

## **JOHANN CASPAR FERDINAND FISCHER (1656-1746)**

ARIADNE MUSICA (1702)

- 1 Prelude and Fugue in E major 1'43

## **JOHANN JOSEPH FUX (c.1660-1741)**

GRADUS AD PARNASSUM (1725)

- 2 Fugue 0'53

## **J.C.F. FISCHER**

ARIADNE MUSICA

- 3 Prelude and Fugue in C sharp minor 1'34

## **LOUIS COUPERIN (c.1626-1661)**

- 4 Pavane in F sharp minor (1661?) 8'12

## **J.C.F. FISCHER**

ARIADNE MUSICA

- 5 Prelude and Fugue in D major 1'27

## **JOHANN JAKOB FROBERGER (1616-1667)**

- 6 Ricercar IV (c.1658) 2'31

## **J.C.F. FISCHER**

ARIADNE MUSICA

- 7 Prelude and Fugue in A major 1'13

**J.J. FROBERGER**  
8 Méditation sur ma mort future in D major 6'03

**J.J. FROBERGER**  
9 Fantasia II (1649) 2'51

**ANDREAS STAIER (\*1955)**  
ANKLÄNGE. SIX PIECES FOR HARPSICHORD (2020)

10 I. Tempo flessibile 5'39  
11 II. Largo 6'33  
12 III. Con forza 3'53  
13 IV. Un poco più lento del Preludio BWV 878/1 8'03  
14 V. Sempre legatissimo 1'51  
15 VI. Esitando 5'40

**JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)**  
PRELUDE & FUGUE IN E MAJOR FROM THE 2ND BOOK OF THE WELL-TEMPERED  
CLAVIER BWV 878 (1738/39?)

16 I. Prelude 5'31  
17 II. Fugue 3'08

TOTAL TIME: 66'57

**ANDREAS STAIER** HARPSICHORD

# MEDITATION

## VON ANDREAS STAIER

Musik wird oft über Musik geschrieben. Manche Themen und Problemstellungen erledigen sich nicht so bald, sondern werden über mehrere Generationen weitergetragen. In der vorliegenden Aufnahme bilden zwei Motive den roten Faden, der sich durch die meisten der hier versammelten Werke zieht.

Das erste dieser Motive ist ein uralter Cantus firmus, der auch den Rahmen des Programms bildet. Die E-Dur-Fugen Johann Caspar Ferdinand Fischers und Johann Sebastian Bachs, ganz am Anfang und am Ende, sind über dieses Thema geschrieben, nämlich die zweite Zeile aus dem Thomas von Aquin zugeschriebenen Eucharistie-Hymnus *Pange lingua* (c. 1264). Diese Tonfolge – in E-Dur lautet sie e-fis-a-gis-fis-e – sollte über die Jahrhunderte immer wieder aufgegriffen und neu bearbeitet werden. Berühmte Beispiele sind das *Christe eleison* aus Josquins *Missa Pange lingua* (c. 1515), aber auch das Finale von Mozarts Jupitersinfonie (1788) – dort ist der Cantus firmus auf den Themenkopf, die ersten vier Töne, konzentriert und nach C-Dur versetzt, also c“-d“-f“-e“.

Noch drei weitere der hier eingespielten Werke sind über dasselbe Thema geschrieben: Johann Jakob Frobergers *Ricercar IV* (in G-mixolydisch) und *Fantasia II* (in E-phrygisch) sowie das kurze Beispiel (ebenfalls in E-phrygisch) aus Johann Joseph Fux' berühmtem Kontrapunkt-Lehrbuch *Gradus ad Parnassum* (1725). Kein anderer Cantus firmus wird in Fux' Traktat in annähernd so zahlreichen Bearbeitungen durchgeführt wie eben der *Pange lingua*-Hymnus. Der hier gespielte kurze Satz ist die letzte der Fux'schen Versionen.

Bach ist der Fluchtpunkt dieses Programms. Dies legt die Frage nahe, welche der hier erklingenden *Pange lingua*-Bearbeitungen er gekannt hat. In einem Brief Carl Philipp Emanuel Bachs an Johann Nikolaus Forkel, den Verfasser der ersten Biographie über Johann Sebastian, lesen wir, dass der ganz junge Bach neben vielen anderen auch Werke Frobergers „geliebt und studirt“ habe. Welche dies im Einzelnen waren, ob Bach also Frobergers *Ricercar IV* und *Fantasia II* kannte, wissen wir allerdings nicht. Bei Fischers *Ariadne musica*, einer Sammlung von Präludien und Fugen durch immerhin 19 der 24 Dur- und Moll-Tonarten, chromatisch aufsteigend geordnet, können wir hingegen sicher sein, dass sie Bach sehr vertraut war. Sie

stellt ohne Zweifel eine der wichtigsten Inspirationen für Bach auf dem Weg zu seinem *Wohltemperierten Klavier* dar. Er erweist Fischer seine Reverenz, indem er zwei von dessen Fugenthemen untransponiert und fast wörtlich ins Wohltemperierte Klavier übernimmt, das in F-Dur in den ersten, das in E-Dur in den zweiten Teil.

Das Kontrapunkt-Exempel von J.J. Fux schließlich führt uns in den direkten gedanklichen Kontext von Bachs E-Dur-Fuge. Fux' Traktat *Gradus ad Parnassum* ist das für lange Zeit einflussreichste Kontrapunkt-Lehrbuch, das im 18. Jahrhundert geschrieben wurde. Es behandelt den *stile antico*, also den Stil der italienischen Vokalpolyphonie der Spätrenaissance, dessen reinste Ausprägung das Werk Giovanni Pierluigi Palestrinas (1525–1595) darstellt. Palestrinas Messen und Motetten galten für Jahrhunderte als das Ideal katholischer Kirchenmusik. Bachs vermutlich gegen Ende der 1730er Jahre komponierte Fuge in E-Dur ist das reinste Beispiel des *stile antico*, das sich in seinem gesamtem Œuvre findet. Bachs Auseinandersetzung mit diesem Stil ist sicher in Zusammenhang zu sehen mit seinem etwa gleichzeitigen Entschluss, die schon existierenden Sätze *Kyrie* und *Gloria* von 1733 zu einer *Missa tota*, der später so genannten h-Moll-Messe, zu komplettieren. Dies ist der Moment von Bachs (erneuter?) Beschäftigung mit dem *Gradus ad Parnassum*. Ebenfalls zu dieser Zeit freundet er sich mit dem jungen Philosophie- und Musikstudenten Lorenz Mizler an, den er – wie Christoph Wolff plausibel vermutet – dazu anregt, Fux' auf Lateinisch publiziertes Werk ins Deutsche zu übersetzen.

Dass Bach Fugenthemen von anderen Komponisten, in diesem Fall Fischer oder Fux übernahm, ist, wie schon erwähnt, zu seiner Zeit nichts Außergewöhnliches. Viele solcher Themen galten als Allgemeingut und wurden in kontrapunktischem Wettstreit von mehreren Komponisten nacheinander ausgearbeitet, die sich oft ausdrücklich aufeinander bezogen. Der eher improvisatorischen Gattung des Präludiums liegen solche gelehrten Bezugnahmen dagegen fern. Daher ist außergewöhnlich in Bachs E-Dur-Satzpaar, dass auch sein Präludium motivische und atmosphärische Verwandtschaft mit Fischers Präludium gleicher Tonart zeigt. Dessen Anfangsgeste umspielt die Töne e“-h“-cis“-gis“. Genau dieselben Töne, lediglich das erste e nach unten oktaviert, bilden den Anfang von Bachs Präludium.

Diese Intervallfolge Oktave – Quinte – Sexte – Terz stellt das zweite Leitmotiv des vorliegenden Programms

dar. Sie ist in der Musik spätestens seit dem Frühbarock ubiquitär. Im vorliegenden Programm bildet sie Thema des Präludiums in A-Dur von Fischer und spielt eine wichtige expressive Rolle in den beiden großen Klagegesängen, der Pavane in fis-Moll von Louis Couperin sowie der *Méditation sur ma mort future* von Froberger. Beethoven lässt mit dieser Tonfolge seine Cellosonate in A-Dur beginnen, und noch in Wagners *Parsifal* läuten die Glocken in denselben Intervallen.

*Anklänge* ..., meine sechs Cembalostücke, sind hervorgegangen aus Gesprächen, die ich mit dem Komponisten Brice Pauset geführt habe. Wir haben uns immer wieder ausgetauscht darüber, was es heißt, in der heutigen Zeit zu komponieren, was es insbesondere bedeutet und impliziert, für historische Instrumente zu schreiben.

Dies führte mich zu der Frage: Wie könnte ich in Noten meinen eigenen Musikbegriff ausdrücken und fassen, der von Byrd, Bach und Schubert, aber auch der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts geprägt ist? Frucht dieses Nachdenkens waren die unterschiedlichsten Skizzen, die meist in den Ferien begonnen wurden – um im Alltag unvollendet liegen zu bleiben. Die Paralyse des Konzertlebens im Jahre 2020 gab mir die Zeit, all die losen Blätter und Notizen zu sichten. Schließlich sind daraus tatsächlich, was am Anfang gar nicht absehbar war, fertige Kompositionen entstanden.

Diesen Stücken liegen sechs Akkorde zugrunde:



Auch in ihnen verbergen sich die beiden genannten Cantus firmi. Das vollständige *Pange lingua*-Thema, jeweils in unterschiedlichen Transpositionen, ist im 1., 3. und 6. Akkord enthalten, seine ersten drei Töne bilden sozusagen den größten gemeinsamen Teiler aller sechs Akkorde; das „Parsifal-Motiv“ ist im 6. Akkord enthalten. Zwanglos ergeben sich also Konstellationen, die als Erinnerungen oder *Anklänge* an gewisse Momente aus Johann Sebastian Bachs Präludium und Fuge E-Dur aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* gehört werden können.



Strukturelemente aus diesem Werk beeinflussen meine Stücke auf unterschiedlichen Ebenen. Manche betreffen die Zeitorganisation oder wirken sich auf Tonhöhen-Konstellationen und -Permutationen aus; sie bleiben an der Oberfläche fast unhörbar, wie etwa im zweiten Stück, das Bachs Fugenthema in Beziehung setzt zu manchen Aspekten der genannten sechs Akkorde. Nur im vierten Stück werden Fenster geöffnet, die kurze Tonfolgen – hier aus Bachs Präludium, allerdings in umgekehrter Zeitrichtung – hörbar werden lassen.

Dem ersten, dritten und fünften Stück liegen Kanontechniken zugrunde. Das erste arbeitet mit einer – durch Permutation und Transposition vervierfachten – Akkordprogression, die in vier unterschiedlichen Geschwindigkeiten kanonisch durchgeführt wird. Das dritte besteht aus Umkehrungskanons mit aufsteigenden Symmetrieachsen, das fünfte – analog dem fünften Akkord der Moment größter Reduktion – ist eine Art Krebskanon. Das letzte Stück schließlich mag als eine Art persönliches Tagebuch gelten, oder auch als eine Liebeserklärung an Bach. – Bachs Präludium und Fuge sollen attacca darauf folgen.

Mein herzlichster Dank gilt Isabel Mundry. Sie hat sich nach Fertigstellung dieser Stücke viele Stunden Zeit genommen, um unterschiedlichste Aspekte meiner Kompositionen mit mir durchzusprechen. Ich verdanke ihr eine Fülle wertvoller Ratschläge.

## ANDREAS STAIER

Zunächst gelangte der heute vor allem als Pianist bekannte Andreas Staier als Cembalist zu Weltruhm. Nachdem er mit Lajos Rovatkay und Ton Koopman studiert hatte, arbeitete er drei Jahre lang mit Musica Antiqua Köln. Jedoch ist Staier weit mehr als ein hochvirtuoser Vertreter der sogenannten historischen Aufführungspraxis. Jedes Werk, dessen der Pianist sich annimmt, wird nicht nur analysiert in Bezug auf seine Struktur, sondern auch auf die historische Situation hin, in der es entstanden ist. Dabei hat er durch seine höchst genaue Herangehensweise vollständig neue Interpretationsansätze eröffnet und überraschende Hörerlebnisse ermöglicht.

Sein Engagement endet nicht mit der Musik des 19. Jahrhunderts. Das wird etwa deutlich an Staiers Zusammenarbeit mit dem französischen Komponisten Brice Pauset (geb. 1965), bei dem mehrere Kompositionen für ihn in Auftrag gegeben wurden. Die *Kontra-Sonata* (2000), ein hybrides Werk aus Schuberts Sonate a-Moll D 845 und Pausets *Kontrakompositionen*, ist ein vorzügliches Beispiel für Staiers die Epochen übergreifendes musikalisches Denken.

Dies ist alles auf zahlreichen Aufnahmen dokumentiert, von denen fast alle mit renommierten Preisen ausgezeichnet wurden. Auch Staier selbst wurde schon oft für seine Arbeit geehrt. Von 2012 bis 2016 war er Artist in Residence beim AMUZ in Antwerpen und zwischen 2011 und 2021 an der Opéra de Dijon.

Ob auf dem Cembalo oder auf dem Hammerklavier, Staier konzertiert weltweit bei zahlreichen renommierten Musikfestivals mit Ensembles wie dem Freiburger Barockorchester, Concerto Köln, der Akademie für Alte Musik Berlin oder dem Orquestra Barroca Casa da Música Porto.

Seit vielen Jahren sind der Pianist Alexander Melnikov oder die Cembalistin Christine Schornsheim, die Geigerin Isabelle Faust oder der Tenor Christoph Prégardien seine musikalischen Partner. Eine enge Zusammenarbeit unterhält Andreas Staier auch mit Daniel Sepec und Roel Dieltiens, mit denen er seit 2010 bekannte Kompositionen für Klaviertrio aufgeführt hat. Das Trio veröffentlichte 2016 ein Album mit den beiden Klaviertrios von Schubert.

Staiers weitreichende Interessen und Fähigkeiten haben ihn zudem schon früh zu einem sehr gefragten Lehrer werden lassen.

# MEDITATION

## BY ANDREAS STAIER

Music is often written about music. Certain themes and problems cannot be resolved swiftly and as a result continue through several generations. Two motifs in particular form a thread that runs through most of the works presented on this recording.

The first of these motives is an ancient *cantus firmus* that also establishes the structural framework of this programme. The fugues in E major by Johann Caspar Ferdinand Fischer and Johann Sebastian Bach make clear use of this theme — the second line of the Communion hymn *Pange lingua* (c. 1264) attributed to Thomas Aquinas — at their beginning and end. This sequence of notes — in E major E-F#-A-G#-F#-E — would taken up and reworked again and again over the centuries. Famous examples of this include not only the *Christe eleison* from Josquin's *Missa Pange lingua* (c. 1515), but also the finale of Mozart's *Jupiter Symphony* (1788); in the latter work the *cantus firmus* is concentrated into the first four notes of the theme and is transposed into C major: C-D-F-E.

Three more of the works recorded here make use of this theme: Johann Jakob Froberger's *Ricercar IV* (in G — Mixolydian mode), the same composer's *Fantasia II* (in E — Phrygian mode), and a short example (also in E — Phrygian mode) from Johann Joseph Fux's famous counterpoint treatise *Gradus ad Parnassum* (1725). No other *cantus firmus* in Fux's treatise has been performed in nearly as many arrangements as this *Pange lingua*. The short movement played here is the last of Fux's versions.

Bach is the vanishing point of this programme, which immediately begs the question as to which of the various arrangements of the *Pange lingua* presented here were known to him. In a letter from Carl Philipp Emanuel Bach to Johann Nikolaus Forkel, J.S. Bach's first biographer, we read that the very young Bach had "loved and studied" Froberger's works alongside works by many other composers, although we do not know which ones in particular; it is impossible to deduce whether Bach knew Froberger's *Ricercar IV* and *Fantasia II* or not. We can, however, be sure that Bach was extremely familiar with Fischer's *Ariadne musica*, a collection of preludes and fugues in nineteen of the twenty-four major and minor

keys arranged in ascending chromatic order, for it clearly was one of Bach's most important sources of inspiration as he prepared to compose the *Well-Tempered Clavier*. He also paid his respects to Fischer by incorporating two of the latter's fugue themes untransposed and almost verbatim into the *Well-Tempered Clavier*: the fugue theme in F major into the first book and the one in E major into the second.

Fux's example of counterpoint leads us into the direct intellectual context of Bach's *Fugue* in E major. Fux's *Gradus ad Parnassum*, written during the 18th century, was for long the most influential textbook of counterpoint available. It deals with the *stile antico*, the style of Italian vocal polyphony of the late Renaissance; this was displayed in its purest form in the works of Giovanni Pierluigi Palestrina (1525-1595), whose masses and motets were considered the ideal of Catholic church music for several centuries. Bach's *Fugue* in E major was probably composed in the late 1730s and is the purest example of the *stile antico* to be found in his entire body of work. Bach's exploration of this style must surely be seen in connection with his decision at more or less the same time to set the remaining sections of the Mass in addition to the *Kyrie* and *Gloria* that he had already composed in 1733, creating a *Missa tota* that would later become known as the *Mass* in B minor. This was the moment of Bach's (renewed?) preoccupation with the *Gradus ad Parnassum*. At this time Bach also befriended the young philosophy and music student Lorenz Mizler, whom — as Christoph Wolff plausibly suspects — Bach encouraged to translate the Latin text of the *Gradus ad Parnassum* into German.

As has already been mentioned, it was not unusual in Bach's time for composers to use fugue themes by other hands — here Bach adopted themes by Fischer and Fux. Many such themes were considered to be common knowledge and were worked out in a spirit of contrapuntal competition by several composers in succession, who often made explicit references to each others' work. The more improvisatory genre of the prelude, on the other hand, is far removed from such learned references; because of this, it is unusual that the prelude of Bach's two movements in E major also shows motivic and atmospheric affinities with Fischer's prelude in the same key. Fischer's opening gesture is shaped around the notes E-B-C sharp-G sharp. These same four notes, with the first E transposed one octave lower, form the beginning of Bach's prelude.

This sequence of intervals — octave, fifth, sixth and third — forms the second leitmotif of this programme; it has been ubiquitous in music at least since the early Baroque era. Here it forms the theme of Fischer's *Prelude* in A major and plays an important expressive role in two great laments: the *Pavane* in F sharp minor by Louis Couperin and the *Méditation sur ma mort future* by Froberger. Not only does Beethoven use the same sequence of notes to launch his sonata for cello and piano in A major, but the bells in Wagner's *Parsifal* also sound the same intervals.

*Anklänge* ..., my six pieces for harpsichord, emerged from conversations I had with the composer Brice Pauset; we exchanged views time and again about what it means to compose at this point in history, about its significance and in particular what the implications of composing for historical instruments might be.

This led me to the question: given that my own concept of music has been influenced not only by Byrd, Bach and Schubert but also by the music of the 20th and 21st centuries, how could I best express and realise this in notational form? The fruit of this reflection was a wide variety of sketches, most of which were begun during holidays but were left unfinished when daily life resumed. The enforced paralysis of concert life in 2020 did, however, give me the time to sift through all my loose pages and notes: finished compositions finally emerged that I had initially never foreseen as such when I had begun them.

These pieces are based on six chords



which also conceal the two *cantus firmi* mentioned above. The complete *Pange lingua* theme, in different transpositions, is contained in the first, third and sixth chords, with its first three notes forming the largest factor common to all six chords; the *Parsifal* motif is contained within the sixth chord. Combinations of notes then unconcernedly arise that can be heard as memories or echoes of

certain moments from J. S. Bach's *Prelude and Fugue* in E major from the second part of the *Well-Tempered Clavier*.

Structural elements from this work influence my compositions on different levels. Some concern the organisation of time or affect combinations and permutations of pitches; they can remain almost inaudible on the surface, as in the second piece, which relates Bach's fugue theme to various aspects of the six chords mentioned. It is only in the fourth piece that windows are opened to allow short sequences of notes — here from Bach's *Prelude*, albeit in a reversed temporal direction — to become audible.

The first, third and fifth pieces are based on canonic techniques. The first works with a chord progression — quadrupled by permutation and transposition — which is performed in canon at four different speeds. The third consists of inversion canons with ascending axes of symmetry, whilst the fifth — analogous to the fifth chord of the moment of greatest reduction — is a kind of crab canon. To conclude, the last piece may be considered a kind of personal diary, even as a declaration of love for Bach. My intention is that Bach's *Prelude and Fugue* should follow these pieces without pause.

My warmest thanks go to Isabel Mundry. Once these pieces were complete she spent many hours in discussing various aspects of my works with me. I am indebted to her for a wealth of valuable advice.

## ANDREAS STAIER

The pianist Andreas Staier first became world famous as a harpsichordist. After studying with Lajos Rovatkay and Ton Koopman, he worked for three years with the Musica Antiqua Köln. But Staier is far more than a virtuoso representative of so-called historical performance practice. Each work that the pianist undertakes is not only analyzed in terms of its structure, but also explores the historical situation in which it originated. Through his meticulous approach, he has opened up completely new interpretive approaches and made surprising listening experiences possible.

His commitment does not end with the music of the 19th century. This is shown by Staier's collaboration with the French composer Brice Pauset (b. 1965) from whom several compositions have been commissioned. The *Kontra Sonata* (2000), a hybrid of Schubert's *Sonata in A minor D 845* and Pauset's *Kontrakompositionen* is a prime example of Staier's epoch-crossing musical thinking.

All this is documented on numerous recordings, almost all of which have received prestigious awards. Staier himself has often been honored for his work. He was Artist in Residence at the AMUZ in Antwerp from 2012-2016, and between 2011 and 2021 at the Opéra de Dijon.

Whether at the harpsichord or the fortepiano, Staier performs at numerous renowned music festivals worldwide with ensembles such as the Freiburger Barockorchester, Concerto Köln, the Akademie für Alte Musik Berlin or the Orquestra Barroca Casa da Música Porto.

Longtime musical partners include the pianists Alexander Melnikov or Christine Schornsheim, the violinists Isabelle Faust or the tenor Christoph Prégardien. Andreas Staier maintains a close collaboration

with Daniel Sepec and Roel Dieltiens, with whom he has performed well-known compositions for piano trio since 2010. The trio released an album of the Schubert piano trios in 2016.

Staier's extensive interests and abilities have made him a much sought-after educator from an early age.

# MÉDITATION

## PAR ANDREAS STAIER

Il n'est pas rare que l'on compose de la musique sur de la musique préexistante. Certains thèmes, certains défis ne disparaissent pas une fois l'œuvre composée, mais se transmettent de génération en génération. Deux motifs constituent ainsi le fil rouge qui relie la plupart des œuvres du présent enregistrement.

Le premier est un très ancien *cantus firmus*, une mélodie en valeurs longues qui donne également son cadre à ce programme. Les fugues en *mi* majeur de Johann Caspar Ferdinand Fischer et de Johann Sebastian Bach, au début et à la fin de ce disque, sont en effet composées sur un thème qui vient du deuxième vers de l'hymne eucharistique *Pange lingua* (« Chante, ma langue »), attribué à saint Thomas d'Aquin et remontant à 1264 environ. Cette suite de notes (en *mi* majeur, ce sont : *mi-fa* dièse-*la-sol* dièse-*fa* dièse-*mi*) allait être reprise et retravaillée à plusieurs reprises au fil des siècles. On en rencontre des exemples célèbres dans le *Christe eleison* de la *Missa Pange lingua* de Josquin des Prés (vers 1515), mais aussi dans le finale de la dernière symphonie de Mozart, dite « Jupiter », de 1788, où ce *cantus firmus* se trouve concentré dans la tête du thème, lui donnant ses quatre premières notes, et transposé en *ut* majeur, devenant ainsi : *do<sup>4</sup>-ré<sup>4</sup>-fa<sup>4</sup>-mi<sup>4</sup>*.

Trois autres œuvres enregistrées ici sont écrites sur le même thème : le *Ricercar IV* (en *sol*, dans le mode mixolydien) et la *Fantasia II* (en *mi*, dans le mode phrygien) de Johann Jakob Froberger, ainsi qu'un bref exemple (en *mi*, également dans le mode phrygien) tiré du célèbre traité de contrepoint de Johann Joseph Fux intitulé *Gradus ad Parnassum* (« Degrés pour monter au Parnasse », 1725). Dans ce dernier ouvrage, aucun autre *cantus firmus* ne fait l'objet d'autant d'élaborations que l'hymne *Pange lingua*. Le bref mouvement joué ici est la dernière des versions qu'en propose Fux.

Johann Sebastian Bach est le point de fuite de ce programme, et cela incite à se demander lesquelles des pièces composées à partir de *Pange lingua* enregistrées ici il pouvait connaître. Dans une lettre à Johann Nikolaus Forkel, l'auteur de la première biographie de Johann Sebastian, Carl Philipp Emanuel Bach écrit



que son père, tout jeune, « aimait et étudiait » certaines œuvres de Froberger, parmi bien d'autres. On ne sait néanmoins de quelles œuvres précises il s'agit, ni si Bach connaissait le *Ricercar IV* et la *Fantasia II* de Froberger. En revanche, ce dont nous sommes certains, c'est que le recueil de Fischer intitulé *Ariadne musica* (1702) était très familier à Bach : cet ouvrage, qui contient des préludes et fugues dans dix-neuf des vingt-quatre tonalités majeures et mineures, classés par ordre chromatique ascendant, représente sans aucun doute l'une des principales sources d'inspiration de Bach pour la conception et l'écriture de son *Clavier bien tempéré*. Il y rend d'ailleurs hommage à Fischer en reprenant presque littéralement deux de ses thèmes de fugue, sans les transposer, dans deux fugues du *Clavier bien tempéré* : celle en *fa* majeur dans le premier livre, celle en *mi* majeur dans le second.

Dernière version du *Pange lingua*, l'exemple de contrepoint donné par J. J. Fux nous conduit dans le contexte intellectuel immédiat de cette fugue en *mi* majeur de Bach. Le *Gradus ad Parnassum* de Fux a été pendant longtemps le traité de contrepoint le plus influent du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il traite du *stile antico*, c'est-à-dire du style de la polyphonie vocale italienne de la Renaissance tardive, dont la manifestation la plus parfaite est l'œuvre de Giovanni Pierluigi Palestrina (1525-1595) : ses messes et motets ont été considérés pendant des siècles comme l'idéal de la musique religieuse catholique. La fugue en *mi* majeur de Bach, probablement composée vers la fin des années 1730, est le plus pur exemple de *stile antico* que l'on rencontre dans toute son œuvre. L'intérêt porté par Bach à ce style est certainement à mettre en relation avec sa décision, à peu près contemporaine, de compléter le *Kyrie* et le *Gloria* qu'il avait déjà composés en 1733 pour en faire une *Missa tota*, une grande messe, que l'on appellera plus tard la *Messe en si mineur*. C'est donc à cette époque que Bach s'intéresse (à nouveau ?) au *Gradus ad Parnassum* et qu'il incite (selon l'hypothèse assez vraisemblable de Christoph Wolff) Lorenz Mizler, jeune étudiant en philosophie et en musique avec qui il s'était lié d'amitié, à traduire en allemand l'œuvre de Fux, jusqu'alors publiée en latin.

Que Bach reprenne des thèmes de fugue d'autres compositeurs, en l'occurrence de Fischer ou de Fux, n'a rien d'exceptionnel à son époque. Nombre de thèmes de ce type étaient considérés comme un patrimoine commun, donnant lieu à des versions successives de différents compositeurs qui se référaient souvent explicitement les uns aux autres, dans le cadre d'une sorte de compétition contrapuntique. Mais ce jeu

d'allusions savantes était plutôt étranger au genre du prélude, plus proche de l'improvisation. En ce sens, le Prélude et fugue en *mi* majeur de Bach constitue une exception : le prélude présente en effet lui aussi une parenté de motif et d'atmosphère avec le prélude de même tonalité de Fischer. Le geste initial de ce dernier s'articulait autour des notes  $m^{\sharp}-s^{\flat}$  bémol- $do^{\sharp}$  dièse- $so^{\flat}$  dièse, et le début du prélude de Bach reprend exactement les mêmes notes, à l'exception du premier *mi*, joué à l'octave inférieure.

La suite d'intervalles octave – quinte – sixte – tierce forme le deuxième fil conducteur de cet enregistrement. Elle est omniprésente dans la musique occidentale, depuis le début de l'ère baroque au moins. Dans notre programme, on la retrouve dans le thème du Prélude en *la* majeur de Fischer et elle joue un rôle expressif important dans les deux grandes complaintes, la Pavane en *fa* dièse mineur de Louis Couperin et la *Méditation sur ma mort future* de Froberger. Beethoven fera commencer sa sonate pour violoncelle et piano en *la* majeur par cette suite de notes, et les cloches du *Parsifal* de Wagner sonneront encore dans les mêmes intervalles.

Mes six pièces pour clavecin intitulées *Anklänge* sont nées de conversations que j'ai eues à plusieurs reprises avec le compositeur Brice Pauset à propos de ce que signifie composer à notre époque, et en particulier de ce que signifie et implique le fait d'écrire pour des instruments historiques. Cela m'a conduit à me demander comment je pourrais exprimer et saisir en notes ma propre conception de la musique, marquée par Byrd, Bach et Schubert, mais aussi par la musique des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Cette réflexion m'a amené à écrire quantité d'esquisses très diverses, généralement commencées pendant les vacances – et abandonnées dès mon retour dans le rythme de travail quotidien. L'arrêt complet des activités de concert en 2020 m'a donné le temps de me pencher de nouveau sur toutes ces notes et feuilles éparses. Et il en est finalement résulté plusieurs compositions achevées, ce que l'on ne pouvait guère prévoir au début.

Ces pièces reposent sur six accords :



Elles aussi dissimulent les deux *cantus firmi* déjà mentionnés. Le thème complet de *Pange lingua*, dans des transpositions à chaque fois différentes, est contenu dans le premier, le troisième et le sixième accords, ses trois premières notes formant pour ainsi dire le plus grand commun dénominateur des six accords. Le « motif de Parsifal » est compris dans le sixième accord. Des constellations naissent ainsi, sans contrainte, qui peuvent être perçues comme des souvenirs ou des échos de certains moments du Prélude et fugue en *mi* majeur, extrait du deuxième livre du *Clavier bien tempéré* de Johann Sebastian Bach.

Certains éléments structurels de cette œuvre influencent mes pièces à différents niveaux, notamment leur organisation temporelle ou les constellations de hauteurs et leurs permutations. En surface, on les entend à peine, comme dans la deuxième pièce, qui met en relation le thème de la fugue de Bach avec certains aspects des six accords mentionnés. Il faut attendre la quatrième pièce pour que s'ouvrent des fenêtres qui permettent d'entendre de courtes séquences de notes – ici tirées du Prélude de Bach, mais en succession temporelle inversée.

Trois de ces pièces – la première, la troisième et la cinquième – reposent sur les techniques de composition propres au genre du canon. La première travaille sur une progression d'accords, quadruplée par permutation et transposition, élaborée en canon à quatre vitesses différentes. La troisième est constituée de canons renversés selon des axes de symétrie ascendants, et la cinquième – de manière analogue au cinquième accord, le moment de la plus grande réduction – est une sorte de canon dit « à l'écrevisse », ou par mouvement rétrograde. Le dernier morceau, enfin, peut être considéré comme une sorte de journal intime ou comme une déclaration d'amour à Bach. À la fin, il faut enchaîner sans interruption – *attacca* – avec l'exécution du Prélude et fugue en *mi* majeur de Bach.

Mes remerciements les plus chaleureux vont à Isabel Mundry. Elle a consacré de nombreuses heures à discuter avec moi des aspects les plus variés de mes compositions, une fois celles-ci terminées. Je lui dois nombre de conseils précieux.

## ANDREAS STAIER

Le pianiste Andreas Staier s'est d'abord fait une renommée internationale de claveciniste. Après avoir étudié avec Lajos Rovatkay et Ton Koopman, il a travaillé pendant trois ans avec Musica Antiqua Köln. Mais Staier est bien plus qu'un virtuose représentatif de ce qu'on appelle l'interprétation historiquement informée. Non seulement il analyse la structure de chaque œuvre qu'il aborde, mais il explore aussi la situation historique qui l'a vue naître. Avec cette approche méticuleuse, il a ouvert des perspectives complètement nouvelles à l'interprétation et rendu possibles d'étonnantes expériences auditives.

Le répertoire auquel il se consacre ne s'arrête avec la musique du XIX<sup>e</sup> siècle. En témoigne sa collaboration avec le compositeur français Brice Pauset (né en 1965), qui s'est vu commander plusieurs œuvres. *Kontra Sonata* (2000) – hybride entre la Sonate en *la* mineur D. 845 de Schubert et les *Kontrakompositionen* de Pauset – est un bon exemple de cette pensée musicale qui enjambe les époques. Tout cela se reflète dans de nombreux enregistrements, qui ont presque tous reçu des prix prestigieux. Staier lui-même a souvent été distingué pour son travail. Il était artiste en résidence à AMUZ à Anvers de 2012 à 2016, et à l'Opéra de Dijon entre 2011 et 2021.

Que ce soit au clavecin ou au pianoforte, Staier se produit dans nombre de grands festivals à travers le monde, avec des ensembles comme le Freiburger Barockorchester, Concerto Köln, l'Akademie für Alte Musik de Berlin ou l'Orquestra Barroca Casa da Música de Porto.

Ses partenaires de longue date comprennent les pianistes Alexandre Melnikov et Christine Schornsheim, la violoniste Isabelle Faust et le ténor Christoph Prégardien. Andreas Staier collabore étroitement

aussi avec Daniel Sepec et Roel Dieltiens, avec qui il joue depuis 2010 de célèbres trios avec piano. Ils ont notamment fait paraître un enregistrement des trios avec piano de Schubert en 2016.

Les vastes centres d'intérêt et compétences de Staier ont depuis longtemps fait de lui un pédagogue très recherché.



Recorded in October 2022 at Teldex Studio Berlin

**MARTIN SAUER** RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING

**SEBASTIAN NATTKEMPER** SOUND ENGINEER

**JULIAN SCHWENKNER** EDITING & MASTERING

**PETER LOCKWOOD** ENGLISH TRANSLATION

**LAURENT CANTAGREL** FRENCH TRANSLATION

**VALÉRIE LAGARDE** DESIGN & **JULIEN YSEBAERT** ARTWORK

COVER & INSIDE PHOTOS © **ANDREJ GRILC**

**ALPHA CLASSICS**

**DIDIER MARTIN** DIRECTOR

**LOUISE BUREL** PRODUCTION

**AMÉLIE BOCCON-GIBOD** EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 1012 © & © ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2023

