

***L'Offrande Musicale* de Jean-Sébastien Bach : l'énigme sacrée du répertoire profane**

Johann Sebastian Bach's *Musical Offering*: the sacred riddle of the secular repertoire

François Vijay RATINEY

*Docteur en Arts (Histoire, Théorie, Pratique), chercheur associé, chargé d'enseignement,
ARTES (UR 24141), Université Bordeaux Montaigne, Bordeaux France.*

Abstract

This article analyzes Bach's *Musical Offering* through the prism of religious symbolism. Based on original impressions, it demonstrates the close links between sacred and secular music, as well as the transcendental dimension of Bach's works. The enigmatic canons proposed to the King of Prussia enabled the composer to establish a dialogue between heaven and earth.

En 1747, Johann Sebastian Bach entreprend un voyage depuis Leipzig jusqu'à la cour de Potsdam afin de rendre visite à son fils Carl Philipp Emanuel, claveciniste de Frédéric II, roi de Prusse. Arrivé au soir du 7 mai, il est accueilli par le roi qui, en position de monarque éclairé, joue de la flûte traversière lors de son concert du soir sous les conseils de son professeur Johann Joachim Quantz. Curieux d'entendre les talents de son invité, le roi interrompt son concert et demande à Bach d'improviser une fugue sur un thème donné. Ainsi commence l'histoire de *l'Offrande Musicale*. À partir de ce thème, Bach réalise une fugue à trois voix puis, à la demande du roi, improvise de nouvelles fugues avec des voix supplémentaires. Ce thème générateur devient alors le squelette de l'immense corpus instrumental que Bach réalise une fois de retour à Leipzig, composé de deux *ricercars* à trois et six voix, dix canons et d'une sonate en trio. En guise de présent, Bach dédie cette œuvre au roi de Prusse, qui porte alors le nom d'*Offrande Musicale*.

L'œuvre s'inscrit dans le corpus des cycles « théoriques » du compositeur, aux côtés des *Variations Goldberg*, des *Variation Canoniques*, de la *Clavier-Übung IV*, des *Verschiedene Canons* et de son chant du cygne laissé inachevé, *l'Art de la fugue*. Ces œuvres démontrent par le biais de nombreuses variations, toutes les possibilités techniques du contrepoint : *l'Offrande Musicale* ne fait pas exception, en déclinant les possibilités canoniques par

mouvement rétrograde, par inversion et par augmentation, tout en établissant un condensé des formes et des styles de son époque.

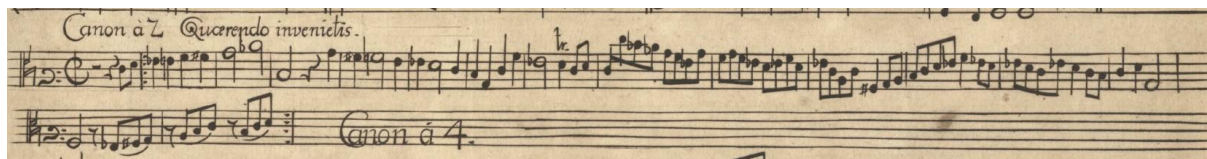
Pourtant, malgré son titre, le corpus envoyé au roi est inscrit depuis ses origines au catalogue du répertoire profane comme musique de chambre, offert à un roi résolument athée et destiné à être joué à la cour plutôt qu'à l'église. Si les parois entre musique sacrée et musique profane sont souvent poreuses dans l'esthétique musicale de Bach, force est de constater que *l'Offrande Musicale* est une œuvre à part dans le paysage musical profane. Si les dix canons du corpus, issus du terme grec *kannôn* désignant « la règle », ont été rapprochés des Dix Commandements¹, un canon en particulier établi un lien explicite entre la terre et les cieux. Nous pouvons nous demander comment Bach insuffle un caractère sacré à son corpus et en quoi l'expérience religieuse du corpus redéfinit la compréhension de l'œuvre.

Au cours de notre étude, nous analyserons différents procédés employés par Bach dans la réalisation de son corpus. Notre réflexion qui s'inscrit dans un contexte esthétique et socio-culturel, questionnera la conception et la réception de l'œuvre au sein du répertoire de son époque.

1. *Quaerendo invenietis* : le défi dans le défi

Parmi les différentes pièces proposées au roi, nous retrouvons dix canons, que Bach prend le soin de laisser sous leur forme énigmatique, c'est-à-dire non résolue : au roi de trouver les solutions à ces énigmes musicales. Pour cela, Bach laisse à disposition du roi des indices écrits en latin, placés généralement en en-tête de chaque canon afin d'aiguiller le souverain. Cependant, arrivé à la moitié du recueil et après avoir exposé deux *ricercars* et six canons, Bach propose une énigme plus épineuse avec son septième canon, où il indique *Quaerendo invenietis*. Ce nouvel exergue latin signifie « vous trouverez en cherchant ». En effet, Bach est cette fois avare d'indices pour la résolution de ce canon : au roi de prouver ses capacités musicales en résolvant cette énigme canonique. Du défi d'improvisation proposé par le roi découle le défi des résolutions canoniques proposé par Bach.

¹ Zoltán Göncz, *The Sacred Codes of the Six-Part Ricercar*, p.1.



Exemple 1 : Détail du *Canon a 2 Quærendo invenietis*, Folio E, p. 7.

Au-delà de la simple taquinerie, cette mention fait partie d'une longue tradition initiatique, où les théoriciens indiquent cette citation latine, généralement sous la forme impérative plurielle *Quærite & invenietis* ou à l'impératif singulier *Quære & invenies*. Une des premières mentions de cette formule se trouve dans le traité *Musica Poetica* de Johann Andreas Herbst (1588-1666), qui indique dès 1643 que cette citation apposée en en-tête d'un canon permet d'insuffler une référence biblique à ce dernier¹. Le musicologue Anatoly Milka explique d'ailleurs que la citation du corpus est une référence biblique et non une copie directe de la Bible, par la conjugaison au gérondif (Milka, 47).

2. Parole d'Évangile

En effet, cette citation se retrouve dans le *Nouveau Testament*, dans les Évangiles de Matthieu et de Luc. L'évangéliste Matthieu écrit au chapitre 7, verset 7 de son évangile : « Demandez, et l'on vous donnera ; cherchez, et vous trouverez ; frappez, et l'on vous ouvrira » (Matth. 7.7). Ce verset est issu de la péricope de l'instruction sur l'exaucement de la prière, allant des versets 7-11 du chapitre 7 de Matthieu. L'évangéliste Luc fait également mention de ce passage dans son évangile au chapitre 11, verset 9. Le théologien Pierre Bonnard explicite dans son commentaire de *L'Évangile selon Saint Matthieu*² la péricope de l'instruction sur l'exaucement de la prière de la manière suivante :

« La structure typiquement hébraïque de ces versets est la suivante : énoncé du thème sous deux formes successives mais non parfaitement parallèles ; la seconde forme fonde la première (γάρ) en transformant les trois verbes à l'impératif en des formules générales (πᾶς δ) de caractère impersonnel (v. 7 et 8). Suivent deux illustrations empruntées à la vie quotidienne (v. 9 et 10) [...]. Suit la conclusion du v. 11 (οὕτως) sous forme d'un raisonnement a fortiori caractéristique de la catéchèse rabbinique et matthéenne » (Bonnard, 98-99).

Il conclut en indiquant que ces trois approfondissements de la pensée sont élucidés par la « mention du Père céleste, mention qui exige d'appliquer ces versets à la prière, ce que les versets précédents laissaient dans le doute » (Bonnard, 99). On comprend alors que la péricope entière propose non seulement un approfondissement de la pensée de Matthieu 7.7, mais aussi que le verset conclusif éclaircit le propos grâce à la mention du Père céleste. Le

¹ Johann Andreas Herbst, *Musica Poetica*, p. 95-96.

² Pierre Bonnard, *L'Évangile selon Saint-Matthieu*, p. 98.

croyant demande à Dieu, qui lui donnera ensuite une réponse. Le croyant cherche Dieu par la prière et il trouvera ses réponses : qu'il frappe à la bonne porte pour trouver ce qu'il cherche. De cette manière, ce verset montre l'importance du lien entre le croyant et Dieu.

Bonnard indique également que ce lien avec Dieu dans le couple « demander » - « recevoir » se trouve dans le livre du prophète Jérémie (Jer. 29.13-14)¹. Pourtant, deux autres références précèdent ce verset dans l'*Ancien Testament*, dans le livre des Proverbes (Pr. 8.17) et dans le livre du prophète Ésaïe (Es. 65.1). Cette phrase est ensuite reprise par l'apôtre Paul qui y fait référence dans son Épître aux Romains au chapitre 10, verset 20 (Ro. 10.20). De ce fait, le principe de chercher et de trouver est intimement relié dans la Bible à la demande du croyant et à la réponse qu'il trouve de Dieu².

Ainsi, cette péricope exprime le fait que Dieu se révèle aux Hommes quand ils le cherchent, et que c'est en cherchant qu'ils trouvent la grâce de Dieu. Dieu a créé en l'Homme la volonté de le chercher afin qu'il puisse le trouver et s'est révélé en son fils pour que l'Homme le cherche dans la confiance. Matthieu présente un peu plus tard dans son évangile un renvoi à son verset sur l'exaucement de la prière dans la péricope de Jésus dans le temple, au chapitre 21, verset 22 : « Tout ce que vous demanderez avec foi par la prière, vous le recevrez ». Les références à Matthieu 7.7 sont nombreuses dans le *Nouveau Testament* : au-delà de la description du même passage dans l'Évangile de Luc, nous y retrouvons des renvois dans les Évangiles de Marc et Jean, ainsi que dans les Actes des apôtres de Luc, l'Épître de Jacques et dans la Première Épître de Jean.

À gauche de sa citation latine, Bach indique *Canon a Z* : le musicologue Michael Marissen met en évidence cette particularité typographique, qui s'apparente à une erreur de gravure de la part de Schübler, l'imprimeur de Bach³. En voulant graver *Canon 7 a* ²⁴ comme il l'a fait pour les précédents canons, l'imprimeur aurait gravé par erreur selon Marissen *Canon a 7*, erreur qu'il aurait rectifié en inversant un second 7 en image miroir au premier, afin de créer un 2 aux contours toutefois anguleux. Pourtant, si ce symbole diacritique ressemblant à un Z a longtemps été considéré comme une erreur de Schübler, il semble être totalement volontaire de la part de l'imprimeur et du compositeur. En effet, le signe diacritique « Z », formé de deux

¹ *Ibid*, p. 99.

² François Bovon, *L'Évangile selon Saint-Luc*, 9,51 – 14,35, p. 141.

³ Michael Marissen, *More source-critical research on Bach's "Musical Offering"*, p. 16-17.

⁴ Cette appellation sous-entend « Canon n. 7 à deux voix ».

7 est une référence symbolique aux textes matthéens : le premier 7 illustre le numéro de chapitre lorsque le second 7, inversé, indique le numéro de verset.

L'introduction d'une référence évangélique au sein d'une œuvre en apparence profane n'est pas anodine pour Bach. L'athéisme du roi de Prusse était connu de tous, qu'il s'agisse des membres de sa cour comme de tous les sujets prussiens. Il ne fait alors aucun doute que Bach était informé du scepticisme du roi, notamment par l'intermédiaire de son fils Carl Philipp Emanuel. L'abbé Denina, chargé de la rédaction de la biographie du souverain, traite de cela dans son *Essai sur son règne*, au chapitre XVIII, §. VII nommé « Religion, & tolérance »¹. Il indique ceci :

« Unique presque à tous égards, Frédéric le fut particulièrement sur l'article de la religion. On a de tout temps soupçonné les princes de professer la religion par politique. Le système du roi de Prusse, ouvertement incrédule, était tout différent. Dès qu'il n'eut pas le bonheur d'être persuadé de la révélation, il aurait cru se rendre hypocrite, s'il eût montré de la croyance. En ne professant aucune religion, il les tolérait toutes ; et il ne demandait rien pour retour de sa tolérance, sinon qu'on tolérât son incrédulité. On ne saurait dire s'il était tolérant plutôt par scepticisme philosophique que par principe de politique » (Denina, 391).

Au-delà du simple défi lancé au roi, Bach prend ici la fonction de prédicateur avec l'introduction de cette citation. Tout en lui demandant de trouver la solution à son énigme, Bach sous-entend au roi de chercher Dieu en son for intérieur en lui montrant le chemin de la spiritualité.

3. Une offrande musicale : une référence biblique

Le rapport qu'entretient l'*Offrande Musicale* au sacré est ambigu. D'une part, l'œuvre est destinée, d'après la gravure originale, à Frédéric II, roi de Prusse résolument sceptique en matière de religion et de croyances ; d'autre part, le rapport symbolique au sacré est directement visible dans le canon *Quaerendo invenietis*. Pourtant, Bach effectue un lien étroit avec le sacré dès le titre de l'œuvre, avec le terme d'« offrande ». Si ce terme a souvent été rapproché du terme d'« offertoire² », en relation avec le déroulement de la liturgie, Arnold Schoenberg indique dans son ouvrage *Style and Idea* que le terme allemand d'*Opfer* (du titre original de l'œuvre *Das Musikalisches Opfer*) désigne une offrande dans le sens d'un holocauste ou d'un sacrifice plutôt qu'un cadeau, qui se dit alors *Geschenk*³. Avec ce titre ambigu, Bach indique l'introduction dans sa musique d'un rapport entre le monde terrestre et

¹ Carlos Denina, *Essai sur son règne*, p. 391.

² Zoltán Göncz, *The Sacred Codes of the Six-Part Ricercar*, p. 1.

³ Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, New York, 1950, traduction française par Christiane de Lisle, *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet-Chastel, 1977, p. 302, cité dans Gilles Cantagrel, *J.-S. Bach, l'œuvre instrumentale*, p. 345.

sensible avec les mystères divins. L'ambivalence du terme, s'il permet de flatter le roi flûtiste, suggère un caractère transcendantal au corpus.

Le terme d'offrande se retrouve en de multiples endroits dans la Bible et plusieurs mots permettent de définir ce concept, tant en hébreu dans l'*Ancien Testament* qu'en grec dans le *Nouveau Testament*. En hébreu, le mot *minchah* signifie un « don, tribut, sacrifice » et le mot *nedabah* désigne une « offrande volontaire » tandis qu'en grec, le mot *prosphora* indique « l'action d'offrir » ou « ce qui est offert en don » et le mot *doron* désigne un « don ».

Minchah (מִנְחָה) est le premier terme dans la Bible à désigner l'offrande. Dans la Genèse, il renvoie aux « produits de la terre » (Gen. 4.3), à un jeune animal en tant qu'un des « premiers-nés de son troupeau » (Gen. 4.4) ou encore aux « meilleurs produits du pays » que sont le baume, le miel, des aromates, la myrrhe, les pistaches et les amandes (Gen. 43.11). Le terme hébreu מִנְחָה se retrouve aussi sous la prononciation de *menuwchah* qui signifie « lieu de repos » (Gen. 49.15 et Nomb. 10.33 pour les premières mentions). De cette manière, l'hébreu désigne par cet homographe des sens différents par homonymie ou similaires par synonymie. L'offrande symbolise alors le lieu de repos par indexicalité, où le fait de faire une offrande amène à une justice satisfaite dans la relation entre l'Homme et Dieu, l'offrande comme l'accès au repos de l'Éternel.

Le Livre du Lévitique est le troisième livre attribué à Moïse, où de nombreuses prescriptions relatives au culte et aux offrandes sont mentionnées. Le deuxième chapitre définit l'offrande végétale, en tant que « fleur de farine », d'« huile » et d'« encens » (Lev. 2.1), mais aussi les produits qui en découlent comme les « gâteaux » ou les « galettes », qu'ils soient cuits au four, à la poêle ou sur le gril (Lev. 2.4-7). La fleur de farine est la meilleure partie extraite du blé, plus fine et plus blanche que la farine et renvoie ainsi à un symbole de perfection. Dans Lev. 14.10, *minchah* désigne de la fleur de farine et de l'huile comme offrande végétale mais est associé à « deux agneaux sans défaut et une brebis d'un an sans défaut », animaux offerts en sacrifice. On retrouve également cette association avec le sacrifice d'animaux dans Lev. 23.18 où *minchah* désigne l'offrande végétale : « en plus de ces pains, vous offrirez en holocauste à l'Éternel 7 agneaux d'un an sans défaut, un jeune taureau et 2 béliers, ainsi que l'offrande végétale et les offrandes liquides qui les accompagnent » (Lev. 23.18). La qualification des jeunes animaux sans défaut renvoie à une idée d'un animal

en bonne santé et donc parfait comme sacrifice. Nous retrouvons déjà ce symbole de perfection dans le livre de l'Exode, lorsque l'Éternel précise au chapitre 29 :

« ¹ Voici ce que tu feras pour les consacrer afin qu'ils soient à mon service en tant que prêtres. Prends un jeune taureau et deux béliers sans défaut. ² Avec de la fleur de farine de blé, fais des pains sans levain, des gâteaux sans levain pétris à l'huile et des galettes sans levain arrosées d'huile. ³ Tu les offriras dans une corbeille en même temps que le jeune taureau et les deux béliers. »

En certains endroits, l'offrande végétale désignée par *minchah* est associée à des sacrifices d'animaux par des termes spécifiques. On trouve ainsi dans Lev. 9.2-3 les termes de *chattaah* « sacrifice d'expiation », d'*olah* « holocauste », de *qarab* « sacrifice, approcher », mais aussi le terme de *shelem*, « le sacrifice par action de grâce » ou « l'offrande de communion » dans Lev. 9.4. Le terme d'*asham* désigne quant à lui « l'offrande de culpabilité » comme dans Lev. 14.21. La définition des différentes offrandes qui apparaissent dans l'*Ancien Testament* permettent de préfigurer l'image du sacrifice de Jésus-Christ, représentation symbolique du sacrifice parfait d'un homme sans défaut ni péché. En étant sans péché, le Christ a pu racheter les péchés du monde, délivrant ainsi les Hommes de leurs péchés, et leur offrant le salut des âmes par la grâce.

Pour Bach, cette « offrande » musicale est reliée aux définitions bibliques en cela que cette œuvre est l'achèvement le plus parfait, le plus pur et le plus élaboré que Bach ait pu écrire en l'honneur de Dieu. En tant que musicien, son offrande à Dieu est naturellement sa musique et, à la fin de sa vie, il propose une œuvre qui soit un véritable traité de composition, résumant les formes et les techniques contrapuntiques dans ce qu'il y a de meilleur dans l'art canonique (*ars canonica*) et par extension, l'art du contrepoint. De tous les corpus théoriques du compositeur, *l'Offrande Musicale* est le monument le plus audacieux dans l'élaboration du contrepoint rigoureux sur un thème donné : le contrepoint est décliné sous diverses combinaisons, avec l'emploi de l'écriture par rétrogradation, par inversion ou par augmentation, au-delà de l'écriture par imitation droite.

4. Prière au Christ

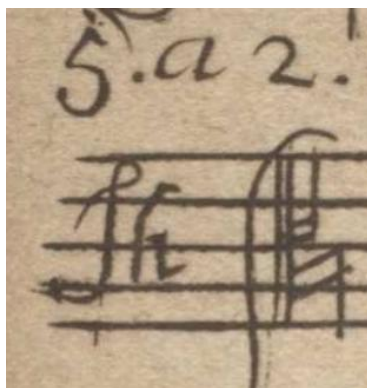
En guise d'introduction à ses grandes œuvres sacrées comme ses cantates, oratorios ou Passions, Bach écrit en en-tête de la première page les lettres « J. J. », initiales de la formule latine *Jesu Juva*, qui signifie « Jésus aide-moi ». Ayant pour habitude de composer à la table plutôt qu'au clavier¹, cette prière symbolise chez Bach sa demande d'aide au Christ afin qu'il

¹ Johann Nikolaus Forkel, *Sur la vie, l'art et l'œuvre de Johann Sebastian Bach*, p. 187.

puisse trouver l'inspiration nécessaire à l'écriture de l'œuvre qu'il entreprend, mais aussi afin de mieux le glorifier.

Ce type de sigle symbolique n'est pourtant pas relié exclusivement aux œuvres sacrées : on y voit un sigle similaire dans la *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*¹. Dans ce recueil de pièces à destination de son fils aîné, Bach inscrit en haut de la première pièce les lettres « I. N. J. », initiales de *In Nomine Jesu*², ce qui signifie en latin « Au nom de Jésus ». La symbolique chrétienne prend une part très importante chez Bach dans sa pensée compositionnelle, elle y résonne comme une évidence.

Parmi les canons de *l'Offrande Musicale*, trois d'entre eux comportent une inscription très particulière dans les folios d'origine. En marge des canons *per motum contrarium*, *per augmentationem*, *contrario motu* et *per tonos*³ se trouvent deux lettres écrites sur la première portée de chaque canon, à gauche de l'accolade. Cette inscription est composée d'un « J » majuscule suivi d'un « h » minuscule et s'apparente à la phrase allemande *Jesu hilf*, traduction de l'inscription latine « J. J. », *Jesu Juva*.



Exemple 2 : Détail de l'inscription « J h » du *Canon 5 a 2 « per tonos »*, Folio D, p. 1.

Cette inscription serait la seule écrite en langue vernaculaire de la plume de Bach dont nous ayons la trace. Bach introduit cette prière en allemand afin de respecter le caractère de l'œuvre, d'apparence profane et adressée à un roi ouvertement athée.

Que ses œuvres soient profanes ou sacrées, la pensée religieuse de Bach est omniprésente : il pense et écrit sa musique à la seule gloire de Dieu, qu'elle soit destinée à la cour ou à l'église, comme il l'indique à la fin de ses œuvres sacrées en reprenant le *solus* de Luther par

¹ *Le Petit Livre de clavier pour Wilhelm Friedemann Bach*.

² Albert Schweitzer, *J. S. Bach, le musicien-poète*, p. 163.

³ Les canons « par mouvement contraire », « par augmentation et par mouvement contraire » et « par tons ».

le sigle S. D. G. : *Soli Deo Gloria* (Schweitzer, 164). Bach insuffle du sacré jusque dans ses œuvres profanes par divers moyens : œuvre à haute valeur spéculative par son aspect énigmatique, *l'Offrande Musicale* est porteuse de nombreux symboles, dissimulés dans l'impression originale. Cette symbolique sacrée se retrouve dans le titre de l'œuvre, par l'ajout d'une référence évangélique en guise d'indice à un canon énigmatique ou encore par ses habitudes de prière visibles dans son rapport intertextuel. Par l'ajout de mentions sacrées dans une œuvre profane, Bach redéfinit la perception de son œuvre en apportant un caractère transcendantal au corpus. Le titre de l'œuvre établit un lien étroit avec l'offrande biblique en ceci qu'elle représente la musique la plus pure, la plus parfaite et la plus élaborée que Bach puisse écrire en l'honneur de Dieu. Au-delà de la redéfinition de l'œuvre au sein de son répertoire profane, Bach indique avec ce titre que le roi n'est pas l'unique destinataire du corpus, et qu'elle est tout d'abord destinée à Dieu. Avec *l'Offrande Musicale* et en qualité de prédicateur, Bach invite le souverain à une expérience spirituelle en lui proposant un dialogue entre la terre et le ciel, entre les arts terrestres et les mystères du divin.

BIBLIOGRAPHIE

- BACH Johann Sebastian, « Das Musikalisches Opfer », Bach Digitale [en ligne]. Disponible sur https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000441 (consulté le 18 décembre 2024).
- « Das Musikalisches Opfer », Bach Digitale [en ligne]. Disponible sur https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000442 (consulté le 18 décembre 2024).
- BASSO Alberto, *Jean Sébastien Bach II, 1723-1750*, traduit de l'italien par Hélène Pasquier, Paris, Fayard, 1983, 972 p.
- BONNARD Pierre, *L'Évangile selon Saint Matthieu, Commentaire du Nouveau Testament*, Genève, Labor et Fides, 2022, 463 p.
- BOVON François, *L'Évangile selon Saint-Luc 9,51-14,35 : Commentaire du Nouveau Testament Deuxième série*, Genève, Labor et Fides. 2010, 485 p.
- BUCHET Edouard, *Jean-Sébastien Bach : après deux siècles d'études et de témoignages*, Paris, Buchet-Chastel, 1968, 313 p.
- CANTAGREL Gilles, *BACH en son temps : documents de J.S. Bach, de ses contemporains et de divers témoins du XVIII^e siècle, suivis de la première biographie sur le compositeur publiée par J.N. Forkel en 1802*, Paris, Fayard, 1997, 658 p.
- *Le moulin et la rivière, air et variations sur Bach*, Paris, Fayard, 1998, 664 p.
- *J.-S. BACH, L'œuvre instrumentale*, Paris, Buchet-Chastel, 2018, 475 p.
- DAVID Hans Theodore « Bach's "Musical Offering" », *The Musical Quartely*, Vol. 23, No. 23, Oxford, Oxford University Press, Jul. 1937, p. 314-332.
-

DENINA Carlos, *Nouvelle Vie de Frédéric II, roi de Prusse, ou Essai sur son règne : Ouvrage qui présente un tableau des événements historiques, militaires, politiques, littéraires, des sciences et des arts ; avec des particularités remarquables, et anecdotes du règne de ce Prince, par Mr Denina*, Postdam, Aux dépens des Associés, 1805, 410 p.

FORKEL Johann Nikolaus, *Sur la vie, l'art et l'œuvre de Johann Sebastian Bach*, traduit de l'allemand par Geneviève Geffray, Paris, Flammarion, 1981, 198 p.

GÖNCZ Zoltán, « The Sacred Codes of the Six-Part Ricercar », *Bach studies II*, Hungarian Bach Society, 2011, p. 1-15.

HERBST Johann Andreas, *Musica Poetica*, Nuremberg, Jeremiae Dümlers, 1643, 119 p.

KREMER Joseph-François, *L'offrande musicale de Jean-Sébastien Bach. Introduction et analyse musicale de Marcel Bitsch*, Paris, Éditions Kimé, 1994, 120 p.

MARISSON Michael, « More source-critical research on Bach's "Musical Offering" », *Bach*, Vol. 25, No. 1 (Spring-Summer), Riemenschneider Bach Institute, 1994, p. 11-27.

MILKA Anatoly, « Quaerendo invenietis in J.S. Bach's Musical Offering BWV 1079 », *Israel Studies in Musicology Online*, Vol. 13, 2015-2016, p. 46-50.

SCHWEITZER Albert, *J. S. Bach, le musicien-poète*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905, 434 p.

WOLFF Christoph « New Research on Bach's "Musical Offering" », *The Musical Quarterly*, Vol. 57, No. 3, Oxford, Oxford University Press, 1971, p. 379-408.

NOTICE BIO-BIBLIOGRAPHIQUE DE L'AUTEUR

Chercheur associé du laboratoire ARTES (Bordeaux Montaigne) et Docteur en Arts (Histoire, Théorie, Pratique), François Vijay Ratiney est spécialiste du répertoire pour claviers anciens et ses aspects rhétoriques. Il y a consacré de nombreuses communications autour de J. S. Bach et de Sebastián de Albero lors de colloques internationaux (Université Bordeaux Montaigne, Universidad Autónoma de Madrid, Sorbonne Université). Il a récemment publié un chapitre d'ouvrage dans le livre *Tiempo de exilios. Sebastián Durón y Mariana de Neoburgo en Francia* (dirs. Begoña Lolo, Marie-Bernadette Dufourcet), Madrid ; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2024.