

Die
Kunst der Suge

durch

H E N N E

Johann Sebastian Bach

ehemahligen Capellmeister und Musikdirector

zu Leipzig.

Enregistrement : Strasbourg, Temple du Bouclier, avril 2010

Prise de son et direction artistique : Jérôme Lejeune

Photos de l'orgue Thomas : Christophe Gillot

Illustration du recto : Georges Braque, *Violon Bach* (1912), charbon et collage

Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett

Photo : Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler

Un très grand merci à Christian Krieger, pasteur du Temple du Bouclier et Anne-Marie Trigueiro pour leur accueil particulièrement chaleureux.

Nous exprimons aussi toute notre gratitude à Dominique Thomas pour le soin apporté à la préparation de l'orgue pour cet enregistrement.

JOHANN SEBASTIAN

BACH

(1685-1750)

DIE KUNST DER FUGE

BWV 1080

—

Bernard Focroulle

Orgue Thomas du Temple du Bouclier à Strasbourg

CD I

Groupe 1 : les contrepunts à sujet unique

Group 1 : the contrapuncti with a single subject

1. Gruppe : die einthemigen Contrapuncti

- | | |
|---------------------------|------|
| 1. <i>Contrapunctus 1</i> | 3'23 |
| 2. <i>Contrapunctus 2</i> | 3'12 |
| 3. <i>Contrapunctus 3</i> | 2'59 |
| 4. <i>Contrapunctus 4</i> | 4'57 |
| 5. <i>Contrapunctus 5</i> | 3'34 |
| 6. <i>Contrapunctus 6</i> | 4'21 |
| 7. <i>Contrapunctus 7</i> | 4'24 |

Groupe 2 : les canons et les fugues-miroir

Group 2 : the canons and the mirror fugues

2. Gruppe : die Kanons und Spiegelfugen

- | | |
|---|------|
| 8. <i>Canon in Hypodiapason (Canon alla Ottava)</i> | 2'47 |
| 9. <i>Canon alla Decima (in Contrapunto alla terza)</i> | 5'08 |
| 10. <i>Contrapunctus 12 rectus</i> | 3'09 |
| 11. <i>Contrapunctus 13 rectus</i> | 2'38 |
| 12. <i>Contrapunctus 13 inversus</i> | 2'41 |
| 13. <i>Contrapunctus 12 inversus</i> | 3'00 |

14. <i>Canon alla Duodecima (in Contrapunto alla Quinta)</i>	2'35
15. <i>Canon per Augmentationem in Contrario Motu</i>	5'18

CD II

Groupe 3 : les contrepoints à plusieurs sujets

Group 3 : the fugues contrapuncti with more than one subject

3. Gruppe : die mehrthemigen Contrapuncti

1. <i>Contrapunctus 8</i>	7'18
2. <i>Contrapunctus 9</i>	3'26
3. <i>Contrapunctus 10</i>	4'37
4. <i>Contrapunctus 11</i>	7'21
5. <i>Contrapunctus 14</i> (version inachevée)	9'09
6. <i>Contrapunctus 14</i> (version complétée)	9'29



L'ART DE LA FUGUE

L'Art de la Fugue occupe une place mythique dans l'œuvre de J.S. Bach, tant en raison de son ampleur et de sa densité que parce qu'elle nous parvient inachevée. Bach travaillait à son édition au moment de sa mort ce qui lui confère une dimension testamentaire.

On a cru longtemps que Bach avait entrepris ce cycle vers 1747. Les recherches les plus récentes permettent de penser que la genèse de l'œuvre remonte au début des années 1740, et que vers 1745, Bach avait élaboré une première version dont témoigne un manuscrit calligraphié, qui est aujourd'hui l'une des deux sources principales. Ce manuscrit comprend douze fugues et deux canons, dans un ordre assez différent de l'édition.

Peu après la mort de Bach, ses fils en ont terminé l'édition tout en commettant plusieurs erreurs qui ont accru le mystère qui entoure l'œuvre et sa genèse.

Une œuvre pour clavier

La mise en partition sur quatre portées a incité certains commentateurs à penser qu'il s'agit d'un ouvrage essentiellement théorique. Ce serait oublier que de très nombreuses compositions polyphoniques pour clavier ont été publiées de la sorte, notamment les *Fantaisies* de Frescobaldi, la *Tabulatura Nova* de Scheidt, les *Fugues et Caprices* de Roberday, etc.

Gustav Leonhardt a montré dans une étude très convaincante que, contrairement à une opinion largement répandue au milieu du XX^e siècle, *l'Art de la Fugue* était destinée au clavecin. On peut aussi considérer que Bach a écrit cette œuvre pour « clavier », terme englobant le clavecin aussi bien que l'orgue ; souvenons-nous que les parties 1, 2 et 4 de la *Clavierübung* sont écrites pour le clavecin, et la troisième pour l'orgue. Un appel à souscription de 1751, sans doute rédigé par C.Ph.E. Bach, indique clairement : « Es ist aber (...) zum Gebrauch des Claviers und der Orgel ausdrücklich eingerichtet »⁽¹⁾.

L'Art de la Fugue n'appartient pas au genre de la musique d'orgue stricto sensu, dans la mesure où le pédalier en 16' n'est ni nécessaire, ni souhaitable, étant donné les nombreux croisements de voix entre les parties de basse et ténor. L'orgue apporte toutefois des solutions extrêmement appréciables tant sur le plan de la variété des couleurs qui peuvent convenir à chaque fugue et souligner leur progression, que pour le soutien du son, notamment lors de longues notes tenues (la fin du *Contrepoint n°6* est exemplaire de ce point de vue). En outre, l'usage du pédalier en tirasse facilite l'exécution de certains passages délicats.

J'ai choisi pour cet enregistrement l'orgue construit par Dominique Thomas pour le Temple du Bouclier à Strasbourg. Cet instrument très polyphonique, inspiré par des modèles d'Allemagne centrale, comporte une belle variété de jeux de fonds de 8' et 4'.

L'ordre des pièces dans le cycle

Malgré tous les aléas, on peut reconstituer avec une très grande probabilité le nombre et l'ordre des pièces que Bach avait prévues pour l'édition : quatorze contrepoints et quatre canons. J'ai toutefois choisi un ordre différent pour cette interprétation; rien n'indique en effet que l'ordre d'une édition soit forcément le plus adapté pour une exécution, et je ne pense pas avoir trahi la pensée de Bach en répartissant les pièces en trois groupes.

Le premier groupe contient les sept premiers contrepoints dans l'ordre de l'édition, qui propose une claire progression dans le traitement contrapuntique : sujet original dans les deux premiers, sujet renversé dans les deux suivants, combinaison du sujet original et de son renversement dans le cinquième, travail par augmentation dans le sixième, par augmentation et diminution dans le septième.

J'ai constitué un deuxième groupe qui inclut les fugues-miroir entourées des quatre canons à deux voix. Ceux-ci constituent une respiration bienvenue dans un contexte dont la complexité va croissant. Placées au centre du cycle, les fugues-miroir en constituent l'axe central.

Le troisième groupe contient les cinq contrepoints construits sur plusieurs sujets. Un double processus se révèle ici : émergence d'un chromatisme qui s'impose progressivement et raréfaction du sujet principal - jusqu'à sa disparition du *Contrepoint 14*, du moins dans la partie inachevée qui nous en est parvenue.

Dès le *Contrepoint n°8*, le chromatisme apporte une intensité expressive qui devient exacerbée dans le *Contrepoint 11*, tout en préparant l'avènement du motif B-A-C-H (si bémol-la-do-si bécarre), qui apparaît au milieu de ce contrepoint, avant d'entrer en majesté comme troisième sujet à la mesure 193 du dernier contrepoint. Cette montée en puissance du motif B-A-C-H manifeste la volonté de l'auteur d'apposer sa signature, comme il l'a fait dans maints ouvrages précédents. Mais il y a également une dimension quasi dramatique qui provient de l'opposition entre les deux motifs : le sujet principal, clairement articulé sur les notes de l'accord de ré mineur, comporte un caractère affirmatif, objectif, quasi « transcendant », tandis que le motif B-A-C-H, essentiellement chromatique, revêt une couleur nettement plus subjective et perturbe l'ordre tonal. L'instabilité par l'enchaînement des modulations atteint un paroxysme dans la dernière section du *Contrepoint n°14* - le chiffre 14 constituant l'autre signature favorite de Bach ⁽²⁾.

Le contenu musical de l'Art de la Fugue

Véritable *ars perfecta*, l'*Art de la Fugue* n'est pas qu'un recueil théorique destiné à des musiciens avertis des techniques raffinées du contrepoint. Chaque pièce constitue un petit bijou dont l'harmonie et l'expressivité sont perceptibles par chaque auditeur attentif.

Ce qui frappe dans la globalité du cycle, c'est l'extraordinaire imagination qui se déploie à partir d'un matériau musical d'une économie absolue, le thème initial comportant douze notes sur quatre mesures. Ce sujet affirme la tonalité de ré mineur dont il fait entendre d'emblée la triade fondamentale ré-la-fa-ré suivie d'un mouvement mélodique conjoint revenant à la tonique ré.

La variété du traitement de chaque pièce apparaît dès le premier groupe des contrepoints : discrète mais intense expressivité du premier, caractère décidé du deuxième, esquisse du chromatisme dans le troisième, tranquillité pastorale dans le quatrième - dont les tierces descendantes à la manière du coucou rappellent le *Capriccio III sopra il Cucho* de Frescobaldi -, apparition du contrepoint par mouvement contraire et des strettes dans le cinquième, style pointé « alla francese » dans le sixième, majesté de la superposition du sujet, de son augmentation et de sa diminution dans le septième...

Chaque canon à deux voix fait entendre une couleur spécifique, le chromatisme du quatrième atteignant un sommet de fluidité. Les fugues-miroir sont probablement les pièces les plus ardues du cycle, chaque voix, chaque mesure étant pensée pour pouvoir être parfaitement réfléchi, « renversée », dans le contrepoint qui lui répond.

Le *Contrepoint 8*, à trois voix, fait d'abord entendre un sujet nouveau, rejoint à la mesure 39 par un contresujet chromatique, et seulement mesure 93 par le sujet initial découpé en quatre cellules séparées par un silence. C'est un traitement rythmique similaire qu'on retrouve dans les sujets initiaux des *Contrepoints 10 & 11*. Ce dernier, en forme de triple fugue, va porter le chromatisme à un degré d'incandescence, notamment à partir du milieu de la fugue où apparaît clairement pour la première fois le motif B-A-C-H.

L'inachèvement du dernier contrepoint a fait couler beaucoup d'encre, et certains commentateurs en ont conclu qu'il n'appartient pas au cycle de l'*Art de la Fugue*. D'autre part, depuis A.P. Boëly, de nombreux musiciens ont été tentés de le terminer. Il est incontestable qu'en concert, l'exécution du dernier contrepoint se terminant de manière aérienne dans l'inachèvement comporte une dimension émotionnelle non négligeable. L'inachèvement comporte toutefois plusieurs désavantages, à commencer par le fait que ce contrepoint prévu pour comporter quatre sujets, n'en contient dès lors que trois, et se trouve ainsi privé du sujet initial !

Pour cet enregistrement, j'ai beaucoup hésité avant de choisir une solution double

consistant à proposer le dernier contrepoint à la fois dans sa version inachevée et dans une version que j'ai complétée. L'auditeur pourra ainsi choisir librement entre les deux versions.

Mon sentiment face à la question de l'achèvement du dernier contrepoint est ambigu : bien entendu, se mesurer au génie de Bach n'a aucun sens, et c'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles j'ai préféré écrire une fin assez directe, sans fioriture ni modulation. Il n'est d'ailleurs pas impossible que Bach lui-même ait prévu une dernière section assez courte. On constate en effet que chaque section est plus courte que la précédente : la première section comporte 114 mesures, la deuxième 78, la troisième 40, et dans la version que j'ai complétée, la dernière en compte 25.

En outre, si on superpose le sujet principal aux trois sujets déjà présentés dans ce contrepoint, selon un résultat très certainement prévu par Bach, chacune des quatre voix est porteuse d'un sujet ! C'est un phénomène unique dans ce cycle, et rarissime dans l'œuvre de Bach. C'est pourquoi il m'a semblé préférable que cette superposition des quatre sujets du dernier contrepoint n'ait lieu qu'une seule et unique fois, dans la tonalité de ré mineur.

Une œuvre universelle

L'édition de l'*Art de la Fugue*, publiée en 1751 et à nouveau en 1752, n'a rencontré qu'un succès infime : seuls quelques dizaines d'exemplaires en ont été vendus ! C'est dire si les contemporains de Bach étaient sur une autre planète esthétique, incapables désormais de comprendre et d'apprécier cette musique, à leurs yeux « dépassée » par le style galant.

Aujourd'hui, l'*Art de la Fugue* nous apparaît comme une œuvre-phare, enracinée dans différentes traditions, et par là même, universelle et « hors du temps ». À l'évidence, le cycle se rattache à l'antique tradition médiévale qui voyait dans la musique un reflet

de la perfection de la Création : on retrouve ici l'écho des recherches formelles de l'*ars Subtilior* et l'influence du courant pythagoricien.

D'autre part, cette œuvre clôt l'ère musicale baroque, dont elle récapitule quelques moments-clés, des *Fantaisies* de Girolamo Frescobaldi aux recherches contrapuntiques de Samuel Scheidt ou aux contrepoints en miroir (*Mit Fried und Freude ich fahre dahin*) de Dieterich Buxtehude.

Enfin, de manière peut-être plus surprenante, on peut rattacher l'*Art de la Fugue* au mouvement de l'*Aufklärung*, à cet esprit des Lumières dont témoignent à la fois la dimension quasi « scientifique » du cycle ⁽³⁾ et l'affirmation de la subjectivité de l'auteur, notamment par le biais du motif B-A-C-H, dont l'importance a été mise en évidence plus haut.

Quant à nous, plus de deux siècles et demi plus tard, nous ne pouvons qu'être saisis d'émotion devant un geste artistique aussi inspiré et ambitieux, récapitulatif autant que prospectif.

BERNARD FOCCROULLE

(1) « Cette oeuvre est clairement destinée à l'usage du clavier et de l'orgue » (BachJahrbuch, 1992)

(2) Le chiffre 14 est fréquemment utilisé par Bach comme une signature codée: B(2) + A(1) + C(3) + H(8) = 14.

(3) En juin 1747, Bach était devenu membre de la Société des sciences musicales Mizler, pour laquelle il avait publié la même année les *Variations canoniques* sur *Vom Himmel hoch*. Il est probable que Bach ait prévu de présenter l'*Art de la Fugue* en 1749, et qu'il en ait été empêché par de graves ennuis de santé.

L'histoire de la musique n'est pas à sous-estimer.



La dernière page du manuscrit inachevé où une main anonyme a écrit « Sur cette fugue où le nom de B.A.C.H. apparaît en contresujet, l'auteur est mort ».

The last page of the unfinished autograph manuscript where an unknown hand has written "At the point in the fugue where the name B.A.C.H. appears in the counterpoint, the composer died".

Letzte Seite des Manuskripts, auf das eine anonyme Hand geschrieben hat: "Über dieser Fuge, wo der Name BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben."

THE ART OF FUGUE

The *Art of Fugue* occupies an almost legendary place amongst J.S. Bach's works, as much as for its breadth and density as for its unfinished state. The fact that Bach was working on the piece up until the moment of his death gives the listener the impression that it is also his musical last will and testament.

It was long believed that Bach began this cycle around 1747, although the most recent research now gives us reason to believe that the work was first begun at the beginning of the 1740s; a hand-written manuscript that today is one of the cycle's two principal sources shows clearly that that Bach had drawn up a first version of the work around 1745. This particular manuscript contains twelve fugues and two canons, although in a rather different order from the later version.

Bach's sons completed the later version shortly after his death, although they also managed to purvey various errors that have only added to the mystery surrounding the work and its origins.

A keyboard work

The work's layout — four voices in open score — has encouraged certain commentators to believe that the Art of Fugue was conceived essentially as a theoretical exercise. This ignores, however, the fact that a great number of polyphonic compositions for keyboard were published in open score, including Frescobaldi's *Fantasias*, Scheidt's *Tabulatura Nova*, Roberday's *Fugues et Caprices* and many more.

Gustav Leonhardt has demonstrated most convincingly that, contrary to an opinion that was widely accepted in the middle of the 20th century, the *Art of Fugue* was intended for the harpsichord. We may also consider that Bach wrote this work for 'keyboard' in

general, a term that includes the organ as well as the harpsichord; we should remember that Parts 1, 2 and 4 of the *Clavierübung* were composed for harpsichord and Part 3 for organ. An appeal for subscriptions dated 1751, most likely penned by C. P. E. Bach, clearly states *Es ist aber (...) zum Gebrauch des Claviers und der Orgel ausdrücklich eingerichtet.*⁽¹⁾

The *Art of Fugue* does not belong to the genre of organ music in the strict sense of the term, since the use of the 16' pedal is neither necessary nor desirable given the many part-crossings between the tenor and bass lines. The organ can, however, provide extremely clear solutions with respect to the variety of colours that might suit each fugue and thus emphasise their sequence, as well as to sustaining the sound on the long pedal notes in particular — the end of contrapunctus 6 supplies a good example of this. What is more, the use of the pedal board couplers makes the performance of certain difficult passages much easier.

We have chosen the organ built by Dominique Thomas for the Temple du Bouclier in Strasbourg for this recording. This instrument is highly suited for polyphonic music and was inspired by organs from central Germany; it possesses a fine selection of 8' and 4' foundation stops.

The sequence of the works

All such uncertainties notwithstanding, we can nonetheless establish to a high degree of certainty both the number and the order of the pieces that Bach had intended to form part of his final version: fourteen contrapuncti and four canons. I have, however, chosen to use a different order for this recording; there is indeed no evidence that a published playing order should necessarily be the one that is most suitable for public performance; I do not believe that I have betrayed Bach's thinking by dividing the pieces into three groups.

The first group contains the seven first contrapuncti and follows the order of the published version; this demonstrates a clear progression of the contrapuntal treatment of

the theme with the original subject in the first two, the subject inverted in the two following, a combination of the original subject and its inversion in the fifth, augmentation of the subject in the sixth and augmentation and diminution of the subject in the seventh.

I have drawn up a second group that consists of the mirror fugues encircled by the four two-part canons. The canons provide a welcome breath of fresh air in a context where the complexity of the works continues to increase. The mirror fugues are placed at the heart of the cycle and form its central axis.

The third group contains the five contrapuncti composed to multiple subjects. A double process become evident here with the emergence of a chromaticism that gradually increases whilst the main subject becomes steadily more infrequent until its disappearance in *Contrapunctus 14* — or at least in the unfinished section of it that has survived.

Chromaticism supplies an intense expressivity from *Contrapunctus 8* onwards that is heightened even more in *Contrapunctus 11*; it prepares the advent of the B-A-C-H (B flat, A, C, B natural) motive that appears at the midpoint of contrapunctus 11 before entering in majesty as the third subject at bar 193 of contrapunctus 14.

The increasing power of the B-A-C-H motive is a clear indication of the composer's desire to append his signature to his work, as he had also done in many other works. There is, however, also an almost dramatic aspect to this that comes from the contrast between the two motives: the principal subject, clearly articulated on the notes of the D minor chord, is affirmatory in character, objective and almost 'transcendent', whilst the B-A-C-H- motive is essentially chromatic, is much more subjective in colour and disturbs the tonal order. The instability caused by the chain of modulations attains its height in the final section of *Contrapunctus 14*: Bach frequently used the figure 14 as a coded signature for his works. ⁽²⁾

The musical content of the Art of Fugue

A true example of *ars perfecta*, the *Art of Fugue* is not simply a demonstration of contrapuntal theory intended for musicians adept in refined polyphonic technique; each piece is a small jewel, one whose harmonic language and expression are revealed to all who listen carefully.

What is truly striking in the cycle as a whole is the extraordinary imagination that is lavished on musical material of such absolute economy: the initial theme consists of twelve notes spread over four bars. The subject states the key of D minor by immediately sounding the notes of its triad D-F-A-D and following them with a related melodic pattern that returns to the tonic.

The different ways in which the various sections are treated can already be seen in the first group of contrapuncti: the discreetly intense expressiveness of the first, the determined character of the second, a suggestion of chromaticism in the third, pastoral tranquillity in the fourth, whose cuckoo-like descending thirds remind the listener of Frescobaldi's *Capriccio fatto sopra il Cucchù*, polyphony in contrary motion and strette in the fifth, dotted rhythms alla francese in the sixth, and a majestic superposition of the subject, including in augmentation and diminution, in the seventh.

Each two-part canon has its own specific colour, with the chromaticism of the fourth canon reaching heights of fluidity. The mirror fugues are probably the most difficult of the entire cycle, given that each bar has been designed to be also used in perfect inversion, the inversion being the countersubject.

Contrapunctus 8 for three voices begins with a new subject that is joined at bar 39 by a chromatic countersubject; the original subject only returns at bar 93, now split into four melodic cells that are each separated by rests. We will find a similar rhythmic treatment in the first subjects of *Contrapuncti 10 and 11*. This latter is in the form of a triple fugue and takes the use of chromaticism to an incandescent pitch, specifically from the middle

of the fugue onwards where the B-A-C-H motive is clearly heard for the first time.

The unfinished state of the final contrapunctus has been the cause of much commentary, with certain writers concluding that this movement does not actually belong to the *Art of Fugue*. Many others, however, from A. P. Boëly onwards have attempted to provide a completion for it. It is undeniable that to finish the final contrapunctus in concert by leaving it unfinished and up in the air, so to speak, provides the piece with an undeniably emotional extra dimension; such an unfinished state, however, also has its disadvantages, the first of which is that this contrapunctus was designed for four subjects and now only has three, being deprived of the entry of the principal subject!

I hesitated greatly before choosing a double solution to this problem for the purposes of this recording: I here present the final contrapunctus in its unfinished form as well as in a completion that I myself have arranged. The listener is therefore free to make his own choice between the two versions.

My own feelings about the question of whether or not to complete the final contrapunctus are ambiguous: there is of course no sense in measuring oneself against Bach, and this is naturally one of the reasons that I have preferred to compose a somewhat straightforward ending, one without fioritura or modulation. It is also not impossible that Bach himself would have composed a short final section, given that each section of the work is shorter than the one before: the first section is 114 bars, the second 78, the third 40, and, in my own completion, the final section comprises 25 bars.

What is more, if we superpose the principal subject over the three subjects already introduced in the contrapunctus according to a procedure that Bach would almost certainly have followed, then each voice carries its own subject. This is unique to this cycle and also extremely rare in Bach's works as a whole. It is for this reason that I found it preferable that such a superposition of the four subjects in the final contrapunctus should occur once only, and in the key of D minor.

A universal work

The edition of the *Art of Fugue* that was published in 1751 and again in 1752 had a very limited success: only a few dozen copies of the work were sold! It seems as if Bach's contemporaries were on another planet, musically speaking, and were therefore unable to understand and to appreciate this music that in their eyes had been left behind by the new galant style.

For musicians today the *Art of Fugue* is a seminal work, one that is rooted in different traditions and through this is both timeless and universal. The cycle is also clearly related to the ancient mediaeval tradition that considered music to be a reflection of the perfection of Creation: in it we can trace echoes of the formal experiments of the *Ars Subtilior* as well as the influence of the Pythagorean school.

Conversely, this work also marks the conclusion of the Baroque era in music with its recapitulation of various key moments of the period, from Frescobaldi's *Fantasias* to Scheidt's contrapuntal experiments and Buxtehude's works in mirror counterpoint (*Mit Fried und Freude ich fahre dahin*).

Finally and somewhat surprisingly, the *Art of Fugue* can also be linked with the Enlightenment: the almost scientific dimension of the cycle and the affirmation of the composer's individuality as seen in the use of the B-A-C-H motive, the importance of which has been discussed above, demonstrate the spirit of intellectual illumination embodied in the movement.

For us, more than two and one-half centuries later, we can only be overcome by emotion as we contemplate an act of artistic creation that is so inspired and so ambitious, one that reflects on the past at the same time that it gazes into the future.

BERNARD FOCCROULLE

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD

- (1) It has been arranged expressly for keyboards and for the organ (Bach Jahrbuch 1992).
- (2). $B(2) + A(1) + C(3) + H(8) = 14$.
- (3) Bach had become a member of the Korrespondierenden Sozietät der Musicalischen Wissenschaften in June 1747, for whom he had also published the *Canonic Variations on Vom Himmel hoch* that same year. It is likely that Bach had also intended to present his *Art of Fugue* there in 1749, but his rapidly declining health was to render this impossible.

Contrapunctus 6. $\text{a}4$ in *Stylo Francese*. 46

The image shows a handwritten musical score for Contrapunctus 6, a 4-part setting in French style. The score is written on 12 staves, with the first six staves forming the first system and the next six forming the second. It features complex counterpoint with various rhythmic patterns and ornaments. The title is 'Contrapunctus 6. a4 in Stylo Francese.' and the page number '46' is written in the top right corner. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The music is characterized by intricate melodic lines and rhythmic complexity, typical of Bach's contrapuntal style.

DIE KUNST DER FUGE

Der „*Kunst der Fuge*“ kommt in J.S. Bachs Werk sowohl aufgrund ihrer Ausmaße und ihrer Dichte als auch daher, dass sie unvollendet ist, ein legendärer Platz zu. Bach starb, als er an ihrer Veröffentlichung arbeitete, was ihre eine testamentarische Dimension verleiht.

Lange glaubte man, Bach habe mit diesem Zyklus gegen 1747 begonnen. Die neueren Forschungen erlauben aber die Annahme, dass die Entstehung des Werkes auf den Beginn des Jahres 1740 zurückgeht, und Bach gegen 1745 eine erste Fassung davon erarbeitet hat, wovon ein schön geschriebenes Manuskript zeugt, das heute zu den beiden Hauptquellen zählt. Diese Handschrift enthält zwölf Fugen und zwei Kanons in einer Reihenfolge, die von der der Publikation ziemlich abweicht.

Kurz nach Bachs Tod beendeten seine Söhne die Veröffentlichung, begingen allerdings mehrere Fehler, die das Geheimnis um dieses Werk und seine Entstehung vergrößerten.

Ein Werk für „Clavier“

Die Aufzeichnung in der Partitur mit je vier Liniensystemen hat einige Kommentatoren veranlasst, „Die Kunst der Fuge“ hauptsächlich als ein theoretisches Werk zu betrachten. Man darf aber nicht vergessen, dass viele polyphone Kompositionen für Tasteninstrumente in dieser Art veröffentlicht wurden, u.a. die „*Fantasien*“ Frescobaldis, die „*Tabulatura Nova*“ von Scheidt, die Fugen und Capricen von Roberday usw.

Gustav Leonhardt zeigte in einer sehr überzeugenden Studie, dass „*Die Kunst der Fuge*“ – im Gegensatz zu einer weit verbreiteten Meinung Mitte des 20. Jh. – für Cembalo bestimmt sei. Man kann auch der Meinung sein, Bach habe dieses Werk für „Clavier“

geschrieben, ein Ausdruck, der sowohl das Cembalo als auch die Orgel mit einschließt. Erinnern wir daran, dass der 1., 2. und 4. Teil der „*Clavierübung*“ für Cembalo und der dritte für Orgel geschrieben sind. Ein Aufruf für eine Subskription aus dem Jahre 1751, die zweifellos von C.Ph.E. Bach verfasst wurde, erklärt deutlich: „Es ist aber (...) zum Gebrauch des Claviers und der Orgel ausdrücklich eingerichtet“.

„*Die Kunst der Fuge*“ gehört im strengen Sinn nicht in die Kategorie der Orgelmusik, da das 16'-Pedal wegen der häufigen Kreuzungen der Bass- und Tenorstimmen weder notwendig noch wünschenswert ist. Die Orgel bringt jedoch äußerst schätzenswerte Lösungen einerseits hinsichtlich der Vielfalt der Klangfarben, die zu jeder Fuge passen und deren Entwicklung unterstreichen können, und andererseits bei der Unterstützung des Tons, vor allem bei lang angehaltenen Noten (das Ende des *Contrapunctus* Nr. 6 ist diesbezüglich exemplarisch). Außerdem sind einige heikle Stellen durch die Pedalkoppel leichter zu spielen.

Ich habe für diese Aufnahme die Strassburger Orgel der evangelisch reformierten Kirche „Le Bouclier“ gewählt, die von Dominique Thomas gebaute wurde. Dieses sehr polyphone Instrument, das von den Modellen Mitteldeutschlands inspiriert ist, hat eine schöne Vielfalt an Grundstimmen von 8' und 4'.

Die Reihenfolge der Stücke innerhalb des Zyklus

Trotz aller möglichen Zufälligkeiten kann man die von Bach für die Veröffentlichung vorgesehene Anzahl und Reihenfolge der Stücke mit großer Wahrscheinlichkeit rekonstruieren: vierzehn *Contrapuncti* und vier Kanons. Ich habe dennoch für diese Interpretation eine andere Reihenfolge gewählt. Nichts weist nämlich darauf hin, dass die Reihenfolge einer Ausgabe unbedingt die beste für eine Aufführung sei, und so denke ich, Bachs Vorstellungen nicht verraten zu haben, als ich die Stücke in drei Gruppen aufteilte.

Die erste Gruppe enthält die sieben ersten Contrapuncti in der Reihenfolge der Veröffentlichung, die eine deutliche Progression in der kontrapunktischen Behandlung vorschlägt: das Originalthema in den beiden ersten, das umgekehrte Thema in den zwei folgenden Kombinationen, die Kombination des Originalthemas und seiner Umkehrung im fünften, eine Bearbeitung mittels Vergrößerung im sechsten, Vergrößerung und Verkleinerung in der siebenten.

Die zweite von mir gebildete Gruppe enthält die beiden Spiegelfugen, die von vier zweistimmigen Kanons eingefasst sind. Diese bilden eine willkommene Atempause in einem Kontext, dessen Komplexität zunimmt. Ordnet man diese Spiegelfugen in die Mitte des Zyklus ein, so bilden sie dessen zentrale Achse.

Die dritte Gruppe enthält fünf Contrapuncti, die auf mehrere Themen aufbauen. Hier wird ein doppelter Prozess sichtbar: das Auftauchen einer Chromatik, die sich nach und nach durchsetzt und das immer seltener auftretende Grundthema – bis zu seinem Verschwinden im Contrapunctus Nr. 14, jedenfalls im uns erhaltenen unvollendeten Teil.

Ab dem *Contrapunctus Nr. 8* bringt die Chromatik eine expressive Intensität mit sich, die im *Contrapunctus Nr. 11* immer heftiger wird und gleichzeitig das Auftreten des Motivs B-A-C-H vorbereitet, das in der Mitte von Contrapunctus 11 zum ersten Mal zu hören ist, bevor es im Takt 193 des letzten Contrapunctus majestätisch als drittes Thema seinen Einzug hält.

Diese zunehmende Bedeutung des Motivs B-A-C-H zeigt den Wunsch des Autors, eine Signatur zu hinterlassen, wie er es bei vielen früheren Werken getan hat. Doch ist dabei auch eine fast dramatische Dimension zu verzeichnen, die durch die Gegenüberstellung zwischen den zwei Motiven entsteht: Das Hauptmotiv, das deutlich auf den Noten des d-Moll-Akkords aufbaut, enthält einen zustimmenden, objektiven, fast „transzendenten“ Charakter, während das vor allem chromatische Motiv B-A-C-H

eine weit subjektivere Färbung aufweist und die tonale Ordnung durcheinander bringt. Die durch die Aneinanderreihung der Modulationen hervorgerufene Instabilität erreicht ihren Höhepunkt im letzten Abschnitt des *Contrapunctus Nr. 14* – die Zahl 14 bildet die andere Lieblingssignatur Bachs ⁽¹⁾.

Der musikalische Gehalt der „Kunst der Fuge“

Als echte „*Ars perfecta*“ ist die „*Kunst der Fuge*“ nicht nur ein theoretisches Werk für Musiker, die mit den erlesenen Techniken des Kontrapunktes vertraut sind. Jedes Stück bildet ein Kleinod, dessen Harmonie und Ausdruckskraft von jedem aufmerksamen Hörer wahrgenommen werden können.

Was an dem Zyklus als Ganzem auffällt, ist die außergewöhnliche Phantasie, die sich ausgehend von einem vollkommen sparsamen Musikmaterial – das Eingangsthema enthält zwölf Noten in vier Takten - entwickelt. Dieses Thema bestimmt die Tonart d-Moll, von der es auf Anhieb die grundlegenden Triade d-a-f-d zu Gehör bringt, auf die eine damit verbundene melodische Bewegung folgt, die zur Tonika d zurückkehrt.

Die unterschiedlichen Behandlungen jedes Stückes werden schon in der ersten Gruppe der *Contrapuncti* deutlich: die diskrete, doch intensive Ausdruckskraft des ersten, der entschlossene Charakter des zweiten, die Skizze der Chromatik im dritten, pastorale Ruhe im vierten – dessen absteigende Terzen in Art des Kuckucks an Frescobaldis „*Capriccio III sopra il Cucho*“ erinnern – , Auftreten des Kontrapunkts durch Gegenbewegung und *Strettas* im fünften, punktierter Stil „*alla Francese*“ im sechsten, Erhabenheit der Schichtung des Themas, seiner Vergrößerung und seiner Verkleinerung im siebenten usw.

Jeder zweistimmige Kanon hat eine eigene Klangfarbe, wobei die Chromatik durch ihren außerordentlich ließenden Charakter einen Höhepunkt erreicht. Die Spiegelfugen sind wahrscheinlich die schwierigsten Stücke des Zyklus, da jede Stimme, jeder Takt so

gedacht sind, dass sie im ihnen entsprechenden Contrapunctus vollkommen gespiegelt und „umgekehrt“ werden können.

Der 8. *Contrapunctus* ist dreistimmig. Man hört hier zunächst ein neues Thema, zu dem im 39. Takt ein chromatisches Gegenthema kommt, und erst in Takt 93 das Eingangsthema, das in vier, durch Pausen getrennte Abschnitte geteilt ist. Eine ähnlich rhythmische Behandlung ist bei den Eingangsthemen der *Contrapuncti 10 und 11* zu beobachten. Letzterer hat die Form einer Trippelfuge und bringt die Chromatik geradezu zum Glühen, vor allem ab der Mitte der Fuge, wo das B-A-C-H-Motiv zum ersten Mal klar aufscheint.

Über den Umstand, dass der letzte *Contrapunctus* unvollendet blieb, ist viel Tinte geflossen, und einige Kommentatoren schlossen daraus, dass er nicht zum Zyklus „*Die Kunst der Fuge*“ gehöre. Andererseits waren seit A.P. Boëly viele Musiker versucht, ihn zu vollenden. Es ist aber unbestreitbar, dass in einem Konzert die Interpretation des letzten *Contrapunctus*, der in der Luft verhallt, eine nicht unbedeutende emotionale Dimension birgt. Doch bringt das Fehlen des Endes auch mehrere Nachteile mit sich: als ersten den, dass dieser *Contrapunctus* ursprünglich vier Themen haben sollte, nun aber nur drei hat, so dass ihm das Eingangsthema fehlt!

Für diese Aufnahme zögerte ich lange, bevor ich mich für eine doppelte Lösung entschied, die darin besteht, den letzten *Contrapunctus* sowohl in der unvollendeten Fassung als auch in einer vervollständigten zu spielen. So kann der Hörer frei zwischen beiden wählen.

Meine Haltung gegenüber der Vollendung des letzten *Contrapunctus* ist zwiespältig: Sich mit Bachs Genie messen zu wollen, hat natürlich keinen Sinn, und das ist im Übrigen einer der Gründe, aus dem ich es vorgezogen habe, einen ziemlich direkten Schluss ohne Verzierungen und Modulationen zu schreiben. Es ist übrigens nicht unmöglich, dass Bach selbst einen recht kurzen letzten Abschnitt geplant hat. Man kann nämlich

feststellen, dass jeder Abschnitt kürzer als der vorige ist: Der erste hat 114 Takte, der zweite 78, der dritte 40 und in der von mir vervollständigten Fassung hat der letzte 25.

Wenn man außerdem die drei in diesem Contrapunctus bereits vorgekommenen Themen mit dem Grundthema überlagert, führt das zu dem sicher von Bach so vorgesehenen Ergebnis, dass jede der vier Stimmen ein Thema hat! Das ist ein in diesem Zyklus einzigartiges Phänomen und überhaupt im Werk Bachs äußerst selten. Daher schien es mir besser, dass es nur ein einziges Mal zu dieser Überlagerung der vier Themen des letzten Contrapunctus kommt, und zwar in der Tonart d-Moll.

Ein universelles Werk

Die 1751 und von neuem 1752 veröffentlichte Ausgabe der „*Kunst der Fuge*“ hatte kaum Erfolg: Nur einige Dutzend Exemplare wurden verkauft! Das zeigt, dass Bachs Zeitgenossen in einer anderen ästhetischen Welt lebten und daher unfähig waren, diese Musik, die in ihren Augen durch den galanten Stil „überholt“ war, zu verstehen und zu schätzen.

Heute erscheint uns „*Die Kunst der Fuge*“ als ein richtungsweisendes Werk, das in den verschiedenen Traditionen wurzelt und gerade dadurch universell und „zeitlos“ ist. Es ist eindeutig, dass dieser Zyklus an die alte, mittelalterliche Tradition anschließt, für die die Musik die Vollkommenheit der Schöpfung widerspiegelte: Man findet darin den Widerhall formaler Forschungen der „*Ars subtilior*“ und den Einfluss der pythagoreischen Strömung.

Andererseits beschließt dieses Werk die musikalische Barockzeit, von der es einige Schlüsselmomente – von den „*Fantasien*“ Girolamo Frescobaldis bis zu den kontrapunktischen Forschungen Samuel Scheidts oder den Spiegelkontrapunkten („*Mit Fried und Freude ich fahre dahin*“) von Dietrich Buxtehude – rekapituliert.

Und schließlich kann man „*Die Kunst der Fuge*“ – was vielleicht erstaunlicher ist – mit der Aufklärung in Verbindung bringen, von der sowohl die quasi „wissenschaftliche“ Dimension des Zyklus ⁽²⁾ zeugt als auch die Behauptung der Subjektivität des Autors, u.zw. besonders durch das Motiv B-A-C-H, dessen Bedeutung bereits weiter oben hervorgehoben wurde.

Was uns betrifft, so können wir zweieinhalb Jahrhunderte später angesichts dieser so inspirierten, ehrgeizigen, ebenso rekapitulierenden wie zukunftsorientierten künstlerischen Geste nur ergriffen sein.

BERNARD FOCCROULLE

ÜBERSETZUNG: SYLVIA RONELT

(1) Die Zahl 14 wird von Bach häufig als verschlüsselte Unterschrift verwendet: B(2) + A(1) + C(3) + H(8) = 14.

(2) Im Juni 1747 wurde Bach Mitglied von Mizlers „Societät der musikalischen Wissenschaften“, für die er im selben Jahr die „*Kanonischen Variationen*“ über „*Vom Himmel hoch*“ veröffentlichte. Es ist wahrscheinlich, dass Bach vorhatte, « *Die Kunst der Fuge* » 1749 dort vorzustellen, daran aber von schweren Gesundheitsproblemen gehindert wurde.

Strasbourg, église réformée du Bouclier

Manufacture Thomas (2007)

L'orgue de l'église du Bouclier prend comme référence le style assez particulier des instruments construits en Thuringe dans la première moitié du 18^e siècle. C'est dans cette province que J. S. Bach put côtoyer d'éminents artisans dont Heinrich Gottfried Trost. Avec l'expert Christian Lutz, nous avons eu l'occasion de visiter et d'étudier plusieurs orgues de cette vaste région et avons décidé de prendre comme référence un des orgues de ce célèbre facteur d'orgues : Waltershausen (1730). Notre instrument cherche à aller aussi loin que possible dans la cohérence du style thuringeois. C'est ainsi que nous avons une Flöte douce doppelt 4, un Salicional 8 (évasé), une Traversflöte 8 (en bois), une Spitzquinta 3 etc. On peut ajouter que l'harmonisation de certains jeux tente de faire percevoir à l'auditeur la sensation d'un coup d'archet.

DOMINIQUE THOMAS

The organ of l'église du Bouclier follows the peculiar style of instruments built in Thuringia during the first half of the 18th century. It was in Thuringia that J.S. Bach had become acquainted with such eminent craftsmen as Heinrich Gottfried Trost. Together with consultant Christian Lutz, we were able to study several organs in this extensive region and decided to take one of Trost's instruments as our point of reference, more especially the organ in Waltershausen, built by Trost in 1730. Our instrument seeks to follow the Thuringian style as far as possible; thus we include a «Flöte douce doppelt 4»(with 2 ranks), a conical Salicional 8, a Traversflöte 8 (in wood), a Spitzquinta 3 etc. ... We may also add that the voicing of certain stops gives the impression of the stroke of a bow on a string.

DOMINIQUE THOMAS

Die Orgel der „Bouclier-Kirche“ orientiert sich am recht eigenen Stil der Instrumente, die in der ersten Hälfte des 18. Jh. in Thüringen gebaut wurden. In diesem Land kam J.S. Bach mit bedeutenden Orgelbauern wie Heinrich Gottfried Trost in Verbindung. Zusammen mit dem Sachverständiger Christian Lutz hatten wir die Gelegenheit, mehrere Orgeln dieser großen Region zu besichtigen und zu untersuchen, worauf wir beschlossen haben, die Orgel dieses berühmten Orgelbauers in Waltershausen (1730) zum Vorbild zunehmen. Unser Instrument versucht, die Kohärenz des Thüringer Stils so weit wie möglich zu wahren. So haben wir eine Flöte douce doppelt 4, ein Salicional 8 (mit sich nach oben zu erweiternder Form), eine Traversflöte 8 (aus Holz), eine Spitzquinta 3 usw. Dazu ist hinzuzufügen, dass die Harmonisierung einiger Register versucht, dem Hörer den Eindruck eines Bogenstrichs zu vermitteln.

DOMINIQUE THOMAS



Hauptwerk		Pedal	Oberwerk
Quintadena 16		Principal 16	Quintadena 8
Principal 8		Violonbaß 16	Bordun 8
		Subbaß 16	Salicional 8
Viola da gamba 8	<---->	Viola da gamba 8	Traversflöte 8
Gemshorn 8	<---->	Gemshorn	Octava 4
Rohrflöte 8	<---->	Rohrflöte 8	Flöte douce 4 (double)
		Octavbaß 8	Spitzquinta 3
Octava 4	<---->	Ocatava 4	Octava 2
Spitzflöte 4			Waldflöte 2
Quinta 3			Tertia 1 ^{3/5}
Octava 2			Quinta 1 ^{1/3}
Sesquialtera I 1 ^{3/5}			Mixtur III 1 ^{1/3}
Mixtur IV 1 ^{1/3}			Vox humana 8
Cymbeln III 1		Posaune 16	Principal 8 (440 Hz)
Fagot 16	<---->	Fagot 16	Rohrflöte 4 (440 Hz)
Trompete 8	<---->	Trompete 8	

Accouplements : Hauptwerk + Hinterwerk / Pedal + Hauptwerk / Pedal + Hinterwerk

Accessoires : Tremblant doux

Tempérament : au cinquième de comma.

Diapason : la = 415 Hz à 18°C

Registrations :

CD I

1. **Contrapunctus 1**
HW : P.8
2. **Contrapunctus 2**
HW : P.8, O.4
3. **Contrapunctus 3**
HW : G.8, RF.8, SF.4
4. **Contrapunctus 4**
OW : B.8, WF.2
5. **Contrapunctus 5**
OW : B.8, Q.8, FD.4
6. **Contrapunctus 6**
HW : P.8, O.4, Q.3, Tp.8
7. **Contrapunctus 7**
HW : P.8, G.8, O.4, Q.3, O.2
Ped : Tp.8
8. **Canon in Hypodiapason**
OW : B.8, WF.2
9. **Canon alla Decima**
OW : B.8
HW : RF.8
10. **Contrapunctus 12 rectus**
OW : Sal.8
11. **Contrapunctus 13 rectus**
HW : RF.8, SF.4

12 **Contrapunctus 13 inversus**

OW : B.8, FD.4

13 **Contrapunctus 12 inversus**

HW : VdG.8, SF.4; OW: Sal.8, OW/HW

14 **Canon alla Duodecima**

OW : B.8, VH.8, FD.4, Q.3

HW : Fag.16, RF.8

15. **Canon per Augmentationem**

OW : TF.8

HW: RF.8, VdG.8

CD II

1. **Contrapunctus 8**

OW : B.8

29 : HW: RF.8

93 : OW: FT.8, Q.8

2. **Contrapunctus 9**

OW : B.8, Q.8, O.4, Q.1 1/2

3. **Contrapunctus 10**

HW : P.8, VdG.8

4. **Contrapunctus 11**

HW : G.8, VDG.8

27: OW : B.8, Sal.8, P.4

71: OW : + Q.3

89: HW : + P.8, O.4, O.2

5. Contrapunctus 14 (version inachevée)

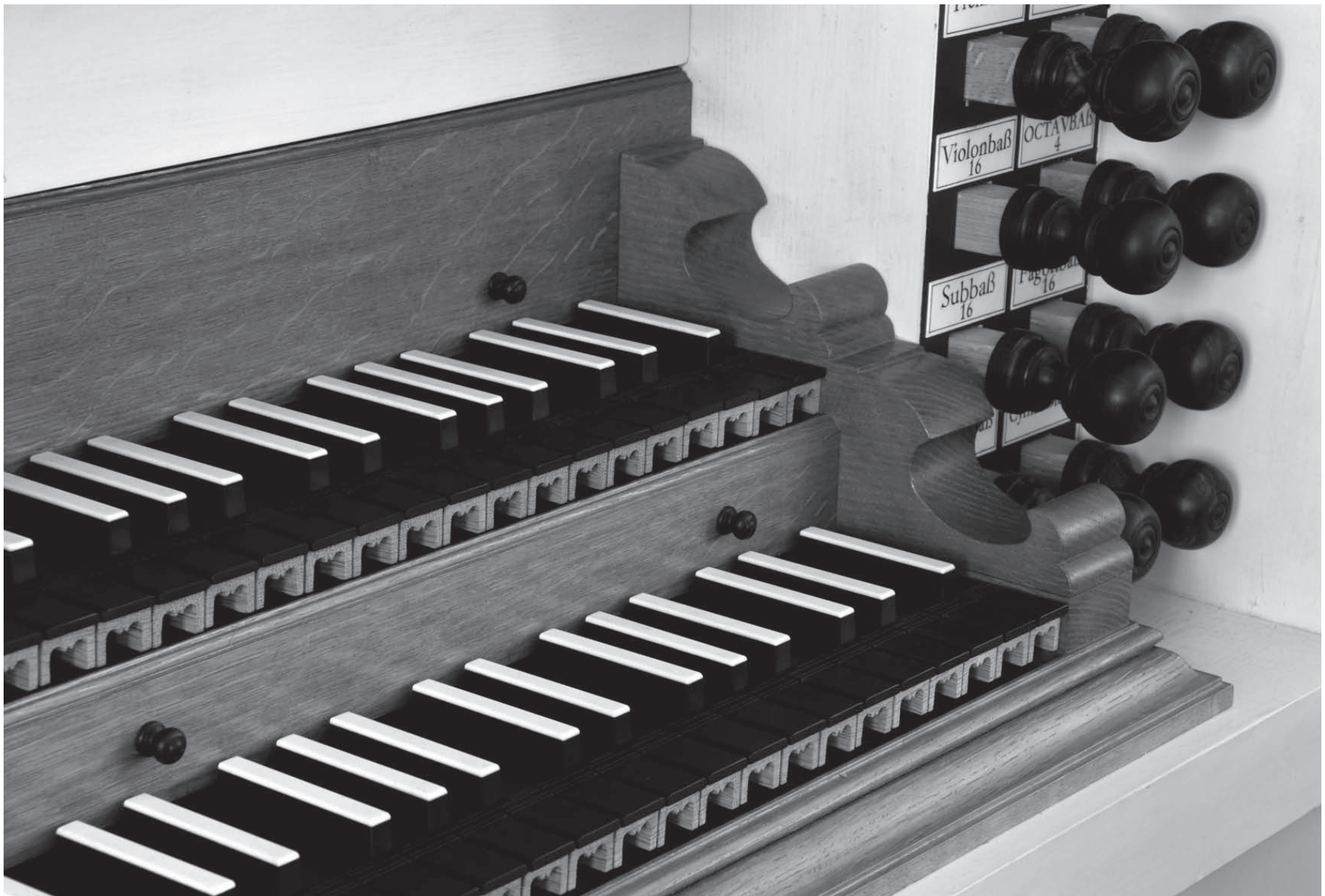
HW : P.8, O.4

193 : HW: + O.2

6. Contrapunctus 14 (version complétée)

HW : P.8, Gem.8, O.4, Mix.

Ped : P.16, TP.8; OW : O.4, Q.3, Mix., OW/Ped





RIC 303