



CHANNEL CLASSICS

CCS SA 38316

J.S. Bach
The Art of Fugue

Joh: Sebast: Bach

Rachel Podger
Brecon Baroque

Johannes Pramsohler
Jane Rogers
Alison McGillivray
Marcin Świątkiewicz



SUPER AUDIO CD



Rachel Podger ©Jonas Sacks

Rachel Podger and Brecon Baroque

The dynamic ensemble Brecon Baroque consists of an international line-up of some of the leading lights in the period-instrument world, including cellist Alison McGillivray, violist Jane Rogers, harpsichordist Marcin Świątkiewicz and violinist Johannes Pramsohler. The ensemble specialises in mainly one-to-a-part performances but also appears as a small baroque orchestra for Vivaldi, Telemann, Purcell and Handel. Rachel and Brecon Baroque's debut CD, *Bach Violin Concertos*, attracted universal critical acclaim and was quickly hailed as a benchmark recording of these works. *Bach Double and Triple Concertos*, was released to rave reviews in 2013 including CD of the week nominations for Classic FM, BBC Radio 3 CD Review, HR2 Kultur (Germany) and WQXR (New York). The group's third disc, a complete recording of Vivaldi *L'Estro Armonico* concertos was Record of the Month for both the BBC Music Magazine and Gramophone Magazine, was awarded a Diapason d'Or, and won the 2016 BBC Music Magazine Concerto Award.

Rachel Podger, violin and director

"There is probably no more inspirational musician working today than Podger" (Gramophone). Over the last two decades Rachel Podger has established herself as a leading interpreter of the Baroque and Classical music periods and has recently been described as "the queen of the baroque violin" (Sunday Times). She holds numerous award-winning recordings to her name ranging from early seventeenth-century music to Mozart and Haydn. She was educated in Germany and in England at the Guildhall School of Music and Drama, where she studied with David Takeno and Micaela Comberti.

Rachel has enjoyed countless collaborations as a director and soloist with musicians all over the world. Highlights include Jordi Savall, Masaaki Suzuki, The Academy of Ancient Music, Holland Baroque Society, Tafelmusik (Toronto), Philharmonia Baroque Orchestra, and The Orchestra of the Age of Enlightenment. She is resident artist at Kings Place for their 2016 season titled *Baroque Unwrapped*.

Rachel has won numerous awards including a Baroque Instrumental Gramophone Award for *La Stravaganza* (2003), two BBC Music Magazine awards



Johannes Pramsohler ©Matthew Brookes



Jane Rogers ©Chris Stock Photography

for *Guardian Angel* (2014) in the instrumental category and for Vivaldi *L'Estro Armonico* (2016) in the concerto category and multiple Diapasons d'Or.

Rachel is founder and Artistic Director of the Brecon Baroque Festival. She is a dedicated educator and holds honorary positions at both the Royal Academy of Music and the Royal Welsh College of Music and Drama and is a regular visitor to The Juilliard School. In October 2015 Rachel was the first woman to be awarded the prestigious Royal Academy of Music/Kohn Foundation Bach Prize. Rachel Podger is managed worldwide by Percius. www.percius.co.uk

Johannes Pramsohler, violin, viola

Born in South Tyrol and now living in Paris, baroque violinist Johannes Pramsohler has in recent years become one of the most versatile representatives of his profession. As artistic director and first violin of his own group, Ensemble Diderot, he brings to life unknown repertoire with great precision and a keen sense for significant rarities. He regularly performs as soloist with orchestras such as Budapest Festival Orchestra under Iván Fischer, Taiwan Baroque Orchestra, European Union Baroque Orchestra and

as a guest of the Berlin Philharmonic with its early music ensemble Concerto Melante. His first solo CD of world premiere recordings of violin concertos from Dresden was nominated for the International Classical Music Award. A desire for artistic independence even in the recording studio led Johannes to found his own CD label, Audax Records. Since then he has released six more CDs which have been awarded Gramophone Editor's Choice, BBC Music Magazine CD of the Month and nominated for the German Record Critics' Award.

Jane Rogers, viola

Welsh-born violist Jane Rogers studied at the Royal Academy of Music with John White, Stephen Shingles and Jan Schlapp. She was a member of the European Union Baroque Orchestra and went on to play with some of the foremost baroque ensembles in Europe dividing her time between touring, recording and teaching in a career spanning 25 years. Jane is currently principal viola with Brecon Baroque, The Academy of Ancient Music, La Nuova Musica and the Kölner Akademie. She is visiting professor of baroque viola and viola d'amore at the Royal Academy of Music in London, the Royal Welsh College of Music and Drama,

The Amsterdam Conservatorium and The Royal Irish Academy of Music in Dublin. She has recently qualified as a Bach Flower Remedies Practitioner with a view to setting up workshops on performance anxiety for actors and musicians.

Alison McGillivray, cello

Alison McGillivray studied cello at the RSAMD (Royal Conservatoire of Scotland) with William Conway and became hooked by Early Music while studying with Jennifer Ward Clark at the Royal Academy of Music. Alison played in London for many years as principal cellist and soloist with the Academy of Ancient Music and the English Consort. Her solo recordings include CPE Bach *Cello Concerto* with the Academy of Ancient Music and Geminiani *Cello Sonatas* with David McGuinness (Linn Records). Recent albums include music by Tobias Hume with Concerto Caledonia, Vivaldi *L'Estro Armonico* with Rachel Podger & Brecon Baroque, and *Nine Daies Wonder* with The Society of Strange and Ancient Instruments. Alison is based in Glasgow, and as a Feldenkrais Method practitioner combines her skills to explore how the way we move can influence the music we make.

Marcin Świątkiewicz, harpsichord

Marcin Świątkiewicz is one of the foremost Polish harpsichord players, appreciated equally in solo and chamber music repertoire and known for his inventive *basso continuo* realisations. He is a versatile musician whose interest is directed towards historical keyboard instruments, improvisation and composition.

He is the finalist of the 1st International Volkonsky Harpsichord Competition in Moscow (2010) and 4th International Telemann Competition in Magdeburg (2007). In 2016, Marcin won a 'Paszport Polityki' award in the Classical music category. Marcin's discography includes solo, chamber, and orchestral recordings for labels such as Channel Classics, Decca, Linn Records. He has collaborated with Rachel Podger, Brecon Baroque, Arte Dei Suonatori, Capella Cracoviensis, among others.

Marcin holds a PhD from the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice, Poland, where he currently teaches. He obtained his Master's degree from the Royal Conservatoire in The Hague, The Netherlands, where he studied both harpsichord and composition.



Alison McGillivray ©Karen Hunter



Marcin Świątkiewicz ©Leszek Zych/Polityka

Bach – The Art of Fuge

John Butt

Fugue and the art of counterpoint are often almost bywords for Bach the composer. Certainly, from the viewpoint of many later generations, he was the first composer to make fugue the basis for a whole and complete piece of music, one that often seemed to serve no purpose beyond the ‘purely musical’. In a sense, this must surely be right: while there are countless *fugal* compositions before Bach, very few share the same relentless, yet expressive, cohesion, and most that were written outside the keyboard sphere were associated with a text and liturgical function. There is something about Bach’s fugal composition that immediately places it at the service of composers such as Mozart, Beethoven, Brahms and Schoenberg. For them, earlier counterpoint in the Renaissance tradition provided more a model for refined technique than for an overriding nexus of musically cohering ideas.

Bach’s profile as a fugal composer did not come out of nowhere. As a child he was lucky enough to be with or near teachers who could give him some of the tools for composition. The most crucial here would

have been a deep and practical knowledge of the thoroughbass tradition, which generated whole sequences of pieces from bass patterns, and – particularly important – the imitation of past models. Therefore, much of what Bach learned about fugue came from his own improvisations and his close study and copying of well-crafted pieces. This early discipline seems never to have left him, since he later put himself through the school of Fux after the latter’s famous counterpoint treatise was published in the 1725 (thus even after he had already composed the Well-Tempered Clavier, book 1). And Bach continued to participate in an ongoing dialogue of contrapuntal exercises with his eldest son during the 1730s. Therefore, his restless self-teaching habits were coterminous with his evolving profile as one of the most prolific and successful composition teachers of the century. This process of development, both for self and others – and also combining technique and expression – is very clearly illustrated by the succession of works that demonstrate aspects of compositional craft: the two volumes of the Well-Tempered Clavier, the four parts of the *Clavier Übung* and the various solo works for violin, ‘cello, viola da gamba and flute.

There was also a more frustrating element within this life-structuring pathway. Several commentators were beginning to feel that certain aspects of Bach’s compositional output were out-of-date or simply over-wrought. Matters came to a head with the public dispute (1737-8) initiated by Bach’s former fellow Leipziger, the organist and journalist J.A. Scheibe. He complained of the composer’s bombastic excess of art and technique, and his lack of sympathy for the singers of his church music. Bach was doubtless quite hurt by this attack (and he clearly encouraged the lecturer J.A. Birnbaum to take his side and construct strongly-worded replies). What is particularly interesting is that, as a composer, he developed two, almost contradictory, reactions to this criticism. One was to increase the ‘modern’ and fashionable content in his music by including more gestures towards the *galant* style (evident, for instance, in the trio sonata from the *Musicalisches Opfer*). The other was to do precisely the opposite and write more and more pieces in a seemingly forbidding, serious and abstract, contrapuntal style. The collection of organ pieces in *Clavier Übung* Part 3 (1739) is the closest collection of pieces to the time of the dispute, and

the combination and alternation of *galant* and intractable, contrapuntal, elements is extremely striking.

Whatever the extent of Bach’s bruised feelings, his work during the last decade of his life seems to show a desire to perfect as much as he could the musical styles and techniques that he believed essential to composition. He doubtless felt that if he didn’t do this, the craft and knowledge of music would die with him. Primary among the genres he ‘researched’ was the fugue, something that was considered by many to be extremely outmoded and often considered an unnecessary element of compositional training. Perhaps Bach’s late works were meant to provide a training for later generations – something which, to all intents and purposes – they actually did. It was in this context that Bach put together his first (manuscript) version of *Die Kunst der Fuge*, in the early 1740s, a group of twelve fugues and two canons, organised in increasing contrapuntal complexity. The total number, 14, is one to which he often related, since it represented the total number generated by the four letters B-A-C-H, according to the natural order alphabet, where A=1 and B=2 etc.

There is immediately a question of

whether this collection is to be thought of as an 'ideal' exemplar of fugal writing or perhaps as an abstract treatise that takes the engaged pupil through the necessary techniques. Certainly, given the sort of training that Bach (and indeed Handel, at the same time) underwent, a collection of models had a particular exemplary and pedagogic power (something essentially belonging to the *commonplacebook* tradition, by which one was encouraged to collect useful examples in many different fields, keeping them nearby for continual perusal). Although there is no direct evidence, we might imagine that this was the sort of book that Bach may have given his pupils once they had done the necessary practical and compositional training in the study of the Well-Tempered Clavier.

Nevertheless, it seems that Bach was not fully satisfied with the 14-piece format of *Die Kunst der Fuge*. He seems to have begun to revise and extend the collection around 1747, preparing it for printed publication (to the extent that he even wrote out some of the manuscript transfers for the engraver to trace). He added two more fugues and two more canons (thus making it a collection of 14 fugues – entitled *Contrapunctus* – and four canons). Sadly, he died before this process was complete, and it was left to his son C.P.E.

Bach and the great fugal pedagogue F.W. Marpurg, to complete the edition, bringing it out in 1751 and again (now with Marpurg's preface) in 1752. It is clear that these editors (who probably also included Bach's son-in-law, J.C. Altnickol) were uncertain about a number of points. They included both the new 'Contrapunctus 10' and its early manuscript version, a two-keyboard arrangement of the three-part mirror fugue and finally, Bach's chorale 'Wenn wir in höchsten Nöten sein', an earlier piece that Bach is said to have extended and completed on his deathbed. This was inserted to make up for the fact that the final fugue was left unfinished in the manuscripts that the editors had to hand (and therefore does not really belong to the collection). Certainly, several scholars have suggested that the final 'Fuga a 3 Soggetti' had in fact already been extended further by Bach. After all, the all-important section combining all four themes (i.e. the three subjects plus the original subject for the collection as a whole), must at least have been drafted in order for the piece to have been viable in the first place.

Despite these uncertainties, the ordering of the revised collection clearly shows a progressive programme of fugal composition stretching from the opening four relatively

simple fugues (with the theme used in both its rectus and inversus forms – i.e. the right way up and upside down). In the next three fugues (5-7) the rectus and inversus forms of the theme are used in combination; the next four (8-11) introduce regular countersubjects, in order to demonstrate double and triple counterpoint (in other words, that sort of counterpoint in which the subject and countersubject(s) are designed to work in any vertical order). The collection is rounded out by some of the most spectacular pieces in the collection: the two mirror fugues (by which the second of each pair replicates the first, with every part written in mirror inversion); the four canons and the final incomplete fugue. The canons (the strictest form of fugue, by which each line of music is precisely followed by the next) are also in graduated order, beginning with one where the second voice follows the first an octave lower, the second at the third, and the third at the twelfth. The last canon is perhaps one of the most beguiling in the entire collection: the second voice follows the first a fourth below, but in mirror image and at half the speed (so that the two voices get ever further apart). As if to sign off the collection, Bach's third subject for the incomplete fugue is based on the letters of his name (by which

B represents B^b, A and C represent the equivalent note names, and H refers to B natural in the German system).

There is obviously no other work quite like Bach's *Die Kunst der Fuge*, yet it clearly communicates a sense of order and shape that resonates with several other types of order. One obvious parallel from Bach's time is the concept of the encyclopedia, which became one of the principal means of ordering knowledge during the entire eighteenth century. The most extensive of all was J.H. Zedler's *Grosses vollständiges Universal-Lexicon*, begun directly under Bach's nose in Leipzig in 1731. This was designed as a 12 volume encyclopedia of all knowledge, a figure that was soon to be doubled. By the time it reached its final shape in 1754 the encyclopedia ran to 64 volumes, together with four supplements. This sense of ongoing expansion parallels many aspects of Bach's compositional output, by which, for instance, one volume of the *Wohltemperiertes Clavier* later became two, the *Clavier Übung* collection became longer (by which one partita became six, Part 3 was extended even while it was being printed, and Bach penned 14 (!) extra canons for the fourth collection, the *Goldberg Variations*), and finally the seemingly

complete early version of *Die Kunst der Fuge* is extended a few years later. If Bach had lived longer, we might predict that several of the collections we know well today would have been revised and extended. This entire notion of completeness/perfection of knowledge seems based on a potent blend of older, middle-ages thinking (by which the cosmos, designed by God for man's benefit, is fixed and finite) and the newer, enlightenment view that knowledge is infinitely expandable. This paradoxical quality is perhaps captured by Bach's music too: we sense that he is encompassing every possibility latent in any particular genre or individual piece, yet somehow also implying a sense of infinite reach and extension.

A similar quality might be found in Leibniz's fascinating metaphysical construct of the monad (1714), by which creation is constituted by an infinite number of small indivisible substances, not unlike atoms. Monads have various levels of spiritual content (thus providing a sort of animistic view of substance) and each represents the whole world from its own particular viewpoint. Perversely, none of these spiritual substances can see outside of themselves, but each sees and expresses the whole of creation because of God's pre-established

order. This type of thinking seems to parallel directly the way Bach tended to compose: each piece is designed to be as complete or perfect as possible (the German word 'Vollkommenheit' conveniently means both perfection and completion); each in a sense alludes to the whole system of music, as encapsulated by the rules of harmony and counterpoint of Bach's time. Bach almost certainly believed that the rules of music had been set by God and that it was his job to realize these as completely as possible, both in individual pieces and within his entire oeuvre. Every single piece in *Die Kunst der Fuge* seems to be 'full', not just of all its contrapuntal possibilities, but also of all the smaller elements that give it its particular character (therefore, in Contrapunctus 6 'in Style Francese', every bar contains at least one of its fundamental motives – dotted rhythms or roulades at two metrical levels).

Questions about the implied instrumentation are never going to be answered definitively. Certainly, virtually all the cycle is set out in such a way that it can be played on the keyboard, but the open score format of the original invites interpretation from any potential instrumental combination (or, indeed, even just a soundless reading by the highly trained musician). This question

immediately leads on to another – how are we expected to listen to this music? Are we meant to hear a sequence of virtual events or is it to be one event in a single span of time? Is it perhaps the filling out of contrapuntal and motivic possibilities that are all potentially simultaneous and which only have to be strung out in time to render them humanly perceivable? Much of this suggests that the work implies a sort of cyclic time, experienced from the point of view of eternity – in other words, the sort of time that we might imagine God experiences, superior to the messy narrative of human linear time. Yet, there are always human, worldly elements, such as the allusions to French style in Contrapunctus 6, the rhetorical pauses in the very first Contrapunctus, or the playful flow of the mirror fugues or some of the canons. This residue of human habitation is perhaps what distinguishes Bach's fugal works from the fugal (or 'ricercar') tradition of previous composers and in which later composers heard a voice speaking directly to them, a voice that shared at least some aspects of the modern world, even if it was entirely suffused with the sense of an overwhelming and all-embracing godly order.

J.S. Bach – Die Kunst der Fuge John Butt

Die Begriffe Fuge und Kunst des Kontrapunkts werden oft als gleichbedeutend mit dem Komponisten Bach verstanden. Gewiss war er aus der Sicht späterer Generationen der erste Komponist, welcher die Fuge zur Grundlage eines ganzen und in sich geschlossenen Musikwerks machte, eines Werks, das oftmals keinem anderen Zweck als dem 'rein musikalischen' diente. In gewisser Hinsicht dürfte das sogar richtig sein: während es zahllose *fugenartige* Kompositionen aus der Zeit vor Bach gibt, haben nur sehr wenige den gleichen strengen, aber aussagestarken Zusammenhang miteinander gemein, und die meisten von ihnen, die nicht für Tasteninstrumente geschrieben wurden, waren verbunden mit einem Text und einem liturgischen Zweck. Es gibt etwas in Bezug auf Bachs Fugenkomposition, das es unmittelbar in den Dienst von Komponisten wie Mozart, Beethoven, Brahms und Schönberg stellt. Für sie war der frühere Kontrapunkt in der Renaissancetradition eher ein Muster zur verfeinerten Technik als zur überwiegenden Verknüpfung musikalisch zusammenhängender Gedanken.

Bachs Erscheinung als Fugenkomponist

entstand nicht aus dem Nichts. Als Kind hatte er das Glück, von Lehrern umgeben zu sein, welche ihm einiges Werkzeug zur Komposition lieferten. Entscheidend war hier die gründliche und praktische Kenntnis der Generalbasstradition, die ganze Folgen von Stücken aus Bassstrukturen entstehen ließ, und – besonders wichtig – das Nachahmen früherer Muster. Daher entstand vieles von dem, was Bach über die Fuge lernte, aus seinen eigenen Improvisationen und seinem intensiven Studium und dem Kopieren von hervorragend geschriebenen Stücken. Diese frühe Disziplin scheint ihn niemals verlassen zu haben, da er später die Schule von Fux durcharbeitete, nachdem dessen berühmte Behandlung Kontrapunkts 1725 erschienen war (selbst nachdem er bereits das Wohltemperierte Klavier, Band 1, komponiert hatte). Und Bach fuhr fort sich während der 1730er Jahre an einem ständigen Dialog kontrapunktischer Übungen mit seinem ältesten Sohn zu beteiligen. Daher deckten sich seine rastlosen autodidaktischen Gewohnheiten mit seinem Entwicklungsprofil als einer der fruchtbarsten und erfolgreichsten Kompositionslehrer des Jahrhunderts. Dieser Entwicklungsprozess, sowohl für sich selbst als auch andere – und ebenso das Kombinieren von Technik und Ausdruck –

wird sehr deutlich illustriert durch die Folge der Werke, welche die Aspekte der kompositorischen Handwerks veranschaulichen: die beiden Bände des Wohltemperierten Klaviers, die vier Bände der *Clavier Übung* und die einzelnen Solowerke für Violine, 'Cello, Viola da Gamba und Flöte.

Innerhalb seines Lebensweges gab es aber auch noch ein sehr enttäuschendes Element. Mehrere Kritiker begannen zu spüren, dass gewisse Gesichtspunkte von Bachs kompositorischem Schaffen überholt oder einfach gekünstelt waren. Die Fragen führten zu einem öffentlichen Streit (1737-8), eingeleitet von Bachs früherem Leipziger Anhänger, dem Organisten und Journalisten J.A. Scheibe. Er beschwerte sich über die bombastischen Ausschweifungen in der Kunst und Technik des Komponisten und seinen Mangel an Gespür für die Sänger seiner Kirchenmusik. Bach war von diesem Angriff zweifellos sehr verletzt, und er ermutigte den Gelehrten J.A. Birnbaum dazu, sich auf seine Seite zu stellen und eine eindeutige Erwiderung zu verfassen. Besonders interessant ist es, dass er als Komponist zwei sich fast widersprechende Reaktionen auf diese Kritik entwickelte. Die eine bestand darin, den 'modernen' und eleganten Inhalt in seiner Musik zu erweitern, indem er mehr

Zugeständnisse an den *galanten* Stil machte (erkennbar zum Beispiel in der Triosonate im *Musikalischen Opfer*). Die andere bestand darin, genau das Gegenteil zu tun und mehr und mehr Stücke in einem anscheinend abschreckenden, schweren und abstrakten kontrapunktischen Stil zu schreiben. Die Sammlung der Orgelstücke in *Clavier Übung* Band 3 (1739) ist die am deutlichsten geschlossene Sammlung von Stücken aus der Zeit der Streitigkeiten, und die Kombination und der Wechsel von *galanten* und eigenwillige kontrapunktischen Elementen ist sehr bemerkenswert.

Gleich wie sehr Bachs Gefühle wohl verletzt waren, seine Arbeit im letzten Jahrzehnt seines Lebens lässt offenbar den Wunsch erkennen, die musikalischen Stile und Techniken, die ihm für die Komposition wesentlich erschienen, zu vervollkommen. Zweifellos spürte er, dass das handwerkliche Können und das Wissen um die Musik mit ihm sterben würden, wenn er das nicht machte. Vorrang unter den Formen, die er 'erforschte', hatte die Fuge, etwas was vielen außergewöhnlich altmodisch zu sein schien und vielfach als überflüssiger Bestandteil des Kompositionsunterrichts galt. Vielleicht sollte Bachs Spätwerk späteren Generationen zur Schulung dienen – etwas was, wie beab-

sichtigt, auch tatsächlich geschah. In diesem Zusammenhang erstellte Bach Anfang der 1740er Jahre auch seine erste (Manuskript-) Fassung von *Die Kunst der Fuge*, eine Sammlung von zwölf Fugen und zwei Kanons, angeordnet in zunehmender kontrapunktischer Vielschichtigkeit. Die Gesamtzahl 14 ergibt sich aus den vier Buchstaben des Namens B-A-C-H entsprechend der normalen alphabetischen Reihenfolge, wobei A=1 und B=2 ist usw.

Hier stellt sich sofort die Frage, ob diese Sammlung entweder als 'ideales' Muster der Fugenkomposition gedacht war oder vielleicht als eine abstrakte Abhandlung, welche den interessierten Schüler durch die erforderlichen Techniken führt. Gewiss, berücksichtigt man die Art der Ausbildung, welche Bach (und ebenso Händel zur gleichen Zeit) durchlaufen hatte, so hatte eine Sammlung von Vorbildern einen insbesondere muster-gültigen und pädagogischen Einfluss (etwas, was vor allem zur Tradition der *Beispielsammlung* gehörte, in der man gute Muster aus vielen unterschiedlichen Gebieten sammelte, die man zur ständigen Einsicht stets griffbereit hielt). Auch wenn es keinen direkten Beweis dessen gibt, dürfen wir annehmen, dass dies die Art von Lehrbuch war, welche Bach seinen Schülern gab,

nachdem sie einmal die notwendigen praktischen und kompositorischen Übungen des Wohltemperierten Klaviers bewältigt hatten.

Nichtsdestoweniger scheint es, dass Bach mit dem vierzehnteiligen Format der *Kunst der Fuge* nicht ganz zufrieden war. Um 1747 herum hat er vermutlich begonnen, die Sammlung zu revidieren und zu erweitern, indem er sie zur gedruckten Veröffentlichung vorbereitete, und zwar in dem Umfang, dass er selbst einige der Manuskriptvorlagen so ausschrieb, dass der Graveur sie kopieren konnte. Er fügte zwei weitere Fugen und noch zwei Kanons hinzu (so dass das Werk nunmehr aus 14 Fugen – *Contrapunctus* genannt – und vier Kanons bestand). Leider starb er, bevor die Arbeit vollendet war, und es war seinem Sohn C.Ph.E. Bach und dem großen Fugenpädagogen F.W. Marpurg vorbehalten, die Sammlung fertigzustellen und 1751 zu veröffentlichen; eine zweite Auflage folgte 1752, jetzt mit einem Vorwort von Marpurg. Es versteht sich, dass diese beiden Herausgeber (zu denen vielleicht auch noch Bachs Schwiegersohn J.C. Altnickol hinzukam) in einer Anzahl von Fragen verunsichert waren. Sie fügten sowohl den neuen 'Contrapunctus 10' und seine frühere Manuskriptfassung hinzu, ein Arrangement der dreistimmigen Spiegelfuge

für zwei Cembali und schließlich Bachs Choral 'Wenn wir in höchsten Nöten sein', ein früheres Werk, das Bach noch auf seinem Sterbebett erweitert und vollendet haben soll. Dies wurde eingefügt als Ausgleich dafür, dass die abschließende Fuge in den Manuskripten, welche den Herausgebern zur Verfügung standen, unvollendet war (und somit eigentlich nicht zur Sammlung gehört). Gewiss haben mehrere Gelehrte vermutet, dass die abschließende 'Fuga a 3 Soggetti' im Grunde von Bach schon ausgearbeitet worden war. Schließlich musste wenigstens der wichtigste Teil, der alle vier Themen enthält (d.h. die drei Themen und das Originalthema zur Sammlung als Ganzes), bereits entworfen gewesen sein, um das Werk überhaupt lebensfähig zu gestalten.

Trotz dieser Ungewissheiten zeigt die Anordnung der überarbeiteten Sammlung deutlich ein progressives Programm der Fugenkomposition, das sich von den einleitenden vier verhältnismäßig einfachen Fugen erstreckt (das Thema erscheint sowohl direkt als auch in der Umkehrung). In den nächsten drei Fugen (5-7) werden die direkten und umgekehrten Formen des Themas kombiniert eingesetzt; die nächsten vier (8-11) führen reguläre Gegenthemen ein, um den doppelten und dreifachen Kontra-

punkt zu demonstrieren (mit anderen Worten, die Art von Kontrapunkt, in der Thema und Gegenthemen dazu dienen, in einer vertikalen Ordnung zu wirken). Die Sammlung wird abgerundet von einigen der eindrucksvollsten Stücke: den beiden Spiegelfugen (bei denen der zweite Teil der beiden jeweils den ersten in gespiegelter Fassung wiederholt); den vier Kanons und der abschließenden unvollständigen Fuge. Die Kanons (die strengste Form der Fuge, bei der jede Stimme genau von der nächsten nachgeahmt wird) erscheinen ebenfalls in abgestufter Folge, beginnend mit einem, in dem die zweite Stimme der ersten eine Oktav tiefer folgt, der zweite in der Terz und der dritte in der Duodezime. Der letzte Canon ist wohl einer der bezauberndsten der ganzen Sammlung: die zweite Stimme folgt der ersten eine Quart tiefer, aber gespiegelt und im halben Tempo, so dass die beiden Stimmen sich immer weiter voneinander entfernen. Gewissermaßen um die Sammlung zu unterschreiben, basiert Bach das dritte Thema der unvollendeten Fuge auf den Noten BACH, seinem Namen.

Es gibt offenbar kein anderes Werk, das mit Bachs *Die Kunst der Fuge* zu vergleichen wäre, aber es vermittelt zweifellos einen Begriff der Ordnung und Form, der mehreren

weiteren Arten der Ordnung entspricht. Eine offensichtliche Parallele aus Bachs Zeit ist das Konzept der Enzyklopädie, welche im achtzehnten Jahrhundert zu einem der wichtigsten Mittel der Zusammenfassung von Wissen wurde. Das umfangreichste von allen, J.H. Zedlers *Großes vollständiges Universal-Lexikon*, entstand 1731 direkt in Bachs unmittelbarer Umgebung. Es war vorgesehen als 12-bändige Enzyklopädie, aber schon bald sollte die Zahl der Bände verdoppelt werden. Als die Enzyklopädie 1754 endlich fertig war, bestand sie aus 64 Bänden, zusammen mit vier Ergänzungsbänden. Dieser Umstand der ständigen Erweiterung erstreckt sich auch auf viele Aspekte von Bachs kompositorischem Schaffen, zum Beispiel wurden aus einem Band des *Wohltemperierten Klaviers* später zwei, die Sammlung der *Clavier Übung* wurde umfangreicher (aus einer Partita wurden sechs, Band 3 wurde selbst noch während des Drucks erweitert, und Bach schrieb 14 (!) zusätzliche Kanons für die vierte Sammlung, die *Goldberg Variationen*), und schließlich wurde die scheinbar vollständige frühe Fassung der *Kunst der Fuge* einige Jahre später noch erweitert. Wenn Bach länger gelebt hätte, so dürfen wir annehmen, dass er mehrere der Samm-

lungen, mit denen wir heutzutage vertraut sind, noch überarbeitet und erweitert hätte. Diese ganze Vorstellung der Vollständigkeit/ Vollkommenheit des Wissens scheint auf einem Verschmelzen mit mittelalterlichen Denken zu beruhen, in dem das Weltall, von Gott zum Wohle des Menschen geschaffen, vollkommen ist, mit der jüngeren aufklärerischen Ansicht, dass Wissen unendlich erweitert werden könne. Diese widersprüchliche Eigenschaft ist möglicherweise auch in Bachs Musik enthalten: wir spüren, dass er ständig jede Möglichkeit in jedem einzelnen Genre oder Stück erwägt, aber irgendwie auch einen Sinn unendlicher Weite und Ausdehnung andeutet.

Etwas Ähnliches findet sich wohl auch in Leibniz' faszinierender metaphysischer Monadologie (1714), in der die Schöpfung durch eine unendliche Zahl kleiner unteilbarer Substanzen dargestellt ist, etwa ähnlich Atomen. Monaden haben verschiedene Ebenen geistigen Inhalts (sie bieten somit eine Art von animistischer Sicht der Substanz) und jede repräsentiert die ganze Welt aus ihrer eigenen Sicht. Merkwürdigerweise kann keine dieser geistigen Substanzen etwas erkennen, was außerhalb ihrer selbst ist, aber jede sieht und verkörpert die gesamte Schöpfung dank Gottes vorge-

sehener Ordnung. Diese Art des Denkens scheint unmittelbar mit der Art verbunden zu sein, in der Bach komponierte: jedes Stück ist so entworfen, dass es so vollständig oder vollkommen wie möglich ist, jedes deutet gewissermaßen das ganze Reich der Musik an, wie es zu Bachs Zeit durch die Regeln der Harmonie und des Kontrapunkts bestimmt war. Bach war wohl gewiss überzeugt, dass die Gesetze der Musik von Gott stammten und es seine Aufgabe war, diese möglichst vollkommen anzuwenden, sowohl in einzelnen Stücken als auch in seinem Gesamtwerk. Jedes einzelne Stück in der *Kunst der Fuge* scheint 'vollkommen' zu sein, nicht nur bezüglich aller kontrapunktischer Möglichkeiten, sondern auch hinsichtlich aller kleineren Bestandteile, die seinen speziellen Charakter darstellen (deshalb enthält im Contrapunctus 6 'in Style Francese' jeder Takt wenigstens eines seiner grundlegenden Motive – punktierte Rhythmen oder virtuose Passagen auf zwei metrischen Ebenen).

Fragen über die angewandte Instrumentierung lassen sich wohl niemals endgültig beantworten. Gewiss ist der ganze Zyklus praktisch so angelegt, dass er auf einem Tasteninstrument gespielt werden kann, aber das freie Notenformat des Originals lädt zur

Interpretation in allen möglichen instrumentalen Kombinationen ein (oder selbst zum stillschweigenden Lesen durch einen entsprechend talentierten Musiker). Diese Frage führt sofort zu einer weiteren – wie sollten wir diese Musik hören? Sollten wir eine Folge faktischer Ereignisse hören oder sollte es ein Ereignis in einer einzigen Zeitspanne sein? Ist es etwa das Abrunden kontrapunktischer und motivischer Möglichkeiten, die sich alle eventuell gleichzeitig bieten und die nur zeitlich eingeteilt werden müssen, um sie für uns Menschen wahrnehmbar zu machen? Vieles von dem legt nahe, dass das Werk eine Art von zyklischer Zeit beinhaltet, erfahren aus dem Gesichtspunkt der Ewigkeit – anders gesagt, die Art der Zeit, die wir uns als von Gott erfahren vorstellen und die

der grob zählenden menschlichen linearen Zeit weit überlegen ist. Und doch gibt es immer menschliche, weltliche Elemente, wie etwa die Anspielungen auf den französischen Stil im Contrapunctus 6, die rhetorischen Pausen im allerersten Contrapunctus oder das spielerische Fließen der Spiegelfugen oder einiger Kanons. Dieser Rest menschlichen Lebensraums ist es vielleicht, was Bachs Fugenwerke von der Fugen- (oder 'Ricerca-') Tradition früherer Komponisten unterscheidet und in dem spätere Komponisten eine Stimme hörten, welche sie unmittelbar ansprach, eine Stimme, die zumindest einige Aspekte der modernen Welt enthielt, selbst wenn sie ganz vom Geist einer überwältigenden und allumfassenden göttlichen Ordnung durchflutet war.

Übersetzung: Erwin Peters

J.S. Bach – L'Art de la Fugue

John Butt

La fugue et l'art du contrepoint sont souvent associés au nom de Johann Sebastian Bach. Certes, selon de nombreuses générations plus tardives, il a été le premier compositeur à utiliser la structure de la fugue comme base d'une œuvre musicale entière et complète qui souvent n'a semblé servir aucune raison autre que 'purement musicale'. Dans un sens, cela a sûrement dû être vrai: s'il y a eu d'innombrables compositions *fuguées* avant Bach, très peu partagent la même cohésion implacable mais expressive, et la plupart de celles composées en dehors de la sphère du clavier ont été associées à un texte et à une fonction liturgique. Il y a quelque chose dans les compositions fuguées de Bach qui les place immédiatement au service de compositeurs tels que Mozart, Beethoven, Brahms et Schönberg. Pour eux, le contrepoint plus ancien dans la tradition de la Renaissance a plus constitué un modèle de raffinement technique qu'une connexion majeure d'idées musicales cohérentes.

Le profil de Bach, compositeur de fugues, n'est pas né du néant. Enfant, il a eu la chance d'être avec ou de côtoyer des enseignants qui lui ont donné certains outils de

composition. Le plus essentiel ici a probablement été une connaissance profonde et pratique de la tradition de la basse chiffrée qui générerait des séquences d'œuvres entières à partir de motifs de basse, et – ce qui est particulièrement important – l'imitation des modèles du passé. Par conséquent, une grande partie de ce que Bach a appris sur la fugue est issu de ses propres improvisations, ainsi que de son étude poussée et de ses copies d'œuvres bien conçues. Cette ancienne discipline semble ne jamais l'avoir quitté puisqu'il s'est lui-même soumis à l'école de Fux après la publication de son fameux traité de contrepoint paru en 1725 (donc après la composition du 1^{er} livre du Clavier bien tempéré). Bach a en outre continué de dialoguer de façon continue avec son fils aîné jusque dans les années 1730 par le biais notamment d'exercices de contrepoint. Cette habitude qu'il avait d'apprendre sans cesse en autodidacte a donc fait partie intégrante de son profil, un profil en évolution constante. Il a été l'un des professeurs de composition les plus productifs et brillants de son siècle. Ce processus de développement, à la fois pour lui-même et pour les autres – associant aussi technique et expression –, est très clairement illustré par une succession d'œuvres qui

démontrent des aspects de son art de compositeur: les deux volumes de son *Clavier bien tempéré*, les quatre parties de son *Clavier Übung* et ses diverses œuvres solo pour violon, violoncelle, viole de gambe et flûte.

Le long de cette voie structurant sa vie, on note toutefois aussi la présence d'un élément plus frustrant. Divers commentateurs ont en effet commencé à trouver que certains aspects de l'œuvre de Bach étaient démodés ou simplement trop recherchés. Ces questions ont fait l'objet d'un débat public (1737-1738) initié par J.A. Scheibe, organiste et journaliste, ancien confrère de Leipzig. Ce dernier s'est plaint de l'excès grandiloquent de l'art et de la technique du compositeur, et de son manque de sympathie pour les chanteurs exécutant sa musique sacrée. Bach a sûrement été très blessé par cette attaque (il a clairement encouragé le professeur J.A. Birnbaum à se ranger à ses côtés et à construire des réponses fortement argumentées). Ce qui est particulièrement intéressant ici, c'est qu'en tant que compositeur il a eu deux réactions presque contradictoires à ces critiques. L'une a été d'accroître le contenu 'moderne' et à la mode de sa musique en lui intégrant plus de tournures propres au style *galant* (c'est

évident, par exemple dans la sonate en trio de *l'Offrande musicale*). L'autre a été de faire précisément l'opposé et de composer de plus en plus de pièces dans un style contrapuntique visiblement proscrit, sérieux et abstrait. L'ensemble des pièces d'orgue contenues dans la 3^{ème} partie du *Clavier Übung* (1739) constitue le recueil dont la date se rapproche au plus près de l'époque de ce débat. La combinaison et l'alternance de style *galant* avec des éléments contrapuntiques indociles y sont extrêmement frappantes.

Quels que soient les sentiments meurtris de Bach, son œuvre durant la dernière décennie de sa vie semble montrer un désir de perfectionner autant qu'il le pouvait les techniques et styles musicaux qu'il considérait comme essentiels à la composition. Il sentait assurément que s'il n'agissait pas ainsi, l'art et la connaissance de la musique disparaîtraient avec lui. Parmi les genres sur lesquels il a fait 'des recherches' se trouvait principalement celui de la fugue, considéré par de nombreuses personnes comme extrêmement démodé et souvent non nécessaire à la formation musicale. Les dernières œuvres de Bach ont peut-être été sensées apporter un enseignement aux générations futures – objectif atteint dans

toutes ses acceptions. C'est dans ce contexte que Bach a constitué au début des années 1740 la première version (manuscrite) de *L'Art de la Fugue*, un ensemble de douze fugues et de deux canons, organisés par complexité contrapuntique croissante. Le nombre total de pièces, 14, est un nombre souvent présent dans son œuvre. Il représente le total des chiffres générés par les quatre lettres de son nom, B-A-C-H, selon l'ordre naturel des lettres de l'alphabet où A=1, B=2 etc.

Une question se pose immédiatement, à savoir si ce recueil a été pensé comme un modèle d'écriture de fugues 'idéal' ou peut-être comme un traité abstrait permettant d'accompagner les élèves dans leur apprentissage des techniques nécessaires. Vu le type d'enseignement qu'a reçu Bach (et en fait aussi Haendel, à la même époque), un recueil de modèles possédait certainement une force pédagogique particulièrement exemplaire (il s'apparentait essentiellement à la tradition du *journal ordinaire*, cette dernière encourageant à rassembler des exemples utiles dans différents domaines dans un carnet que l'on gardait près de soi pour lecture attentive et continue). Bien que l'on n'en possède aucune véritable preuve, on peut imaginer que c'était cette

sorte de recueil que Bach désirait donner à ses élèves, une fois que ceux-ci avaient assimilé son enseignement tant sur le plan de l'exécution que de la composition par le biais de l'étude de son Clavier Bien Tempéré.

Néanmoins, Bach n'a pas paru entièrement satisfait du format des 14 pièces de son *Art de la Fugue*. Il semble avoir commencé à réviser et à prolonger ce recueil vers 1747, alors même qu'il le préparait pour l'impression (dans la mesure où il a lui-même établi des épreuves pour l'éditeur à partir du manuscrit). Il a ajouté deux fugues et deux canons supplémentaires (transformant donc le recueil en un ensemble de 14 fugues – intitulées *Contrapunctus* – et quatre canons). Malheureusement, il est décédé avant d'avoir pu l'achever. C'est son fils C.P.E. Bach et F.W. Marburg, grand pédagogue dans le domaine de la fugue, qui s'en sont chargés, l'éditant en 1751, puis de nouveau en 1752 (avec cette fois une préface de Marburg). Il est clair que ces éditeurs (auxquels s'est probablement joint un gendre de Bach, J.C. Altnickol) ont été dans l'incertitude au niveau d'un certain nombre de points. Ces derniers comprennent le nouveau 'Contrapunctus 10' et sa version manuscrite plus ancienne, un arrangement pour deux claviers de la fugue en miroir à

trois parties et enfin, le choral 'Wenn wir in höchsten Nöten sein', pièce plus ancienne que Bach a probablement complétée et allongée sur son lit de mort. Ceci a été mentionné pour mettre en évidence le fait que la fugue finale est restée inachevée dans les manuscrits que les éditeurs avaient en main (par conséquent, elle n'appartenait pas réellement au recueil). Certains spécialistes ont bien entendu suggéré que la fugue finale 'à 3 soggetti' avait peut-être déjà pu être complétée par Bach. Après tout, la section la plus importante combinant les quatre thèmes (c'est-à-dire les trois sujets plus le sujet original de l'ensemble du recueil), a dû être esquissée dès le début du travail pour lui permettre d'avoir des chances de réussir.

Malgré ces incertitudes, l'ordre du recueil révisé montre clairement un programme progressif de compositions fuguées, commençant au début du recueil par quatre fugues relativement simples (avec le thème utilisé à la fois sous sa forme droite et renversée). Dans les trois fugues suivantes (5-7), les formes droites et renversées du sujet sont combinées. Les quatre pièces suivantes (8-11) introduisent des contresujets réguliers afin de faire la démonstration du double et triple contrepoint (en d'autres

termes, cette sorte de contrepoint dans lequel le sujet et le(s) contresujet(s) sont conçus pour fonctionner dans n'importe quel ordre vertical). L'œuvre se termine par les pièces les plus spectaculaires du recueil: les deux fugues en miroir (dans lesquelles la deuxième de chaque paire restitue la première avec toutes ses parties écrites de manière renversée, en miroir), les quatre canons et la fugue finale incomplète. Les canons (la forme la plus stricte de fugue, dans laquelle chaque ligne de musique est précisément suivie par celle d'après) sont également présentés en ordre progressif: dans le premier canon, la seconde voix suit la première à l'octave inférieure, dans le second, elle la suit à la tierce, dans le troisième à la douzième. Le dernier canon est peut-être l'un des plus séduisants de tout le recueil: la deuxième voix suit la première à la quarte inférieure mais en mouvement renversé et à la moitié de la vitesse (de sorte que les deux voix s'éloignent toujours plus l'une de l'autre). En guise de signature, le compositeur a basé le troisième sujet de la fugue incomplète sur les lettres de son nom (dans lequel dans le système de notation allemand, le B est traduit par un sib, le A par un la, le C par un do et le H par un si bécarré).

Il n'existe manifestement aucune autre

œuvre semblable à *L'Art de la Fugue*, cependant elle communique clairement un sens de l'ordre et de la forme qui entre en résonnance à l'époque de Bach avec plusieurs autres types d'ordre. Un parallèle évident peut être effectué avec le concept de l'encyclopédie, devenu l'un des principaux moyens d'ordonner et de classer la connaissance durant tout le dix-huitième siècle. Le plus vaste d'entre tous a été le *Grosses vollständiges Universal-Lexicon* de J.H. Zedler, commencé dans l'entourage proche de Bach à Leipzig en 1731. Il s'agit d'une encyclopédie sensée rassembler toute la connaissance et conçue en 12 volumes, nombre qui a rapidement doublé. Lorsqu'il a atteint sa forme définitive en 1754, cette encyclopédie comprenait 64 volumes et quatre suppléments. Ce sens de l'expansion continue renvoie à de nombreux aspects de l'œuvre de Bach: on peut par exemple mentionner son premier volume du *Clavier bien tempéré* qu'il a complété par un deuxième volume, son *Clavier Übung* qu'il a étoffé (dans ce dernier Bach a rajouté cinq partitas aux côtés de celle qui existait déjà, a allongé le troisième volume alors même qu'il était en train d'être imprimé, et a ajouté 14 (!) canons supplémentaires aux *Variations Goldberg* du quatrième volume), et enfin la version initiale de son *Art de la Fugue* qui

semblait complète et qu'il a élargie quelques années plus tard. Si Bach avait vécu plus longtemps, on peut imaginer que plusieurs des œuvres que nous connaissons bien aujourd'hui auraient été révisées et élargies. L'entière notion d'achèvement/perfection de la connaissance semble basée sur un mélange puissant constitué par les pensées anciennes, celles du moyen-âge (dans lesquelles le cosmos désigné par Dieu au bénéfice de l'homme, est fixé et fini), et par la plus nouvelle vision des lumières selon laquelle la connaissance est infiniment expansible. Cette qualité paradoxale est peut-être captée également par la musique de Bach: on sent qu'il a inclus toutes les possibilités latentes dans tout genre particulier ou pièce singulière, cependant d'une manière impliquant aussi une impression d'amplitude et d'extension infinies.

Une qualité similaire peut être trouvée dans la construction métaphysique fascinante de la monade (1714) selon laquelle la création est constituée par un nombre infini de petites substances indivisibles, telles des atomes. Les monades possèdent des niveaux de spiritualité variés (apportant donc une sorte de vision animiste de la substance). Chacune représente le monde entier à partir de son propre point de vue particu-

lier. Paradoxalement, aucune de ces substances spirituelles ne peut voir en dehors d'elle-même, mais chacune d'elles voit et exprime la totalité de la création grâce à l'ordre préétabli par Dieu. Ce type de pensée semble être comparable à la manière dont Bach était enclin à composer: chaque pièce était conçue pour être achevée ou aussi parfaite que possible (le mot allemand 'Vollkommenheit' signifie très à propos à la fois perfection et achèvement), chacune dans un sens faisant allusion au système musical dans sa globalité, comme contenu par les règles de l'harmonie et du contrepoint de l'époque de Bach. Bach très probablement croyait que les règles de la musique avaient été établies par Dieu et qu'il lui revenait de les réaliser aussi complètement que possible, tant dans le cadre de pièces particulières que dans celui de son œuvre entière. Chaque pièce de *L'Art de la Fugue* semble être 'entière', non pas simplement au vu de ses possibilités contrapuntiques mais aussi des éléments plus petits qui lui donnent son caractère particulier (par conséquent, dans le *Contrapunctus 6* 'in Style Francese', chaque mesure comprend au moins l'un de ses motifs fondamentaux – rythmes pointés ou petites roulades mélodiques / diminutions constituées par quel-

ques notes conjointes en doubles ou triples croches).

Les questions posées par l'instrumentation de cette œuvre n'ont jamais eu de réponse définitive. Bien entendu, virtuellement, tout le cycle a été conçu de manière à pouvoir être joué au clavier mais le format ouvert de la partition originale invite à une interprétation par toute combinaison potentielle d'instruments (ou, en effet, même à une lecture silencieuse par un musicien très entraîné). Cette question immédiatement conduit à une autre – comment sommes-nous sensés écouter cette musique? Sommes-nous sensés écouter une séquence d'événements virtuels ou cela doit-il être un événement dans un seul espace de temps? Il s'agit peut-être d'un remplissage de possibilités contrapuntiques et motiviques, toutes potentiellement simultanées, seulement égrainées dans le temps afin de les rendre perceptibles à l'être humain? Une grande partie de cela suggère que l'œuvre implique une sorte de temps cyclique, ressenti comme un point de vue de l'éternité – en d'autres termes, cette sorte de temps que l'on pourrait imaginer comme ressentie par Dieu, supérieure au récit désordonné du temps linéaire humain. Cependant, il y a toujours des éléments de ce monde, hu-

mains, tels que les allusions au style français dans le Contrapunctus 6, les silences rhétoriques dans le tout premier Contrapunctus, ou le flux ludique des fugues en miroir ou de certains des canons. Ce résidu d'humanité est peut-être ce qui distingue les fugues de Bach dans la tradition des fugues (ou du

'ricercar') établie par les compositeurs précédents et au sein de laquelle les compositeurs futurs ont entendu une voix s'adresser directement à eux, une voix qui partageait au moins quelques aspects du monde moderne, même si elle était entièrement empreinte du sens d'un ordre divin global et irrésistible.

Traduction: Clémence Comte

Instruments

Rachel Podger	Violin, Pesarinius, 1739
Johannes Pramsohler	Violin, David Teccler, Rome 1743
	Viola, Jan Pawlikowski made in Kraków
Jane Rogers	Viola, Patrick Robin, courtesy loan from the Royal Academy of Music
Alison McGillivray	5-string cello by Wang Zhi Ming 2009
Marcin Świątkiewicz	Harpsichord, Flemish 'ravelment' double manual after Ruckers 1628, by Andrew Wooderson, Bexley 1999

Discography Rachel Podger

- solo**
- CCS 12198 Bach: Sonatas & Partitas vol. 1
 CCS 14498 Bach: Sonatas & Partitas vol. 2
 CCS 18298 Telemann Fantasies for violin solo
 CCS SA 35513 Guardian Angel: works by Biber, Bach, Tartini, Pisendel
- with David Miller, Marcin Świątkiewicz and Jonathan Manson**
- CCS SA 37315 Biber: Rosary Sonatas
- with Marcin Świątkiewicz and Daniele Caminiti**
- CCS SA 36014 Perla Barocca
- with Arte dei Suonatori**
- CCS SA 19503 Vivaldi: La Stravaganza
- with Orchestra of the Age of Enlightenment**
- CCS SA 29309 Mozart: Sinfonia Concertante (Pavlo Beznosiuk, viola)
 Haydn: Violin Concertos 1 & 2



- with Brecon Baroque**
- CCS SA 30910 J.S. Bach: Violin Concertos, vol. 1
 CCS SA 34113 J.S. Bach: Violin Concertos, vol. 2
 CCS SA 36515 Vivaldi: L'Estro Armonico

- with Holland Baroque Society**
- CCS SA 34412 Vivaldi: La Cetra

- with Trevor Pinnock**
- CCS 14798 Bach: The Complete Sonatas for Violin and Obbligato Harpsichord
 CCS SA 19002 J. Ph. Rameau: Pièces de Clavecin en Concerts

- with Gary Cooper**
- W.A. Mozart: complete sonatas for keyboard and violin
- CCS SA 21804 (vol. 1)
 CCS SA 22805 (vol. 2)
 CCS SA 23606 (vol. 3)
 CCS SA 24606 (vol. 4)
 CCS SA 25608 (vol. 5)
 CCS SA 26208 (vol. 6)
 CCS SA 28109 (vol. 7/8)

Also available as complete set: BOX 6414

**Production**

Channel Classics Records

Producer

Jonathan Freeman-Attwood

Recording engineer, editing

Jared Sacks

Cover design

Ad van der Kouwe, Manifesta, Rotterdam

Liner notes

John Butt

Translations

Erwin Peters, Clémence Comte

Recording location

Church of Saint Jude-on-the-Hill, London.

Recording dates

15-17 December 2015

Technical information**Microphones**

Bruel & Kjaer 4006, Schoeps

Digital converter

DSD Super Audio/Grimm Audio

Pyramix Editing/Merging Technologies

Speakers

Audio Lab, Holland

Amplifiers

van Medevoort, Holland

Mixing board

Rens Heijnis, custom design

*Mastering Room***Speakers**

Grimm LS1

Cable*

Van den Hul

*exclusive use of Van den Hul 3T cables

www.channelclassics.com

www.rachelpodger.com

Rachel Podger and Brecon Baroque are managed
worldwide by Percius www.percius.co.uk

J.S. Bach

Die Kunst der Fuge

The Art of Fugue

Rachel Podger *violin*

Brecon Baroque

Johannes Pramsohler *violin, viola*
Jane Rogers *viola*
Alison McGillivray *cello*
Marcin Świątkiewicz *harpsichord*

- | | | |
|--|------|------|
| Simple Fugues | | |
| 1 Contrapunctus 1
<i>violin, 2 violas, cello</i> | 2.47 | |
| 2 Contrapunctus 3
<i>2 violins, viola, cello</i> | 2.27 | |
| 3 Contrapunctus 2
<i>violin, 2 violas, cello, harpsichord</i> | 2.58 | |
| 4 Contrapunctus 4
<i>2 violins, viola, cello, harpsichord</i> | 3.38 | |
| 5 Canon alla Ottava
<i>violin, cello</i> | 2.15 | |
| Double Fugues | | |
| 6 Contrapunctus 9 'alla Duodecima'
<i>2 violins, viola, cello, harpsichord</i> | 2.26 | |
| 7 Contrapunctus 10 'alla Decima'
<i>2 violins, viola, cello, harpsichord</i> | 3.47 | |
| Counter Fugues | | |
| 8 Contrapunctus 5
<i>violin, 2 violas, cello</i> | 2.51 | |
| 9 Contrapunctus 6 'in Stylo Francese'
<i>violin, 2 violas, cello, harpsichord</i> | 3.49 | |
| 10 Contrapunctus 7
'per Augmentationem alla Terza'
<i>2 violins, viola, cello, harpsichord</i> | 3.30 | |
| 11 Contrapunctus 8, a 3
<i>violin, viola, cello</i> | | 5.50 |
| Triple/Quadruple Fugue | | |
| 12 Contrapunctus 11, a 4
<i>2 violins, viola, cello</i> | | 5.40 |
| 13 Canon alla Duodecima
<i>harpsichord</i> | | 3.43 |
| 14 Contrapunctus 12, a 4
<i>violin, 2 violas, cello, harpsichord</i>
Rectus – Inversus | | 3.48 |
| 15 Canon alla Decima
<i>harpsichord</i> | | 4.27 |
| 16 Contrapunctus 13, a 3
<i>violin, viola, cello, harpsichord</i>
Rectus – Inversus | | 4.35 |
| 17 Canon per Augmentationem
in Contrario Motu
<i>violin, cello</i> | | 3.22 |
| 18 Contrapunctus 14
<i>violin, 2 violas, cello</i> | | 8.23 |

total time 71.08