





Dmitri Shostakovich playing before a group of fellow composers

## Fugue

*premiere recordings, except\**

### Johann Sebastian Bach (1685–1750)

- 1 **Fugue, BWV 846** 1:59  
in C major • in C-Dur • en ut majeur  
from *The Well-tempered Clavier*, Book I  
Arranged by David Gordon Shute

### Dmitri Shostakovich (1906–1975)

- 2 **Fugue, Op. 87 No. 1** 2:48  
in C major • in C-Dur • en ut majeur  
Moderato  
Arranged by Amos Miller

### Johann Sebastian Bach

- 3 **Fugue, BWV 541 'Great'** 3:57  
in G major • in G-Dur • en sol majeur  
Arranged by James Maynard



### Dmitri Shostakovich

- 4 **Fugue, Op. 87 No. 3** 2:08  
 in G major • in G-Dur • en sol majeur  
 Allegro molto  
 Arranged by Andrew Sutton

### Johann Sebastian Bach

- 5 **Fugue, BWV 855** 1:40  
 in E minor • in e-Moll • en mi mineur  
 from *The Well-tempered Clavier*, Book I  
 Arranged by Amos Miller

### Dmitri Shostakovich

- 6 **Fugue, Op. 87 No. 4** 5:01  
 in E minor • in e-Moll • en mi mineur  
 Adagio – Più mosso – [Tempo I]  
 Arranged by Niall Keatley

### Johann Sebastian Bach

- 7 **Fugue, BWV 850** 2:03  
 in D major • in D-Dur • en ré majeur  
 Pomposo, all'Overtura francese  
 from *The Well-tempered Clavier*, Book I  
 Arranged by Niall Keatley

### Dmitri Shostakovich

- 8 **Fugue, Op. 87 No. 5** 2:02  
 in D major • in D-Dur • en ré majeur  
 Allegretto  
 Arranged by Amos Miller

### Johann Sebastian Bach

- 9 **Fugue, BWV 869** 5:19  
 in B minor • in h-Moll • en si mineur  
 from *The Well-tempered Clavier*, Book I  
 Arranged by Niall Keatley

### Dmitri Shostakovich

- 10 **Fugue, Op. 87 No. 6** 5:00  
 in B minor • in h-Moll • en si mineur  
 Moderato  
 Arranged by Amos Miller

### Johann Sebastian Bach

- 11 **Fugue, BWV 863** 2:42  
 in G sharp minor • in gis-Moll • en sol dièse mineur  
 [Andante cantabile]  
 from *The Well-tempered Clavier*, Book I  
 Arranged by Timothy Jackson



**Dmitri Shostakovich**

- 12** **Fugue, Op. 87 No. 12** 4:21  
in G sharp minor • in gis-Moll • en sol dièse mineur  
Allegro  
Arranged by Timothy Jackson

**Johann Sebastian Bach**

- 13** **Fugue, BWV 891** 3:30  
in B flat minor • in b-Moll • en si bémol mineur  
from *The Well-tempered Clavier, Book II*  
Arranged by David Gordon Shute

**Dmitri Shostakovich**

- 14** **Fugue, Op. 87 No. 15** 2:03  
in D flat major • in Des-Dur • en ré bémol majeur  
Allegro molto  
Arranged by Brian Thomson

**Johann Sebastian Bach**

- 15** **Fugue, BWV 862** 1:52  
in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur  
Moderato, con moto tranquillo  
from *The Well-tempered Clavier, Book I*  
Arranged by David Gordon Shute

**Dmitri Shostakovich**

- 16** **Fugue, Op. 87 No. 17** 3:49  
in A flat major • in As-dur • en la bémol majeur  
Allegretto  
Arranged by Brian Thomson

**Johann Sebastian Bach**

- 17** **Fugue, BWV 542 'Great'\*** 5:25  
in G minor • in g-Moll • en sol mineur  
Arranged by Simon Wright

## Dmitri Shostakovich

- 18 **Fugue, Op. 87 No. 22** 4:16  
in G minor • in g-Moll • en sol mineur  
Moderato  
Arranged by Andrew Sutton

## Johann Sebastian Bach

- 19 **Chromatic Fuge, BWV 903** 5:29  
in D minor • in d-Moll • en ré mineur  
Arranged by Amos Miller

## Dmitri Shostakovich

- 20 **Fugue, Op. 87 No. 24** 6:27  
in D minor • in d-Moll • en ré mineur  
Moderato – Più mosso – Maestoso  
Arranged by Brian Thomson

## Onyx Brass

**Niall Keatley** trumpet  
**Brian Thomson** trumpet  
**Amos Miller** trombone  
**Andrew Sutton** French horn  
**David Gordon Shute** tuba

## Fugue: Bach and Shostakovich

The term *fuga* had been used throughout the Middle Ages and Renaissance to describe imitative part-writing, but it was not until the early baroque that composers began to consider self-contained fugues based on a single subject. The form quickly became popular, allowing for considerable expressive possibilities within the most rigorous of frameworks.

The fugues of J.S. Bach have come to be regarded as the supreme examples of the form, inspiring composers right up to the present day. Shostakovich is reputed to have memorised the whole of *The Well-tempered Clavier* by the time he was fifteen. Some thirty years later, as one of the judges for the First International Bach Competition in Leipzig, Shostakovich rediscovered the '48' through the performances of Tatiana Nikolayeva and was inspired to compose his own set of Twenty-four Preludes and Fugues, Op. 87, which was premiered by Nikolayeva in 1952. The fugues of both Bach and Shostakovich have been transcribed for many instrumental combinations, but they are particularly suited to the homogeneous sound of a brass ensemble. The selection on this recording has been grouped according

to Shostakovich's key scheme, following an ascending cycle of fifths.

As an opening statement for a set of forty-eight preludes and fugues, the Fugue in C major, BWV 846 from Book I of Bach's *Well-tempered Clavier* would take some beating. *Stretto* (overlapping the subject entries) is a standard fugal device, but here the technique is used with such density that there is only one brief moment when the theme is not found accompanying itself. There is even one glorious passage in which the subject is heard simultaneously in all four voices. Shostakovich's Fugue No. 1 is no less remarkable. Its 107 bars are confined to the purest C major, containing not a single accidental. Shostakovich, however, subverts the stereotypical idea of this key as bright and open with music full of wistful melancholy.

Bach subjected his 'Great' G major organ Prelude and Fugue, BWV 541 to several revisions, the final version being for his eldest son Wilhelm Friedemann to play at an audition in Dresden in 1733. The work is energetic and powerful, building gradually towards a climactic pause, before closing with a dramatic sequence of *stretto* entries.

Shostakovich's G major Fugue No. 3 is equally vigorous, contrasting a subject based on a rapid, rising scale with a jaunty, syncopated countersubject.

The E minor Fugue, BWV 855 is the only two-voice fugue in *The Well-tempered Clavier*, but despite the comparatively sparse texture, the structure is extremely intricate. Writing entirely in invertible counterpoint (a technique of composing contrapuntal lines in such a way that each of them could act as a harmonic bass to any of the others), Bach creates a perpetual canon which is only brought to a close by a four-bar coda. Shostakovich's E minor Fugue No. 4 is even more complex: a double fugue in four voices with two separate expositions. The joyous ending to the movement uses almost every fugal technique possible, perfectly illustrating the dual emotional and intellectual appeal of the form.

BWV 850, the D major Fugue from Book I of *The Well-tempered Clavier*, is in the style of a French *ouverture*, the subject's opening flourish followed by a stately falling scale in dotted rhythm. Shostakovich's D major Fugue No. 5 is sunny and light-hearted, developing from a bouncing repeated-note figure into bubbling three-voice counterpoint.

'Bach is the first composer with Twelve Tones', said Arnold Schoenberg, referring to the unique subject of the B minor Fugue,

BWV 869, which closes Book I of *The Well-tempered Clavier*. The theme contains every chromatic note, thus proving the advantages of the *wohltemperirte* system and fulfilling the intention stated in Bach's preface, to compose 'durch alle Tone und Semitonia' (through all the tones and semitones). Shostakovich's Fugue No. 6 in B minor contrasts a slow moving, mysterious subject with an intricate countersubject, climaxing over a repeated pedal before fading away as it began.

Bach again explores the chromatic possibilities of the 'well-tempered' system in the G sharp minor Fugue, BWV 863 from Book I of *The Well-tempered Clavier*. The subject contains a prominent tritone (the notorious *diabolus in musica* – the devil in music) and although the melody is treated with almost unbroken two-bar regularity it develops into a deeply felt fugue. Shostakovich's Fugue No. 12 in G sharp minor begins as a flamboyant scramble in 5/4, but after a subdued central episode the music builds to a profound conclusion.

The B flat minor Fugue, BWV 891 from Book II of *The Well-tempered Clavier* is an extraordinary display of compositional virtuosity. Its first exposition is followed by a series of *stretti*, initially at the interval of a seventh and then a ninth. A second exposition then inverts the whole scheme,

before Bach combines both versions at the climax of the work. Hidden within Shostakovich's Fugue No. 15 in D flat major is a deeply political message. The fugue begins angrily and atonally, but is interrupted by a quotation from the preceding Prelude. From this point to the end, each phrase ends with a 'correct' but deliberately unconvincing perfect cadence, a clear metaphor for the confrontation of two irreconcilable systems.

A flat major seems to have suggested a crisp, bright mood to both composers. The four-voice Fugue, BWV 862 from Book I of *The Well-tempered Clavier* is one of Bach's more straightforward movements, with a simple arpeggiated subject burbling alongside a more rapid countersubject. Shostakovich's Fugue No. 17 is similarly jolly, with a much longer subject, but equally busy counterpoint.

Bach's 'Great' G minor organ Fugue, BWV 542, described in one manuscript as 'The very best pedal-piece by Mr Bach', was written for the composer himself to play in an audition before the Dutch 'Father of Organists', Johann Adam Reincken. Perhaps in honour of this circumstance, the subject is based on the Dutch folksong 'Ick ben gegroet'. Shostakovich's G minor Fugue No. 22, with its gently rocking figuration, also breathes something of the air of a folksong but the music fades away to an inconclusive ending.

The Chromatic Fugue in D minor, BWV 903 shows Bach at the height of his powers. The subject is a long melody, twisting through rising chromatic scales, building to a powerful pedal and an exultant *terce de Picardie*. Shostakovich also uses almost every contrapuntal device in the culminating fugue of his cycle, No. 24 in D minor. The overriding impression, however, is not one of compositional dexterity, but rather of triumph in the face of adversity. As the longest and most intense fugue of Op. 87, it is an inspiring conclusion to this recording.

© 2008 Timothy Jackson

Since its inception in 1993, **Onyx Brass** has been a powerful voice in the international brass chamber music world. Individual members of the group hold permanent principal positions in the Royal Philharmonic Orchestra, Orchestra of English National Opera, English Chamber Orchestra and Royal Ballet Sinfonia, and their mission is to play music of the highest quality to reflect the status of the brass quintet as a serious medium for chamber music. To this end they have performed and recorded the world premiere of works by Judith Bingham, Bob Chilcott, Jonathan Dove, Joe Duddell, Adam Gorb, Timothy Jackson, John McCabe, Michael

Nyman, Paul Patterson, Sir John Tavener and John White. Dubbed 'easily the classiest brass ensemble in Britain' by *BBC Music* magazine, the group has won numerous grants, competitions and scholarships and played for The Queen and several Prime Ministers; it performs regularly on BBC Radios 2 and 3 and at festivals all over Europe and the USA. It has directed educational days at the Royal Scottish Academy of Music and Drama, Guildhall School of Music and Drama and Royal Welsh

College of Music and Drama, and in the USA has led master-classes at the Juilliard School, New York, the Boston Conservatory and other leading educational institutions. Supported by the John Armitage Memorial Trust, Onyx Brass now also works intimately with professional and superb amateur choirs, among them the BBC Singers, Brighton Festival Chorus, Choir of St Brides, Fleet Street and the choir of Selwyn College, Cambridge, soliciting new works for inclusion in each year's series of concerts.

## Die Fuge: Bach und Schostakowitsch

Der Begriff *fuga* war schon im Mittelalter und der Renaissance benutzt worden, um imitierende polyphone Stimmführung zu beschreiben, aber erst im Frühbarock begannen Komponisten sich mit allein stehenden einthemigen Fugen zu beschäftigen. Die Form gewann rasch an Beliebtheit, denn sie eröffnete erhebliche expressive Möglichkeiten im strengsten kompositionstechnischen Rahmen.

Die Fugen von Johann Sebastian Bach wurden mit der Zeit als überragende Beispiele der Form anerkannt und haben Komponisten bis heute inspiriert. Schostakowitsch soll angeblich schon im Alter von fünfzehn Jahren das gesamte *Wohltemperierte Clavier* auswendig gelernt haben. Mehr als dreißig Jahre später konnte sich Schostakowitsch als einer der Preisrichter beim Ersten Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb in Leipzig an Hand der Darbietungen von Tatjana Nikolajewa erneut mit den 48 Präludien und Fugen vertraut machen und ließ sich dadurch zu seiner eigenen Folge von 24 Präludien und Fugen op. 87 anregen, die 1952 von Tatjana Nikolajewa uraufgeführt wurde. Die Fugen von Bach und

Schostakowitsch sind schon für zahlreiche verschiedene Instrumentengruppen transkribiert worden, doch eignen sie sich besonders gut für den homogenen Klang eines Blechensembles. Die vorliegende Auswahl ist nach Schostakowitschs Tonartschema geordnet, d.h. in einem aufsteigenden Quintenzirkel.

Als Auftakt zu einer Gruppe von achtundvierzig Präludien und Fugen ist die Fuge in C-Dur BWV 846 aus dem ersten Teil von Bachs *Wohltemperiertem Clavier* kaum zu überbieten. Engführung (mit überlappenden Themeneinsätzen) ist ein gebräuchliches Element der Fuge, doch wird diese Technik hier in solcher Verdichtung verwendet, dass nur ein einziger Moment zu finden ist, in dem das Thema sich nicht selbst begleitet. Es gibt sogar eine großartige Passage, in der das Subjekt gleichzeitig in allen vier Stimmen zu hören ist. Schostakowitschs Fuge Nr. 1 ist ebenso bemerkenswert. Ihre 107 Takte beschränken sich auf reinstes C-Dur ohne ein einziges Versetzungszeichen. Schostakowitsch untergräbt jedoch die stereotype Vorstellung von dieser Tonart (als strahlend und offen) mit Musik voll wehmütiger Melancholie.

Bach unterzog seine Orgelkomposition Präludium und Fuge in G-Dur BWV 541 mehreren Bearbeitungen, in letzter Fassung für seinen ältesten Sohn Wilhelm Friedemann zur Darbietung bei einem Vorspielen 1733 in Dresden. Die energische und kraftvolle Komposition strebt allmählich einer Pause am Höhepunkt an, ehe sie mit einer dramatischen Folge von Einsätzen in Engführung schließt. Schostakowitschs G-Dur-Fuge Nr. 3 ist ebenso kraftvoll und kontrastiert ein Thema auf der Grundlage einer rasch ansteigenden Tonleiter mit einem unbeschwerten synkopierten Gegensatz.

Die e-Moll-Fuge BWV 855 ist die einzige zweistimmige Fuge im *Wohltemperierten Clavier*, doch ist sie von der Struktur her trotz der vergleichsweise beschränkten Textur ausgesprochen komplex. Bach setzt das Werk durchweg in doppeltem Kontrapunkt (einer Kompositionstechnik kontrapunktischer Linienführung, in der jede Stimme als harmonischer Bass der anderen dienen könnte) und schafft so einen unendlichen Kanon, der erst durch eine viertaktige Coda zum Abschluss gebracht wird. Schostakowitschs e-Moll-Fuge Nr. 4 ist noch komplizierter: eine vierstimmige Doppelfuge mit zwei eigenständigen Themenaufstellungen. Der freudige Satzschluss nutzt fast alle möglichen Fugentechniken und demonstriert

damit perfekt den zugleich emotionalen und intellektuellen Reiz dieser Form.

Die D-Dur-Fuge BWV 850 aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Claviers* ist im Stil einer französischen Ouvertüre gehalten, wobei auf die einleitende Verzierung des Themas eine gemessen absteigende Tonleiter in punktiertem Rhythmus folgt. Schostakowitschs heiter unbeschwerte D-Dur-Fuge Nr. 5 entwickelt sich aus einer federnden Figur aus wiederholten Noten zu quirligem dreistimmigem Kontrapunkt.

„Bach ist der erste Zwölftonkomponist“, meinte Arnold Schoenberg in Bezug auf das einzigartige Thema der h-Moll-Fuge BWV 869, mit der Teil I des *Wohltemperierten Claviers* endet. Das Thema enthält sämtliche chromatischen Töne, belegt somit die Vorzüge der wohltemperierten Stimmung und erfüllt den Anspruch, den Bach in seinem Vorwort erhebt, nämlich „durch alle Tone und Semitonia“ zu komponieren. Schostakowitschs Fuge Nr. 6 in h-Moll kontrastiert ein langsam voranschreitendes mysteriöses Subjekt mit einem verschlungenen Gegensatz – sie findet ihren Höhepunkt über einem wiederholten Orgelpunkt, ehe sie ebenso allmählich verklingt, wie sie einsetzte.

Bach erkundet in der gis-Moll-Fuge BWV 863 aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Claviers* wiederum die chromatischen Möglichkeiten der

wohltemperierten Stimmung. Das Thema enthält einen hervorstechenden Tritonus (den notorischen *diabolus in musica* bzw. Teufel in der Musik), und obwohl die Melodie in fast ungebrochen zweitaktiger Regelmäßigkeit behandelt wird, entwickelt sie sich zu einer äußerst eindringlichen Fuge. Schostakowitschs Fuge Nr. 12 in gis-Moll beginnt als extravagantes Gerangel im 5/4-Takt, doch nach einer gedämpften zentralen Episode schwingt sich die Musik zu einem profunden Schluss empör.

Die Fuge BWV 891 in b-Moll aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Claviers* ist eine außerordentliche Demonstration kompositorischer Virtuosität. Auf die erste Themenaufstellung folgt eine Serie von Engführungen, anfangs im Intervall einer Septime, dann einer None. Eine zweite Exposition kehrt dann das ganze Schema um, ehe Bach beide Versionen am Höhepunkt der Komposition miteinander verbindet. In Schostakowitschs Fuge Nr. 15 in Des-Dur verbirgt sich eine zutiefst politische Aussage. Die Fuge beginnt wütend und atonal, wird jedoch durch ein Zitat aus dem vorhergehenden Präludium unterbrochen. Ab diesem Punkt bis zum Schluss endet jede Phrase mit einer „korrekten“, aber bewusst wenig überzeugenden, authentischen Kadenz als eindeutige Metapher für die Konfrontation zweier unvereinbarer Systeme.

As-Dur scheint beiden Komponisten eine frische, aufgehellte Stimmung nahe gelegt zu haben. Die vierstimmige Fuge BWV 862 aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Claviers* ist einer von Bachs eher geradlinigen Sätzen, in dem ein schlichtes arpeggiertes Thema mit einem schnelleren Gegensatz einhergeht. Schostakowitschs Fuge Nr. 17 ist ähnlich heiter, mit einem viel längeren Thema, aber ebenso geschäftigem Kontrapunkt.

Bachs „Große“ Orgelfuge BWV 542 in g-Moll, in einem Manuskript als Herrn Bachs allerbestes Pedalstück beschrieben, verfasste der Komponist für den Eigengebrauch bei einem Vorspielen vor dem niederländischen „Vater der Organisten“, Johann Adam Reincken. Womöglich in Anerkennung dieses Umstands beruht das Subjekt auf dem niederländischen Volkslied „Ick ben gegroet“. Schostakowitschs g-Moll-Fuge Nr. 22 mit ihrer sanft wiegenden Figuration hat ebenfalls etwas Volksliedhaftes, doch die Musik verklingt unschlüssig.

Mit der Chromatischen Fuge in d-Moll BWV 903 zeigt sich Bach auf dem Höhepunkt seines Schaffens. Das Thema besteht aus einer langen Melodie, die sich durch ansteigende chromatische Tonleitern windet, um dann einem machtvollen Orgelpunkt und einer unbändigen Picardischen Terz entgegen zu streben. Auch Schostakowitsch setzt in der kulminierenden Fuge seines Zyklus, der Nr. 24 in d-Moll, fast alle



denkbaren kontrapunktischen Mittel ein. Der bleibende Eindruck ist jedoch nicht der kompositorischen Geschicks, sondern des Triumphs im Angesicht von Widrigkeiten. Als längste und eindringlichste Fuge in Opus 87 bildet sie einen beeindruckenden Abschluss der vorliegenden Einspielung.

© 2008 Timothy Jackson  
Übersetzung: Bernd Müller

Seit seiner Gründung im Jahre 1993 hat sich **Onyx Brass** als bedeutende Stimme in der Welt der Kammermusik für Blechbläser erwiesen. Die einzelnen Mitglieder des Ensembles haben führende Positionen im Royal Philharmonic Orchestra, dem Orchester der English National Opera, dem English Chamber Orchestra und der Royal Ballet Sinfonia inne, und sie sehen ihren Auftrag darin, Musik höchster Qualität zu spielen, die den Rang des Blechquintetts als bedeutendes Medium der Kammermusik festigt. Zu diesem Zweck haben sie Uraufführungen von Werken von Judith Bingham, Bob Chilcott, Jonathan Dove, Joe Duddell, Adam Gorb, Timothy Jackson, John McCabe, Michael Nyman, Paul Patterson, Sir John Tavener und John White

aufgeführt und auf Tonträger eingespielt. Von der Zeitschrift *BBC Music* als das "eindeutig edelste Blechensemble in Großbritannien" bezeichnet, hat die Gruppe zahlreiche Wettbewerbe, Subventionen und Stipendien gewonnen und vor der Königin sowie mehreren Premierministern gespielt; sie tritt regelmäßig in Programmen der BBC-Rundfunksender Radio 2 und Radio 3 sowie bei Festspielen in ganz Europa und den USA auf. Sie hat Unterrichtstage an der Royal Scottish Academy of Music and Drama, der Guildhall School of Music and Drama und am Royal Welsh College of Music and Drama abgehalten, und in den USA hat das Ensemble Meisterklassen an der New Yorker Juilliard School, am Boston Conservatory und anderen führenden Lehrinstituten gegeben. Unterstützt vom John Armitage Memorial Trust arbeitet Onyx Brass heute auch eng mit professionellen und besonders guten Amateurchören zusammen, unter anderem mit den BBC Singers, dem Brighton Festival Chorus sowie den Chören der Kirche St Brides, Fleet Street und des Selwyn College, Cambridge; außerdem erbittet es neue Werke zur Aufnahme in seine alljährlichen Konzertreihen.

## Fugue: Bach et Chostakowitch

Le terme *fuga* était utilisé pendant le Moyen Age et la Renaissance pour désigner l'écriture polyphonique en imitation, mais ce n'est qu'au début de la période baroque que les compositeurs ont commencé à prendre en considération des fugues indépendantes fondées sur un seul sujet. La forme devint rapidement populaire, car elle permettait de très nombreuses possibilités expressives à l'intérieur d'un cadre le plus rigoureux possible.

Les fugues de J.S. Bach sont devenues les exemples suprêmes de cette forme, et ont inspiré des compositeurs jusqu'à notre époque. Chostakowitch est réputé pour avoir mémorisé tout le *Clavier bien tempéré* dès l'âge de quinze ans. Quelque trente ans plus tard, comme membre du jury du Premier Concours international Bach de Leipzig, il redécouvrit cet ouvrage à travers les interprétations de la pianiste Tatiana Nikolayeva, et eut l'inspiration de composer son propre recueil de Vingt-Quatre Préludes et Fugues, op. 87, créé en 1952 par Nikolayeva. Les fugues de Bach et de Chostakowitch ont été transcrites pour de nombreuses combinaisons instrumentales, mais elles se prêtent particulièrement bien

à la sonorité homogène d'un ensemble de cuivres. La sélection du présent enregistrement suit le schéma tonal du recueil de Chostakowitch qui utilise un cycle ascendant de quintes.

Comme exposé d'ouverture à un groupe de quarante-huit préludes et fugues, la Fugue en ut majeur, BWV 846, extraite du Livre I du *Clavier bien tempéré*, serait bien difficile à battre. Le *stretto* (entrées de plus en plus rapprochées du sujet) est une technique fuguée courante, mais, dans le cas présent, elle est utilisée avec une telle densité qu'il n'y a qu'un seul moment bref où le sujet ne s'accompagne pas lui-même. On trouve même un passage glorieux dans lequel le sujet est entendu simultanément dans les quatre voix. La Fugue no 1 de Chostakowitch n'est pas moins remarquable. Ses 107 mesures sont circonscrites dans le plus pur ut majeur, et ne contiennent pas une seule altération. Cependant, le compositeur ébranle le stéréotype qui veut que cette tonalité soit lumineuse et ouverte en écrivant une musique pleine de mélancolie triste.

Bach révisa plusieurs fois son "grand" Prélude et Fugue en sol majeur, BWV 541 pour orgue, la dernière révision ayant été

faite pour son fils aîné Wilhelm Friedemann à l'occasion de l'audition qu'il donna à Dresde en 1733. L'œuvre déborde d'énergie et de puissance, et se développe progressivement vers une pause culminante avant de se conclure par une dramatique séquence d'entrées en *stretto*. La Fugue no 3 en sol majeur de Chostakovitch est également pleine de vigueur, et met en contraste un sujet fondé sur une gamme ascendante rapide avec un contre-sujet syncopé et enjoué.

La Fugue en mi mineur, BWV 855 est la seule fugue à deux voix du *Clavier bien tempéré*, mais, malgré une texture relativement dépouillée, sa structure est extrêmement complexe. Entièrement écrite en contrepoint avec renversement (technique contrapuntique dans laquelle chaque voix peut servir de basse harmonique aux autres), Bach crée un canon perpétuel qui prend seulement fin par une coda de quatre mesures. La Fugue no 4 en mi mineur de Chostakovitch est encore plus complexe: il s'agit d'une double fugue à quatre voix avec deux expositions séparées. Sa fin joyeuse utilise presque toutes les techniques possibles d'une fugue, illustrant parfaitement l'attraction à la fois émotionnelle et intellectuelle de la forme.

Extrait du Livre I du *Clavier bien tempéré*, la Fugue en ré majeur, BWV 850 est dans

le style d'une *ouverture* à la française, la fioriture débutant le sujet étant suivi d'une majestueuse gamme descendante en rythmes pointés. Ensoleillée et légère, la Fugue no 5 en ré majeur de Chostakovitch se développe en un effervescent contrepoint à trois voix à partir d'un sujet rebondissant en notes répétées.

Faisant référence au sujet tout à fait unique de la Fugue en si mineur, BWV 869 qui conclut le Livre I du *Clavier bien tempéré*, Arnold Schoenberg déclarait: "Bach est le premier compositeur de musique avec douze sons". En effet, ce sujet contient chacune des notes de la gamme chromatique, prouvant ainsi les avantages du système *wohltemperirte* et remplissant l'intention exprimée par Bach dans sa préface de composer "durch alle Tone und Semitonia" (dans tous les tons et demi-tons). La Fugue no 6 en si mineur de Chostakovitch oppose un sujet lent et mystérieux avec un contre-sujet complexe, et parvient à son point culminant au-dessus d'une pédale répétée avant de s'estomper dans le climat par lequel elle avait commencé.

Bach explore de nouveau les possibilités chromatiques du système "bien tempéré" dans la Fugue en sol dièse mineur, BWV 863 du Livre I du *Clavier bien tempéré*. Le sujet contient un très visible intervalle de triton (le fameux *diabolus in musica* – le diable en

musique), et bien que la mélodie soit traitée avec une régularité de deux mesures presque ininterrompue, elle se développe en une fugue profondément émouvante. La Fugue no 12 en sol dièse mineur de Chostakovitch commence en une flamboyante course à 5/4, mais, après un épisode central au caractère contenu, la musique parvient à une conclusion profonde.

La Fugue en si bémol mineur, BWV 891, extraite du Livre II du *Clavier bien tempéré*, est une extraordinaire démonstration de virtuosité compositionnelle. Sa première exposition est suivie par une série de *stretti*, d'abord à l'intervalle de septième, puis à celui de neuvième. Une seconde exposition inverse le schéma tout entier après quoi le compositeur combine les deux versions au point culminant du mouvement. Un message profondément politique se cache dans la Fugue no 15 en ré bémol majeur de Chostakovitch. La fugue commence avec colère et de manière atonale, mais est interrompue par une citation du Prélude qui la précède. À partir de ce moment et jusqu'à la fin, chaque phrase se termine par une cadence parfaite "correcte", mais délibérément peu convaincante, une claire métaphore pour la confrontation de deux systèmes incompatibles.

La tonalité de la bémol majeur semble avoir inspiré une atmosphère pleine

de fraîcheur et de légèreté aux deux compositeurs. Avec son simple sujet arpégé accompagné d'un contre-sujet plus animé, la Fugue à quatre voix, BWV 862, extraite du Livre I du *Clavier bien tempéré*, est l'un des morceaux de Bach les plus directs. Également jouée, la Fugue no 17 de Chostakovitch possède un sujet beaucoup plus long, mais avec un contre-sujet tout aussi rapide.

La "grande" Fugue en sol mineur, BWV 542 est décrite dans un manuscrit comme étant "La meilleure pièce pour pédale de M. Bach". Il la composa pour lui-même afin de la jouer lors d'une audition devant le "Père des Organistes" néerlandais, Johann Adam Reincken. Peut-être pour faire honneur à cette circonstance, le sujet se fonde sur la mélodie folklorique néerlandaise "Ick ben gegroet". Avec le doux balancement de ses lignes, la Fugue no 22 en sol mineur de Chostakovitch respire également quelque chose d'un air de chanson populaire, mais la musique se dissipe en une fin sans conclusion véritable.

La Fugue chromatique en ré mineur, BWV 903 montre Bach au sommet de sa puissance créatrice. Le sujet est une longue mélodie s'entortillant dans des gammes chromatiques ascendantes et conduisant à une puissante pédale et à une triomphante tierce picarde. Chostakovitch utilise également presque toutes les techniques du contrepoint dans la fugue couronnant

son cycle, la Fugue no 24 en ré mineur. Cependant, l'impression dominante n'est pas celle de la dextérité compositionnelle, mais plutôt du triomphe face à l'adversité. Comme fugue la plus longue et la plus intense de l'op. 87, elle est une conclusion inspirée à cet enregistrement.

© 2008 Timothy Jackson

Traduction: Francis Marchal

Depuis ses débuts en 1993, l'ensemble **Onyx Brass** s'est imposé comme une voix puissante dans le monde international de la musique de chambre pour cuivres. Ses membres occupent des postes permanents de premiers du rang dans le Royal Philharmonic Orchestra, l'Orchestre de l'English National Opera, l'English Chamber Orchestra et le Royal Ballet Sinfonia. Ils se sont donnés pour mission de jouer de la musique de la plus haute qualité afin de refléter le statut du quintette de cuivres comme un moyen d'expression sérieux pour la musique de chambre. Dans ce but ils ont créé et enregistré en première mondiale des œuvres de Judith Bingham, Bob Chilcott, Jonathan Dove, Joe Duddell, Adam Gorb, Timothy Jackson, John McCabe, Michael

Nyman, Paul Patterson, Sir John Tavener et John White. Salué par le magazine *BBC Music* comme étant "facilement le plus distingué des ensembles de cuivres en Angleterre", le groupe a obtenu de nombreuses subventions et bourses, remporté des concours, et joué devant la reine d'Angleterre et plusieurs premiers ministres. Onyx Brass se produit régulièrement sur les ondes de la BBC Radio 2 et BBC Radio 3, dans des festivals à travers toute l'Europe et aux États-Unis. Il a dirigé des ateliers pédagogiques à la Royal Scottish Academy of Music and Drama, à la Guildhall School of Music and Drama de Londres, au Royal Welsh College of Music and Drama, et donné des master-classes aux États-Unis à la Juilliard School of New York, au Conservatoire de Boston et dans d'autres grandes écoles. Soutenu par le John Armitage Memorial Trust, Onyx Brass travaille étroitement avec des chœurs professionnels et amateurs de haut niveau, parmi lesquels les BBC Singers, le Brighton Festival Chorus, le chœur de l'église St Brides de Fleet Street à Londres, le chœur du Selwyn College de Cambridge, et commande de nouvelles œuvres pour chaque nouvelle série de concerts annuels.

You can now purchase Chandos CDs online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)  
To order CDs by mail or telephone please contact Liz: 0845 370 4994

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [srevill@chandos.net](mailto:srevill@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK. E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net)  
Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

#### Chandos 24-bit recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Onyx Brass would like to thank John Price for his continued and long-standing support, Father Houlding at All Hallows', and Jim and Sarah Wortley as well as all the Custodians at Eton College Music School. Lastly, a big thank you to Rachel and the production/engineering team at Chandos for being so supportive.

**Recording producer** Rachel Smith

**Sound engineer** Jonathan Cooper

**Assistant engineer** Paul Quilter

**Editor** Jonathan Cooper

**A & R administrator** Mary McCarthy

**Recording venue** All Hallows' Church, Gospel Oak, London; 11–13 and 15 June 2007

**Front cover** 'Raw metal bars in shipyard, Gdansk', photograph © Sylvain Deleu/Arcangel Images

**Back cover** Photograph of Onyx Brass by Martin Scott-Jupp

**Design and typesetting** Cassidy Rayne Creative

**Booklet editor** Finn S. Gundersen

**Copyright** Copyright Control

© 2008 Chandos Records Ltd

© 2008 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Printed in the EU

**Onyx Brass: Amos Miller, David Gordon Shute,  
Niall Keatley, Andrew Sutton and Brian Thomson  
(from left to right)**



Martin Owen