photo © Marco Borggreve

Fabio Bonizzoni

harpsichord

Mariko Uchimura

harpsichord (tracks 13-17)

Recorded in Bunnik, Netherlands, in September 2008
Engineered by Adriaan Verstijnen
Produced by Tini Mathot

Harpsichords by Willem Kroesbergen
Tuning: Eduard Bros

Executive producer & editorial director: Carlos Céster
Editorial assistance: María Díaz
Artwork: Valentín Iglesias
Cover photograph: Beatriz Moreno & Valentín Iglesias

© 2011 MusiContact GmbH

Johann Sebastian Bach

Die Kunst der Fuge

(BWV 1080, after manuscript Bach P200)

ONE KEYBOARD

01 *Contrapunctus 1* – BWV 1080.1 3:09
02 *Contrapunctus 2* – BWV 1080.3 2:55
03 *Contrapunctus 3* – BWV 1080.2 2:42

04 *Contrapunctus 4* – BWV 1080.5 3:04
05 *Contrapunctus 5 [alla Duodecima]* – BWV 1080.9 2:45
06 *Contrapunctus 6* – BWV 1080.10 3:25

07 *Contrapunctus 7 [in Stylo Francese]* – BWV 1080.6 4:30
08 *Contrapunctus 8 [per Augment et Diminut]* – BWV 1080.7 4:08
09 *Canon in Hypodiapason* – BWV 1080.15 2:26

10 *Contrapunctus 10* – BWV 1080.8 7:07
11 *Contrapunctus 11* – BWV 1080.11 7:05
12 *Canon al roverscio et per augmentationem* – BWV 1080.14 5:09

TWO KEYBOARDS

13 *Contrapunctus 13 [recto]* – BWV 1080.12, 1 1:58
14 *Contrapunctus 13 [inversus]* – BWV 1080.12, 2 1:59
15 *Contrapunctus 14 [recto]* – BWV 1080.18, 1 2:18
16 *Contrapunctus 14 [inversus]* – BWV 1080.18, 2 2:23

APPENDIX

17 *Fuga a tre soggetti* – BWV 1080.19 6:19

Johann Sebastian Bach

Die Kunst der Fuge

I

The fact that Bach may have been working on *Die Kunst der Fuge* up until the point that he died and the fact that the work's concluding *contrapunctus* may have been left incomplete are just two factors which have subsequently provided ideal conditions for the capturing of the attention of musicians and the public alike... On Bach's death, his sons, without any further delay, busied themselves in preparing the score for publication and they were the first to nurture the legend that Bach, incapable of completing the final *contrapunctus*, dictated a four-part chorale on his deathbed. This chorale, the final piece of his life, added at the end of the edition of *Die Kunst der Fuge* in order to compensate for the incomplete state of the last *contrapunctus*, served as a way for the great composer to say farewell, obliged as he was – given his extreme fatigue – to leave the project unfinished.

Despite its capacity to exert such fascination, this description does not square with what in reality happened, and scholarly work has identified here certain points which oblige us to reject, whether willingly or reluctantly, this reconstruction of the facts. As interesting as these issues are, this introductory note is perhaps not the most suitable place to take them further and here, to me, it seems more relevant to explain how I arrived at choosing the order of the individual sections and their instrumentation for the purpose of this album.

As things happened, in the final period of his life Bach was not so much composing *Die Kunst der Fuge* as revising a composition worked out some years previously and we know additionally that, from a certain time in his life onwards, he was greatly preoccupied with the structure of his compositions. What is the case also is that his autograph manuscript for this work exists – called the *Bach P200* – and it contains the greater part of the individual pieces which later we find in the posthumous edition of *Die Kunst der Fuge*. Moreover, these individual pieces are grouped and ordered there and follow a very logical (indeed, a very "Bachian") criterion, although this was one that the composer had certainly resolved to modify. Worth noting is that Bach's work was not limited just to the reordering of earlier composed pieces: on revising his compositions he was wont to carry out modifications and corrections of a greater or lesser importance; in the case of *Die Kunst der Fuge*, he even added new *contrapuncti* to the renovated general architecture.

I think (and, evidently, I am not the only one) that *Die Kunst der Fuge* is a work written for the keyboard, and very likely for the harpsichord. The strongest argument put forward to refute this thesis may, I think, be the almost impossibility of playing the final two *contrapuncti* from *P200* (BWV 1080.12 and BWV 1080.13) by one player alone, given the distance between the parts which – even for very large hands – makes their execution enormously difficult. The famous appendix for *P200* however, with its version for two harpsichords of the *contrapunctus* BWV 1080.13, definitively resolves the problems of the execution of this piece.

With these thoughts in mind, I have decided, for this programme, to make use of *P200* as far as the ordering of the individual sections is concerned: a logical order and certainly one that is "authentic", as it was approved – at least on one occasion – by Bach himself! Nevertheless, I play the final known version of the individual pieces in the conviction that the modifications made by Bach can only end up "improving" the text of the composition. I have used *P200* for my performance in the solitary case of BWV 1080.10: in effect, I think that the twenty-two bars added for the printed edition are required for the new situation of this *contrapunctus* within the overall order of the work. I have decided to perform BWV 1080.13 in the version for two harpsichords (actually designated as BWV 1080.18 in the catalogue), Bach himself having perfectly resolved the problems of its execution. And by analogous reasoning, I feel that the previous *contrapunctus*, BWV 1080.12, benefits from being performed on two harpsichords, too. Is this the solution that Bach was going to adopt if he was to complete the revision of *Die Kunst der Fuge*? This is a question which seems destined to remain unanswered...

Fabio Bonizzoni
translation: Mark Wiggins

II

And the art your quill has put on paper
is not seen without envy even by masters.
(Georg Philipp Telemann, 1751)

It is moreover certain that the voices in the pieces of this great master of music do work together in a strange muddle; yet everything is without the least confusion. They go with each other and against each other; both where necessary. They leave each other and yet all come together again at the right time. Each voice makes itself distinct from the other through a special change, even though they often imitate each other.
(Johann Abraham Birnbaum, 1738)

Joh. Sebast. Bach's Kunst der Fuge, a practical and splendid work of 70 copper engravings in folio, will some day

astonish all French and southern-European fugue makers, so long as they are able to inspect it and understand it properly, not to speak of playing it.
(Johann Mattheson, 1752)

Johann Sebastian Bach's *Art of Fugue* is one of the most famous compositions in musical history, yet few people truly know the work in its entirety and in its parts. Apart from its technical difficulty, it has always been beset by problems and misunderstandings. Overshadowed by the odium of being an unfinished final testament and appropriated as a proof of the superiority of German composing to the Italian and French styles, the collection was for a long time regarded as a theoretical work that bore no relevance to musical practice. In 1841, the influential music theorist Moritz Hauptmann even refused to recognize that it had any aesthetic or artistic importance and in spite of esteeming it, deemed it to have educational value only. Bach's decision to publish it in open scoring to ensure clarity was for a long time an additional hindrance to recognizing that the *Art of Fugue* is also performable as an effective keyboard work.

Bach was involved with composing fugues and using contrapuntal techniques all his life. Carl Philipp Emanuel recalled that the composers his father venerated had all been "staunch exponents of the fugue". In the eyes of his contemporaries and following generations, it was above all complex fugal writing which made Bach's work seem so extraordinary and sometimes anachronistic. While Bach had obviously striven to hide the scholarly thoroughness of his music behind a cloak of modern style and sound in his first decade in Leipzig, a fateful shift of accent began to emerge in his work in the mid-1730s. Bach began to codify his most important works for posterity by having calligraphic copies made and by carrying out extensive revisions. Moreover, in reaction to the criticism a younger generation of musicians levelled at his supposedly "confused" and "bombastic manner of writing", he also began explicitly to display the principles of his method of composing. Like most great composers, Bach chose to explain his views with the aid of exemplary musical works instead of writing long-winded treatises. Modern research has shown that the *Art of Fugue* does not represent Bach's final opus, let alone his last will. This central project of his final years is nonetheless to be seen as an artist's creed. As Peter Wollny has been able to show, traces of Bach's involvement with various techniques of fugal and canonical writing are already present in the hand-written contrapuntal studies he wrote together with his son Wilhelm Friedemann in the late 1730s. Sometime around 1740, perhaps partly in response to pressure from colleagues and pupils, Bach must have taken it upon himself to enter upon the risky enterprise of demonstrating to all the world what he could do with a single, cleverly chosen theme. As graphological and paper analysis shows, a major portion of the manuscript which is found today under the shelf-mark *Mus. Ms. Bach P200* in the Staatsbibliothek in Berlin

was already complete by 1742; the end of the manuscript has been dated at 1746 at the latest. However, several of Bach's hand-written enclosures originated between 1747 and 1749, the composer's final years. On the page where the last fugue breaks off, Carl Philipp Emanuel Bach noted that his father had died at the point where the name B-A-C-H enters in the counter-subject. If we accept this account, then it is highly symbolic that Bach should have passed away just at the moment when he added his own musical signature. Published posthumously in 1751/1752 as *Kunst der Fuge* – a title we do not have from Bach's own hand – the first edition merely presented to the world a work he had almost completed.

Yet the situation is actually more complicated. Christoph Wolff has pointed out that for the planned combination of no fewer than four themes which was to form the splendid end of the fugue, even an experienced composer like Bach would have had to plan the entire fugue in his head – and probably also on paper. Even if that ominous "fragment X" cannot be traced today, it thus seems wrong to consider the magnificent edifice "unfinished". As far as the rest of the work is concerned, Bach's hand-written enclosures and notes for the music engraver show that he had to a large extent still been able to prepare the printing of the manuscript. Nonetheless, obvious discrepancies in the first edition show that the editor was not completely conversant with Bach's intentions. Nineteenth-century connoisseurs like Moritz Hauptmann and Robert Schumann pointed out that the inclusion of two almost identical versions of one *contrapunctus* (nos. X and XIV in the printed version) could hardly have been intended. On the other hand, appending the chorale setting *Wenn wir in höchsten Nöten sein* (BWV 668a) – which Bach had revised late in life – to the fragmentary fugue as a mark of respect gave it a deeply religious association and was a sensible decision.

In preparing the work for publication, Bach seems to have altered his conception. Whereas the manuscript groups the fugues as a diversified sequence of variations on a theme, the printed version contains many changes in sequence and includes new compositions, presenting itself as a comprehensive encyclopaedia of the techniques of fugal and canonical writing. Since the editor of the *Neue Bach-Ausgabe* also treated the original manuscript and the posthumous first edition as two independent versions, there is a lot to be said for the earlier sequence of movements, which in some respects is more practical for performance than the printed edition.

The manuscript *P200* follows the principle of increasing complexity and melodic segmentation. The first three *contrapuncti* treat the theme in recognizable manner either in its original form or in inversion, in which all intervals are performed in the opposite direction. *Contrapunctus 4* treats the theme in its normal and inverted forms simultaneously, the melodic line being ornamented in the interest of variation.

Contrapunctus 5 is based on an apparently free motif, the outer notes of whose rapid lines conceal the principal theme. Yet it also reveals Bach's bond with the organ, for the theme later also appears as a chorale tune. *Contrapunctus 6* is based on the inverted theme in dotted note values and jagged lines which lend the music the character of the French overture, which is why the indication *in Stylo Francese* was added to the printed version. At the same time, *Contrapuncti 6* and *7* recall the intricate polyphony of the organ fugues of Nicolas de Grigny, whose *Livre d'orgue* Bach had personally copied out in about 1710. Here the contrapuntal intensification lies in the way Bach presents both the original form and the inversion of the theme in its original length as well as in halved note values. This playing with various time dimensions is taken to the extreme in *Contrapunctus 8*, in which both forms of the theme are also presented in doubled note values. Both composer and performer must work here like a juggler who has three balls which fall at different speeds and must of course keep his balance all the while. The long notes of the drawn-out variant of the theme can hardly be perceived by the ear; here Bach enters the domain of *Augenmusik*, "eye-music", accessible to the intellect alone.

There follows the first canon, a form in which a melody is repeated literally at the same or another degree of the scale. From this point onwards, Bach departs to an ever-increasing degree from the familiar form of the theme. In the harmonically wide-reaching *Contrapunctus 10* he also departs from contrapuntal rationality and produces a character piece richly adorned with "affections". Painfully descending semitones lend an elegiac note to the strict style.

The climax of the collection in the autograph seems to be *Contrapunctus 11* rather than the famous closing fugue. The piece begins by developing in the regular way the principal theme, which is interspersed with rests and so creates chains of sighs that become ever denser. It almost seems as if Bach wanted to make the toil behind contrapuntal elaboration audible, a notion which appears to be confirmed by the fact that here for the first time the composer clearly introduces the motif B-A-C-H. The piece goes on to develop into a passionate "free fantasia" that far surpasses many a piece of that name by his sons and pupils. Bach here succeeded in introducing the theme in original and inverted form simultaneously into the complex structure and nonetheless ended the piece with inimitable elegance while adhering strictly to the theme!

The resources of the composing tradition are used to create a harmonically and emotionally most innovative world of sound. Instead of leading to sterile regularity, Bach's perfect insight into the laws of the art of music enables him to appropriate a degree of freedom that almost seems improvised. The following canon, with its answer of the ornamented principal theme in contrary motion and in halved note values, may therefore sound altogether like an eccentric harpsichord piece to the dispassionate listener. Bach must have been particularly

absorbed by this piece, since alone the manuscript *P200* contains two versions which he had specially revised for the publication.

The two mirror fugues (*Contrapuncti 13* and *14* in the manuscript) bring us close to the world of Baroque chiaroscuro painting. These pieces in repeated multiple counterpoint are designed in such a way that they can be realized in two final versions: as in a mirror, all the voices are the other way round, which Bach made clear by means of a synoptic manuscript. The fact that in his later revision for two harpsichords Bach enhanced them with additional supporting parts in the interests of a greater volume of sound gives scope for a creative appropriation of the entire opus.

In this respect, even the highly structured mirror fugues underline the way the entire work is oriented towards sound: in Bach's hands, what might easily be seen as mere paper arithmetic becomes suspenseful music full of freshness and the joy of playing. The question as to whether the *Art of Fugue* is a textbook of counterpoint or a work intended for performance fails to recognize the practical orientation of even Bach's most ingenious structures. Indeed, the *Art of Fugue* is full of details which are aimed at expert and animated performance and do not stem from the principles of compositional elaboration. One need only think of the dissonant chords at the end of *Contrapunctus 1*, which recall Bach's most effective organ pieces. Bach showed he was aware that the tension they were meant to evoke could not be realized in the concise close of the manuscript version and he responded by lengthening it in the printed version, which is used in this recording. Generally, the striking conclusions of most of the *contrapuncti* are written for more voices than may be explained in terms of strict counterpoint and are evidence of Bach's intention to end the pieces in a manner that is effective on the harpsichord. The same goes for the extensive interludes, which anchor the combination of fugue and concerto form in a manner typical of Bach even in the heart of such a contrapuntal work.

In speaking of the *Art of Fugue* as a work that is not only "splendid" but also "practical" in 1752, Johann Mattheson showed that he had well understood his late Leipzig colleague's intention. That only a few years later Bach's heirs tried to sell the printing plates, suggesting little demand for the *Art of Fugue*, and that well into the twentieth century the work remained a dusty edifice, rather than masterly performing repertoire, in no way detracts from its timeless fascination. By building the bridgehead between seventeenth-century counterpoint and the boldest music of his era and even of ours, Bach indeed elevated the venerable form of the fugue to an autonomous work of art.

Anselm Hartinger
translation: J & M Berridge

Johann Sebastian Bach

Die Kunst der Fuge

I

De par sa circonstance d'opus ultime et dont le dernier contrepoint devant terminer l'œuvre est, de plus, resté inachevé, *L'Art de la fugue* de Bach présente les conditions idéales pour frapper l'imagination des musiciens et du public… À la mort de Bach, ses fils s'empressèrent de réaliser une édition de cette œuvre et furent les premiers à alimenter la légende du compositeur qui, dans l'impossibilité de terminer le dernier contrepoint, dicta, sur son lit de mort, un choral à 4 voix. Cette œuvre, la dernière qu'il ait écrite, ajoutée à la fin de l'édition de *L'Art de la fugue* pour compenser l'inachèvement du dernier contrepoint, constituerait donc une sorte d'adieu à la vie du grand compositeur, obligé par son extrême fatigue à laisser son projet inachevé.

Malgré son pouvoir de fascination, ce tableau ne correspond pas à la réalité, et la musicologie a mis en évidence certains points qui nous obligent à rejeter, bon gré mal gré, cette reconstruction des faits. Discuter ces points demanderait un autre contexte et il me semble plus intéressant d'expliquer la démarche qui m'amena à choisir l'ordre des pièces et leur instrumentation, pour ce programme aujourd'hui.

En réalité, dans la dernière période de sa vie, Bach n'était pas en train de composer *L'Art de la fugue*, mais révisait une composition élaborée quelques années auparavant. Nous savons aussi qu'à partir d'une certaine époque, Bach portait une attention extrême à la structure de ses œuvres. Il existe de fait un manuscrit, *Bach P200*, qui contient la plupart des œuvres formant l'édition posthume de *L'Art de la fugue*. Elles y sont, de plus, assemblées et ordonnés selon un critère très logique, très « à la Bach » bien que, certainement, le compositeur avait décidé de le modifier. Signalons aussi que le travail de Bach ne consistait pas en une simple réorganisation de pièces composées auparavant : en révisant ses compositions, il effectuait souvent des modifications et des corrections plus ou moins importantes; et dans le cas de *L'Art de la fugue*, il ajouta même de nouveaux contrepoints à l'architecture générale rénovée.

Je pense (je ne suis pas le seul !) que *L'Art de la fugue* est une œuvre écrite pour le clavier et plus probablement pour le clavecin. L'argument le plus puissant réfutant cette thèse serait, selon moi, la « quasi-impossibilité » de jouer les deux derniers contrepoints de *P200* (BWV 1080.12 et BWV 1080.13) à cause de la distance entre les voix qui – y compris pour des mains très grandes – rend l'exécution particulièrement ardue. Mais le célèbre appendice de *P200*, avec une version pour 2 clavecins du BWV 1080.13 (BWV 1080.18 dans le catalogue), résout définitivement les problèmes d'exécution évoqués.

Étant données ces prémisses, j'ai choisi d'enregistrer les pièces selon l'ordre du manuscrit *P200*, un ordre logique et certainement « authentique » puisqu'il fut approuvé, au moins dans un premier temps, par Bach ! Cependant, je joue la dernière version connue des pièces, avec la conviction que les modifications faites par Bach ne peuvent « qu'améliorer » le texte. Dans un seul cas, celui du BWV 1080.10, j'ai interprété la version de *P200* : je pense en effet que les 22 mesures ajoutées pour l'édition imprimée se doivent à la nouvelle situation du contrepoint dans le plan général de l'œuvre. J'ai choisi d'interpréter le BWV 1080.13 dans la version pour deux clavecins, Bach ayant résolu parfaitement les problèmes d'exécution. Il me sembla donc opportun de suivre la démarche du compositeur dans le cas du BWV 1080.12, en réalisant une version pour deux clavecins… Cette solution allait-elle être celle de Bach à la fin de sa révision de *L'Art de la fugue* ? C'est une question qui semble destinée à rester sans réponse…

Fabio Bonizzoni
traduction : Pierre Élie Mamou

II

Et l'art que ta plume a couché sur le papier,
n'est pas considéré sans envie par les maîtres eux-mêmes.
(Georg Philipp Telemann, 1751)

Il est certain en outre que les voix dans ces pièces du grand maître musical travaillent merveilleusement entre elles ; tout cela sans la moindre confusion. Elles s'accompagnent et s'opposent, suivant ce qui est nécessaire. Elles se séparent et se retrouvent pourtant toujours au bon moment. Chaque voix se distingue de l'autre par un changement particulier, bien qu'elles s'imitent souvent.
(Johann Abraham Birnbaum, 1738)

Le dit Art de la fugue de Joh. Sebast. Bach, une œuvre pratique et magnifique de 70 gravures in folio, va plonger un jour tous les faiseurs de fugues français et italiens dans l'étonnement pour autant qu'ils puissent vraiment bien le comprendre, sans parler de pouvoir le jouer.
(Johann Mattheson, 1752)

L'Art de la fugue de Johann Sebastian Bach fait partie des compositions les plus célèbres de l'histoire de la musique. Pourtant, l'œuvre est très peu connue dans son ensemble et en détail. Cela tient, en dehors de la difficulté technique, surtout aux problèmes et aux malentendus de sa réception. Prisonnier de sa réputation d'œuvre testamentaire inachevée, et revendiqué comme preuve de la supériorité de l'art de la composition allemand sur les styles italiens et français, le

recueil fut longtemps considéré comme une œuvre théorique conçue sans référence à la pratique musicale. Moritz Hauptmann, théoricien musical influent, lui dénie même en 1841 tout rang d'œuvre d'art esthétique, lui attestant en dépit de toute l'estime redevable, une simple valeur pédagogique. Que Bach ait opté pour une notation bien ordonnée de la partition a en plus longtemps masqué le fait que *L'Art de la fugue* était aussi une œuvre pianistique pouvant donner lieu à une interprétation brillante.

Toute sa vie, Bach se consacre à la composition de fugues et se confronte aux techniques du contrepoint. Son fils Carl Philipp Emanuel se souvient que les maîtres vénérés par son père étaient tous de « grands compositeurs de fugues ». Aux yeux de ses contemporains et de la postérité, notamment la composition de fugues à quatre voix confère à l'œuvre créatrice de Bach son caractère exceptionnel et parfois intemporel. Mais tandis que dans la première décennie passée à Leipzig, Bach aspire visiblement à revêtir le traitement savant de sa musique d'une apparence sonore moderne, le centre de gravité se déplace vers le milieu des années 1730, ce qui va avoir des répercussions très importantes. Non seulement Bach commence à codifier ses œuvres les plus significatives pour la postérité par des copies calligraphiques et des remaniements en profondeur ; mais en plus, en réaction à une jeune génération de musiciens critiquant sa prétendue « écriture confuse et pompeuse », il démontre ouvertement et explicitement les principes de sa méthode de composition. Comme la plupart des grands musiciens, Bach préfère ici illustrer ces conceptions non pas sous la forme de traités minutieux mais plutôt au moyen d'exemples musicaux. L'exégèse récente a pu certes prouver que *L'Art de la fugue* n'était en aucun cas l'« opus ultimum » voire le « testament » de son créateur Bach. Mais ce projet central de ses dernières années doit cependant être appréhendé comme une profession de foi artistique. Comme a pu le démontrer Peter Wollny, des indices d'une confrontation à différentes techniques de la fugue et du canon sont déjà attestables dans les études contrapuntiques manuscrites que Bach rédige avec son fils Wilhelm Friedemann à la fin des années 1730. Vers 1740, peut-être aussi pressé par des collègues et des élèves, Bach relève le défi de démontrer aux yeux de tous ce qu'un art savant du traitement permet de créer à partir d'un seul sujet conçu avec raffinement. Comme le révèlent les analyses d'écriture et de papier, une grande partie du manuscrit conservé aujourd'hui à la Staatsbibliothek Berlin sous la cote *Mus. Ms. Bach P200* était déjà achevée en 1742 ; on peut dater au plus tard en 1746 l'achèvement du manuscrit. Mais plusieurs ajouts manuscrits de Bach datent cependant des années 1747 à 1749, donc des toutes dernières années du compositeur. À en croire la mention que Carl Philipp Emanuel Bach laisse sur le célèbre feuillet avec « l'ultime » fugue interrompue – « N.B. l'auteur s'est éteint sur cette fugue où le nom de B-A-C-H constituait le contre-sujet. » –, la mort aurait surpris Bach juste au moment où il voulait mettre un point

final symbolique à l'œuvre par sa signature musicale. La première impression parue à titre posthume en 1751/1752 sous le titre d'*Art de la fugue* – titre qui n'est pas de Bach lui-même – n'aurait ainsi révélé au public que son travail presque achevé.

Mais les circonstances réelles sont plus complexes. Christoph Wolff a ainsi souligné que même un compositeur aussi chevronné que Bach avait certainement en tête avant le début du travail la combinaison prévue pour la somptueuse conclusion de la fugue contenant pas moins de quatre sujets, et l'avait sans doute notée sur le papier. Même si ce présumé « fragment X » est introuvable aujourd'hui, une telle construction ne peut pas être « inachevée » de par sa conception même. En ce qui concerne les autres mouvements, les suppléments manuscrits de Bach et les notes destinées au graveur prouvent certes qu'il put encore préparer largement la mise sous presse du manuscrit. Cependant, des erreurs d'édition révèlent que les éditeurs de la première impression n'étaient pas entièrement au fait des intentions de Bach. Des connaisseurs du XIXe siècle comme Moritz Hauptmann et Robert Schumann notent déjà que l'impression de deux versions presque identiques d'un contrepoint (nos. X et XIV dans l'impression posthume) ne pouvait pas être intentionnelle. Que l'on ait voulu faire de cet *Art de la fugue* fragmentaire un épilogue fervent en y intégrant l'arrangement sur choral *Wenn wir in höchsten Nöten sein* (BWV 668a) que Bach avait remanié sur la fin de la vie, fut par contre une décision judicieusement guidée par l'idée de piété.

De plus, Bach semble avoir poursuivi une conception modifiée à la suite des préparatifs d'édition. Tandis que le manuscrit regroupe les fugues en une succession de variations diverses sur un thème, la version imprimée apparaît après le changement de nombreux mouvements et l'intégration de compositions nouvelles comme une tentative de créer une vaste encyclopédie de la forme fuguée et de la technique du canon. Les éditeurs de la *Neue Bach-Ausgabe* considérant eux aussi le manuscrit original et la première impression posthume comme deux versions autonomes, il semble bien que l'on se soit appuyé sur une succession de mouvements autographe antérieure plus proche à bien des égards d'une réalisation pratique que l'impression posthume.

Le manuscrit *P200* est construit sur le principe d'une complexité toujours croissante et d'une décomposition mélodique. Les trois premiers contrepoints traitent le sujet très distinctement soit dans sa forme originale soit dans la dite inversion dans laquelle tous les degrés tonals sont accomplis en sens inverse. La quatrième fugue travaille simultanément sur le thème et son inversion, la ligne mélodique étant ornementée dans le sens de la diversité. Le cinquième contrepoint repose sur un motif apparemment libre dont la conduite effrénée des lignes dissimule en quelque sorte les notes extrêmes du sujet principal. Bach ne peut cependant pas renier son savoir-faire d'organiste

– car dans le déroulement ultérieur, le thème apparaît littéralement à la manière d'une mélodie chorale. Le *Contrepoint 6* repose sur l'inversion du sujet, des ponctuations acérées et des lignes découpées lui conférant un caractère représentatif. Cette manière d'ouverture est également typique de la fugue suivante qui s'est vue attribuer pour cette raison aussi l'ajout *in Stylo Francese* dans la version gravée ultérieure. En même temps, les *Contrepoints 6* et *7* évoquent la polyphonie tortueuse des fugues pour orgue d'un Nicolas de Grigny, dont Bach avait copié le *Livre d'orgue* de sa propre main vers 1710. L'intensification contrapuntique réside ici dans le fait que Bach emploie autant la forme originale que l'inversion du thème, à la fois dans la longueur d'origine et dans des valeurs de notes abrégées de moitié. Ce jeu sur des dimensions temporelles différentes est poussé à ses limites dans le *Contrepoint 8* qui prolonge en plus du double les deux formes thématiques. Compositeur et exécutant travaillent ici comme des jongleurs jouant avec trois balles qui retombent à des vitesses différentes, tout en gardant bien évidemment l'équilibre. Les notes très longues de la variante thématique élargie ne sont pratiquement plus perceptibles ; Bach frôle ici la sphère de la *Augenmusik* (« musique oculaire ») accessible au seul intellect.

Le mouvement suivant met pour la première fois au premier plan la dimension du canon et de la répétition littérale d'une mélodie à une deuxième voix intervenant plus tard sur un degré tonal identique ou différent. À partir de là, Bach s'éloigne toujours plus de la forme familière du sujet. Avec le *Contrepoint 10* aux amples envolées harmoniques, il accomplit en même temps le volte-face de la rationalité contrapuntique à la pièce de caractère chargée d'émotion. Des lignes descendantes sur des demi-tons douloureux confèrent une note élégiaque à ce mouvement rigoureux.

Plus encore que la célèbre fugue de conclusion, le *Contrepoint 11* de l'autographe peut être considéré comme l'apothéose du recueil. Alors que le morceau commence comme un développement normal du thème principal clairsemé de pauses, des chaînes de soupirs toujours plus denses font tendre l'oreille. Il semblerait presque que Bach ait voulu rendre audible la peine du travail contrapuntique, une pensée peut-être pertinente aussi parce que le compositeur signe ici pour la première fois clairement son œuvre du motif B-A-C-H. Le mouvement évolue ensuite en une « fantaisie libre » passionnée qui fait paraître bien sage et conventionnel maint morceau homonyme de la plume de ses fils et élèves. Bach a su intégrer à la structure complexe l'introduction simultanée du thème dans la forme originale et l'inversion, concluant le mouvement de manière strictement thématique et pourtant avec une élégance incomparable !

Avec les moyens de la tradition stylistique, il crée ici un univers sonore des plus innovants sur les plans harmonique et émotionnel. La connaissance parfaite de Bach des lois de l'art musical n'aboutit pas à une stérilité de règle mais autorise une liberté qui semble presque improvisée. Le canon suivant avec sa

réponse inversée du sujet principal ornementé sur des blanches peut donc tout à fait sembler une pièce pour clavecin bizarre aux oreilles de l'auditeur non averti. Bach a manifestement porté un intérêt particulier à ce morceau car le manuscrit *P200* contient à lui seul deux versions du mouvement révisé encore une fois pour l'impression.

Avec les deux fugues en miroir (*Contrepoints 13* et *14* du manuscrit), nous abordons l'univers pictural du clair-obscur baroque. Ces pièces sont conçues dans un contrepoint multiple si bien qu'elles peuvent être réalisées en deux versions possibles : comme en miroir, toutes les voix sont ici inversées, ce que Bach éclaire par une rédaction synoptique. Le fait que Bach ait ajouté des parties de soutien supplémentaires pour plus de volume sonore dans son arrangement ultérieur pour deux clavecins découvre des espaces de jeu pour une assimilation créative de tout l'opus.

Les fugues en miroir extrêmement construites soulignent elles aussi dans cette mesure l'orientation sonore de l'œuvre dans son ensemble: ce qui semble être simple art du calcul sur le papier devient sous la plume de Bach une musique chargée de tension, empreinte de fraîcheur et de plaisir musical. Se demander si *L'Art de la fugue* est un manuel du contrepoint ou un opus destiné à être joué occulte l'orientation pratique et les structures les plus sophistiquées de Bach. Justement *L'Art de la fugue* renferme une foule de détails qui ne s'épuisent pas dans l'élaboration stylistique mais aspirent au contraire au jeu expert et plein de vie. N'oublions pas ici les accords dissonants à la fin du *Contrepoint 1* qui évoquent les pièces d'orgue les plus riches d'effet de Bach. En rallongeant la tournure dans la version imprimée et ici enregistrée, Bach reconnaît lui-même que la lapidaire conclusion de la version du manuscrit n'était pas le réceptacle adéquat pour la tension ainsi créée. En général, les conclusions théâtrales de la plupart des contrepoints étayent avec la pluralité des voix, inexplicable sur le plan contrapuntique, la volonté de Bach de mener les morceaux à une conclusion efficace pour le clavecin aussi. Les intermèdes prolongés vont dans le même sens, allant jusqu'à ancrer l'alliance typique de Bach entre fugue et forme concertante au cœur d'une œuvre contrapuntique de ce genre.

☞

Lorsque Johann Matheson qualifie en 1752 *L'Art de la Fugue* d'œuvre non seulement « magnifique » mais aussi « pratique », il a parfaitement compris l'intention de son défunt collègue de Leipzig. Le fait que les héritiers de Bach aient cherché à vendre à peine quelques années plus tard les plaques de gravure de l'œuvre manifestement peu demandée et que *L'Art de la Fugue* jusqu'au XXe siècle ait été perçu plus comme un monument pédagogique poussiéreux que comme une œuvre de répertoire magistrale ne lui ôte rien de sa fascination intemporelle. En faisant superbement le lien entre l'art contrapuntique du XVIIe siècle et

l'univers sonore le plus audacieux de son temps, voire de notre temps, Bach a effectivement élevé la forme respectable de la fugue au niveau d'une œuvre d'art à part entière.

Anselm Hartinger
traduction : Sylvie Coquillat

Johann Sebastian Bach

Die Kunst der Fuge

I

Dass Bach unmittelbar vor seinem Tod an der *Kunst der Fuge* arbeitete und dass der letzte Kontrapunkt unvollendet blieb, hat die Fantasie der Nachwelt beflügelt. Als Bach gestorben war, sorgten Bachs Söhne dafür, dass dieses Werk sofort gedruckt wurde; sie waren auch die ersten, die die Legende nährten, Bach habe – unfähig zur Vollendung des letzten Kontrapunktes – auf dem Sterbebett einen vierstimmigen Choral diktiert. Dieses letzte Werk seines Lebens, das am Ende der *Kunst der Fuge* hinzugefügt wurde, um das Verstummen des letzten Kontrapunktes auszugleichen, stelle also eine Art Abschiedsgruß an das Leben aus der Hand des großen Komponisten dar, den seine tödliche Erschöpfung von der Vollendung abhielt.

Trotz aller Faszination ist dieses Bild nicht realistisch, und die Musikwissenschaft hat verschiedene Punkte klargestellt, die uns dazu zwingen, diese Rekonstruktion der Fakten abzulehnen – wenn auch blutenden Herzens. Hier ist nicht der Platz um diese Punkte genauer darzustellen, mir ist lediglich die Erklärung wichtig, wie sie mit der Reihenfolge der Stücke und der Instrumentierung unseres aktuellen Programms in Zusammenhang stehen.

Tatsächlich war Bach kurz vor seinem Tod nicht etwa damit beschäftigt, die *Kunst der Fuge* zu komponieren, sondern vielmehr mit der Überarbeitung dieser schon Jahre zuvor entstandenen Komposition. In dem Manuskript *Bach P200* ist tatsächlich der Großteil jener Kompositionen enthalten, die sich in der posthumen Edition der *Kunst der Fuge* befinden. Es ist bekannt, dass Bach ab einem gewissen Zeitpunkt seines Lebens die Struktur seiner Werke sehr wichtig war. Heute erscheint uns die Anordnung der Handschrift *P200* sehr logisch, sehr typisch für Bach, obwohl er entschieden hatte, sie nochmals zu überarbeiten. Bachs Arbeit beschränkte sich nicht nur darauf, die schon komponierten Sätze in einer neuen Reihenfolge anzuordnen. Er verband dies wie in vielen anderen Fällen damit, seine Kompositionen zu überarbeiten und mehr oder weniger umfangreiche Modifikationen und Korrekturen einzuarbeiten. Bei der *Kunst der Fuge* fügte er sogar neue Kontrapunkte hinzu, die ihm im Bezug auf die veränderte Gesamtform notwendig erschienen.

Meiner Meinung nach (und nicht nur ich bin dieser Ansicht) ist die *Kunst der Fuge* ein Werk für ein Tasteninstrument, höchstwahrscheinlich für Cembalo. Das gewichtigste Gegenargument gegen diese These liegt nach meiner Einschätzung darin, dass die beiden letzten Kontrapunkte in *P200* (BWV 1080.12 und BWV 1080.13) so gut wie unspielbar sind, da die Ausführung dieser Sätze mit ihren weit voneinander entfernten Einzelstimmen selbst mit sehr großen Händen äußerst schwierig ist. Aber genau zu diesem problematischen Aspekt findet sich im berühmten Anhang zu *P200* eine Lösung, da er zu BWV 1080.13 eine Fassung für zwei Cembali beinhaltet (BWV 1080.18), durch die alle Probleme der Ausführbarkeit hinfällig werden.

In Anbetracht dieser Gesichtspunkte habe ich mich bei der Ausarbeitung dieses Programms dafür entschieden, mich an die Reihenfolge der Sätze aus *P200* zu halten, eine logische und mit Sicherheit authentische Anordnung, authentisch in dem Sinne, dass Bach selbst sie zumindest ursprünglich für gut hielt. Die Sätze werden dennoch in der letzten uns bekannten Fassung vorgestellt, in der Überzeugung, dass die von Bach vorgenommenen Veränderungen als überlegen anzusehen sind. Nur in einem Fall habe ich mich an *P200* gehalten, und zwar bei dem Satz BWV 1080.10, bei dem ich davon ausging, dass die in der Druckfassung hinzugefügten 22 Takte mit der neuen Position dieses Kontrapunktes innerhalb der Gesamtreihenfolge in Zusammenhang stehen. Außerdem schien es mir angebracht, die vergleichbaren Probleme der Spielbarkeit in BWV 1080.12 mit den Mitteln zu lösen, die Bach in BWV 1080.13 angewendet hat und also eine Fassung für zwei Cembali herzustellen. Ob auch Bach diese Lösung bei der Revision des Werkes gewählt hätte, ist eine Frage, die nicht dazu bestimmt ist, beantwortet zu werden…

Fabio Bonizzoni
Übersetzung: Susanne Lowien

II

Und was für Kunst dein Kiel aufs Notenblatt getragen,
das wird von Meistern selbst nicht ohne Neid betracht't.
(Georg Philipp Telemann, 1751)

Übrigens ist gewiß, daß die stimmen in den stücken dieses grossen meisters in der Music wundersam durcheinander arbeiten; allein alles ohne die geringste verwirrung. Sie gehen mit einander und wieder einander; beydes wo es nöthig ist. Sie verlassen einander und finden sich doch alle zu rechter zeit wieder zusammen. Jede stimme macht sich vor der andern durch eine besondere veränderung kennbar, ob sie gleich öfftermahls einander nachahmen.
(Johann Abraham Birnbaum, 1738)

Joh. Sebast. Bachs so genante Kunst der Fuge, ein praktisches und prächtiges Werk von 70 Kupfern in Folio, wird alle französische und welsche Fugenmacher dereinst in Erstaunen setzen, dafern sie es nur recht einsehen und wohl verstehen, will nicht sagen, spielen können.
(Johann Mattheson, 1752)

Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge* gehört zu den berühmtesten Kompositionen der Musikgeschichte. Dennoch ist das Werk als Ganzes und in seinen Teilen kaum wirklich bekannt. Verantwortlich dafür sind neben der technischen Schwierigkeit vor allem Probleme und Missverständnisse seiner Rezeption. Vom Odium des unvollendeten Vermächtniswerkes überschattet und als Beleg für die Überlegenheit der deutschen Kompositionskunst über den italienischen und französischen Stil vereinnahmt, galt die Sammlung lange Zeit als komponierte Theorie ohne Bezug zur musikalischen Praxis. Der einflussreiche Musiktheoretiker Moritz Hauptmann sprach ihr 1841 sogar jeden ästhetischen Kunstrang ab und legte ihr bei aller Wertschätzung einen bloß pädagogischen Wert bei. Bachs Entscheidung für eine übersichtliche Partiturnotation hat zusätzlich lange den Blick darauf verstellt, dass die *Kunst der Fuge* auch als Klavierwerk wirkungsvoll ausführbar ist.

Die Komposition von Fugen und die Beschäftigung mit kontrapunktischen Techniken hat Bach lebenslang beschäftigt. Nach der Erinnerung seines Sohnes Carl Philipp Emanuel waren die von seinem Vater verehrten Meister allesamt »starcke Fugisten«. In den Augen seiner Zeitgenossen und der Nachwelt war es vor allem die vielstimmige fugenmäßige Setzweise, die Bachs Werk so außerordentlich und zuweilen unzeitgemäß erscheinen ließ. Während Bach jedoch noch im ersten Leipziger Jahrzehnt sichtlich danach trachtete, die gelehrte Durcharbeitung seiner Musik hinter einem modernen klanglichen Gewand zurücktreten zu lassen, zeichnet sich ab Mitte der 1730er Jahre eine folgenschwere Akzentverschiebung ab. Nicht nur begann Bach damit, durch kalligraphische Abschriften und aufwendige Überarbeitungen seine bedeutendsten Werke für die Nachwelt zu kodifizieren. Als Reaktion auf die Kritik einer jüngeren Musikergeneration an seiner vermeintlich »verworrenen« und »schwülstigen Schreib-Art«, legte er nun auch explizit die Grundsätze seiner Kompositionsweise offen. Wie die meisten großen Tonsetzer zog Bach es dabei vor, seine Ansichten nicht in Form weitläufiger Traktate, sondern mittels musterhafter Werke darzulegen. Nun konnte die neuere Forschung zwar nachweisen, dass die *Kunst der Fuge* keineswegs das »Opus ultimum« oder gar »Testament« ihres Schöpfers Bach darstellt. Doch ist dieses zentrale Projekt seiner letzten Jahre dennoch als künstlerisches Bekenntnis zu verstehen. Wie Peter Wollny zeigen konnte, lassen sich Spuren einer Beschäftigung mit verschiedenen Techniken der Fuge und des Kanons bereits in den handschriftlichen Kontrapunktstudien nachweisen, die Bach gemeinsam mit seinem Sohn Wilhelm Friedemann in den späten 1730er Jahren niederschrieb. Irgendwann um 1740 muss Bach vielleicht auch auf Drängen von Kollegen und Schülern das Wagnis auf sich genommen haben, vor aller Welt zu demonstrieren, was sich durch

kunsthafte Verarbeitung aus einem einzigen raffiniert konzipierten Thema machen ließ. Wie der Schrift- und Papierbefund zeigt, war bereits 1742 ein Großteil der heute in der Staatsbibliothek Berlin unter der Signatur *Mus. ms. Bach P200* verwahrten Handschrift abgeschlossen; das Ende des Manuskriptes lässt sich auf spätestens 1746 datieren. Mehrere handschriftliche Beilagen Bachs stammen jedoch aus den Jahren 1747 bis 1749 und damit aus der letzten Zeit des Komponisten. Folgt man der Lesart jenes Zusatzes, den Carl Philipp Emanuel Bach auf dem berühmten Blatt mit der abgebrochenen »letzten« Fuge hinterließ – »N.B. ueber dieser Fuge, wo der Nahme B A C H im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfaßer gestorben.« –, dann hätte der Tod Bach just in jenem Moment ereilt, in dem er das Werk durch seine tönende Unterschrift in symbolträchtiger Weise vollenden wollte. Der 1751/1752 posthum unter dem – nicht von Bachs eigener Hand überlieferten – Titel *Kunst der Fuge* erschienene Erstdruck hätte somit nur dessen nahezu abgeschlossene Arbeit der Öffentlichkeit übergeben.

Tatsächlich liegen die Verhältnisse jedoch komplizierter. So hat Christoph Wolff darauf hingewiesen, dass selbst ein erfahrener Tonsetzer wie Bach die für das glanzvolle Ende der Fuge vorgesehene Kombination von nicht weniger als vier Themen vor Beginn der Arbeit im Kopf fertig vorausplanen und wohl auch auf Papier notieren musste. Selbst wenn jenes ominöse »Fragment X« heute nicht mehr auffindbar ist, kann eine solche Konstruktion von ihrer Anlage her also gar nicht »unvollendet« sein. Was die übrigen Sätze betrifft, so beweisen Bachs handschriftliche Beilagen und für den Notenstecher bestimmte Notizen zwar, dass er die Drucklegung des Manuskriptes noch weitgehend vorbereiten konnte. Doch offenbaren Unstimmigkeiten der Edition, dass die Herausgeber des Erstdruckes nicht gänzlich mit Bachs Absichten vertraut waren. So fiel schon Kennern des 19. Jahrhunderts wie Moritz Hauptmann und Robert Schumann auf, dass der Abdruck zweier nahezu identischer Fassungen eines Kontrapunktes (Nr. 10 und 14 des Druckes) wohl kaum beabsichtigt sein konnte. Dass man durch die Aufnahme der in Bachs spätester Zeit revidierten Choralbearbeitung *Wenn wir in höchsten Nöten sein* (BWV 668a) dem fragmentarischen Fugenwerk zu einem glaubensstarken Abschluss verhelfen mochte, war hingegen eine von Pietät geleitete sinnvolle Entscheidung.

Darüber hinaus scheint Bach im Zuge der Editionsvorbereitung eine veränderte Konzeption verfolgt zu haben. Während die Handschrift die Fugen als abwechslungsreiche Folge von Variationen über ein Thema gruppiert, erscheint die Druckversion nach der Umstellung etlicher Sätze sowie der Einbeziehung neuer Kompositionen als Versuch einer umfassenden Enzyklopädie der Fugenform und Kanontechnik. Da auch die Herausgeber der *Neuen Bach-Ausgabe* die Originalhandschrift und den posthumen Erstdruck als zwei eigenständige Fassungen behandelten, spricht vieles für eine Orientierung an der älteren autographen Satzfolge, die in mancher

Hinsicht einer spielpraktischen Realisierung näher steht als der posthume Druck.

☞

Die Handschrift *P200* ist nach dem Prinzip zunehmender Komplexität und melodischer Zergliederung aufgebaut. Die ersten drei Kontrapunkte behandeln das Thema in gut hörbarer Weise entweder in seiner Originalgestalt oder in der sogenannten Umkehrung, bei der alle Tonschritte in gegenläufiger Richtung vollzogen werden. Die vierte Fuge arbeitet gleichzeitig mit dem Thema und seiner Umkehrung, wobei im Sinne der Abwechslung die melodische Linie verziert worden ist. Dem *Contrapunctus 5* liegt ein scheinbar freies Motiv zugrunde, in dessen rasanter Linienführung sich die Ecktöne des Hauptthemas gleichsam verbergen. Tatsächlich hat Bach jedoch sein organistisches Handwerk nicht verleugnen können – tritt doch im späteren Verlauf das Thema notengetreu nach Art einer Choralmelodie hinzu. Der *Contrapunctus 6* beruht auf der Umkehrung des Themas, wobei scharfe Punktierungen und gezackte Linien der Musik einen repräsentativen Charakter verleihen. Dieser ouvertürenartige Gestus ist auch der folgenden Fuge eigen, die wohl auch deshalb in der späteren Druckfassung den Zusatz *in Stylo Francese* erhielt. Zugleich erinnern die *Contrapuncti 6* und *7* an die verschlungene Polyphonie der Orgelfugen eines Nicolas de Grigny, dessen *Livre d'orgue* Bach um 1710 eigenhändig abgeschrieben hatte. Die kontrapunktische Steigerung liegt hier darin, dass Bach sowohl die Originalgestalt als auch die Umkehrung des Themas zugleich in ursprünglicher Länge wie in um die Hälfte verkürzten Notenwerten einsetzt. Dieses Spiel mit verschiedenen Zeitdimensionen wird im *Contrapunctus 8* auf die Spitze getrieben, der beide Themengestalten zusätzlich noch auf die doppelte Ausdehnung verlängert. Komponist und Spieler arbeiten hier wie ein Jongleur, der mit drei in unterschiedlicher Geschwindigkeit herabfallenden Kugeln hantiert und dabei selbstverständlich das Gleichgewicht wahrt. Die überlangen Töne der verbreiterten Themenvariante lassen sich vom Ohr kaum noch wahrnehmen; Bach streift hier den Bereich der allein dem Intellekt zugänglichen »Augenmusik«.

Der Folgesatz rückt erstmals die Dimension des Kanons als der wörtlichen Wiederholung einer Melodie in einer später auf der gleichen oder einer anderen Tonstufe einsetzenden zweiten Stimme in den Vordergrund. Von hier an entfernt sich Bach zunehmend von der vertrauten Gestalt des Themas. Mit dem harmonisch weit ausgreifenden *Contrapunctus 10* vollzieht er zugleich den Umschlag von der kontrapunktischen Rationalität zum affektgeladenen Charakterstück. In schmerzhaften Halbtönen absteigende Linien verleihen dem strengen Satz eine elegische Note.

Mehr noch als die berühmte Schlussfuge kann der *Contrapunctus 11* des Autographs als Höhepunkt der Sammlung gelten. Beginnt das Stück als reguläre Durchführung des mit Pausen durchsetzten Haupt-

themas, so lassen immer dichter werdende Seufzerketten aufhorchen. Fast hat es den Anschein, als habe Bach die Mühsal der kontrapunktischen Ausarbeitung hörbar machen wollen, ein Gedanke, der auch deshalb naheliegt, weil der Komponist hier erstmals eindeutig sein Werk mit dem Motiv B-A-C-H signiert hat. Im Fortgang entwickelt sich der Satz zu einer leidenschaftlichen »freien Fantasie«, die manche gleichlautende Stücke aus der Feder seiner Söhne und Schüler als brav und bieder erscheinen lässt. Bach hat es dabei vermocht, in der komplexen Struktur noch die gleichzeitige Einführung des Themas in Originalgestalt und Umkehrung unterzubringen und den Satz strikt thematisch und dennoch mit unnachahmlicher Eleganz schließen zu lassen!

Mit den Mitteln der satztechnischen Tradition wird hier eine harmonisch und emotional höchst innovative Klangwelt erschaffen. Bachs vollkommene Einsicht in die Gesetze der musikalischen Kunst mündet nicht in regelhafte Sterilität, sondern ermöglicht eine fast improvisiert wirkende Freiheit. Der folgende Kanon mit seiner umgekehrten Beantwortung des verzierten Hauptthemas in halben Notenwerten mag deshalb dem unbefangenen Hörer durchaus als versponnene Cembalopiece erscheinen. Bach muss dieses Stück besonders beschäftigt haben, enthält doch allein die Handschrift *P200* zwei Versionen des für den Druck nochmals revidierten Satzes.

Mit den beiden Spiegelfugen (*Contrapunctus 13* und *14* der Handschrift) nähern wir uns der Welt barocker Hell-Dunkel-Gemälde. Diese Stücke sind so in mehrfachem Kontrapunkt entworfen, dass sie in zwei gültigen Versionen realisiert werden können: wie in einem Spiegel werden dabei sämtliche Stimmen umgekehrt, was Bach durch eine synoptische Niederschrift verdeutlichte. Dass Bach in seiner späteren Umarbeitung für zwei Cembali im Interesse der Klangfülle zusätzliche Stützstimmen ergänzte, eröffnet Spielräume für eine kreative Aneignung des gesamten Opus.

Selbst die extrem konstruierten Spiegelfugen unterstreichen insofern die klangorientierte Ausrichtung des gesamten Werkes: was leicht als bloß papierene Rechenkunst erscheint, geriet unter Bachs Händen zu einer spannungsgeladenen Musik voller Frische und Spielfreude. Die Frage, ob es sich bei der *Kunst der Fuge* um ein kontrapunktisches Lehrbuch oder ein zur Darbietung bestimmtes Opus handelt, verkennt die praktische Orientierung noch der ausgeklügeltsten Strukturen Bachs. Gerade die *Kunst der Fuge* steckt voller Details, die sich in der satztechnischen Ausarbeitung nicht erschöpfen, sondern mit dem kundigen und beseelten Vortrag rechnen. Zu denken ist hier an die dissonanten Akkorde am Ende des *Contrapunctus 1*, die an Bachs wirkungsvollste Orgelstücke erinnern. Dass die dadurch hervorgerufene Spannung durch den knappen Schluss der Manuskriptfassung nicht aufgefangen werden konnte, hat Bach durch die Verlängerung der Wendung in der gedruckten und hier eingespielten Version selbst eingestanden. Generell sprechen die effektvollen Schlüsse der meisten Kontrapunkte mit ihrer kontrapunktisch nicht erklärbaren Vielstimmigkeit für Bachs Willen, die Stücke zu einem auch cembalistisch wirkungsvollen Abschluss zu führen. In die gleiche Richtung weisen ausgedehnte Zwischenspiele, die die für Bach typische Verbindung von Fuge und Konzertform selbst im Herzen eines solchen Kontrapunktwerkes verankern.

Wenn Johann Mattheson 1752 die *Kunst der Fuge* als ein nicht nur »prächtiges«, sondern auch »praktisches« Werk bezeichnete, so hatte er das Anliegen seines verstorbenen Leipziger Kollegen genau verstanden. Dass Bachs Erben bereits wenige Jahre später die Druckplatten des offenkundig kaum nachgefragten Werkes zu verkaufen trachteten und die *Kunst der Fuge* bis ins 20. Jahrhundert hinein eher als verstaubtes Lehrgebäude denn als meisterliche Spielliteratur rezipiert wurde, nimmt ihr nichts von ihrer zeitlosen Faszination. Indem Bach den Brückenschlag von der Kontrapunktik des 17. Jahrhunderts bis hin zur kühnsten Klangwelt seiner und sogar unserer Gegenwart meisterte, hat er die ehrwürdige Form der Fuge tatsächlich zu einem autonomen Kunstwerk erhoben.

Anselm Hartinger

Johann Sebastian Bach

Die Kunst der Fuge

I

Que Bach estuviera trabajando en *El arte de la fuga* hasta inmediatamente antes de su muerte y que el último contrapunto de la obra permaneciese inacabado son dos factores que han dado alas a la imaginación de la posteridad. Cuando Bach murió, sus hijos se ocuparon sin dilación de preparar la obra para su impresión, y fueron los primeros en alimentar la leyenda de que Bach, incapaz de concluir el último contrapunto, dictó en su lecho de muerte un coral a cuatro voces. Esta obra, la última de su vida, añadida al final de la edición del *Arte de la fuga* para compensar la inconclusión del último contrapunto, constituiría pues una suerte de adiós a la vida del gran compositor, obligado, dado su estado de extrema fatiga, a dejar su proyecto inacabado.

A pesar de su poder de fascinación, este cuadro dista de ser real, y la musicología ha aclarado ciertos puntos que nos obligan a rechazar, por mucho que nos pese, esta reconstrucción de los hechos. No es éste el contexto ideal para debatir estos puntos y me parece más importante, aquí, explicar cómo llegué a elegir el orden de las piezas y su instrumentación para el programa de este disco.

En realidad Bach, en la última época de su vida, no estaba componiendo *El arte de la fuga*, sino, más bien, revisando una composición elaborada en años anteriores. Sabemos además que, a partir de un cierto periodo de su vida, Bach se preocupó mucho de la estructura de sus obras. De hecho existe un manuscrito autógrafo suyo, el *P200*, que contiene la mayor parte de las composiciones que encontramos luego en la edición póstuma del *Arte de la fuga*. Y además, están agrupadas y ordenadas siguiendo un criterio muy lógico, muy «bachiano», aunque, seguramente, Bach había decidido modificarlo. Conviene añadir que el trabajo de Bach no se limitaba a reordenar unas piezas compuestas tiempo atrás: al revisar sus composiciones, solía efectuar modificaciones y correcciones más o menos importantes; en el caso del *Arte de la fuga*, incluso añadió nuevos contrapuntos a la arquitectura general renovada.

Pienso (y no soy el único) que *El arte de la fuga* es una obra escrita para teclado, y más probablemente para clavecín. El argumento más fuerte en contra de esta tesis es, en mi opinión, la casi imposibilidad de tocar los dos últimos contrapuntos de *P200* (es decir, BWV 1080.12 y BWV 1080.13) dada la distancia entre las voces que –incluso para manos muy grandes– dificulta enormemente la ejecución. Pero en el caso de este aspecto problemático, el célebre apéndice de *P200*, con una versión para dos claves del contrapunto BWV 1080.13, resuelve definitivamente los problemas de ejecución.

Dadas estas premisas, decidí, para este programa, tocar las piezas según el orden de *P200*, un orden lógico y seguramente «auténtico», pues fue aprobado, al menos en un primer momento, por el propio Bach. Sin embargo, toco la última versión conocida de las piezas, con la convicción de que las modificaciones hechas por Bach no pueden sino «mejorar» el texto. En el solo caso del BWV 1080.10, interpreto la versión de *P200*: pienso en efecto que los 22 compases añadidos para la edición impresa se deben a la nueva situación del contrapunto dentro del orden general. Y me pareció oportuno resolver de manera análoga a la utilizada por Bach en el BWV 1080.13 los problemas presentados por el BWV 1080.12, es decir, realizando una versión para dos clavicémbalos... ¿Es ésta la solución que Bach iba a adoptar al acabar la revisión de la obra? La pregunta parece destinada a quedarse sin respuesta...

Fabio Bonizzoni
traducción: Pedro Elías

II

Y lo que como arte ha llevado tu pluma al pentagrama, será contemplado no sin envidia incluso por los maestros.
(Georg Philipp Telemann, 1751)

Por lo demás, es cierto que las voces en las piezas de este gran maestro proceden entre sí en la música de una manera muy singular; pero todo transcurre sin la menor confusión. Avanzan juntas y se enfrentan unas a otras; las dos cosas cuando es necesario. Se separan y vuelven a reunirse todas ellas siempre en el momento adecuado. Cada voz se hace reconocible respecto a las demás por una determinada variación, imitándose unas a otras en varias ocasiones.
(Johann Abraham Birnbaum, 1738)

El así llamado Arte de la Fuga de Joh. Sebast. Bach, una obra práctica y grandiosa de 70 grabados de cobre en folio, sorprenderá a todos los hacedores de fugas franceses e italianos de tal modo, ya simplemente por el hecho de que puedan entenderlo, y no digamos ejecutarla.
(Johann Mattheson, 1752)

El arte de la fuga de Johann Sebastian Bach se cuenta entre las más famosas composiciones de la historia de la música. Sin embargo, la obra en su totalidad y en cada una de sus partes, es apenas realmente conocida. La causa de ello, aparte de las dificultades técnicas, son sobre todo problemas y malentendidos de su recepción. Perjudicada por tratarse de una obra testamentaria incompleta, y contemplada como demos-

tración de la superioridad del arte compositivo alemán sobre el estilo italiano y francés, la colección fue considerada durante mucho tiempo como una composición teórica sin relación con la praxis musical. El influyente teórico musical Moritz Hauptmann le retiró en 1841 incluso cualquier calidad estética y le concedió por toda valoración un simple valor pedagógico. La decisión de Bach de una exhaustiva notación por voces de la partitura ha impedido además durante mucho tiempo que *El arte de la fuga* pudiera aceptarse como una obra para teclado.

La composición de fugas y el empleo de técnicas contrapuntísticas ocupó a Bach durante toda su vida. Según el recuerdo de su hijo Carl Philipp Emanuel, todos los maestros venerados por su padre eran «poderosos representantes de la fuga». Ante los ojos de sus contemporáneos y de la posteridad, era sobre todo la manera de escribir con muchas voces, a la manera de una fuga, lo que convertía la obra de Bach en algo tan extraordinario y en ocasiones anacrónico. Mientras que Bach en su primer decenio en Leipzig trató claramente de presentar la elevada elaboración de su música tras un moderno tejido sonoro, a mediados de la década de 1730 se observa un trascendental cambio de acentos. No sólo comenzó Bach con ello a codificar mediante copias caligráficas y exhaustivas reelaboraciones sus obras principales para la posteridad. Como reacción a la crítica de una generación de músicos más jóvenes a su supuestamente «confusa» y «ampulosa» forma de componer, expuso explícitamente los fundamentos de su estilo compositivo. Como la mayoría de los grandes compositores, Bach se propuso demostrar sus opiniones no en forma de extensos tratados, sino a través de una serie de obras ejemplares. La investigación más reciente ha conseguido probar que *El arte de la fuga* no representa en absoluto el «opus ultimum» o el «testamento» de su creador, Johann Sebastian Bach. No obstante, este proyecto central de sus últimos años debe ser contemplado como una profesión de fe artística. Como ha podido demostrar Peter Wollny, se pueden apreciar las huellas de una ocupación con diversas técnicas de la fuga y del canon ya en los estudios contrapuntísticos manuscritos que Bach escribió junto con su hijo Wilhelm Friedemann a finales de los años 1730. En algún momento alrededor de 1740, Bach, quizá por la presión de colegas y estudiantes, asumió el reto de demostrar ante el mundo entero lo que se podía hacer, a través de una elaboración artística, a partir de un único tema concebido con refinamiento. Como muestra el análisis grafológico y del papel, ya en 1742 estaba terminada en una gran parte lo que hoy conocemos como el manuscrito que, con la signatura *Mus. ms. Bach P200*, se conserva en la Staatsbibliothek de Berlín; el final del manuscrito puede fecharse como muy tarde en 1746. Numerosos añadidos manuscritos de Bach datan, sin embargo, de los años 1747 a 1749 y, por lo tanto, de la última época del compositor. Si seguimos la variante de aquel apéndice, que Carl Philipp Emanuel Bach dejó sobre la famosa hoja con la interrumpida «última» fuga –«N. B. sobre esta fuga, donde está puesto el nombre B A C H en el

contrasujeto, el autor murió»–, entonces la muerte de Bach hubiese ocurrido justamente en aquel momento, en el que quiso terminar su obra de forma simbólica por su rúbrica musical. La primera edición, publicada póstumamente en 1751/1752 con el título –no transmitido por la mano del mismo Bach– de *El arte de la fuga*, habría transferido así este trabajo prácticamente terminado al público.

Pero, en realidad, las circunstancias son más complicadas. Así, Christoph Wolff ha hecho hincapié en que incluso un experimentado compositor como Bach, antes de comenzar a trabajar en la prevista combinación de no menos de cuatro temas para el brillante final de la fuga, tenía que desarrollarla por completo en su cabeza e incluso escribirla en un papel. Aún cuando ese supuesto «Fragmento X» es imposible de encontrar hoy en día, una construcción así, desde su propia disposición, no puede estar «incompleta». En lo que concierne a los demás movimientos, los apéndices manuscritos de Bach y las anotaciones destinadas al grabador de música demuestran que pudo preparar mucho más extensamente la edición del manuscrito. Pero los evidentes errores de publicación prueban que los editores de la primera versión no estaban totalmente familiarizados con las intenciones de Bach. De este modo, expertos del siglo XIX como Moritz Hauptmann y Robert Schumann cayeron ya en la cuenta de que la copia de dos versiones casi idénticas de un contrapunto (números X y XIV en la versión impresa) difícilmente podía ser intencionada. Sin embargo, con la incorporación de la transcripción del coral *Wenn wir in höchsten Nöten sein* (BWV 668a), revisada por Bach en su última época, se quiso dar al fragmentario corpus de fugas una conclusión de afirmación de la fe, lo que fue una decisión motivada por la piedad.

Por lo demás, Bach parece haber seguido en el proceso de la preparación para la edición una concepción diferente. Mientras que el manuscrito agrupa las fugas como una contrastante sucesión de variaciones sobre un tema, la versión publicada aparece, tras la reorientación de algunos movimientos así como la inclusión de nuevas composiciones, como el intento de una exhaustiva enciclopedia de la forma fugada y la técnica del canon. Puesto que también los editores de la *Neue Bach-Ausgabe* utilizaron el manuscrito original y la primera edición póstuma como dos versiones independientes, todo ello habla en favor de una orientación según la antigua secuencia de movimientos autógrafa, que en muchos aspectos está más cerca de una realización interpretativa práctica que la edición póstuma.

El manuscrito *P200* está construido según el principio de la progresiva complejidad y la descomposición melódica. Los primeros tres contrapuntos tratan el tema de manera muy audible, bien en su forma original o en la denominada inversión, en la que todos los intervalos son desarrollados en sentido contrapuesto. La cuarta fuga trabaja simultáneamente con el tema y

su inversión, si bien para conseguir una mayor variedad la línea melódica ha sido ornamentada. El *Contrapunctus 5* está basado en un motivo aparentemente libre, en cuyos rápidos contornos se ocultan por así decirlo las líneas definitorias del tema principal. Realmente, Bach no pudo negar del todo su artesanía organística, pues en el posterior transcurso el tema aparece literalmente en la forma de una melodía coral. El *Contrapunctus 6* se apoya en la inversión del tema, si bien las aceradas puntuaciones y las líneas entrecortadas confieren a la música un carácter representativo. Este aire de obertura es también propio de la siguiente fuga, que también posiblemente por eso en la posterior edición recibió el subtítulo *in Stylo Francese*. Al mismo tiempo, los *Contrapuncti 6* y *7* recuerdan la enrevesada polifonía de las fugas para órgano de un Nicolas de Grigny, cuyo *Livre d'orgue* Bach había copiado hacia 1710 de su propia mano. La elevación contrapuntística consiste aquí en que Bach introduce tanto la forma original como la inversión del tema al mismo tiempo en su extensión primaria así como en valores musicales que duran únicamente la mitad. Este juego con diferentes dimensiones temporales es llevado hasta el límite en el *Contrapunctus 8*, que amplía simultáneamente las dos figuras temáticas hasta llegar a su doble expansión. El compositor y el ejecutante actúan aquí como un malabarista, que maneja tres bolas que caen a diferente velocidad, y, al mismo tiempo, como es obvio, mantiene el equilibrio. Las extremadamente largas notas de la variante temática ampliada son ya apenas perceptibles por el oído; Bach raya aquí el ámbito de la *Augenmusik*, la «música visual», que sólo puede ser percibida por el intelecto.

El movimiento que le sigue coloca por primera vez en primer plano la dimensión del canon como la repetición literal de una melodía en una segunda voz, que se introduce más tarde en la misma o en otra escala musical. A partir de aquí, Bach se aleja progresivamente de la figura conocida del tema. Con el armónicamente mucho más ambicioso *Contrapunctus 10* consigue al mismo tiempo el cambio de la racionalidad contrapuntística hacia la pieza de carácter llena de expresión. Líneas descendentes en dolientes semitonos otorgan al severo movimiento una nota elegiaca.

Más aún que la célebre fuga final, el *Contrapunctus 11* del autógrafo puede considerarse la cima de la colección. La pieza comienza como desarrollo regular del tema principal, entremezclado con pausas, pero empiezan a oírse cadenas de suspiros que se vuelven cada vez más densas. Parece que Bach ha querido hacer casi audible el esfuerzo de la elaboración contrapuntística, una idea que es también fácil de explicar porque el compositor, por primera vez aquí, ha firmado claramente su obra con el motivo B-A-C-H. En el desarrollo, el movimiento avanza hacia una apasionada «fantasía libre», que a muchas piezas similares nacidas de la pluma de sus hijos y alumnos hace parecer formales y cándidas. Bach consigue con ello, aún dentro de la compleja estructura, presentar simultáneamente la introducción del tema en su forma original y su inversión, y hacer que el movimiento se cierre de

manera estrictamente temática y, sin embargo, con una incomparable elegancia.

Con los medios de la tradición compositiva se crea aquí un mundo sonoro enormemente innovador, armónica y emocionalmente. La comprensión absoluta de Bach de las leyes del arte musical no deriva en una cuadriculada esterilidad, sino que hace posible una libertad casi improvisatoria. El siguiente canon, con su respuesta invertida del ornamentado tema principal en notas que tienen la mitad de su valor, puede parecer al oyente poco avezado una enrevesada pieza para clave. Bach tuvo que haber estado trabajando especialmente en esta pieza, pues sólo el manuscrito *P200* contiene dos versiones del movimiento, nuevamente revisado para la publicación.

Con las dos fugas en espejo (*Contrapuncti 13* y *14* del manuscrito) nos acercamos al mundo de las pinturas barrocas en claroscuro. Estas piezas están diseñadas en múltiples contrapuntos, de forma que pueden ser realizadas en dos versiones igualmente válidas: todas las voces son invertidas como en un espejo, lo que Bach explicó mediante una escritura sinóptica. Que Bach, en su posterior transcripción para dos claves en interés de una mayor sonoridad, añadiese voces de apoyo adicionales, abre un espacio interpretativo para una aproximación creativa a todo el opus.

Incluso las extremadamente elaboradas fugas en espejo subrayan en este sentido el planteamiento sonoro de toda la obra: lo que aparece simplemente como una simple aritmética sobre el papel, se convierte en manos de Bach en una música cargada de pasión, llena de frescura y de vitalidad. La cuestión de si *El arte de la fuga* consiste en un tratado contrapuntístico o en una obra destinada a la interpretación no ignora la orientación práctica ni las más alambicadas estructuras de Bach. Precisamente, *El arte de la fuga* está lleno de detalles que no se agotan en la elaboración compositiva, sino que aspiran a una ejecución experta e inspirada. Pensemos aquí en los acordes disonantes al final del *Contrapunctus 1*, que recuerdan las piezas para órgano más imponentes de Bach. El propio Bach era consciente de que la tensión derivada de ello no podía ser mantenida a causa del lapidario final de la versión manuscrita, como podemos ver en la ampliación del mismo en la versión publicada y ejecutada aquí. En general, los efectistas finales de la mayoría de los contrapuntos, con una polifonía que no es explicable al modo contrapuntístico, hablan del deseo de Bach de llevar las piezas a una conclusión también eficaz para clavecín. En la misma dirección miran los extensos interludios, que mantienen la típica combinación para Bach de fuga y forma de concierto, incluso en el corazón de una obra contrapuntística de este tipo.

Cuando Johann Mattheson calificó en 1752 *El arte de la fuga* no sólo como una obra «grandiosa» sino también «práctica», era que había comprendido perfectamente la intención de su difunto colega de Leipzig. Que los herederos de Bach sólo unos pocos años después tra-

tasen de vender las planchas de impresión de una obra visiblemente poco solicitada y *El arte de la fuga*, hasta muy entrado el siglo xx, fuese considerado más bien un polvoriento tratado antes que un material magistral para la interpretación, no le resta nada de su intemporal fascinación. Por el hecho de que Bach emprendiese el salto desde el estilo contrapuntístico del siglo xvii hasta el más arriesgado mundo sonoro de su tiempo y hasta del nuestro, supo elevar la venerable forma de la fuga realmente a la categoría de una obra de arte autónoma.

Anselm Hartinger
traducción: Rafael Banús

photo © Marco Borggreve

Fabio Bonizzoni on Glossa

Goldberg Variations
Johann Sebastian Bach
Fabio Bonizzoni
Glossa gcd p31508

The Last Sonatas
Domenico Scarlatti
Fabio Bonizzoni
Glossa gcd p31507

Jean-Baptiste Lully
Ballets & récits italiens
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa gcd 921509

Le Cantate per il Cardinal Pamphili
Georg Friedrich Haendel
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa gcd 921521. italian cantatas i

Le Cantate per il Marchese Ruspoli
Georg Friedrich Haendel
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa gcd 921522. italian cantatas ii

Le Cantate per il Cardinal Ottoboni
Georg Friedrich Haendel
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa gcd 921523. italian cantatas iii

Aminta e Fillide
Georg Friedrich Haendel
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa gcd 921524. italian cantatas iv

Clori, Tirsi e Fileno
Georg Friedrich Haendel
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa gcd 921525. italian cantatas v

Olinto Pastore
Georg Friedrich Haendel
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa gcd 921526. italian cantatas vi

Apollo e Dafne
Georg Friedrich Haendel
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa gcd 921527. italian cantatas vii

produced by:

Glossa Music, s.l.
Timoteo Padrós, 31
E-28200 San Lorenzo de El Escorial
info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:

MusiContact GmbH
Carl-Benz-Straße, 1
D-69115 Heidelberg
info@musicontact-germany.com / www.musicontact-germany.com