



BACH Die Kunst der Fuge
(The Art of Fugue)

TATIANA
NIKOLAYEVA

hyperion

THE contrapuntal **Ricercare** derives from the vocal motet and dates from as far back as Flemish composer Adrian Willaert (c1490–1562). He wrote nine instrumental *ricercari* (1551). Subsequently, organ *ricercari* were prevalent in seventeenth-century Italy. Most commonly, *ricercari* are in several sections, each of these being a fugal exposition with the basic theme presented in each polyphonic voice.

Some *ricercari* allowed each section its own theme. Others had a single theme taking on different guises within each section. Gabrieli and Frescobaldi, in particular, drew upon the form. But the style reached its zenith with the three- and six-part examples in Bach's 'Musical Offering' (1747).

That year, while visiting Potsdam, Bach was challenged by Frederick the Great to improvise a six-part *ricercare*. The *Berlin News* (11 May 1747) reported:

His Majesty was informed that Capellmeister Bach had arrived in Potsdam and was waiting in His Majesty's antechamber for His Majesty's most gracious permission to listen to the music. His August Self immediately gave orders that Bach be admitted, and went, at his entrance, to the so-called 'forte and piano', condescending also to play, in person and without any preparation, a theme to be executed by Capellmeister Bach in a fugue. This was done so happily by the aforementioned capellmeister that not only His Majesty was pleased to show his satisfaction thereat, but also those present were seized with astonishment.

During the Potsdam gathering (4 May), Bach had essayed a 3-voice fugue for the monarch. This most likely became the basis for his lighter, more questing 'Ricercare a 3' which, in turn, joined canons and a trio sonata to make up *Ein musikalisches Opfer* ('A Musical Offering', 1747), a conjunction of contrapuntal works, dedicated to the

Prussian king. Bach's treatment of the royal theme has a variety of changing motifs. The increasing rhythmical and harmonic intensity retains its symmetry through recapitulations and later to a diminution of motifs taken from the subject.

Bach also accepted the royal challenge and back in Leipzig fashioned what is sometimes known as his 'Prussian Fugue'—*Ricercare a 6*—a miracle of expressive, elaborate harmony and structural compression. Here the royal theme is enlarged with a quiet grandeur in the manner of a slow *alla breve*. There are extended polyphonic episodes in quadruple and triple counterpoint. A rising chromatic motif from the bass leads to the final entry of Frederick's theme.

Unlike contrapuncts within *The Art of Fugue* the splendour and severe lyricism of this *Ricercare* emerges from within the six entries and six additional statements of the theme, one in each voice. N.B. The *Ricercari* have no *stretti*, no inversions and no subsidiary themes.

From the *Musical Offering* it is the 6-part *Ricercare* alone that survives in Bach's own hand. The original print was engraved in the main by J G Schübler of Zella. Then Breitkopf of Leipzig assembled and printed the work for distribution during the town's Michaelmas fair, beginning on 1 October (1747). Bach asked for a 100-copy print run.

Apparently he distributed most of these among friends. One, on special paper, went to the king, the remainder were sold at one thaler each. His two eldest sons became agents for the 'Offering' in Halle and Berlin. This original edition has no consistence, either in format or pagination, though, as Cardiff University scholar Malcolm Boyd observed (1983): 'The question of a fixed order does not arise until we wish to bind the work under one cover or to perform it complete, and there is no evidence that Bach envisaged either course.'

The neglected **Four Duets** are found within Part III of the four-part *Clavier-Übung*, patterned on a *Neue Clavier-Übung* (1689) from Johann Kuhnau, Bach's forerunner as Thomaskantor in Leipzig. The *Clavier-Übung* begins with six suites originally presented as a complete set in 1731. Two works, the Italian Concerto (BWV971) and the Overture in the French Style (BWV831) appear as *Clavier-Übung* Part II (1735). Bach's final part has just one work, his 'Aria with Divers Variations' (BWV988), more commonly known as the 'Goldberg Variations'.

The intervening element, Part III, begins with a prelude in E flat (BWV552), part of a larger five-part fugue which later re-emerges, once again in E flat and with three subjects. A sequence of liturgically-based chorale preludes (BWV669-89) separates these E flat episodes. In all, with the four puzzling Duets recorded here, *Clavier-Übung* III is seen to have 27 separate items.

Within this sub-section of the *Clavier-Übung* we find divergent styles—some of almost elegant superficiality, others in antique mode suggest an 'adopted' approach. Bach's uncommonly severe chorale preludes and even more the four peculiar Duets with abrupt, chromatic and (sometimes) bitonal strands, accentuate the diversity. Says theorist Boyd, 'The mere presence of the Duets still requires explanation, and Bach scholars are not in agreement even about the instrument they were written for.'

The Art of Fugue is universally upheld as a major intellectual *tour de force* of Western civilisation; one of the great wonders of musical art. Above all it summarizes the entire known potential of counterpoint.

Standard dictionaries define counterpoint thus:

n. the art of combining melodies. adj. contrapunt'al
[Fr. *contrepoint* and It. *contrappunto*—L. *contra*, against, *punctum*, a point. points or notes placed against those of the melody.]

Etymology is well and good. But the form is only understood when its principles are fully realised as they are within this masterpiece. No-one understood the workings of counterpoint more fully than Bach and in his final years the composer, then Cantor at St Thomas's, Leipzig, was more and more preoccupied with contrapuntal music. He completed the 'Goldberg Variations' (1742), the *Musical Offering* (1747, see above) and variations on 'Vom Himmel hoch' (1747).

By 1748 he was ready for a great, final summation; a work with every manner of contrapunt and canon based on one great theme. The following year work commenced and, despite the ravages of a fatal eye disease, this final profound undertaking was almost completed in the year of his death (1750). It proved a monumental revelation, an unfinished series of contrapuntal variations imbued with unflinching variety and limitless imagination.

While creating *The Art of Fugue*, the 65-year-old Bach embodied within the work unparalleled splendour and poetry. But his overriding aim was purely to exhibit the comprehensive possibilities of a single, simple 'subject' with various types of fugal and canonic writing. The debilitating final disease prevented its completion. But during his final months, work on publishing *The Art of Fugue* had already begun.

A complete version in Bach's autograph predates the published one and the formal copper engraving was partially supervised by him. However, it could hardly be said to bear his *imprimatur* for at some point members of the family began passing pages to the 'unknown' engraver who continued working from the manuscript with no thought or understanding of the music or its true sequence. Bach's son Carl Philipp Emanuel eventually took charge of the publication and it appeared posthumously in autumn 1751. The results were messy and bewildering and performers looked at the work in utter

confusion. *The Art of Fugue* was regarded as a labyrinthine exercise; a drily academic tangle of uncommon severity.

This widely held view meant that Bach's towering masterpiece suffered undeserved neglect and obscurity for much of its history. Carl Czerny and Philipp Spitta regarded it as a keyboard work. But difficulties arose from the incomplete form. Bach had not finished the final fugue, superscribed 'Fuga a soggeti' in the printed version; Contrapunctus 14 in this recording (Graeser No 19, see below). And aspects of the original printing were the subject of unending speculation.

The opening four fugues pose no problems. Indeed there is no great stumbling block up to Contrapunctus 11. Most academics detect Bach's influence in the ordering of the pieces to this point though several ponder over the use of three (not four) 'stretto' counter fugues; Contrapuncti 5–7.

Still greater difficulties arise with the remaining unnumbered items, so quixotically arranged in the first print. Until the present century many would-be performers remained doubly flummoxed as the score bore no directions about the work's instrumentation. Credit for its twentieth-century revival must go to the young Swiss student Wolfgang Graeser (1906–28). He painstakingly unravelled the tangle and in 1924 prepared a running order with the canons and fugues set for various groups of instruments. The Graeser version was first heard in 1927 at a concert in the Leipzig church of St Thomas. Karl Straube directed.

Interest was enormous. Musicians everywhere took note and the academic fraternity considered the event a watershed in our understanding of eighteenth-century music. Beyond the hub of Bach's continent, *The Art of Fugue* was now reconsidered with equal zeal, thought of less as the last disordered, creative gasp of a dying man

and more the comprehensive, consummate summation of Bach's immeasurable genius.

News of this event spread through Europe like wildfire. It crossed the Atlantic and within two years Stokowski presented Graeser's orchestral version at Mrs Coolidge's Chamber Music Festival in the Library of Congress, Washington. By 1930 and 1931 New York audiences were witness to performances by the Juilliard Graduate School under director Albert Stoessel.

In fact Graeser had simply split the work into two parts, each one beginning with limited forces (string quartet or harpsichord). From this base the instrumentation was progressively enlarged, first to chamber ensemble proportions and then to full orchestral dimensions. In the first eleven fugues Graeser adopted the order of the original; his first half comprised the four simple fugues, the three inverted fugues and the four double/triple fugues. His second part had the canons, mirror fugues and the quadruple fugue.

Graeser's arrangement was soon set aside in favour of more economical instrumentations. Weighty orchestral incarnations all but vanished. By this time the work was most usually heard with chamber orchestras or from string quartets. Bach's four-part writing led to still more experimentation with a variety of groupings. Organists turned to *The Art of Fugue* and the work was re-examined yet again.

In 1932 Tovey endorsed the nineteenth-century belief that the work had been intended for the keyboard. He published an open-score edition as well as one for keyboard. Like other performers and academicians he also produced a 'complete' version of the final, four-part fugue which breaks off after measure 239. Whether Bach intended his variations for the organ or harpsichord, for chamber group or orchestra, remains unclear to this day.

Gustav Leonhardt contends that a mere glance at the compass of the alto voice in the first twelve fugues will reveal how none of Bach's ensemble groups may properly be used in performing the work. 'Every instrumentation must resort to a completely anachronistic group of instruments,' he says. And he adds, 'no single voice has a specific instrumental character. This . . . may account for the greater variety of instrumental attempts.' The Dutch harpsichordist and scholar explains that Bach never used the soprano clef for flute, oboe or violin. But the clefs he does specify were widely accepted for classical polyphony and equally for keyboard instruments.

As we have seen, the nature of instrumentation is not documented. Moreover it appears to have been submitted as an abstract counterpoint, independent of any particular instrumental setting. Such observations have led to a paradoxical theory that Bach was wholly unconcerned about the eventual performance. Which raises the question—was *The Art of Fugue* merely set down as an elaborate intellectual exercise?

German scholar Friedrich Blume reasoned that Bach saw his work as an esoteric activity, a disinterested transmission of purely abstract theory: 'Bach wanted to continue a tradition of consummate contrapuntal skill . . . inherited from the (Roman) school of Palestrina's period by way of Sweelinck, Theile, Werckmeister and Vitali.'

C P E Bach himself thought the work's greatest value was as a teaching aid. He declared, 'Every student of the art . . . cannot fail to learn from it how to compose a good fugue and will therefore need no oral teacher, who often charges dearly enough.' Schweitzer took a similar view in his *J S Bach, le musicien-poète* (1905).

By 1756 *The Art of Fugue* had sold only thirty copies and 120 years later it was similarly overlooked but for the sporadic publication of a few keyboard editions. After the attentions of Graeser and Tovey in the late '20s and early

'30s, a number of keyboard artists revived the work. Each one argued persuasively that *The Art of Fugue* was most properly suited to his/her own instrument.

Leonhardt put the case for the harpsichord and Helmut Walcha claimed it as an organ work. Today's music dictionaries usually espouse a diplomatic, less self-serving viewpoint, merely noting: 'a keyboard performance would seem most obvious.' The fact that it was published in score is immaterial. F W Marpurg's added preface (1752) explains that this was to facilitate reading. Charles Rosen says eighteen (twenty as recorded here) of the most complex contrapuntal works do not fall by chance within the compass of two hands. He also comments, '*The Art of Fugue* was meant to be studied by playing it, to have its marvels seen, heard, and felt under one's fingers . . . it must indeed, be played many times before its deceptive lucidity can be penetrated. There are almost no dramatic effects; the most fantastic modulations take place discreetly, and the sequences are continually varied with a delicacy unparalleled in Baroque music.'

Bach began his monumental task with four fugues, two presenting the theme, the others running in contrary motion. Added to this were counterfugues where the first statement is inverted and recombined with its original form. Then there were double and triple fugues, four canons and two pairs of mirror fugues. Karl Geiringer notes: 'To make the mirror reflection doubly realistic, the treble of the first fugue becomes the bass of the second, the alto changes into a tenor, the tenor into an alto and the bass into a treble.' *The inversus* appears like the *rectus* standing on its head.

In fact the order of pieces on the autograph differs from that established from the printed version. The autograph is demonstrably in Bach's hand while details of the printed version are, even now, not finally authenti-

cated. Numbering of the first (scrupulously engraved) pieces may be based on a second 'lost' autograph, changed from the original layout by Bach himself. Ordering of the mirror fugues remains the subject of prolonged and inconclusive debate. With this recording Tatiana Nikolayeva adopts a sequentially-patterned progression of related fugues and intervening canons.

Contrapuncti 1, 2, 3 and 4 (disc ① tracks 7 to 10) are the four simple fugues as detailed below. The first of four canonical fugues; 'alla Ottava' ① 11 takes its place between these introductory contrapuncti and three counter fugues ① 12–14 *viz.* Contrapunctus 5, Contrapunctus 'in Stylo Francese' and Contrapunctus 'per Augmentationem et Diminutionem'. The second canonical fugue; 'alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta' ① 15 serves to heighten the distinction between Bach's three counterfugues (as above) and the four fugues with several themes (Contrapunctus 8, 9 ['alla Duodecima'], 10 ['alla Decima'] and 11) occupying the first four tracks on CD ②. Two remaining canonical fugues lie between the fugues with several themes and the two mirror fugues. Canon 'per Augmentationem in Contrario Motu' ② 5, with its forthright variation of the basic form of the principal theme, relates strikingly to Contrapunctus 11 which it follows in this recording. Then Canon 'alla Decima, Contrapuncto alla Terza' ② 6 with the syncopated inversion heralds the first of the two mirror fugues ② 7–10. These are numbered Contrapunctus 13 (*Rectus* and *Inversus*) and Contrapunctus 12 (*Rectus* and *Inversus*) and are so ordered through a process of simple logic. Together they lead to Contrapunctus 14 ② 11, the closing B-A-C-H fugue. The twenty tracks can be further detailed as follows:

① 7 **Contrapunctus 1** The first of four simple fugues. Here it is played straight and serves to introduce the basic shape and character of the theme.

① 8 **Contrapunctus 2** The four part fugue is played straight. Now the latter part of the theme appears in dotted rhythm.

① 9 **Contrapunctus 3** The simple four-part fugue reappears. Its main theme is inverted and a chromatic counter-subject is maintained throughout.

① 10 **Contrapunctus 4** Again Bach employs the same inverted form of his theme. This is a simple four-part fugue with a chromatically moody counter-subject. There is an oblique descending-third reference to a hymn utilised in the cantatas: *viz.* 'Wer weiss, wie nahe mer mein Ende' ('Who knows how near my end might be') by the Countess of Schwarzburg-Rudolstadt (1637–1707).

① 11 **Canon (in Hypodiapason) alla Ottava** One of four canonical fugues. In two parts; the main theme is at first inverted, then played straight with substantial rhythmic changes and embellishments. It develops as a simple canon at the octave and the lower part follows the upper at four bars' distance.

① 12 **Contrapunctus 5** A simple four-part fugue. Here the main theme is varied by two passing notes. Stretti are variously spaced, both straight and inverted.

① 13 **Contrapunctus 6** In four parts ('in Stylo Francese'). Once more the main theme is varied with passing notes. The response is inverted and diminished while variously-spaced stretti are straight, inverted, normal, diminished, double and triple. The theme takes on four separate guises.

① 14 **Contrapunctus 7** In four parts (per Augmentationem et Diminutionem). Additional to variants of the basic theme heard so far. The exposition with its inverted response passes from bass to soprano and the augmentations are enriched by the four versions of the theme from Contrapunctus 6. Stretti occur at a variety of intervals.

① 15 **Canon alla Duodecima in Contrapuncto**

alla Quinta In two parts. Another (straight) version of the main theme with major changes of rhythm and embellishments. Within the first section the canon is in the upper duodecima. For the second section parts are interchanged with the canon now in the double sub-octave. The upper part follows the lower at a distance of eight bars to the middle of the fugue; then the upper part leads with the lower trailing by eight bars (at the octave).

② ① **Contrapunctus 8** A three-part triple fugue and one of the most outwardly attractive items of the entire work. Two new themes are heard in straight configuration and reappear in contrapunctus 11. Later these themes combine with the variation of the principal theme in its inverted form. Now the main theme is inverted and rhythmically diversified.

② ② **Contrapunctus 9 (alla Duodecima)** Following the exposition of this new theme, the main augmented theme reappears seven times at differing intervals as a fixed melodic accompaniment. On each occasion the new theme and principle theme combine in two different intervals.

② ③ **Contrapunctus 10 (alla Decima)** Another new theme is introduced. Its shift from straight to inverted form occurs after the exposition. Bar 23 brings a second exposition. This time passing notes serve to vary the inverted main theme. There is also a vital new counter-subject. The two themes are combined after bar 44 while passages of thirds and sixths further enliven both themes.

② ④ **Contrapunctus 11** A four-part triple fugue. It begins with a variation of the rhythmically altered principal theme (*cf.* the inverted form at Contrapunctus 8). The themes combine and recombine in both straight and inverted form; eight themes in all. This complex equation includes an ascending/descending chromatic line regarded as the fourth theme.

② ⑤ **Canon (in Hypodiatesaron) per Augmentationem in Contrario Motu** A daring variation on the basic outline of the theme. Its lower part follows the upper in augmented inversion at four bars' distance. The latter half has this same canon. But now, from mid-way its parts are interchanged.

② ⑥ **Canon alla Decima (Contrapuncto alla Terza)** Bach's technique repeats that on ① ⑮. Again there are two parts with the main theme changed. The fugue starts out as a canon at the tenth (upper decima). It is changed mid-way, becoming a canon at the sub-octave. The crux of this fugue is its simple, syncopated inversion.

② ⑦ **Contrapunctus 13 (Rectus)** A mirror fugue in three parts. The simple, basic form of the theme is constantly changed, embellished and inverted. Its non-thematic bass remains exempt. Both mirror fugues are extended for two harpsichords where required.

② ⑧ **Contrapunctus 13 (Inversus)** A complete (mirror) inversion of the preceding Rectus. The middle section of the former becomes the upper part. By the same token the lower part takes the middle, and the upper part ② ⑦ is bass of the Inversus.

② ⑨ **Contrapunctus 12 (Rectus)** A mirror fugue in four parts. Its simple, main theme is inverted, varied and embellished in all four parts. A second variant of the theme follows.

② ⑩ **Contrapunctus 12 (Inversus)** The entire four-part fugue is mirrored with its bass becoming the soprano and so forth. Now the total inversion has its own autonomous validity. In our present century Fricker welds the mirror and its image (12 Studies for Piano) while Bartók's 'Chromatic Inversion' (*Mikrokosmos VI*) allows for simultaneous or successive images on two pianos.

② ⑪ **Contrapunctus 14** In this final triple fugue Bach chose to include the letters of his own name (B =

B flat and H = B natural in German nomenclature). In this way he set his personal seal on the work as a whole. The first deliberate, *ricercare*-like theme reads the same whether backward or forwards. It is heard in *stretto* and in inversion. The second theme, principally in quavers, eventually combines with the first. The third (final) theme turns to the B-A-C-H motif, presented in minims. After a brief passage of counterpoint the print ends while the autograph continues for another seven bars. Hearing the BACH theme, the instant of unison with all three themes, then abrupt and sudden silence, gives the work a final shattering impact.

Bach's crowning achievement is concluded. But Tatiana Nikolayeva should surely have the final word in this note. Between recording 'takes' at Rosslyn Hill Chapel, Hampstead, she recalled a concert in Kharkov, Southern Russia. When this work was over, a concert-goer told her *The Art of Fugue* had brought him to a closer understanding of life's tragedies. 'There is a great secrecy about this music,' she concludes. 'We shall never know Bach's innermost thoughts—all we can do is try to discover the meaning.'

HOWARD SMITH © 1992

Recorded on 22–28 January 1992

Recording Engineers ANTONY HOWELL, ROBERT MENZIES

Recording Producer ARTHUR JOHNSON

Cover Design TERRY SHANNON

Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY

© & © Hyperion Records Limited, London, MCMXCII

Front photograph of Tatiana Nikolayeva by Naomi Schillinger

All Hyperion and Helios recordings may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

LE **Ricercare** contrapuntique est dérivé du motet vocal et remonte à l'époque éloignée du compositeur flamand Adrian Willaert (vers 1490–1562). Il écrivit neuf *ricercari* instrumentaux (1551). Par la suite les *ricercari* pour orgue furent très répandus dans l'Italie du dix-septième siècle. Les *ricercari* sont le plus souvent en plusieurs sections, chacune étant une exposition fuguée du thème de base présenté dans chaque voix polyphonique.

Certains *ricercari* accordaient un thème propre à chaque section. D'autres avaient un thème unique qui épousait des apparences diverses à l'intérieur de chaque section. Gabrieli et Frescobaldi, en particulier, s'inspirèrent de la forme. Toutefois c'est avec les exemples à trois et à six voix de *L'Offrande musicale* de Bach (1747) que ce style atteignit son apogée.

Au cours de cette année-là, alors qu'il se trouvait à Postdam, Frédéric II le Grand le défia d'improviser un *ricercare* à six voix. Le *Berlinischen Nachrichten* (11 mai 1747) rapporta :

Sa Majesté fut informée que le Maître de Chapelle Bach était arrivé à Postdam et attendait dans l'antichambre de Sa Majesté la gracieuse permission de Sa Majesté d'écouter la musique. L'auguste monarque donna immédiatement ordre de faire entrer Bach et se mit, dès l'entrée de ce-dernier, à jouer le « forte et piano », condescendant aussi à jouer lui-même et sans aucune préparation, un thème qui devait être exécuté par le Maître de Chapelle Bach dans une fugue. Ledit Maître de Chapelle s'exécuta avec tant de plaisir que non seulement Sa Majesté fut-elle heureuse d'en exprimer sa satisfaction mais les personnes présentes furent saisies d'étonnement.

À la réunion de Postdam (le 4 mai), Bach avait essayé une fugue à 3 voix pour le monarque. Elle devint très

probablement la base de ce « *Ricercare* à 3 » plus léger, plus explorateur qui fut combiné à son tour, aux canons et à une sonate en trio pour former *Ein musikalisches Opfer* (« *L'Offrande musicale* », 1747) ; un ensemble de morceaux contrapuntiques dédiés au roi prusse. Bach traita le thème royal avec une variété de motifs changeants. L'intensité rythmique et harmonique croissante, conserve sa symétrie à travers des récapitulations et plus tard dans une diminution des motifs tirés du sujet.

Bach accepta également le défi royal et de retour à Leipzig, il confectionna l'œuvre parfois connue sous le nom de sa 'Fugue prussienne'—*Ricercare* à 6—un miracle d'harmonie expressive élaborée et de compression structurale. Ici le thème royal est développé avec une grandeur tranquille à la manière d'un *alla breve* lent. Il y a des épisodes polyphoniques prolongés en contrepoint quadruple et triple. Un motif chromatique ascendant de la basse conduit à l'entrée finale du thème de Frédéric.

Contrairement aux contrepoints de *L'Art de la fugue*, la splendeur et le lyrisme austère de ce *ricercare* émergent de l'intérieur des six entrées et six énoncés supplémentaires du thème, un dans chaque voix. N.B. Les *ricercari* n'ont pas de strettes, pas de renversements ni de thèmes secondaires.

De *L'Offrande musicale*, seul le *ricercare* à six parties survit de la main de Bach. L'édition originale est gravée par J G Schübler de Zella. Puis Breitkopf de Leipzig compila et imprima l'œuvre pour la distribuer dans la ville à l'occasion de la Foire de la Saint-Michel qui commençait le 1^{er} octobre (1747). Bach demanda un tirage en 100 exemplaires.

Apparemment c'est à ses amis qu'il distribua la plupart de ces exemplaires. L'un, sur papier spécial, alla au roi et le reste fut vendu un thaler chacun. Ses deux fils aînés devinrent les agents de *L'Offrande* à Halle et à

Berlin. Cette édition originale est sans uniformité, pas plus de format que de pagination bien qu'un musicologue de l'Université de Cardiff, Malcolm Boyd, ait fait observer (1983) que « La question d'un ordre fixe ne se pose pas à moins que l'on ne désire rassembler l'œuvre sous une seule reliure ou la jouer en entier et rien ne prouve que Bach ait envisagé l'une ou l'autre de ces éventualités ».

Les **Quatre Duos** négligés se trouvent dans le 3^{ème} volume du *Clavier-Übung* en quatre volumes, modelé sur un *Neue Clavier-Übung* (1689) de Johann Kuhnau, prédécesseur de Bach au poste de Thomaskantor à Leipzig. Le *Clavier-Übung* commence par six suites présentées à l'origine comme une série complète en 1731. Deux œuvres, le Concerto italien (BWV971) et *L'Ouverture dans le style français* (BWV831) se trouvent dans le 2^{ème} volume du *Clavier-Übung* (1735). Le volume final de Bach ne compte qu'une seule œuvre, son «Aria avec variations diverses» (BWV988), plus couramment connue sous le titre de «Variations Goldberg».

L'élément qui s'interpose, le 3^{ème} volume, commence avec un prélude en mi bémol (BWV552), qui fait partie d'une plus grand fugue à cinq voix qui revient plus tard, de nouveau en mi bémol et avec trois sujets. Une séquence de préludes chorals à racine liturgique (BWV669-89) sépare les épisodes en mi bémol. Avec les quatre duos intrigants enregistrés ici, *Clavier-Übung III*, content en tout 27 morceaux séparés.

A l'intérieur de cette sous-section de *L'Offrande musicale*, nous trouvons des styles divergents—certains d'une superficialité presque élégante, d'autres dans un mode ancien qui suggère une démarche « adoptée ». Les préludes chorals particulièrement austères de Bach et encore plus les quatre étranges duos dotés de bribes abruptes, chromatiques et (parfois) bitonales, accentuent la diversité. Le théoriste Boyd dit : « La simple présence

des duos demeure inexpliquée et les spécialistes de Bach ne sont même pas d'accord sur l'instrument pour lequel ils furent écrits ».

L'Art de la fugue est universellement considéré être un important tour de force intellectuel de la civilisation occidentale; l'une des grandes merveilles de l'art musical. Mais par dessus tout, il résume le potentiel connu entier du contrepoint.

Les dictionnaires courants définissent ainsi le contrepoint : *n.m. (de contre et point « note », les notes étant figurées par des points). Art de composer de la musique en superposant des dessins mélodiques.*

Voilà pour les dictionnaires. Mais la forme n'est comprise que lorsque ses principes sont complètement réalisés comme ils le sont dans ce chef-d'œuvre. Personne ne comprit mieux le fonctionnement du contrepoint que Bach et dans ses dernières années le compositeur, alors Chef de choeur à St Thomas (Leipzig), s'intéressait de plus en plus à la musique contrapuntique. Il acheva les Variations « Goldberg » (1742), *L'Offrande musicale* (1747, voir ci-dessus) et les variations sur « Vom Himmel hoch » (1747).

Dès 1748, il était prêt à faire un grandiose résumé final; une œuvre possédant toutes manières de contrepoints et de canons basés sur un seul grand thème. L'année suivante il se mit au travail et malgré les ravages d'une maladie fatale des yeux, cette dernière tâche profonde et gigantesque était presque achevée l'année de sa mort (1750). Ce fut une révélation monumentale, une série inachevée de variations contrapuntiques imprégnées d'une inépuisable variété et d'une imagination sans limites.

En créant *L'Art de la fugue*, Bach alors âgé de 65 ans, mit dans l'œuvre une splendeur et une poésie sans pareilles. Mais son premier objectif était tout simplement d'illustrer toutes les possibilités d'exploitation d'un seul

sujet simple dans divers types d'écriture fuguée et canonique. La maladie mortelle débilite en empêche l'achèvement. Néanmoins le travail de publication de *L'Art de la fugue* avait déjà commencé quelques mois avant sa mort.

Une version complète de la main de Bach précède la version publiée et les gravures sur cuivre de rigueur furent en partie supervisées par lui. Mais il serait difficile de prétendre qu'elles portent son imprimatur car à un moment donné des membres de sa famille commencèrent à remettre des pages à ce graveur « inconnu » qui continua à travailler d'après le manuscrit sans réfléchir ni comprendre la musique ni sa vraie séquence. Le fils de Bach, Carl Philipp Emanuel, finit par se charger de l'édition qui parut à titre posthume en automne 1751. Les résultats en furent un désordre déroutant qui jeta les musiciens qui examinaient l'œuvre dans la confusion la plus totale. *L'Art de la fugue* était considéré comme un exercice labyrinthique; un fouillis académique et sec d'une austérité peu commune.

Cette opinion très répandue signifie que le chef-d'œuvre magistral de Bach a fait l'objet d'une négligence imméritée et est resté dans l'obscurité pendant la plus grande part de son histoire. Carl Czerny et Philipp Spitta jugeaient que c'était une œuvre pour le clavier. Des difficultés surgirent à cause de son état inachevé. Bach n'avait pas terminé la fugue finale, qui porte l'inscription « fuga a soggeti » dans la version imprimée; Contrapunctus 14 sur cet enregistrement (Graeser n°19, voir ci-dessous). Et certains aspects de l'édition originale firent l'objet de spéculations interminables.

Les quatre fugues d'ouverture ne posent aucun problème. D'ailleurs il n'y pas vraiment de pierre d'achoppement avant le Contrapunctus 11. La majorité des musicologues détectent l'influence de Bach dans le classement des morceaux jusque-là, bien que plusieurs

se posent des questions sur l'utilisation de trois (et non quatre) contre-fugues en « strette » : Contrapuncti 5–7.

Des difficultés encore plus grandes surviennent avec les morceaux restants non numérotés, si étrangement arrangés dans la première édition. Jusqu'à ce siècle-ci, de nombreux exécutants en puissance sont restés doublement perplexes devant l'absence d'indications instrumentales dans la partition.

Nous devons cette reprise du vingtième siècle au jeune étudiant suisse Wolfgang Graeser (1906–28). Il débrouilla laborieusement cet enchevêtrement et en 1924 prépara un ordre d'exécution avec les canons et les fugues arrangés pour divers groupes d'instruments. La version de Graeser fut entendue pour la première fois en 1927 lors d'un concert donné à l'Église St Thomas de Leipzig sous la direction de Karl Straube.

Lintérêt suscitait fut énorme. Partout les musiciens prenaient note et la confrérie universitaire jugea que l'évènement jetait une lumière entièrement neuve sur notre compréhension de la musique du dix-huitième. *L'Art de la fugue* était maintenant réexaminé avec autant de zèle par-delà les frontières d'Europe centrale; considéré moins comme le dernière souffle créatif désordonné d'un mourant que la somme parachevée complète du génie incommensurable de Bach.

La nouvelle de l'évènement se répandit à travers toute l'Europe comme une traînée de poudre. Elle traversa l'Atlantique et en l'espace de deux ans, Stokowski présentait la version orchestrale de Graeser au Festival de Musique de Chambre de Mrs Coolidge à la Bibliothèque du Congrès, à Washington. Dès 1930 et 1931 le public new-yorkais assistait à des concerts donnés par la Juilliard Graduate School sous la direction d'Albert Stoessel.

En fait Graeser avait simplement divisé l'œuvre en deux parties, chacune commençant avec des forces limitées (quator à cordes ou clavecin). L'instrumentation

s'élargit progressivement à partir de cette base, en prenant d'abord des proportions d'ensemble de musique de chambre pour arriver aux dimensions orchestrales complètes. Dans les onze premières fugues Graeser a adopté l'ordre de l'original; sa première moitié comprenait les quatre fugues simples, les trois fugues renversées et les quatre doubles/triples fugues. Sa deuxième partie englobait les canons, les fugues miroirs et la fugue quadruple.

L'arrangement de Graeser fut rapidement mis de côté pour faire place à des instrumentations plus économiques. Les pesantes incarnations orchestrales disparaissent n plus ni moins. A partir de ce moment-là, l'œuvre était généralement jouée par des orchestres de chambre ou des quatuors à cordes. La composition de Bach en quatre parties donna lieu à d'autres expériences avec toute une variété de groupements instrumentaux. Les organistes se tournèrent vers *L'Art de la fugue* et l'œuvre fut examinée de nouveau.

En 1932, Tovey adoptait la croyance du dix-neuvième siècle selon laquelle l'œuvre avait été écrite pour le clavier. Il publia une partition à une partie par portée ainsi qu'une autre pour clavier. Tout comme d'autres musiciens et musicologues, il sortit aussi une version « complète » de la fugue finale à quatre parties qui s'interrompt après la 239^{ème} mesure. Nous ne savons toujours pas très bien de nos jours si Bach destinait ses variations à l'orgue ou au clavier, à un groupe de musique de chambre ou à un orchestre.

Gustav Leonhardt prétend qu'un seul coup d'œil à la portée de la partie alto dans les douze premières fugues, suffit à révéler comment aucun des groupes d'ensemble de Bach ne peut servir à exécuter l'œuvre correctement. « Chaque instrumentation doit avoir recours à un groupe d'instruments complètement anachronique », dit-il. Et il ajoute : « Aucune voix seule ne possède un caractère

instrumental spécifique. Ceci ... peut expliquer la plus grande variété des tentatives instrumentales ». Le claveciniste et musicologue néerlandais explique que Bach n'utilisait jamais *ut1* pour la flûte, le hautbois ou le violon. Mais les clefs qu'il spécifiait, étaient couramment acceptées pour la polyphonie classique et tout autant pour les instruments à clavier.

Comme nous l'avons vu, la nature de l'instrumentation n'est pas documentée. Qui plus est, elle semble avoir été présentée comme un contrepoint abstrait, indépendamment de toute précision instrumentale particulière. De telles observations ont conduit à une théorie paradoxale selon laquelle Bach ne se préoccupait absolument pas de son exécution éventuelle. Ce qui pose à son tour la question de savoir si *L'Art de la fugue* a uniquement été écrit comme un exercice intellectuel élaboré?

Le musicologue allemand, Friedrich Blume avance que Bach envisageait son œuvre comme une activité ésotérique, une transmission désintéressée de théorie purement abstraite: « Bach désirait poursuivre une tradition de talent contrapuntique parfait ... héritée de l'école (romaine) de l'époque de Palestrina en passant par Sweelinck, Theile, Werckmeister et Vitali ».

C P E Bach lui-même pensait que la valeur primordiale de l'œuvre était comme aide didactique. Il déclara, « chaque élève de l'art ... ne peut s'empêcher d'apprendre par cette œuvre, comment composer une bonne fugue et n'aura donc pas besoin de professeur oral qui prend souvent assez cher ». Schweitzer adopta une opinion semblable dans son *J S Bach, le musicien-poète* (1905).

En 1756 trente exemplaires seulement de *L'Art de la fugue* avaient été vendus et 120 ans plus tard cette œuvre était tout aussi ignorée à part la rare publication de quelques éditions pour clavier. Suite à l'intérêt porté à cette œuvre par Graeser et Tovey vers la fin des années vingt et

au début des années trente, plusieurs artistes du clavier la reprirent. Chacun soutenant avec la plus grande persuasion que *L'Art de la fugue* convenait le mieux à son instrument.

Leonhardt se fit l'avocat du clavecin tandis que Helmut Walcha était celui de l'orgue. Les dictionnaires de musique d'aujourd'hui adoptent un point de vue plus diplomatique et moins restreint en notant simplement qu'une exécution au clavier en semble l'interprétation la plus évidente. Le fait que l'œuvre ait été publiée en partition est sans importance. La préface ajoutée par F W Marburg (1752) explique que ceci devait en faciliter la lecture. Charles Rosen dit que dix-huit (vingt enregistrés ici) des morceaux contrapuntiques les plus complexes ne tombent pas par hasard à la portée des deux mains. Il observe aussi : « *L'Art de la fugue* était destiné à être étudié en le jouant, en laissant ses merveilles se dérouler, être entendues et senties sous les doigts ... il faut en effet la jouer maintes et maintes fois avant de pouvoir en pénétrer la lucidité trompeuse. Elle ne contient presque aucun effet dramatique ; les modulations les plus fantastiques se font discrètement et les séquences sont continuellement variées avec une délicatesse sans pareille dans la musique baroque. »

Bach commença son travail monumental avec quatre fugues, deux qui présentent le thème et les autres qui défilent dans le sens inverse. Puis il ajouta des contre-fugues dans lesquelles le premier énoncé est renversé et recombina dans sa forme originale. Nous avons ensuite les doubles et triples fugues, quatre canons et deux paires de fugues miroirs. Karl Geiringer note : « Pour que ce reflet de miroir soit doublement réaliste, la partie de dessus de la première fugue devient la basse de la seconde, l'alto se change en ténor, le ténor en alto et la basse en voix de dessus ». *l'inversus* semble être le *rectus* debout sur sa tête.

En fait l'ordre des morceaux de l'exemplaire manuscrit diffère de celui qui a été établi pour la version imprimée. Le manuscrit est certainement de la main de Bach tandis que les détails de la version imprimée ne sont toujours pas définitivement authentifiés. La numérotation des premiers morceaux (scrupuleusement gravés) est peut-être basée sur un deuxième manuscrit « perdu », sur lequel Bach lui-même aurait modifié l'agencement original. L'ordre des fugues miroirs fait toujours l'objet de débats prolongés et non concluants. Sur cet enregistrement Tatiana Nikolayeva adopte une progression modelée en séquence des fugues apparentées et canons qui s'interposent.

Contrapuncti 1, 2, 3 et 4 (disque ①, pistes 7 à 10) sont les quatre simples fugues décrites ci-dessous. La première de quatre fugues canoniques : « alla Ottava » ① 11, se trouve entre ces contrapuncti d'introduction et trois contre-fugues ① 12–14, c-à-d Contrapunctus 5, Contrapunctus « in Stylo Francese » et Contrapunctus « per Augmentationem et Diminutionem ». La seconde fugue canonique : « alla Duodecima in Contrapuncto alla Quinta », ① 15, sert à accentuer la distinction entre les trois contre-fugues de Bach (comme ci-dessus) et les quatre fugues à plusieurs thèmes (Contrapunctus 8, 9 [« alla Duodecima »], 10 [« alla decima »] et 11) qui occupent les quatre premières pistes du CD2. Deux autres fugues canoniques se trouvent entre les fugues à plusieurs thèmes et les deux fugues miroirs. Le canon « per Augmentationem in Contrario Motu » ② 5, avec sa variation franche de la forme fondamentale du thème principal, s'apparente de façon frappante au Contrapunctus 11 qui le précède sur cet enregistrement. Puis le canon « alla Decima, Contrapuncto alla Terza » ② 6, avec son renversement synopé, annonce la première des deux fugues miroirs ② 7–10. Elles sont numérotées Contrapunctus 13 (*Rectus et Inversus*) et Contrapunctus

12 (*Rectus et Inversus*) et sont ainsi classées par un processus de simple logique. Ensemble elles conduisent au Contrapunctus 14 ② 11, la fugue B-A-C-H de clôture. Les vingt pistes peuvent encore être décrites comme suit.

① 7 **Contrapunctus 1** La première de quatre fugues simples. Jouée ici normalement et qui sert à introduire la forme et le caractère de base du thème.

① 8 **Contrapunctus 2** La fugue à quatre parties est jouée normalement. La dernière partie du thème épouse maintenant un rythme pointé.

① 9 **Contrapunctus 3** La simple fugue à quatre parties réapparaît. Son thème principal est renversé et un contre-sujet chromatique est maintenu à travers tout le morceau.

① 10 **Contrapunctus 4** Bach utilise de nouveau la même forme renversée de son thème. Il s'agit d'une simple fugue à quatre parties avec un contre-sujet d'humeur chromatiquement changeante. Il y a une référence oblique en tierce descendante à un hymne utilisé dans les cantates: c-à-d « Wer weiss, wie nahe mer mein Ende » (« Qui sait combien ma fin est proche ») par la comtesse de Schwarzburg-Rudolstadt (1637–1707).

① 11 **Canon (en diapason plagal) alla Ottava** L'une de quatre fugues canoniques. En deux parties; le thème principal est d'abord renversé, puis joué normalement avec d'importants changements rythmiques et ornements. Il se développe en un simple canon à l'octave et la partie la plus basse suit la plus haute à quatre barres de distance.

① 12 **Contrapunctus 5** Une simple fugue à quatre parties. Ici le thème principal est varié par deux notes de passage. Les strettes sont espacées de manière variée; elles sont normales et renversées.

① 13 **Contrapunctus 6** En quatre parties (« in Stylo Francese »). Le thème principal est une fois encore varié avec des notes de passage. La réponse est renversée et

diminuée tandis que les strettes à espacement varié sont normales, renversées, diminuées, doubles et triples. Le thème prend quatre aspects séparés.

① 14 **Contrapunctus 7** En quatre parties (per Augmentationem et Diminutionem). Il vient s'ajouter aux variantes du thème de base entendu jusqu'ici. Avec sa réponse renversée, l'exposition passe de la basse au *ut*1 et les augmentations sont enrichies des quatre versions du thème du Contrapunctus 6. Les strettes surviennent à divers intervalles.

① 15 **Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta** En deux parties. Une autre version (normale) du thème principal avec d'improbables changements de rythme et des ornements. Dans la première section, le canon est dans l'octave supérieure. Dans la deuxième section les parties s'interchangent avec le canon maintenant dans la double sous-octave. La partie supérieure suit la partie inférieure à une distance de huit barres jusqu'au milieu de la fugue puis la partie supérieure mène tandis que l'inférieure suit de huit barres (à l'octave).

② 1 **Contrapunctus 8** Une triple fugue à trois parties et l'un des morceaux extérieurement les plus séduisants de toute l'œuvre. On entend deux nouveaux thèmes dans une configuration normale et ils réapparaissent dans contrapunctus 11. Plus tard ces thèmes sont combinés à la variation du thème principal dans sa forme renversée. Maintenant le thème est renversé et rythmiquement diversifié.

② 2 **Contrapunctus 9 (alla Duodecima)** Suite à l'exposition de ce nouveau thème, le thème principal augmenté réapparaît sept fois à différents intervalles comme un accompagnement mélodique fixe. A chaque fois le nouveau thème et le thème principal sont combinés en deux intervalles différents.

② 3 **Contrapunctus 10 (alla Decima)** Introduc-

tion d'un autre thème nouveau. Il passe de la forme normale à la forme renversée après la première exposition. La 23^{ème} barre amène une deuxième exposition. Cette fois-ci des notes de passage servent à varier le thème principal renversé. Il y a aussi un nouveau contre-sujet vital. Les deux thèmes sont combinés après la 44^{ème} barre tandis que des passages de tierces et de sixtes viennent encore animer les deux thèmes.

② ④ **Contrapunctus 11** Une triple fugue à quatre parties. Elle commence par une variation du thème principal rythmiquement modifié (cf la forme renversée au **Contrapunctus 8**). Les thèmes sont combinés et recombinaison en forme normale et renversée ; huit thèmes en tout. Cette équation complexe englobe une ligne chromatique ascendante/descendante considérée comme le quatrième thème.

② ⑤ **Canon (en quarte plagale) per Augmentationem in Contrario Motu** Une variation audacieuse du contour de base du thème. Sa partie inférieure suit la partie supérieure par renversement augmenté à quatre barres de distance. La dernière moitié a le même canon. Mais maintenant et à partir du milieu, ses parties s'interchangent.

② ⑥ **Canon alla Decima (Contrapunto alla Terza)** La technique de Bach le reprend sur la piste ① 15]. Ici encore nous avons deux parties avec un thème principal modifié. La fugue commence en canon à la dixième (supérieure). Elle se transforme à mi-chemin en un canon à la sous-octave. Le point central de cette fugue est son simple renversement syncope.

② ⑦ **Contrapunctus 13 (Rectus)** Une fugue miroir à trois parties. La simple forme de base du thème est constamment modifiée, ornée et renversée. Sa basse non thématique demeure inchangée. Les deux fugues miroirs sont prolongées pour deux clavecins si désiré.

② ⑧ **Contrapunctus 13 (Inversus)** Un renverse-

ment complet (miroir) du **Rectus** précédent. La section centrale du morceau précédent devient la partie supérieure. Il s'ensuit que la partie inférieure occupe le centre et la partie supérieure ② ⑦ est la partie basse de l'**Inversus**.

② ⑨ **Contrapunctus 12 (Rectus)** Une fugue miroir à quatre parties. Son thème principal simple est renversé, varié et orné dans les quatre parties. Une deuxième variante du même thème suit.

② ⑩ **Contrapunctus 12 (Inversus)** La fugue entière à quatre parties est reflétée, la basse devenant la clef d'ut et ainsi de suite. Maintenant le renversement total a sa propre validité autonome. Au vingtième siècle, Fricker a soudé le miroir et son image (12 Etudes pour piano) tandis que le « Renversement chromatique » de Bartók (*Mikrokosmos VI*) autorise les images simultanées ou successives sur deux pianos.

② 11 **Contrapunctus 14** Dans cette triple fugue finale, Bach décida d'inclure les lettres de son nom (selon la notation allemande). Il appose donc son sceau personnel à l'œuvre complète. Le premier thème délibéré en *ricercare* se lit de la même façon dans les deux sens. On l'entend en strette et en forme renversée. Le deuxième thème essentiellement en croches, finit par se combiner au premier. Le troisième thème (final) se tourne vers le motif B-A-C-H, présenté en blanches. Après un passage bref en contrepoint, l'édition se termine tandis que le manuscrit continue sur sept barres de plus. Entendre le thème de BACH, l'instant d'unipsson avec les trois thèmes, puis le silence brutal et soudain, donne à l'œuvre un effet final foudroyant.

La réalisation suprême de Bach est achevée. Mais Tatiana Nikolayeva a certainement droit au dernier mot. Entre les enregistrements faits à la Rosslyn Hill Chapel de Hampstead à Londres, elle s'est souvenue d'un concert à Kharkov, dans le sud de la Russie. Une fois le concert

terminé, un amateur de concerts lui dit que *L'Art de la fugue* lui avait permis de mieux comprendre les tragédies humaines. « Cette musique est très secrète », conclut-elle. « Nous ne connaissons jamais les pensées les plus intimes

de Bach—nous pouvons seulement essayer de comprendre la signification. »

HOWARD SMITH © 1992
Traduction MARTINE ERUSSARD

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

DAS kontrapunktische **Ricercare** ist eine aus der Motette entwickelte Instrumentalform, die sich bis auf den flämischen Komponisten Adrian Willaert (c1490–1562) zurückführen läßt. Dieser komponierte neun instrumentale Ricercari (1551). Danach herrschten Orgel-Ricercari im Italien des 17. Jahrhunderts vor. Gewöhnlich bestehen Ricercari aus mehreren Teilen; jeder Teil ist eine fugale Exposition, und das Grundthema ist in jeder polyphonen Stimme präsent.

In einigen Ricercari durfte jeder Teil sein eigenes Thema haben. Andere enthielten ein Einzelthema, das in jedem Teil in einer anderen Gestalt auftrat. Besonders Gabrieli und Frescobaldi machten von dieser musikalischen Form Gebrauch. Seinen absoluten Höhepunkt erreichte dieser Kompositionsstil jedoch mit den drei- und sechs-stimmigen Ricercari in Bachs *Musikalischem Opfer* (1747).

In jenem Jahr wurde Bach auf einem Besuch in Potsdam von Friedrich dem Großen vor die Herausforderung gestellt, ein sechsstimmiges Ricercar zu improvisieren. Den *Berlinischen Nachrichten* vom 11. Mai 1747 zufolge ließ der König Bach unmittelbar nach seiner Ankunft in Potsdam rufen, so daß dieser nicht

einmal Zeit hatte, sich umzukleiden. Er mußte sogleich ohne alle Vorbereitungen über ein vom König gestelltes und auf dem Fortepiano vorgespieltes Thema eine Fuge improvisieren. Dies gelang dem Meiste so vorzüglich, daß der König sein Wohlgefallen äußerte, und sämtliche Anwesenden in Verwunderung gesetzt wurden.

Während dieses Potsdamer Besuches improvisierte Bach (am 4. Mai) vor versammeltem Hofe eine dreistimmige Fuge für den Monarchen. Diese liegt sehr wahrscheinlich dem leichteren, freier suchenden *Ricercar a 3* zugrunde, zu dem sich Kanons und eine Triosonate gesellten und die zusammen das *Musikalische Opfer* bilden. Diese Ansammlung von kontrapunktischen Werken ist dem Preußenkönig gewidmet. Das „Königliche Thema“ weist eine Reihe von sich verändernden Motiven auf, die sich steigende rhythmische und harmonische Intensität bewahrt ihre Symmetrie in den Reprisen wie auch den dem Thema entnommenen, verminderten Motiven.

Bach nahm die königliche Herausforderung an und verfaßte bei seiner Rückkehr nach Leipzig seine sogenannte „Preußische Fuge“ (Ricercare a 6); diese ist ein Wunder an ausdrucksstarker, kunstvoller Harmonie

und struktureller Verdichtung. Das Königliche Thema verbreitet sich mit stiller Erhabenheit nach Art eines langsamen *alla breve*. Die Fuge enthält ausgedehnte, polyphone kontrapunktische Zwischenspiele, während ein aus der Baßstimme aufsteigendes chromatisches Motiv letztmalig zum Königlichen Thema überleitet.

Im Gegensatz zu den Kontrapunkten in der *Kunst der Fuge* verleiht die sechs Einsätze und sechs zusätzlichen Expositionen des Themas dem Werk seine Erhabenheit und ernste Lyrik. Man beachte, daß die Ricercari keine Stretti, Umkehrungen oder Seitenthemen aufweisen.

Aus dem gesamten *Musikalischen Opfer* ist nur das sechsstimmige Ricercar in Bachs Eigenschrift erhalten geblieben. Der Originaldruck wurde von J G Schübler aus Zella graviert. Anschließend übernahm Breitkopf aus Leipzig Druck und Vertrieb zum Zeitpunkt der Messe im Oktober 1747. Bach verlangte 100 Exemplare.

Bach scheint die meisten dieser Exemplare gratis unter seinen Freunden verteilt zu haben, ein Spezialdruck wurde dem König zugesandt, der Rest für einen Taler pro Kopie verkauft. Seine beiden ältesten Söhne fungierten in Halle und Berlin als Agenten für das „Opfer“. Die Originalausgabe ist weder im Format noch in der Seitennumerierung konsistent. Dazu jedoch Malcolm Boyd von der Universität Cardiff: „Die Frage einer festen Ordnung erhebt sich erst, wenn wir das Werk als Ganzes einbinden oder aufführen wollen. Es besteht jedoch kein Anlaß anzunehmen, daß weder das eine noch das andere in der Ansicht Bachs gelegen hat.“

Die vernachlässigten **Vier Duette** sind in Teil III der vierteiligen *Clavier-Übung* zu finden. Sie folgen dem Muster der *Neuen Clavier-Übung* (1669) von Johann Kuhnau, dem Leipziger Amtsvorgänger Bachs. Die Clavier-Übung beginnt mit sechs Suiten, die 1731 zunächst als ein komplettes Werk vorgestellt wurden. Zwei Werke, das *Italienische Konzert* (BWV971) und die *Ouvertüre im*

Französischen Stil (BWV831) erscheinen als *Clavier-Übung* Teil II (1735). Der letzte Teil besteht aus nur einem Werk, der „Arie mit verschiedenen Variationen“ (BWV988), allgemein als die „Goldberg-Variationen“ bekannt.

Teil III beginnt mit einem Präludium in Es (BWV552) und ist Teil einer größeren fünfstimmigen Fuge, die zu einem späteren Zeitpunkt wiederkehrt, wieder in Es und mit drei Themen. Eine Folge auf der Liturgie aufbauender Choralpräludien (BWV669–89) trennt diese Zwischenspiele in Es. Im ganzen besteht die *Clavier-Übung* III mit ihren hier eingespielten Duetten aus 27 Einzelstücken.

In diesen Teilen des *Musikalischen Opfers* finden wir weit auseinandergehende Stile, einige von beinahe oberflächlicher Eleganz, andere scheinen in ihrem altertümlichen Modus eine „Anlehnung“ zu verraten. Bachs ungewöhnlich strenge Choralpräludien und noch mehr die vier eigenartigen Duette mit ihren abrupten, chromatischen und (manchmal) bitonalen Linien akzentuieren den Abwechslungsreichtum. Boyd erläutert: „Allein die Anwesenheit der Duette benötigt eine Erklärung, und bisher sind sich die Bachforscher noch nicht einmal einig, für welches Instrument sie überhaupt komponiert wurden.“

Die Kunst der Fuge wird gemeinhin als eine der bedeutendsten intellektuellen Glanzleistungen der westlichen Zivilisation betrachtet, als eins der großen musikalischen Wunder. Vor allem giftet sich in ihr der Kontrapunkt in allen seinen bekanntesten Möglichkeiten.

Laut Wörterbuch ist ein Kontrapunkt: die Kunst, mehrere Stimmen als selbständige Melodielinien nebeneinander zu führen, z.B. in Fuge und Kanon; eigentlich „das Setzen einer Gegenstimme zur Melodie“ (*punctus contra punctum*, Note gegen Note).

Soweit die Ethymologie. Diese Musikform läßt sich jedoch nur verstehen, wenn alle ihre Elemente völlig

realisiert werden, wie es in diesem Meisterwerk der Fall ist. Keiner verstand die Gesetzesmäßigkeiten des Kontrapunktes besser als Bach. Gegen Ende seiner kompositorischen Laufbahn, als er als Kantor der Thomaskirche zu Leipzig tätig war, beschäftigte er sich mehr und mehr mit der Kontrapunktik. Er hatte die Goldberg-Variationen (1742), das *Musikalische Opfer* (1747, s. oben) und die *Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“* (1747) beendet und nun, im Jahre 1748, war er soweit, sein Schaffen in einem letzten Höhepunkt zusammenzuführen, in einem Werk, dem ein einziges Thema mit jederart Kontrapunkt und Kanon zugrunde liegt. Er begann mit der eigentlichen Arbeit im folgenden Jahr, und es gelang ihm, trotz eines schweren Augenleidens dieses Werk im Jahr seines Todes (1750) mehr oder weniger zu vollenden. *Die Kunst der Fuge* erwies sich als eine monumentale Offenbarung, als eine unvollendete Reihe von kontrapunktischen Variationen, die von einer unerschöpflichen Vielfalt grenzenloser Phantasie durchdrungen sind.

Der 65jährige Bach brachte in der *Kunst der Fuge* unermeßliche Erhabenheit und Poesie zum Ausdruck. Und doch war seine Absicht in erster Linie gewesen, die Möglichkeiten eines einzelnen, einfachen „Themas“ auf verständliche Weise durch stilmäßig unterschiedliche Fugen- und Kanonkompositionen darzustellen. Sein Augenleiden machte die Vollendung des Werkes zwar unmöglich, doch war noch zu seinen Lebzeiten mit den Vorbereitungen zur Veröffentlichung begonnen worden.

Eine vollständige Fassung von Bachs Autograph ging der veröffentlichten voraus, auch war der offizielle Kupferstich noch von ihm selbst beaufsichtigt worden. Man kann jedoch kaum behaupten, daß dieser sein Imprimatur trägt, da von Zeit zu Zeit Mitglieder seiner Familie einige Blätter dem „unbekannten“ Graveur zutrug, der an dem Manuskript ohne Verständnis der

Musik oder Kenntnis der Reihenfolge arbeitete. Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel übernahm am Ende die Veröffentlichung, die postum im Herbst 1751 erschien. Das Ergebnis war ein so heilloser Durcheinander, daß die aufführenden Künstler nur voller Verwirrung darauf starren konnten. *Die Kunst der Fuge* wurde als eine labyrinthische Übung betrachtet, eine trockene akademische Verwicklung von ungewöhnlicher Streng.

Diese weit verbreitete Auffassung bedeutete, daß dieses überwältigende Meisterwerk Bachs lange Zeit unverdientermaßen vernachlässigt und vergessen blieb. Carl Czerny und Philipp Spitta wollten es als ein Musikstück für Tasteninstrumente verstanden wissen. Schwierigkeiten ergaben sich aus seiner unvollendeten Form. Bach hatte die letzte Fuge, in der Druckausgabe als „Fuga a soggetti“ bezeichnet, nicht fertiggestellt: Contrapunctus 14 in dieser Einspielung (Graeser Nr. 19, s. unten). Außerdem waren Aspekte des Urdrucks nicht endenden wollenden Spekulationen unterworfen.

Die ersten vier Fugen stellen kein Problem dar; in der Tat verläuft alles glatt bis zum Contrapunctus 11. Die meisten Musikforscher erkennen Bachs Einfluß auf die Anordnung der Stücke bis zu diesem Punkt an, obwohl Fragen aufgeworfen wurden in bezug auf drei (nicht vier) „stretto“-Gegenfugen; Contrapuncti 5-7.

Größere Probleme stellen sich mit den nicht nummerierten Stücken, die so eigenartig im Erstdruck angeordnet waren. Bis zum gegenwärtigen Jahrhundert gerieten viele Künstler aus dem Konzept, da die Partitur keinerlei Anweisungen zur Besetzung enthielt.

Das Verdienst, die *Kunst der Fuge* im 20. Jahrhundert für die Konzertwiedergabe zugänglich gemacht zu haben, kann ohne Zweifel der früh verstorbene Wolfgang Graeser (1906–1928) für sich in Anspruch nehmen. Er entwirrte gewissenhaft das Ganze und stellte 1924 eine Anordnung auf, in der die Kanons und Fugen für unterschiedliche

Instrumentengruppen eingerichtet sind. Diese Version gelangte erstmalig 1927 in der Thomaskirche zu Leipziger unter dem Dirigentenstab von Karl Straube zur Aufführung.

Die Graeser-Fassung erweckte außerordentliches Interesse. Weltweit Welt horchten die Musiker auf; die Akademiker sahen sie als den Wendepunkt in unserem Verständnis der Musik des 18. Jahrhunderts an; die *Kunst der Fuge* wurde nun nicht mehr als der letzte, wirre schöpferische Atemstoß eines sterbenden Menschen angesehen, sondern als die Krönung im Schaffen eines unermeßlichen Genies.

Die Nachrichten über diesen Wandel in der Geschichte der *Kunst der Fuge* verbreiteten sich wie ein Lauffeuer durch Europa und überquerten sogar den Atlantik. Innerhalb von zwei Jahren präsentierte Stokowski Graesers Orchesterbearbeitung zum Anlaß von Mrs Coolidges Kammermusik-Festival in der Bibliothek des Washington Kongreßgebäudes. In den Jahren 1930/31 kamen New Yorks Konzertgänger in den Genuß von Aufführungen durch die Juilliard Graduate School unter Albert Stoessel.

Graesers Bearbeitung bestand hauptsächlich daraus, das Werk in zwei Teile aufzuteilen, wobei jeder Teil von entweder Streichquartett oder Cembalo eingeleitet wird. Von dieser Basis ausgehend, nimmt die Instrumentierung nach und nach zu, zunächst auf den Umfang eines Kammerorchesters, dann auf volles Orchester. In den ersten elf Fugen behielt Graeser die Anordnung des Originals bei; diese bestand aus den vier einfachen Fugen, den drei Umkehrungsfugen und den vier Doppel- und Tripelfugen. Die zweite Hälfte umfaßt die Kanons, Spiegelfugen und die Quadrupelfuge.

Graesers Anordnung wurde bald durch eine Version mit sparsamerer Instrumentierung ersetzt. Gewichtige Orchesterinkarnationen verschwanden fast völlig, und das

Werk wurde meist mit Kammerorchester oder Streichquartett aufgeführt. Bachs vierstimmige Kompositionsweise brachte weitere Experimente mit verschiedenen Gruppenanordnungen mit sich. Organisten wandten sich der *Kunst der Fuge* zu, und das Werk wurde erneuter Prüfungen unterzogen.

1932 sprach sich Tovey für die im 19. Jahrhundert vertretene Auffassung aus, daß das Werk für Tasteninstrumente vorgesehen war. Er veröffentlichte in diesem Jahr eine Partitur und einen Klavierauszug. Außerdem produzierte er, wie schon andere bevor ihm, eine „vollständige“ Fassung der letzten, vierstimmigen Fuge, die in der erhaltenen Handschrift in Takt 239 abbricht. Ob Bach nun seine Variationen für die Orgel oder das Cembalo, für eine Kammergruppe oder ein Kammerorchester vorgesehen hat, ist bis heute unklar geblieben.

Gustav Leonhardt behauptet, daß ein flüchtiger Blick auf den Umfang der Altstimme in den ersten zwölf Fugen offenbart, daß keine von Bachs Ensemblegruppen in der Aufführung des Werkes richtig eingesetzt werden können. „Jede Besetzung muß auf eine völlig anachronistische Instrumentengruppe zurückgreifen,“ meint er. Und fügt hinzu: „Keine einzelne Stimme hat einen besonders instrumentalen Charakter. Dies mag die größere Vielfalt instrumentaler Versuche erklären.“ Der holländische Cembalist und Musikgelehrte erläutert weiterhin, daß Bach niemals den Sopranschlüssel für Flöte, Oboe oder Violine benutzte. Die Schlüssel aber, die er angab, waren weithin gleichermaßen als Schlüssel für klassische Polyphonie sowie für Tasteninstrumente akzeptiert.

Beobachtungen wie die Tatsache, daß Bach keine bestimmten Instrumente für das Werk vorgesehen, sondern es als abstrakten Kontrapunkt vorgelegt hat, der an keine spezielle instrumentale Vertonung gebunden ist, haben zu der Theorie geführt, daß Bach sich letzten Endes über die Aufführung der *Kunst der Fuge* keine

Gedanken gemacht hatte. Womit sich die Frage erhebt, ob das Werk allein als eine komplizierte intellektuelle Übung niedergeschrieben wurde.

Der deutsche Gelehrte Friedrich Blume argumentierte, daß Bach sein Schaffen als eine esoterische Tätigkeit verstand, als eine unvoreingenommene Übertragung rein abstrakter Theorie; „Bach wollte die Tradition einer vollendeten kontrapunktischen Fertigkeit weiterführen ... wie sie von der (römischen) Schule Palestrinas über Sweelinck, Theile, Werckmeister und Vitali überliefert worden war“.

C Ph E Bach sah den größten Wert des Werkes als ein Lehrmittel. Er tat kund: „Jeder angehende Musiker kann nicht umhin, hieraus zu lernen, wie man eine gute Fuge komponiert und braucht daher keinen lebenden Lehrer, der oft teuer genug ist.“ Albert Schweitzer vertrat in seinem Essay *J S Bach, le musicien-poète* (1905) die gleiche Ansicht.

Bis 1756 waren nur 30 Exemplare der *Kunst der Fuge* verkauft worden. 120 Jahre später fand sie bis auf einige wenige Ausgaben für Tasteninstrumente immer noch keine Beachtung. Nachdem Graeser und Tovey Ende der 20er Jahre das Werk bearbeitet hatten, wurde *Die Kunst der Fuge* von einer Reihe Solisten wieder zum Leben erweckt. Diese Künstler lieferten überzeugende Argumente, daß das Werk sich gerade für ihr jeweiliges Tasteninstrument ganz besonders gut eignete.

Leonhardt vertrat die Seite des Cembalos, während Helmut Walcha es für ein Orgelwerk erklärte. Zeitgenössische Musiklexika behandeln den Fall diplomatisch und ohne Partei zu nehmen: „Die Aufführung auf einem Tasteninstrument scheint am nächsten zu liegen.“ Die Tatsache, daß *Die Kunst der Fuge* als Partitur veröffentlicht wurde, ist unerheblich. In einem von F W Marpurg nachgetragenen Vorwort (1752) erläutert dieser, daß es der damaligen Praxis entsprach, dieserart Musik in

Partitur zu publizieren, die dann leichter abzuspielen war.

Charles Rosen bemerkt: „Die *Kunst der Fuge* soll beim Spielen studiert werden, ihre Wunder müssen unter den Händen gesehen, gehört und gespürt werden ... sie muß viele Male gespielt werden, bevor man durch ihre täuschende Klarheit hindurchschauen kann. Es gibt fast keine dramatischen Effekte; die fantasievollsten Modulationen finden diskret statt, und die Tonfolgen werden ständig mit einer Zartheit variiert, die in der Barockmusik ihresgleichen sucht.“

Bach begann seine gewaltige Aufgabe mit vier Fugen, von denen zwei das Hauptthema in seiner Grundform bearbeiten und die anderen beiden in der Umkehrung erscheinen. Hinzu kamen Gegenfugen, in denen das erste Thema umgekehrt und anschließend wieder mit der Grundform kombiniert wird. Weiterhin treten Doppel- und Tripelfugen, vier Kanons und zwei Spiegelfugenpaare auf den Plan. Karl Geiringer bemerkt dazu: „Um die Spiegelung doppelt realistisch zu gestalten, wird die Sopranstimme der ersten Fuge zum Baß der zweiten, Alt wird zum Tenor, Tenor zum Alt und Baß zum Sopran.“ Die *Inversus*-Form erscheint als die auf dem Kopf stehende *Rectus*-Form.

Die Anordnung der Stücke unterscheidet sich in der Eigenschrift erheblich von der Druckausgabe. Während erstere eindeutig von Bachs Hand verfaßt wurde, sind bei zweiter selbst heute noch Teile für echt zu erklären. Der Numerierung der ersten (tadellos gestochenen) Stücke mag eine zweite „verlorengegangene“ Eigenschrift zugrunde liegen, an der Bach selbst Änderungen vorgenommen hatte. Die Anordnung der Spiegelfugen bleibt nach wie vor das Thema langer und ergebnisloser Debatten. In dieser Einspielung folgt Tatiana Nikolayeva dem sequentiellen Fortschritt verwandter Fugen und dazwischenliegender Kanons.

Die Contrapuncti 1, 2, 3 und 4 (CD ① Spur 7–10) sind die vier einfachen Fugen (s. unten). Die erste von

vier kanonischen Fugen, „alla Ottava“ ① 11 nimmt ihren Platz zwischen diesen einleitenden Contrapuncti und drei Gegenfugen ein. Es folgen Contrapunctus 5, „in Stylo Francese“ und Contrapunctus „per Augmentationem et Diminutionem“ ① 12–14. Die zweite kanonische Fuge, „alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta“ ① 15 unterstreicht den Gegensatz zwischen Bachs drei Gegenfugen (s. oben), während die vier mehrthematischen Fugen (Contrapunctus 8, 9 [„alla Duodecima“], 10 [„alla Decima“] und 11) die ersten vier Spuren von CD 2 einnehmen. Die beiden verbleibenden Kanons sind zwischen den mehrthematischen Fugen und den beiden Spiegelfugen zu finden. Der Kanon „per Augmentationem in Contrario Motu“ ② 6 knüpft mit seiner direkten Variation des Grundthemas auf auffallende Weise an den Contrapunctus 11 an, dem er in dieser Einspielung nachgestellt ist. Dann kündigt der Kanon „alla Decima, Contrapuncto alla Terza“ ② 6 mit seiner synkopierten Umkehrung die erste der beiden Spiegelfugen an ② 7–10. Diese sind als Contrapunctus 13 (*Rectus* und *Inversus*) und Contrapunctus 12 (*Rectus* und *Inversus*) numeriert. Diese Anordnung beruht auf einfacher Logik. Gemeinsam leiten Nummer 13 und 12 in den Contrapunctus 14 ② 11 über, in die abschließende Tonfolge B-A-C-H. Zu diesen zwanzig Spuren seien folgende Ausführungen gegeben:

① 7 **Contrapunctus 1** Die erste der vier einfachen Fugen. Stellt Grundform und Charakter des Themas vor.

① 8 **Contrapunctus 2** Die vierstimmige Fuge wird in ihrer Grundform vorgetragen. Der zweite Teil des Themas tritt hier in punktiertem Rhythmus auf.

① 9 **Contrapunctus 3** Die einfache vierstimmige Fuge kehrt Das Hauptthema der einfachen vierstimmigen Fuge erscheint in seiner Umkehrungsform, und ein chromatisches Gegenthema wird in dieser ganzen Fuge beibehalten.

① 10 **Contrapunctus 4** Wiederum macht Bach von derselben umgekehrten Form des Themas Gebrauch. Hier haben wir eine einfache vierstimmige Fuge mit chromatisch schwermütigem Gegenthema. Eine versteckte absteigende Terz weist auf die Hymne „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ der Gräfin Schwarzburg-Rudolstadt (1637–1707) hin.

① 11 **Kanon (in Hypodiapason) alla Ottava** Eine von vier kanonischen Fugen. Zweiteilig, mit zunächst umgekehrten Thema, das dann in seiner Grundform vorgetragen wird, aber wesentliche rhythmische Veränderungen und Figurationen aufweist. Die Fuge wird in der Oktave zu einem einfachen Kanon verarbeitet. Die Unterstimme folgt der Oberstimme im Abstand von vier Takt.

① 12 **Contrapunctus 5** Eine einfache vierstimmige Fuge. Hier wird das Hauptthema durch zwei Durchgangstöne variiert. Stretti sind vermischt in der Grund- und Umkehrungsform verteilt.

① 13 **Contrapunctus 6** Vierstimmig, („in Stylo Francese“). Wiederum wird das Hauptthema mit Durchgangstönen variiert. Die Antwort erfolgt in Umkehrung und Verkleinerung, während unterschiedlich verteilte Stretti (Engführungen) in Grundform, Umkehrung und variierten Zeitwerten auftreten. Das Thema legt sich vier verschiedene Gewänder an.

① 14 **Contrapunctus 7** Vierstimmig (per Augmentationem et Diminutionem). Zusätze zu den bisher gehörten Varianten des Grundthemas. Die erste Durchführung gleitet mit ihrer umgekehrten Antwort vom Baß zum Sopran. Die Vergrößerungen werden durch die vier Versionen des Themas aus dem Contrapunctus 6 bereichert. Stretti treten in verschiedenen Abständen auf.

① 15 **Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta** Dieser zweistimmige Kanon basiert ebenfalls auf dem Hauptthema, zitiert es jedoch mit bedeutenden

Rhythmusänderungen und Figurationen. Im Duodezimenkanon verändert sich das Intervallverhältnis, und die Stimmen vertauschen ihre Rollen. Die Oberstimme folgt der Unterstimme in einem achttaktigen Abstand bis zur Mitte der Fuge, danach führt die Oberstimme, während die Unterstimme (in der Oktave) hinterherschleift.

② ① **Contrapunctus 8** Eine dreistimmige Tripelfuge und nach außen hin eine der reizvollsten des gesamten Werkes. Zwei neue Themen werden eingeführt, die im Contrapunctus 11 wiederaufgegriffen werden. Das Stück kulminiert in der Kombination dieser Themen mit der Variante des Hauptthemas in der Umkehrungsform. Das Hauptthema erfährt durch eine neue Rhythmisierung einen zusätzlichen Abwechslungsreichtum.

② ② **Contrapunctus 9 (alla Duodecima)** Nach der Exposition dieses neuen Themas tritt das vergrößerte Hauptthema siebenmal als feststehende Melodiebegleitung in unterschiedlichen Intervallen hinzu. Jedemal werden das neue und das Hauptthema in zwei Intervallkonstellationen kombiniert.

② ③ **Contrapunctus 10 (alla Decima)** Ein neues Thema wird vorgestellt. Es wechselt unmittelbar nach seiner Aufstellung von der Grund- in die Umkehrungsform. In Takt 23 wird das zweite Thema eingeführt. Diesmal ist die Aufgabe der Durchgangstöne, das umgekehrte Hauptthema zu variieren. Ein neues und bedeutendes Gegenthema tritt ebenfalls hinzu. Die beiden Themen werden ab Takt 44 kombiniert und von Terz- und Sext-Passagen belebt.

② ④ **Contrapunctus 11** Eine vierstimmige Tripelfuge. Sie beginnt mit einer Variation des rhythmisch veränderten Hauptthemas (vgl. die Umkehrungsform in Contrapunctus 8). Die Themen werden in der Grundform und der Umkehrung kombiniert und wieder kombiniert,

bis sie insgesamt acht Themen bilden. In diese komplexe Gleichung wird auch eine auf-/absteigende chromatische Linie, die als das vierte Thema zu verstehen ist, aufgenommen.

② ⑤ **Canon (in Hypodiatessaron) per Augmentationem in Contrario Motu** Eine gewagte Variation der Grundzüge des Hauptthemas. Die Unterstimme folgt der Oberstimme in vergrößerter Umkehrung im Abstand von vier Takten. Die zweite Hälfte enthält denselben Canon, nur diesmal mit ab Mitte des Stückes vertauschten Stimmen.

② ⑥ **Canon alla Decima (Contrapunto alla Terza)** Eine Wiederholung der auf ① ⑮ dargestellten Bachschen Technik. Wiederum zweistimmig, mit verändertem Hauptthema. Die Fuge beginnt als Dezimenkanon, bis sie auf halbem Weg zum Suboktavenkanon wird. Den Kern dieser Fuge bildet ihre einfache, synkopierte Umkehrung.

② ⑦ **Contrapunctus 13 (Rectus)** Eine dreistimmige Spiegelfuge. Die einfache Grundform des Themas wird ständig verändert, figuriert und umgekehrt. Die Baßstimme bleibt an diesem Themenvortrag unbeteiligt. Für beide Spiegelfugen gibt es eine Bearbeitung für 2 Cembali.

② ⑧ **Contrapunctus 13 (Inversus)** Eine vollständige Umkehrung (Spiegelung) der vorangegangenen Rectus-Form. Der Mittelteil der ersteren wird in der Inversus-Form zur Oberstimme, während die Unterstimme in die Mitte gleitet und die Oberstimme ② ⑦ nun die Baßstimme ist.

② ⑨ **Contrapunctus 12 (Rectus)** Eine vierstimmige Spiegelfuge. Ihr schlichtes Hauptthema wird in allen vier Stimmen umgekehrt, variiert und figuriert. Es folgt eine zweite Variante des Themas.

② ⑩ **Contrapunctus 12 (Inversus)** Diese vierstimmige Fuge wird in ihrer Gesamtheit gespiegelt, d.h.

Baß wird zum Sopran usw., und die ganze Umkehrung erlangt ihre autonome Gültigkeit. Im 20. Jahrhundert machte Fricker von der Spiegelung Gebrauch (12 Studien für Klavier), während Bartoks „Chromatische Umkehrung“ (*Mikrokosmos* VI) auf zwei Klavieren gleichzeitige oder aufeinanderfolgende Bilder entwirft.

② **11** **Contrapunctus 14** In diese letzte Tripelfuge hat Bach die Tonfolge B-A-C-H aufgenommen und damit sein Siegel unter das Werk gesetzt. Das erste bedächtige, ricercar-ähnliche Thema liest sich vor- wie rückwärts gleich. Es erklingt in Engführung und Umkehrung. Das zweite, hauptsächlich in Achtern vorgestellte Thema, wird schließlich mit dem ersten kombiniert. Das dritte und letzte Thema beginnt mit der Tonfolge B-A-C-H in halben Noten. Nach einer kurzen Kontrapunktpassage bricht die Druckversion ab, während das Autograph noch weitere sieben Takte enthält. Das BACH-Thema, die unmittelbare

Vereinigung mit allen drei Themen und dann abruptes und plötzliches Schweigen verleihen dem Werk seine letzte und erschütternde Wirkung.

Bachs Schaffen hat seinen krönenden Abschluß gefunden. Das letzte Wort soll jedoch Tatiana Nikolayeva zugestanden werden. Während der Einspielung in Rosslyn Hill Chapel, Hampstead, erzählte sie von einem Konzert in Kharkov, Südrußland. Im Anschluß an dieses Konzert teilte ihr ein Techniker und Hörer mit, daß ihn die *Kunst der Fuge* dem Verständnis der Tragödien des Lebens näher gebracht hätte. „Diese Musik ist von Geheimnissen unwittert,“ sagte sie abschließend. „Wir werden Bachs innerste Gedanken nie erfahren—wir können nur versuchen, ihre Bedeutung zu erfassen.“

HOWARD SMITH © 1992
Übersetzung EIKE HIBBETT

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine Email unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder. Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

CDA66631/2

COMPACT DISC 1		[67'10]
A Musical Offering BWV1079		
1	Ricercare a 3	[6'53]
2	Ricercare a 6	[9'40]
Four Duettos BWV802–805		
3	Duet No 1 in E minor	[2'42]
4	Duet No 2 in F major	[3'21]
5	Duet No 3 in G major	[3'23]
6	Duet No 4 in A minor	[4'00]
The Art of Fugue BWV1080		
7	Contrapunctus 1	[4'51]
8	Contrapunctus 2	[3'52]
9	Contrapunctus 3	[2'58]
10	Contrapunctus 4	[4'33]
11	Canon in Hypodiapason (Canon alla Ottava)	[3'57]
12	Contrapunctus 5	[2'42]
13	Contrapunctus 6 (per Diminutionem) in Stylo Francese	[5'37]
14	Contrapunctus 7 per Augmentationem et Diminutionem	[3'25]
15	Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta	[3'41]
COMPACT DISC 2		[55'05]
1	Contrapunctus 8	[6'25]
2	Contrapunctus 9 alla Duodecima	[2'59]
3	Contrapunctus 10 alla Decima	[4'34]
4	Contrapunctus 11	[6'04]
5	Canon (in Hypodiatesaron) per Augmentationem in Contrario Motu	[4'35]
6	Canon alla Decima (Contrapunto alla Terza)	[4'29]
7	Contrapunctus 13 (Rectus)	[2'31]
8	Contrapunctus 13 (Inversus)	[2'32]
9	Contrapunctus 12 (Rectus)	[3'41]
10	Contrapunctus 12 (Inversus)	[3'41]
11	Contrapunctus 14	[12'38]

TATIANA NIKOLAYEVA piano

Hyperion
CDA66631/2

hyperion

NOTES EN FRANÇAIS + MIT DEUTSCHEM KOMMENTAR

CDA66631/2
2 compact discs
Duration 122'15

'The remarkable Tatiana Nikolayeva ... uncovers Bach's revelations as if they were her own'
(*The Independent*)

DDD

Johann Sebastian Bach

(1685–1750)

DIE KUNST DER FUGUE · THE ART OF FUGUE

BWV1080

TWO RICERCARI

from *A Musical Offering*, BWV1079

FOUR DUETTOS

BWV802–805

'Absolutely superb. Certainly I can think of no finer recording
of this endlessly fascinating masterpiece, whatever the medium. Highly recommended' (*CDReview*)

TATIANA NIKOLAYEVA piano

Recorded on 22–28 January 1992
Recording Engineers ANTONY HOWELL, ROBERT MENZIES
Recording Producer ARTHUR JOHNSON
Executive Producers JOANNA GAMBLE, EDWARD PERRY
© & © Hyperion Records Limited, London, MCMXCII

Front photograph of Tatiana Nikolayeva by Naomi Schillinger

LC 7533



COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

MADE IN FRANCE
www.hyperion-records.co.uk
HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND

BACH · THE ART OF FUGUE · TWO RICERCARI · FOUR DUETTOS
TATIANA NIKOLAYEVA piano

Hyperion
BACH · THE ART OF FUGUE · TWO RICERCARI · FOUR DUETTOS
TATIANA NIKOLAYEVA piano

Hyperion
CDA66631/2

2 COMPACT DISCS

Ricercare  Contrapunctus 8 

Contrapunctus 1  Contrapunctus 9 

Contrapunctus 2  Contrapunctus 10 

Contrapunctus 3  Contrapunctus 11 

Contrapunctus 4  Canon (in Hypodiatessaron) 

Canon in Hypodiapason  Canon alla Decima 

Contrapunctus 5  Contrapunctus 13 (Rectus) 

Contrapunctus 6  Contrapunctus 13 (Inversus) 

Contrapunctus 7  Contrapunctus 12 (Rectus) 

Canon alla Duodecima  Contrapunctus 12 (Inversus) 

Contrapunctus 14 