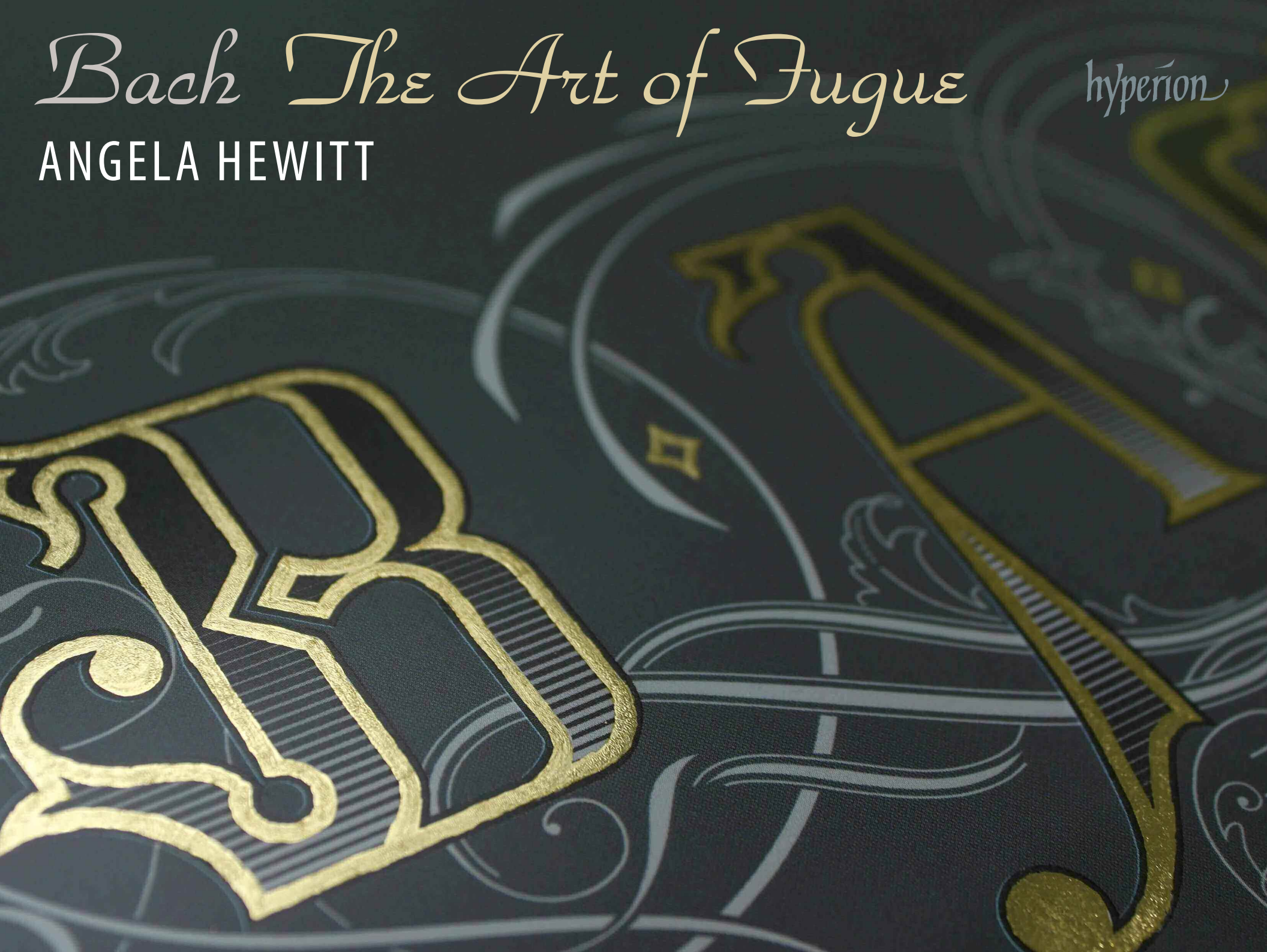


Bach The Art of Fugue

hyperion

ANGELA HEWITT





ANGELA HEWITT

© Bernd Eberle

CONTENTS

TRACK LISTING	👉 <i>page 4</i>
ENGLISH	👉 <i>page 5</i>
FRANÇAIS	👉 <i>page 17</i>
DEUTSCH	👉 <i>Seite 27</i>

Johann Sebastian Bach

(1685–1750)

The Art of Fugue BWV1080

1	Contrapunctus 1	[3'24]
2	Contrapunctus 2	[2'47]
3	Contrapunctus 3	[3'18]
4	Contrapunctus 4	[4'37]
5	Contrapunctus 5	[3'16]
6	Contrapunctus 6 'in stylo Francese'	[5'34]
7	Contrapunctus 7 'per augmentationem et diminutionem'	[4'39]
8	Contrapunctus 8	[6'07]
9	Contrapunctus 9 'alla duodecima'	[2'49]
10	Contrapunctus 10 'alla decima'	[5'38]
11	Contrapunctus 11	[7'03]
12	Contrapunctus 12 Rectus	[3'15]
13	Contrapunctus 12 Inversus	[3'08]
14	Contrapunctus 13 Rectus	[2'22]
15	Contrapunctus 13 Inversus	[2'24]
16	Canon per augmentationem in contrario motu	[4'35]
17	Canon alla ottava	[2'21]
18	Canon alla decima in contrapunto alla terza	[4'52]
19	Canon alla duodecima in contrapunto alla quinta	[2'23]
20	Contrapunctus 14 (Fuga a 3 soggetti) <i>uncompleted</i>	[9'54]
21	Wenn wir in höchsten Nöten sein ('Vor deinen Thron tret ich hiermit') BWV668a	[5'14]

ANGELA HEWITT piano

ALWAYS KNEW THAT SOMEDAY I would have to learn *The Art of Fugue* by Bach. I had rather purposely put it off while performing and recording all the rest of his keyboard music—which was enough of a challenge in itself. What I had heard of it never seemed to excite me very much. Neither could I believe that Bach in his final years had at last managed to write something boring. It was therefore with great determination that I set to work on it in 2012, spurred on by my engagements in London’s Royal Festival Hall to perform it during the 2012–13 season.

It was also good to approach *The Art of Fugue* with so many years of Bach-playing behind me. The *Goldberg Variations* and much of the *Well-Tempered Clavier* seem like child’s play in comparison. In *The Art of Fugue* there are no Preludes for comic relief—just one fugal masterpiece after the other. Its severity can be daunting, but also completely overwhelming, both intellectually and emotionally. And now I realize it is anything but boring.

Bach was sixty-three years old in 1748 when his handwriting started to change dramatically. By the end of 1749 it is doubtful whether he could write much at all. His last known signature dates from 11 December of that year. His eyes were giving him serious problems after a life (and especially a youth) of ‘unheard-of-zeal in studying’ (as written in his obituary). It is very likely he also had diabetes. At the end of March 1750 he was operated on by the London surgeon Dr John Taylor to remove cataracts in both eyes. A second operation followed a few days later. The after-effects of the surgery severely weakened his system and he never regained his health. Ten days before his death he briefly regained his sight, but only hours later suffered a stroke. He died on 28 July 1750 at the age of sixty-five.

At the time of this final illness the plates for the engraving of *The Art of Fugue* were being prepared. The work, however, had its genesis much earlier, most likely around the time of Book 2 of the *Well-Tempered Clavier* (c1739)—

42) and the *Goldberg Variations* (1741). An autograph score containing twelve fugues and two canons and bearing the title ‘Die Kunst der Fuga d. Sig. Joh. Seb. Bach’ (written in the hand of his student and future son-in-law Johann Christoph Altnickol) was largely finished by 1742 and is now preserved in Berlin. Bach was always one to keep perfecting things, and when the plates were being prepared in those final years he added more pieces and changed the existing order.

It is interesting that at a time when composers were beginning to turn towards the simplicity and elegance of the *galant* style, Bach’s music became even more contrapuntally complex. Back in 1737 the composer Johann Adolf Scheibe had attacked Bach’s style in an anonymous letter, calling his music ‘turgid’ and ‘confused’, saying it was overladen and extremely difficult to play. Bach’s supporters came to his defence. Not surprisingly, Bach didn’t change his style one bit, but instead gave us glorious creations of even greater complexity.

In his advertisement for the publication of *The Art of Fugue* in 1751, C P E Bach wrote:

Those who are knowledgeable in the history of music will admit that such a work, in which the entire study of fugue is so thoroughly elaborated upon a single theme, has so far nowhere appeared. Since all the parts involved are singable throughout, and one is as strongly worked out as the other, each part has been given its own system, with the appropriate clef, in score . . . Nevertheless, everything has at the same time been arranged for use at the harpsichord or organ. One of the problems facing the interpreter is that the whole work is in the key of D minor and most of it is in the same *alla breve* time signature. It would be terrible to play all the movements in the same mood. Each must have its own character and say something different. What C P E Bach writes above—about all the parts being ‘singable’—is, I



feel, extremely important. The painstaking work I did during the learning process involved singing each voice in turn and marking in the breathing points—which come at different times in different voices. There is no escaping that if you want it to make musical sense.

Contrapunctus 1

For a work that is so complicated, Bach could not have chosen a simpler beginning. There are no fugal games in the first contrapunctus, only entries of the subject (as indeed is the case with the first four contrapuncti). Ties and syncopated rhythms play a big role in the accompanying material, but there is no formal counter-subject. We have one overlapping entry at bar 32 (1'15—note how Bach always includes the tail of the subject, those final four descending notes, something he never neglects to do in the whole *Art of Fugue*); one false entry in the alto in bar 48 (1'51); a pedal point at bar 63 leading to a quasi-cadenza-like passage with dramatic pauses (2'24); and the final entry of the subject in the tenor over an extended pedal point (2'53). These last five bars were an afterthought and didn't exist in the original version. Much of the episodic material has the same up-and-down movement (for instance in bars 17–23 (0'40–0'54) and 44–49 (1'42–1'53)), giving it a beautiful sense of line, and allowing for satisfying breathing spaces between entries. The mood is lyrical and expressive.

Contrapunctus 2

By the simple addition of some dotted notes to the tail of the subject, Bach completely alters the character of his theme. By continuing this dotted rhythm throughout the entire contrapunctus, he gives us a piece that really has some swing! At the beginning he slurs each group of four notes in this dotted rhythm. To me this has always meant that they should not be interpreted as *notes inégales* (in the French manner) but played exactly as written. I don't

think it means you have to play them completely legato. Especially when there is a tie to the next group (as in bar 5 in the left hand—0'08), a slight lift before the syncopated note makes the whole thing a bit jazzier. Not surprisingly, this dotted tail forms the basis of all the accompanying material. In bar 44 (1'16) we have an ascent into the subject in the soprano, presented in F major, changing the colour in a very attractive way. The entrance in the bass in bar 61 (1'46), having found itself back in the key of D minor, needs special emphasis. The tenor in bar 69 (2'00) presents its subject off the beat, gradually finding its way back home. It is interesting that in the original Berlin autograph, the piece ends in the dominant at bar 78 (2'16). It is then followed by what we know today as Contrapunctus 5. As Tovey points out, this must mean that Bach envisaged at least some of the work being performed in sequence.

Contrapunctus 3

The third contrapunctus is a beautifully expressive piece. Quietly assured, chromatic and very vocal in character, it was originally placed second in the cycle. By changing it to third position and inserting Contrapunctus 2, Bach gives us the chance to alternate moods more effectively. It presents the subject only in its inversion, now accompanied by a chromatic counter-subject, crawling up and down. Unusually he inserts a two-bar episode (bars 13–14; 0'30–0'34) before the last entrance of the subject in the exposition. The subsequent episode (bars 19–22; 0'44–0'53) has the upper two voices exchanging motifs while the bass provides accompaniment. A variation of this same episode will be repeated in bars 39–42 (1'31–1'41), providing a nice symmetry. In bar 23 (0'53) we have the first appearance of an ornamented version of the subject using syncopation and passing notes. Its third appearance in F major (bar 35 in the tenor—1'21) adds some beautiful warmth to the harmony. From then on, the ornamented

version is presented alongside its original. The fugue takes six bars to wind down after the final entrance of the subject. In its original version there were only four bars at this point, the piece ending in bar 70 (2'44). Bach really knew how to improve things even more.

Contrapunctus 4

Contrapunctus 4 is one of the best fugues in the whole cycle. It didn't exist in the early version, so it must have been written in Bach's final years. The subject is again inverted, this time with its initial entry starting on the dominant A instead of the tonic D. The episodes are mainly based on two motifs: that four-note tail is everywhere—right way up and upside down; and along with it, often combined together (such as in the episodes which begin at bar 53 (1'38) and bar 103 (3'10)), is what Tovey calls a 'cuckoo-like figure of a descending third', which Bach inverts in bar 69 (2'07), turning it into a leap of a sixth. Special attention must be given to an enhanced form of the subject beginning with the entry in bar 61 (1'53). The fifth note is pushed up a step, bringing about a series of modulations that peaks at bar 79 with the G natural in the soprano (2'26). Pop music picked up that trick long ago. Knowing he couldn't outdo that for a while, Bach then gives us an episode that lasts an amazing 26 bars (bars 81–107; 2'29–3'17). He has one more trick up his sleeve in this tremendous fugue, even though he still doesn't allow any serious games. Beginning at bar 107 (3'17), the subject is presented in syncopated doubling—first in the lower voices in thirds, and then answered by the upper ones in sixths. One more enhanced subject in the tenor voice is followed by the original in D minor in the alto, bringing this fugue to a perfect close. The tempo should be more flowing than the preceding fugue, not solely as a contrast but because a lot of the material (especially the episode beginning at bar 53 (1'38), for instance) demands it.

Contrapunctus 5

Now the fun begins. Contrapunctus 5 uses a variant of the subject (which includes passing notes but no syncopation), presenting it in both the original and inverted forms. The tempo needs to be flowing but not hurried in order to sing all the parts well. At bar 33 (1'05) Bach introduces his first stretto of *The Art of Fugue*, and he begins with a close one: in contrary motion, the soprano enters one beat after the bass. You can see why he chose the variant with the passing notes for this initial stretto. The part-writing is so smooth and perfect—anything but stilted. Two more pairs of stretti enter, bringing us to the first of two 'mirror' episodes (bar 53; 1'46). Here the initial part of the subject is used in a four-part canon, at an even closer distance than the first stretto since the opening note is shortened in length. It is very ingenious and very much in the style of old-fashioned vocal counterpoint. Another stretto, this time not in contrary motion, has its tail lead us downwards to a close in the dominant. Then at bar 65 (2'10) we have the mirror image of the episode at bar 53. For the final five bars of this fugue (2'51) Bach expands the texture to six voices and gives us simultaneous entries of the subject in mirror image over a tonic pedal and tierce de Picardie (i.e. a cadence in the tonic major).

Contrapunctus 6 'in stylo Francese'

Contrapunctus 6 is a hard nut to crack. Not only do you have to deal with a very dense stretto fugue with inversions and diminutions piled on top of each other, but you also shouldn't play exactly what is written in the score. Bach gives this piece the subtitle 'in stylo Francese', meaning that the rhythmic alterations so loved by the French should be adopted. In the opening four bars, for example, I play the first entry in the bass as written (I tried double-dotting it but for me this didn't work—it led to all sorts of complications that didn't make sense), but I double-dot the diminished

version in the soprano, and then in the alto. This means that the two Gs in the right hand at the end of the third bar do not fall together (0'11). Now apply that to all 79 bars (over six pages) and you'll see what I mean! Some ornamentation is also necessary, as well as *notes inégales* and proper articulation (tiny lifts in the right places). The demisemiquaver flourish that first appears at the end of bar 7 (0'25) is typical of the French manner and needs to be shortened even further. Once you have mastered the note values and sorted out all the entries, you still need to make sense of the fugue as a whole and find its road plan. The amazing thing is that the first closure in the piece comes only at the very end, and not before. If the whole fugue were played in the same dynamic range it would be boring beyond belief. Finding points where the sound needn't be forced (such as bars 20 (1'14) and 62 (3'57), to take just two examples) is crucial for the overall impact. Contrapunctus 6 is terrifying in its magnificence, and is perhaps the one point in *The Art of Fugue* where I wish my piano were instead an organ.

Contrapunctus 7 'per augmentationem et diminutionem'

For this next contrapunctus, Bach has a grand plan. Besides presenting the subject in its regular and diminished forms, he also uses it for the first time in augmentation, taking eight bars to get through it. The augmented subject begins in bar 5 in the bass (0'19), and then works its way upwards to the tenor (bar 23; 1'37), the alto (bar 35; 2'29), and finally to the soprano (bar 50; 3'30), where it sings out triumphantly. Above, below and in between those entries, the other three parts are engaged in a constant exchange and stretto of the subject in its other forms, including a double diminution (first heard in the soprano in the second half of bar 7—0'30). There is only one three-bar episode in the entire 61-bar fugue (bars 32–34; 2'14). I choose to keep the opening

very quiet for some time, because it is a long way to the end and the music needs transparency. The entrance in the tonic key in the tenor halfway through bar 36 (2'35) is the first big climax and brings the only point, two bars later (2'41), where we have all three forms of the subject at once (augmented, original, diminished). Bach gives us a deceptive cadence in bar 60 (4'10), delaying the only close in the piece by another two bars.

Contrapunctus 8

In Contrapunctus 8 we take a big step into the realm of double and triple fugues that will occupy Bach for the next four numbers. If you look at this great triple fugue without knowing anything about it, you might not at first see the motto theme anywhere in sight. Instead, at the beginning, you see a totally new subject—strutting firmly from one D to another an octave below. This is the first contrapunctus to have only three voices rather than four, but that doesn't mean it has less strength. On the contrary, it has tremendous scope and grandeur. After 39 bars that deal only with this subject, in creeps a second one, underneath the first (1'13). It has more rhythm than melody, with its insistent repeated notes. At the end of this the bass comments with a new figure (bar 42; 1'18) that becomes significant material (also in its inversion) from now on. This second section, in which the first two subjects are constantly combined, is brought to a half-close in bar 93 (2'53) with something of a flourish. Then what happens? Introduced by that important motif in the bass, a third subject appears in the alto (bar 94; 2'55), which, in the manner of Brahms, has silences on every first beat. You could be forgiven for not immediately recognizing the inverted motto theme.

I often like to show students in masterclasses how Bach chooses contrasting material for his subjects and counter-subjects so that they easily stand out from each other (and this is why we must also choose a different articulation for



The end of Contrapunctus 8 in the first edition

each). This is a perfect example. One subject has leaps; another has repeated notes but remains tight; the third is expressive and legato. They all cleverly begin at a different part of the bar.

After the exposition of this third subject in all the voices, and more combinations of the first two, we finally come to the first triple counterpoint—all three subjects together (bar 147; 4'34). You might expect something grand for that. But no—they creep in very quietly, almost unnoticed. The first one starts off in A minor and ends up in F major. Before the end of this stunning fugue, Bach gives us four different

positions of these combined subjects, gradually building up, with the help of another flourish and a pedal point, to the final triumphant entry of the motto theme in the bass.

Contrapunctus 9 'alla duodecima'

If virtuosity only means playing in a fast tempo then, up until now, it hasn't been required. That changes with Contrapunctus 9. Nothing much, however, is gained by playing it *presto*. In fact Bach had second thoughts about this piece. In the original Berlin autograph, it was placed fifth and the note values were shorter (i.e. instead of quavers, there were

semiquavers and the time signature was **C** instead of *alla breve*). In fact that is the case with all the double and triple fugues of the cycle (Nos 8–11). The last Prelude of the *Well-Tempered Clavier* (B minor, Book II) underwent the same change. No doubt these alterations were made to steer people away from playing them too fast. As Tovey rightly points out, bars 20–21 (0'22) in Contrapunctus 9 would sound ridiculous in too quick a tempo. The running first subject is combined with the motto theme beginning in bar 35 (0'39). With all the scampering around, there is no need for the motto theme to appear in anything but its original, simple version. In bars 85–88 we have two false starts in the soprano and alto (1'37–1'42) before it finally takes off in the bass. This contrapunctus is written in double-counterpoint at the interval of a twelfth, which means the two subjects can swap positions (the upper voice becoming the lower voice) and produce a whole new set of harmonies.

Contrapunctus 10 'alla decima'

In its original form, the double fugue of Contrapunctus 10 began in what is now bar 23 (1'02—with the bare subject, not including the bass). When you know only the later version, this is hard to imagine. The opening page is, to quote Tovey, 'one of the profoundest and most beautiful [Bach] ever wrote'. The rests that we encountered in the variation of the motto theme in Contrapunctus 8 (and that we find again in Contrapunctus 11) return in this initial subject, which, along with two sighing figures, contains a row of gently undulating quavers. It is an expressive gesture, not to be hurried. And already on that first page Bach hints at the main reason for writing a piece in double-counterpoint at the interval of the tenth, which is the doubling in thirds and sixths that this makes possible (0'44). After two of the four voices enter, he then gives us the other two in stretto and in contrary motion. When he does get around to the motto theme in bar 23 (1'02), the

voices are spaced to allow maximum clarity. In bar 44 (1'57) Bach combines both subjects together in the inner voices. After some very expressive episodic material, the motto theme is presented in sixths in bar 75 (3'15), with the first subject supporting it in the bass. Then at bar 85 (3'41) we have the first subject presented in thirds with the motto theme in the bass. He will do this twice more before the fugue is finished: in bar 103 (4'28—a particularly beautiful combination), and for the final entrance of the subjects in bar 115 (5'00). I take advantage of the possibility of doubling the motto theme in octaves for the last entry in this extraordinary piece. Note, too, the touching drop from F sharp to F natural in bar 98 (4'15), where the soprano must breathe while the alto holds the tied note.

Contrapunctus 11

When I began work on Contrapunctus 11, I was writing to a distinguished colleague on another matter, and mentioned the hours and hours I was putting into learning this piece. His answer: 'Ah, our collective nemesis, and one of Bach's most terrifying pieces!' Another colleague, an equally distinguished Bach scholar, told me he simply gave up when he got to this point. Even Bach had a crisis with No 11. His plan was to take the three subjects of No 8 and write another fugue with them upside down. That's exactly what he did, except he realized that it doesn't quite work. In order to do so, he had to slightly modify the second subject of No 8 (in No 11 presented as the third subject) to make it feasible.

I think it's important to give this fugue a different tempo from No 10. It is somehow more objective and shouldn't linger. The first section of the contrapunctus uses the motto theme five times, with much use of its tail in the accompanying parts. The next section opens in bar 27 (1'00) with the entrance of the second subject—quite different in character in its inversion (this was one of Bach's problems—it simply doesn't resolve when it goes upwards).

But at the same time comes a stroke of genius: Bach chose to juxtapose this second subject with a chromatic scale that from then on appears just about non-stop through the rest of the fugue, both ascending and descending. In that way it is similar to the great Ricercare of the *Musical Offering* (now known to have been written after this contrapunctus). At bars 57 (2'05) and 67 (2'29), Bach turns the second subject the 'right' way up again, bringing this section to a close.

The third section (2'37) has four entries of the motto theme, again turned the right way up as it was in No 8, and closing in F major. At the end of bar 89 (3'18), the third and final subject (that repeated-note one) is introduced, along with the second subject. Now the going gets complicated. For the next 57 bars the insistent repetitions of this subject become more emphatic, and, thanks also to the chromaticisms, the music pushes more and more at the limits of tonality. So it comes as something of a relief when we fall into C major at the beginning of bar 146 (5'20). This is the point (and within one bar of exactly the same point in No 8) where Bach combines the three subjects together for the first time. The most emotionally intense part of the fugue comes at bar 158 (5'45) where, as in the coda of Contrapunctus 5, he gives us the motto theme both the right way up and upside down simultaneously. He does that once more in the left hand in bar 164 (5'58), and then gives us two more combinations of the three subjects before resolving this rather tortuous piece on a major chord.

Contrapunctus 12 (Rectus and Inversus)

Having got this far in his master plan, Bach wasn't going to give up. Not satisfied with inverting only subjects, he decided to write two contrapuncti which could be completely turned upside down, from the first note to the last. These 'mirror' fugues couldn't be more contrasting.

Contrapunctus 12, a four-voice fugue in triple time, is

very archaic-sounding. David Schulenberg, in his book *The Keyboard Music of J.S. Bach*, points out the similarity between this piece and a 'mirror' chorale setting by Buxtehude (*Mit Fried und Freud*) written in 1674. Much of the *Rectus* version is in the lower part of the keyboard, giving it a very dark quality. A slow tempo, resembling that of a sarabande, seems advisable and gives you the time needed for the unusually big stretches. Beginning in bar 21 (1'03), Bach fills in the intervals in the subject, giving it a greater sense of flow. There are some hints at stretto that don't materialize. The pedal point in bar 50 (2'34) supports the last entrance of the subject in the tenor, with false entries in the upper voices. On the piano, played by only two hands, this piece needs a great deal of clarity if it is not to sound muddy. The *Inversus* is more filled with light, and the cadential flourish at the end, which in the ascending *Rectus* version is a gesture of hope, becomes one of finality when descending in the bass.

Contrapunctus 13 (Rectus and Inversus)

Bach must have realized that he was demanding a lot in asking for No 12 to be played by only ten fingers. Perhaps had he lived longer he might have done what he did for Contrapunctus 13: he wrote a second version of it for two keyboards, four hands, adding a fourth voice to the already existing three. It is, however, not impossible for only one person to play it. It just needs a lot of lightness and agility, a few broken leaps, and, on the piano, some judicious use of the pedal. The variant of the motto theme is a dance-like, playful one in triplets—much needed after the sombreness of the previous contrapunctus (and a theme that inspired Brahms in the last movement of his Cello Sonata No 1 in E minor). Not only does Bach turn this fugue upside down, he also turns it inside out: the top becomes the middle; the middle becomes the bass; and the bass becomes the top!

Canon per augmentationem in contrario motu

Already with Contrapunctus 12 there is some discussion of which version is the *Rectus* and which is the *Inversus* (I choose the *Rectus* to be the one that starts with the subject in its inversion). But that debate is nothing compared to the problems we face at this point regarding what should come next. In the first edition the four canons are placed before what is now known as Contrapunctus 14, and in the order in which I present them on this recording. Many scholars think that the first one, the augmentation canon, should be placed last in the group. Perhaps that is true. But I can tell you this: when you are performing *The Art of Fugue* complete, it's a very good idea to separate Contrapunctus 13 and the canon at the octave, unlike the order they advocate. Otherwise you have two lively pieces, both using triplets, next to each other. By placing the augmentation canon at the beginning of the group, we are afforded more contrast.

When you listen to this piece of music without looking at the score, you might wonder what on earth you are listening to. Looking at it on the page, you immediately see what Bach has done. A very beautiful variant of the motto theme, gently paced, starts off this canon in the top voice. Then the lower voice enters with the same music turned upside down and its note values stretched to twice their length (0'10). Halfway through he reverses the leadership role, giving the leading voice to the bass (2'06).

Canon alla ottava

It is good to have a brilliant movement at this point and the canon at the octave fulfils that role well. The jig-like motto theme variant in $\frac{3}{16}$ time is inverted at bar 41 (0'50). This is a canon in perpetuity, meaning that it could go on for ever without finishing (emphasized by the repeat sign which I have chosen not to observe). Bach does, however, bring it to a close by adding a coda of five bars (2'04) in which the right hand dramatically crosses over the left.

Canon alla decima in contrapunto alla terza

The next canon has a double time signature, both C and $\frac{12}{8}$. It begins in sombre mood with the inverted subject in the bass—now syncopated and with the tail dotted. When the right hand then enters, at the interval of a tenth (0'16), the left hand introduces triplets that provide a gentle accompaniment to the subject. These triplets are soon shortened to become sextuplets. They must stay light and unhurried if the piece is to maintain its gentle character. As in the augmentation canon, the parts are reversed halfway through at bar 40 (2'10). I choose not to assimilate the dotted rhythm with the triplet, so as to emphasize the dual time signature. To bring this canon to a conclusion, Bach diminishes the syncopated subject in bar 79 (4'19) in the left hand with two bars that are definitely in C and not $\frac{12}{8}$. The music comes to a pause, at which point he writes the word 'cadenza' (4'27). I add a simple flourish in the right hand, giving the triplets a last chance to appear.

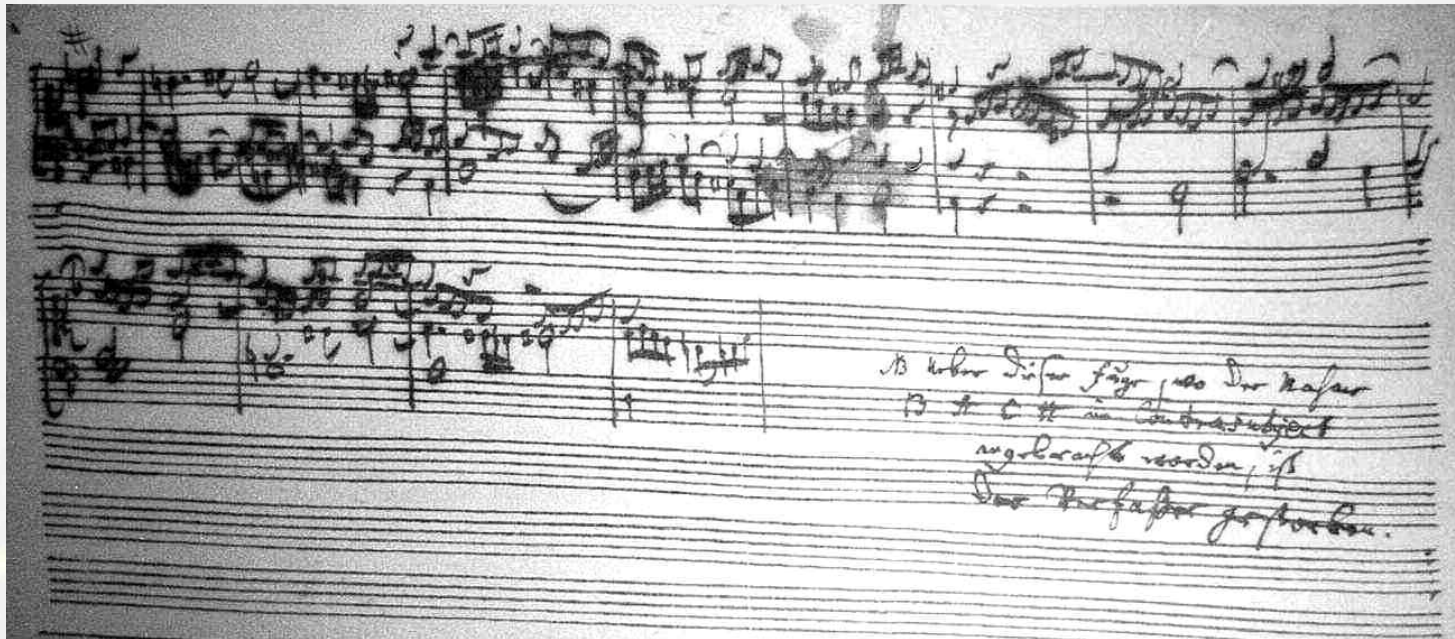
Canon alla duodecima in contrapunto alla quinta

This last canon uses a very attractive variant of the motto theme as its subject. It sounds rather like a two-part invention or one of the *Vier Duette* from *Clavierübung III*. It is another perpetual canon in which the leadership role reverses at bar 34 (0'54).

The canons of *The Art of Fugue*, unlike those in the *Goldberg Variations*, have no third voice to accompany the dialogue. But there is beauty to be found in severity, and we should let them speak simply without trying to add too much in the way of 'interpretation'.

Contrapunctus 14 (Fuga a 3 soggetti)

Now we come to the great enigma: Contrapunctus 14, or 'Fuga a 3 soggetti' ('Fugue with three subjects') as it was called in the first edition; the fugue that Bach left incomplete upon his death. Some scholars think that it doesn't even



The end of *The Art of Fugue*, where C P E Bach has written: 'NB. While working on this fugue, in which the name BACH appears in the counter-subject, the author died.'

belong in *The Art of Fugue*. For me it does. I only have to play the opening six bars, after all that has come before, and I feel this is its rightful place. The first subject is drastically simple, hugely expressive despite its bleakness. For 114 bars it is used, also in stretto and inversion, to give us some of the most beautiful and perfect part-writing in all the keyboard works of Bach. In bar 114 (4'40), in the alto voice, the second subject enters—more flowing to stand out easily against the first subject. In bar 148 (5'52) these two subjects are combined for the first time. I find the combination in bar 169 (6'37), in F major, particularly beautiful. The climax of this section comes when, beginning in bar 180 (6'59), the second subject in the bass supports two entries of the first subject in stretto in the alto and soprano voices.

After a cadence in G minor (7'26), in comes the third subject. This is no less than Bach's name in musical

notation: B in German being B flat and H being B natural. To the four notes are added a cadential gesture and trill. Its inversion in the bass in bar 222 (8'41) produces some especially poignant chromaticisms. The half-close in bar 233 (9'07) leads us to the point where Bach combines these three subjects together: the first one in the bass, the second in the alto, and Bach's signature between them in the tenor. Then the music stops. At this point in the first edition, C P E Bach inserted the words: 'NB. While working on this fugue, in which the name BACH appears in the counter-subject, the author died.'

But what of the main subject of *The Art of Fugue*? It's not there. It wasn't until 1880 that the German pianist, composer and musicologist (and friend of Brahms) Gustav Nottebohm discovered that these three subjects could be combined with the motto theme, thus producing a

quadruple fugue. C P E Bach had already hinted at this in the obituary he wrote with Agricola (Bach's student and son-in-law), published in 1754, in which he said of *The Art of Fugue*: 'This is the last work of the author, which contains all sorts of counterpoints and canons, on a single principal subject. His last illness prevented him from completing this project, bringing the next-to-the-last fugue to completion and working out the last one, which was to contain four themes that would then have been inverted note for note in all four voices.'

So was there to have been yet another fugue after this one? Perhaps so. The eminent scholar Christoph Wolff believes that Bach finished this quadruple fugue, but that the end has been lost. Another possibility is that he simply was too ill to finish it. But what if he purposely chose to leave it unfinished? Laurence Dreyfus in his book *Bach and the Patterns of Invention* argues convincingly for that theory. He writes: 'The result is that we, the fortunate inheritors of this work, are compelled to wonder at the conclusion to the final fugue at the same time that we reflect on the loss of someone so passionately dedicated to its cultivation.'

Several people have written conclusions to Contrapunctus 14, including Tovey. I have chosen to leave it incomplete. The effect created, especially in performance, when such eternally flowing music comes to a stop takes our breath away and creates an even greater sense of awe than if it were finished.

Wenn wir in höchsten Nöten sein
'Vor deinen Thron tret ich hiermit', BWV668a

C P E Bach was thus faced with an empty page when preparing the first edition. As a final farewell he decided

to insert the chorale *Vor deinen Thron tret ich hiermit*, BWV668a, a cantus firmus on which Bach had already written a chorale prelude—*Wenn wir in höchsten Nöten sein*, BWV641, in the *Orgelbüchlein*. Known as the 'Death-bed' chorale, legend has it that Bach dictated it in his last moments. Regardless of whether this is true or not (it was more probably revisions that he dictated), this music speaks for itself. Devices found in *The Art of Fugue* (diminution, inversion, stretto) are used with the utmost simplicity to produce a profound piece of music. The key is G major—the same tonality Bach used when writing the chorale prelude *Alle Menschen müssen sterben* ('All men must die'). The chosen text gives us the words:

Before your throne I now appear,
O God, and bid you humbly:
Turn not your gracious face
From me, a poor sinner.

Confer on me a blessed end,
On the last day awaken me,
Lord, that I may see you eternally;
Amen, amen, hear me.

It creates an almost unbearably poignant moment in performance to play this prelude after the unfinished fugue, separated by a long silence. The composer who, perhaps more than anyone, wrote music that offers us solace in times of trouble was now facing his own end. He did so with the greatest strength, total acceptance, and even joy. Only in the final two bars do we hear a hint of sadness. There could be no ending more fitting than this.

ANGELA HEWITT © 2014

ANGELA *Hewitt*

One of the world's leading pianists, Angela Hewitt appears in recital and with major orchestras throughout Europe, the Americas and Asia. Her career has been established at the highest level, not least through her award-winning recordings for Hyperion. She is especially renowned for her recordings of all the major keyboard works of Bach, described as 'one of the record glories of our age'. Her large discography also includes solo recordings of Couperin, Rameau, Beethoven, Chopin, Schumann, Chabrier, Granados, Fauré, Debussy, Ravel and Messiaen, as well as concertos by Mozart and Schumann.

Born into a musical family, Angela Hewitt began her piano studies at the age of three, performing in public at four and a year later winning her first scholarship. At the age of nine she gave her first recital at Toronto's Royal Conservatory of Music and later studied at the University of Ottawa with French pianist Jean-Paul Sévilla. Winning First Prize in the 1985 Toronto International Bach Piano Competition launched her international career.

Angela Hewitt appears all over the world in many of the most prestigious concert halls from Carnegie Hall in New

York to the Sydney Opera House. Her festival appearances include Lucerne, Verbier, Osaka, Prague, Lincoln Center and the BBC Proms, to name but a few. Her own annual Trasimeno Music Festival takes place each summer in Umbria, Italy, and features international artists as well as recitals, chamber music, and concertos from Hewitt herself. Communication with her audience is important to her, and has resulted in a huge fan base throughout the world. Her masterclasses, writings on music and booklet notes for her recordings are all hugely popular.

In 2003 Angela Hewitt was awarded the first ever BBC Radio 3 Listeners' Award (Royal Philharmonic Society Awards). She was made an Officer of the Order of Canada in 2000, and awarded an OBE in the Queen's Birthday Honours in 2006. In the same year she was voted *Gramophone's* 'Artist of the Year'. Her 2007–2008 Bach World Tour was devoted to performances of the complete *Well-Tempered Clavier* in major cities on six continents. A special DVD lecture-recital entitled 'Bach Performance on the Piano' was released by Hyperion to coincide with this tour (DVDA68001).

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion



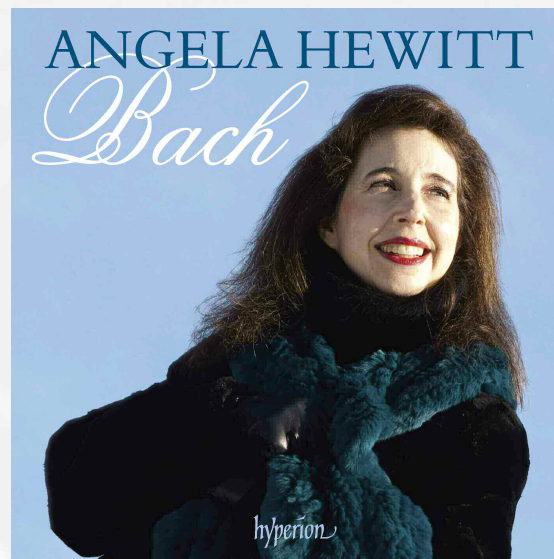
Also available

Angela Hewitt plays Bach

Two- and three-part Inventions
English Suites · French Suites · Partitas
Das wohltemperirte Klavier, Books I & II
Italian Concerto · French Overture
Goldberg Variations · Toccatas
and other works

15 compact discs & download CDS44421/35

'Hewitt remains today's finest exponent of Bach's keyboard music' (*Gramophone*) 'Angela Hewitt's Bach has long been a thing of wonder' (*The Daily Telegraph*) 'Everything is right, everything is natural—this is Bach on the piano of the highest quality imaginable' (*The Guardian*) 'I know of no musician whose Bach playing on any instrument is of greater subtlety, beauty of tone, persuasiveness of judgement or instrumental command than Hewitt's is here' (*BBC Music Magazine*)



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

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

BACH *L'Art de la fugue*

J'AI TOUJOURS SU QU'UN JOUR OU L'AUTRE je devrais apprendre *L'Art de la fugue* de Bach. J'avais délibérément remis ce projet à plus tard pendant que je jouais et enregistrerais tout le reste de sa musique pour clavier—ce qui était un défi suffisant en soi. Ce que j'en avais entendu ne m'avait jamais semblé vraiment enthousiasmant. Mais je ne pouvais pas croire non plus qu'à la fin de sa vie Bach ait enfin réussi à écrire quelque chose d'ennuyeux. C'est donc avec une grande détermination que je me suis mise à y travailler en 2012, aiguillonnée par des engagements au Royal Festival Hall de Londres où je devais le jouer au cours de la saison 2012–13.

C'était aussi une bonne chose d'aborder *L'Art de la fugue* après tant d'années de pratique de la musique de Bach. Les *Variations Goldberg* et une grande partie du *Clavier bien tempéré* semblent être un jeu d'enfant en comparaison. Dans *L'Art de la fugue* il n'y a aucun prélude pour détendre l'atmosphère—juste des chefs-d'œuvre fugués qui se suivent l'un après l'autre. Sa rigueur peut être décourageante mais aussi totalement écrasante, tant sur le plan intellectuel qu'affectif. Et maintenant je me rends compte que cette œuvre est tout sauf ennuyeuse.

Bach avait soixante-trois ans en 1748 lorsque son écriture commença à changer sérieusement. À la fin de l'année 1749, il n'est pas certain qu'il pouvait encore vraiment écrire. La dernière signature qu'on lui connaît date du 11 décembre de cette année-là. Ses yeux lui posaient de sérieux problèmes après une vie (et surtout une jeunesse) d'« un zèle inouï à étudier » (comme le dit sa nécrologie). En outre, il est fort probable qu'il avait aussi du diabète. À la fin du mois de mars 1750, il subit une double opération de la cataracte réalisée par le chirurgien londonien John Taylor. Une seconde intervention chirurgicale suivit quelques jours plus tard. Les contrecoups de ces opérations affaiblirent son organisme et il ne retrouva jamais plus la

santé. Dix jours avant sa mort, il recouvra brièvement la vue, mais fut victime d'une attaque juste quelques heures après. Il mourut le 28 juillet 1750 à l'âge de soixante-cinq ans.

À l'époque de sa dernière maladie, on préparait les plaques gravées de *L'Art de la fugue*. Toutefois, la genèse de cette œuvre remonte beaucoup plus loin, très probablement à l'époque du Livre 2 du *Clavier bien tempéré* (vers 1739–42) et des *Variations Goldberg* (1741). Une partition autographe contenant douze fugues et deux canons, intitulée « Die Kunst der Fuga d. Sig. Joh. Seb. Bach » (écrit de la main de son élève et futur gendre Johann Christoph Altnickol) était en grande partie terminée en 1742 ; elle est aujourd'hui conservée à Berlin. Mais Bach ne cessait jamais de perfectionner les choses et, alors que les plaques étaient en préparation au cours de ses dernières années, il ajouta d'autres pièces et changea l'ordre existant.

Il est intéressant de constater qu'à une époque où les compositeurs commençaient à se tourner vers la simplicité et l'élégance du style « galant », la musique de Bach devenait encore plus complexe sur le plan contrapuntique. En 1737, le compositeur Johann Adolf Scheibe avait attaqué le style de Bach dans une lettre anonyme, traitant sa musique de « boursoufflée » et « confuse », disant qu'elle était surchargée et extrêmement difficile à jouer. Les partisans de Bach volèrent à son secours. Bach ne changea en rien son style, ce qui n'est pas étonnant, mais nous donna plutôt de magnifiques créations encore plus complexes.

Dans son annonce pour la publication de *L'Art de la fugue* en 1751, C. P. E. Bach écrivit :

Ceux qui s'y connaissent en histoire de la musique admettront qu'une telle œuvre, où toute l'étude de la fugue est si minutieusement élaborée sur un seul thème, n'a encore jamais existé. Comme toutes les parties concernées sont chantables de bout en bout et

comme elles sont toutes aussi solidement conçues, chaque partie est dotée de son propre système, avec la clef appropriée, en partition ... Néanmoins, tout a été conçu en même temps pour être joué au clavecin ou à l'orgue.

L'un des problèmes auxquels l'interprète se trouve confronté réside dans le fait que la totalité de l'œuvre est écrite en ré mineur avec la majeure partie des mesures *alla breve*. Il serait épouvantable de jouer tous les mouvements dans la même atmosphère. Chacun doit avoir son propre caractère et dire quelque chose de différent. Ce qu'écrit C. P. E. Bach ci-dessus—à propos des parties qui sont toutes « chantables »—est, je pense, extrêmement important. Dans le travail minutieux que j'ai fait au cours du processus d'apprentissage, je me suis appliquée à chanter chaque voix tour à tour et à noter les points de respiration—qui viennent à des moments différents aux différentes voix. On ne peut y échapper si l'on veut comprendre cette musique.

Contrapunctus 1

Pour une œuvre aussi compliquée, Bach n'aurait pu choisir un début plus simple. Il n'y a aucun jeu fugué dans le premier contrapunctus, uniquement des entrées du sujet (comme c'est en fait le cas dans les quatre premiers contrapuncti). Les liaisons et les rythmes syncopés jouent un grand rôle dans le matériel d'accompagnement, mais il n'y a pas de contre-sujet formel. On a une entrée qui chevauche la précédente à la mesure 32 (à 1'15—noter comment Bach inclut toujours la queue du sujet, ces quatre dernières notes descendantes, ce qu'il n'omet jamais de faire dans tout *L'Art de la fugue*) ; une fausse entrée à l'alto à la mesure 48 (1'51) ; une pédale à la mesure 63 menant à un passage qui ressemble presque à une cadence avec des silences dramatiques (2'24) ; et l'entrée finale du sujet à la partie de ténor sur une pédale prolongée (2'53). Ces cinq dernières mesures ont été ajoutées après coup et

n'existaient pas dans la version originale. Une grande partie du matériel épisodique a le même caractère en dents de scie (par exemple aux mesures 17–23 (0'40–0'54) et 44–49 (1'42–1'53)), ce qui lui donne un magnifique sens de la ligne et permet des répit salutaires entre les entrées. L'atmosphère est lyrique et expressive.

Contrapunctus 2

Par le simple ajout de quelques notes pointées à la queue du sujet, Bach modifie complètement le caractère de son thème. En poursuivant ce rythme pointé dans la totalité du contrapunctus, il nous donne un morceau qui est vraiment rythmé ! Au début, il lie chaque groupe de quatre notes dans ce rythme pointé. Pour moi, cela a toujours signifié qu'elles ne doivent pas être interprétées comme des « notes inégales » (à la manière française) mais jouées exactement telles qu'elles sont écrites. Je ne pense pas que cela implique qu'il faille les jouer entièrement legato. Surtout lorsqu'il y a une liaison avec le groupe suivant (comme à la mesure 5 à la main gauche—0'08), lever légèrement le doigt avant la note syncopée rend le tout un peu plus jazzy. Cette queue pointée forme la base de tout le matériel d'accompagnement, ce qui n'est pas étonnant. À la mesure 44 (1'16), on a une montée vers le sujet à la partie de soprano, présenté en fa majeur, ce qui change la couleur d'une manière très séduisante. L'entrée à la basse à la mesure 61 (1'46) se retrouvant dans la tonalité de ré mineur ne nécessite aucune accentuation particulière. La partie de ténor à la mesure 69 (2'00) présente son sujet à contre-temps avant de retrouver peu à peu son cheminement naturel. Il est intéressant que dans l'autographe original de Berlin, le morceau s'achève à la dominante à la mesure 78 (2'16). Il est alors suivi de ce que l'on appelle aujourd'hui le Contrapunctus 5. Comme le souligne Tovey, cela signifie que Bach envisageait qu'au moins une partie de l'œuvre soit jouée par séquences.

Contrapunctus 3

Le troisième contrapunctus est une pièce merveilleusement expressive. De caractère discrètement assuré, chromatique et très vocal, il occupait à l'origine la deuxième place dans le cycle. En le plaçant en troisième position et en insérant le Contrapunctus 2, Bach nous donne l'occasion de varier les atmosphères de manière plus frappante. Il présente le sujet uniquement dans son inversion, maintenant accompagné d'un contre-sujet chromatique, montant et descendant lentement. Chose rare, il insère un épisode de deux mesures (mesures 13–14 ; 0'30–0'34) avant la dernière entrée du sujet dans l'exposition. Dans l'épisode suivant (mesures 19–22 ; 0'44–0'53), les deux voix supérieures échangent des motifs pendant que la basse fournit l'accompagnement. Une variation du même épisode sera répétée aux mesures 39–42 (1'31–1'41), ce qui procure une belle symétrie. À la mesure 23, on a la première apparition d'une version ornementée du sujet utilisant la syncope et des notes de passage (0'53). Sa troisième apparition en fa majeur (mesure 35 au ténor—1'21) ajoute beaucoup de chaleur à l'harmonie. Dès lors, la version ornementée est présentée à côté de son original. La fugue touche à sa fin six mesures après la dernière entrée du sujet. Dans sa version originale, il n'y avait que quatre mesures à cet endroit, le morceau s'achevant à la mesure 70 (2'44). Bach savait vraiment comment améliorer les choses.

Contrapunctus 4

Le Contrapunctus 4 est l'une des meilleures fugues de tout le cycle. Il n'existait pas dans la première version et Bach a donc dû l'écrire à la fin de sa vie. Le sujet est à nouveau inversé, cette fois avec son entrée initiale débutant à la dominante, la, au lieu de la tonique, ré. Les épisodes reposent principalement sur deux motifs : cette queue de quatre notes omniprésente—dans le bon sens et à l'envers. En même temps et souvent associée à elle (comme dans

les épisodes qui commencent à la mesure 53 (1'38) et à la mesure 103 (3'10)), se trouve ce que Tovey appelle une « figure de tierce descendante qui fait penser à un coucou », que Bach inverse à la mesure 69 (2'07) pour la transformer en un saut d'une sixte. Il faut accorder une attention particulière à une forme augmentée du sujet qui commence avec l'entrée de la mesure 61 (1'53). La cinquième note est un degré plus haut, entraînant une série de modulations qui culminent à la mesure 79 avec le sol naturel à la partie de soprano (2'26). La musique pop a repris cette astuce depuis longtemps. Sachant qu'il ne pouvait faire mieux que cela pendant quelque temps, Bach nous donne alors un épisode qui, chose incroyable, dure 26 mesures (mesures 81–107 ; 2'29–3'17). Dans cette formidable fugue, il a encore un tour dans son sac, même s'il n'autorise encore aucun jeu sérieux. À partir de la mesure 107 (3'17), le sujet est présenté en doublure syncopée—tout d'abord aux voix graves à la tierce, auxquelles répondent ensuite les voix supérieures à la sixte. Un autre sujet augmenté à la voix de ténor est suivi de l'original en ré mineur à la voix d'alto, menant cette fugue à une fin parfaite. Le tempo doit être plus fluide que dans la fugue précédente, non seulement pour opérer un contraste, mais parce qu'une grande partie du matériel l'exige (en particulier l'épisode de la mesure 53 (1'38), par exemple).

Contrapunctus 5

C'est alors qu'on commence à s'amuser. Le Contrapunctus 5 utilise une variante du sujet (avec des notes de passage mais pas de syncopes), qui le présente à la fois sous sa forme d'origine et inversée. Le tempo est fluide mais pas précipité afin de bien chanter toutes les parties. À la mesure 33 (1'05), Bach introduit sa première strette de *L'Art de la fugue* et il commence par une strette où les entrées sont rapprochées : en mouvement contraire, la voix de soprano entre un temps après la basse. On comprendra aisément

pourquoi il choisit la variante avec les notes de passage pour cette strette initiale. La conduite des voix est fluide et parfaite—tout sauf guindée. Deux autres paires de strettes font leur entrée, nous amenant au premier des deux épisodes « en miroir » (mesure 53 ; 1'46). Ici, la partie initiale du sujet est utilisée dans un canon à quatre voix encore plus serré que dans la première strette car la durée de la première note est raccourcie. C'est très ingénieux et tout à fait dans le style du contrepoint vocal à l'ancienne. La queue d'une autre strette, qui n'est pas en mouvement contraire cette fois, nous mène en descendant vers une conclusion à la dominante. Puis, à la mesure 65 (2'10), nous avons l'image en miroir de l'épisode de la mesure 53. Pour les cinq dernières mesures de cette fugue (2'51), Bach élargit à six voix et nous donne des entrées simultanées du sujet en miroir sur une pédale de tonique avec une tierce de Picardie (c'est-à-dire une cadence à la tonique majeure).

Contrapunctus 6 « in stylo Francese »

Le Contrapunctus 6 n'est pas un petit problème. Non seulement vous avez à gérer une fugue strette très dense avec des inversions et des diminutions empilées les unes sur les autres, mais en outre il ne faut pas jouer exactement ce qui est écrit sur la partition. Bach donne à ce morceau le sous-titre « in stylo Francese », signifiant qu'il faut adopter les altérations rythmiques chères aux Français. Dans les quatre premières mesures, par exemple, je joue la première entrée à la basse telle qu'elle est écrite (j'ai essayé en notes doublement pointées, ce qui à mon avis ne fonctionne pas—cela induit toute sorte de problèmes qui n'ont aucun sens), mais je joue en notes doublement pointées la version diminuée à la partie de soprano puis à la partie d'alto. Cela signifie que les deux sol à la main droite à la fin de la troisième mesure ne tombent pas ensemble (0'11). Appliquez ça aux 79 mesures (courant sur six pages) et vous verrez ce que je veux dire ! Une certaine

ornementation s'impose ainsi que les notes inégales et une bonne articulation (lever légèrement les doigts aux bons endroits). Les ornements en triples croches qui apparaissent tout d'abord à la fin de la mesure 7 sont typiques du style français et ont besoin d'être encore plus serrés (0'25). Une fois maîtrisées les valeurs des notes et triées toutes les entrées, il faut encore comprendre la fugue dans son ensemble et trouver son plan de route. Ce qui est incroyable c'est que la première véritable conclusion dans cette pièce ne survient qu'à la toute fin, et pas avant. Si l'ensemble de la fugue était joué dans les mêmes nuances, ce serait d'un ennui insupportable. Pour son impact général, il est essentiel de trouver les endroits où le son ne doit pas être forcé (comme aux mesures 20 (1'14) et 62 (3'57) pour ne prendre que deux exemples). Le Contrapunctus 6 est terrifiant dans sa magnificence et c'est peut-être le seul endroit dans *L'Art de la fugue* où je souhaiterais que mon piano soit plutôt un orgue.

Contrapunctus 7 « per augmentationem et diminutionem »

Pour ce contrapunctus suivant, Bach avait un grand projet. En plus de la présentation du sujet dans ses formes normales et diminuées, il l'utilise aussi pour la première fois en augmentation, ce qui demande huit mesures. Le sujet augmenté commence à la mesure 5 à la basse (0'19), puis suit son chemin en passant au ténor (mesure 23 ; 1'37), à l'alto (mesure 35 ; 2'29) et finalement au soprano (mesure 50 ; 3'30) où il chante triomphalement. Au-dessus, en dessous et entre ces entrées, les trois autres parties sont engagées dans un échange constant et dans une strette du sujet sous ses autres formes, y compris une double diminution (entendue en premier à la partie de soprano dans la seconde moitié de la mesure 7—0'30). Il n'y a qu'un seul épisode de trois mesures dans toute cette fugue de 61 mesures (mesures 32–34 ; 2'14). Je choisis de

maintenir le début très calme pendant quelque temps, car il y a un long chemin jusqu'à la fin et la musique a besoin de transparence. L'entrée à la tonique au ténor au milieu de la mesure 36 (2'35) est le premier grand point culminant et conduit au seul moment, deux mesures plus tard (2'41), où les trois formes du sujet apparaissent simultanément (augmenté, original, diminué). Bach nous donne une cadence rompue à la mesure 60 (4'10), retardant de deux mesures supplémentaires la seule conclusion du morceau.

Contrapunctus 8

Dans le *Contrapunctus 8*, on fait un grand pas au royaume des doubles et triples fugues qui occuperont Bach dans les quatre numéros suivants. Si l'on regarde cette grande triple fugue sans en rien connaître, on risque de chercher en vain le sujet principal. À la place, au début, vous trouvez un sujet totalement nouveau—se pavanant avec fermeté d'un ré à l'autre à l'octave inférieure. C'est le premier *contrapunctus* doté de trois voix seulement au lieu de quatre, mais cela ne signifie pas qu'il a moins de puissance. Au contraire, il a une immense portée et beaucoup de grandeur. Après 39 mesures qui ne traitent que de ce sujet, un second se glisse au-dessous du premier (1'13). Il est plus rythmé que mélodique, avec ses notes répétées insistantes. À la fin de ce dialogue, la basse fait des commentaires avec une nouvelle figure (mesure 42 ; 1'18) qui, à partir de là, devient un matériel important (également dans son inversion). Cette seconde section, où les deux premiers sujets sont constamment associés, converge vers une demi-cadence à la mesure 93 (2'53) avec un peu de fioriture. Que se passe-t-il ensuite ? Introduit par ce motif important à la basse, un troisième sujet apparaît à l'alto (mesure 94 ; 2'55), avec des silences sur tous les premiers temps à la manière de Brahms. On ne vous en voudra pas de ne pas reconnaître immédiatement le sujet principal inversé.

J'aime souvent montrer à des élèves, lors de cours

d'interprétation, comment Bach choisit des matériels contrastés pour ses sujets et contre-sujets afin qu'ils se distinguent facilement les uns des autres (et c'est la raison pour laquelle il faut aussi choisir une articulation différente pour chacun d'entre eux). Ceci en est un parfait exemple. Dans un sujet, il y a des sauts ; dans un autre des notes répétées tout en restant tendu ; le troisième est expressif et legato. Et tous commencent astucieusement à un endroit différent de la mesure.

Après l'exposition de ce troisième sujet à toutes les voix, et d'autres combinaisons des deux premiers, on arrive enfin au premier contrepoint triple—les trois sujets ensemble (mesure 147 ; 4'34). On pourrait s'attendre à quelque chose de grandiose pour cela. Mais non—ils se glissent très calmement, presque inaperçus. Le premier commence en la mineur et s'achève en fa majeur. Avant la fin de cette fugue stupéfiante, Bach nous donne quatre positions différentes de ces sujets combinés, s'intensifiant peu à peu, grâce à de nouvelles fioritures et d'une pédale, jusqu'à la triomphale entrée finale du sujet principal à la basse.

Contrapunctus 9 « alla duodecima »

S'il n'y a de virtuosité qu'en jouant dans un tempo rapide, alors, jusqu'ici, elle n'a pas été de rigueur. Mais ça change avec le *Contrapunctus 9*. Toutefois, on ne gagne pas grand-chose à le jouer *presto*. En fait, Bach a eu quelques hésitations à propos de ce morceau. Dans la partition autographe originale conservée à Berlin, il était placé en cinquième position et les valeurs des notes étaient plus courtes (par exemple, au lieu de croches, il y avait des doubles croches et la mesure était chiffrée à $\frac{1}{4}$ au lieu d'*alla breve*). C'est en fait le cas de toutes les doubles et triples fugues du cycle (n^{os} 8–11). Le dernier prélude du *Clavier bien tempéré* (si mineur, Livre II) a subi le même changement. Il ne fait aucun doute que ces modifications furent apportées pour inciter les gens à ne pas les jouer trop

vite. Comme le souligne Tovey à juste titre, les mesures 20–21 (0'22) du *Contrapunctus 9* auraient l'air ridicules dans un tempo trop rapide. Le premier sujet galopant est associé au sujet principal à partir de la mesure 35 (0'39). Avec toute cette galopade qui l'entoure, le sujet principal n'a aucun besoin de prendre un autre aspect que celui de sa version originale et simple. Aux mesures 85–88, on a deux faux départs au soprano et à l'alto (1'37–1'42) avant qu'il finisse par décoller à la basse. Ce *contrapunctus* est écrit en double contrepoint à un intervalle de douzième. Cela signifie que les deux sujets peuvent échanger leurs positions (la voix supérieure devenant la voix inférieure) et produire tout un nouveau jeu d'harmonies.

Contrapunctus 10 « alla decima »

Sous sa forme originale, la double fugue du *Contrapunctus 10* commençait là où se trouve maintenant la mesure 23 (1'02—avec le sujet à nu sans la basse). Lorsqu'on ne connaît que la version ultérieure, c'est difficile à imaginer. La première page est, pour citer Tovey, « l'une des plus profondes et des plus magnifiques que [Bach] ait jamais écrites ». Les silences rencontrés dans la variation du sujet principal dans le *Contrapunctus 8* (et que l'on retrouve dans le *Contrapunctus 11*) reviennent dans ce sujet initial qui, en plus des deux figures soupirantes, comporte une série de croches ondulant avec douceur. C'est un geste expressif qu'il ne faut pas précipiter. Et déjà, dans cette première page, Bach fait allusion à la raison principale d'écrire une pièce en double contrepoint à un intervalle de dixième : permettre la doublure en tierces et en sixtes (0'44). Après l'entrée de deux des quatre voix, il nous donne les deux autres en strette et en mouvement contraire. Lorsqu'il s'approche du sujet principal à la mesure 23 (1'02), les voix sont espacées pour permettre un maximum de clarté. À la mesure 44 (1'57), Bach mêle les deux sujets aux voix internes. Après un matériel épisodique très expressif, le sujet

principal est présenté en sixtes à la mesure 75 (3'15), soutenu à la basse par le premier sujet. Puis, à la mesure 85 (3'41), le premier sujet est présenté en tierces avec le sujet principal à la basse, procédé que Bach utilisera encore à deux reprises avant la fin de la fugue : à la mesure 103 (4'28—une combinaison particulièrement belle) et pour l'entrée finale des sujets à la mesure 115 (5'00). Je profite de la possibilité de doubler le sujet principal à l'octave pour la dernière entrée dans cet extraordinaire morceau. Notez aussi l'abaissement très émouvant de fa dièse à fa naturel à la mesure 98 (4'15), où la partie de soprano doit respirer pendant que celle d'alto tient la note liée.

Contrapunctus 11

Lorsque j'ai commencé à travailler le *Contrapunctus 11*, j'étais en train d'écrire à un éminent collègue à propos d'une autre question et j'ai fait allusion aux heures et aux heures que je mettais à apprendre ce morceau. Sa réponse : « Ah, c'est notre juste punition collective et l'un des morceaux les plus terrifiants de Bach ! ». Un autre collègue, un spécialiste de Bach tout aussi éminent, m'a dit avoir tout simplement renoncé quand il était arrivé à ce point. Même Bach eut un problème avec le n° 11. Il avait prévu de prendre les trois sujets du n° 8 et d'écrire une autre fugue en les mettant à l'envers. C'est exactement ce qu'il fit, sauf qu'il découvrit que cela ne fonctionnait pas vraiment. Afin d'y parvenir, il devait modifier légèrement le deuxième sujet du n° 8 (présenté comme troisième sujet dans le n° 11) pour que ce soit possible.

Je pense qu'il est important de donner à cette fugue un tempo différent du n° 10. Elle est en fait plus objective et n'a pas besoin de traîner. La première section de ce *contrapunctus* utilise cinq fois le sujet principal, avec un emploi fréquent de sa queue dans les parties d'accompagnement. La section suivante commence à la mesure 27 (1'00) avec l'entrée du deuxième sujet—de caractère très différent

dans son inversion (c'était l'un des problèmes de Bach— il lui est impossible de se résoudre lorsqu'il est ascendant). Mais en même temps arrive le trait de génie : il choisit de le juxtaposer à une gamme chromatique qui, à partir de ce moment-là, est pratiquement omniprésente dans le reste de la fugue, ascendante comme descendante. Elle ressemble ainsi au grand Ricercare de l'*Offrande musicale* (postérieur comme on le sait aujourd'hui à ce contrapunctus). Aux mesures 57 (2'05) et 67 (2'29), Bach redresse le deuxième sujet dans le « bon » sens, amenant cette section à sa fin.

La troisième section (2'37) comporte quatre entrées du sujet principal, à nouveau redressé comme il était dans le n° 8 et s'achevant en fa majeur. À la fin de la mesure 89 (3'18), le troisième et dernier sujet (celui des notes répétées) est introduit, en même temps que le deuxième sujet. C'est alors que les choses se compliquent. Pendant les 57 mesures suivantes, les répétitions insistantes de ce sujet deviennent plus emphatiques et, grâce aussi aux chromatismes, la musique repousse de plus en plus les limites de la tonalité. On voit donc venir avec un certain soulagement l'atterrissage en ut majeur au début de la mesure 146 (5'20). C'est l'endroit (et à une mesure près du moment analogue dans le n° 8) où Bach mélange pour la première fois les trois sujets. La partie la plus intense de la fugue sur le plan émotionnel arrive à la mesure 158 (5'45) où, comme dans la coda du Contrapunctus 5, il nous donne le sujet principal simultanément dans le bon sens et à l'envers, ce qu'il reproduit à nouveau à la main gauche à la mesure 164 (5'58) ; puis il nous donne deux autres combinaisons des trois sujets avant de résoudre cette pièce assez alambiquée sur un accord majeur.

Contrapunctus 12 (Rectus et Inversus)

Après être allé aussi loin dans son plan d'ensemble, Bach n'allait pas abandonner. Non content d'inverser seulement des sujets, il décida d'écrire deux contrapuncti susceptibles

d'être complètement renversés, de la première à la dernière note. Ces fugues en « miroir » ne sauraient être plus contrastées.

Le Contrapunctus 12, une fugue à quatre voix de rythme ternaire, semble très archaïque. Dans son livre *The Keyboard Music of J. S. Bach*, David Schulenberg souligne la similitude entre ce morceau et un choral en « miroir » de Buxtehude (*Mit Fried und Freud*) écrit en 1674. Une grande partie de la version *Rectus* se situe dans le grave du clavier, ce qui lui donne un caractère très sombre. Un tempo lent, analogue à celui d'une sarabande, semble recommandé et donne le temps requis pour les écarts d'une exceptionnelle ampleur. À partir de la mesure 21 (1'03), Bach remplit les intervalles dans le sujet, ce qui lui donne une impression d'écoulement accrue. Il y a quelques esquisses de strette qui ne se matérialisent pas. La pédale à la mesure 50 (2'34) soutient la dernière entrée du sujet au ténor, avec de fausses entrées aux voix supérieures. Au piano, joué seulement à deux mains, ce morceau requiert beaucoup de clarté pour ne pas paraître confus. *L'Inversus* est plus lumineux et la cadence ornementée à la fin, qui dans la version *Rectus* ascendante est un geste d'espoir, prend un caractère définitif lorsqu'il descend à la basse.

Contrapunctus 13 (Rectus et Inversus)

Bach avait dû comprendre qu'il était trop exigeant en demandant de jouer le n° 12 avec dix doigts seulement. S'il avait vécu plus longtemps, peut-être aurait-il fait ce qu'il fit pour le Contrapunctus 13 : il en écrivit une seconde version pour deux claviers, quatre mains, ajoutant une quatrième voix aux trois voix déjà existantes. Toutefois il n'est pas impossible qu'il soit joué par une seule personne. Il faut juste beaucoup de légèreté et d'agilité, quelques sauts brisés et, au piano, un usage judicieux de la pédale. La variante du sujet principal est dansante et enjouée avec ses triolets—ce dont on a vraiment besoin après le côté sombre

du précédent contrapunctus (et un thème qui inspira Brahms dans le dernier mouvement de sa Sonate pour violoncelle et piano n° 1 en mi mineur). Non seulement, Bach renverse cette fugue, mais il la bouleverse totalement : la partie supérieure devient la partie médiane ; la partie médiane devient la basse ; et la basse passe à la partie supérieure !

Canon per augmentationem in contrario motu

Pour le Contrapunctus 12, il y a déjà un certain débat pour déterminer quelle version est le *Rectus* et laquelle est l'*Inversus* (pour moi le *Rectus* est celle qui commence avec le sujet dans son inversion). Mais ce débat n'est rien comparé aux problèmes qui surgissent à ce stade pour savoir ce qui doit suivre. Dans la première édition, les quatre canons sont placés avant ce que l'on désigne aujourd'hui comme le Contrapunctus 14 ; c'est l'ordre dans lequel je les présente dans cet enregistrement. De nombreux érudits pensent que le premier, le canon en augmentation, devrait être placé en dernier. C'est peut-être exact. Mais je peux vous dire ceci : lorsque l'on joue *L'Art de la fugue* en entier, c'est une excellente idée de séparer le Contrapunctus 13 et le canon à l'octave, contrairement à l'ordre qu'ils préconisent. Sinon, on a côte à côte deux pièces pleines d'entrain, écrites toutes deux en triolets. En plaçant le canon en augmentation au début du groupe, on aura davantage de contraste.

Lorsque l'on écoute ce morceau de musique sans regarder la partition, on peut se demander ce que l'on est en train d'écouter. En le lisant sur le papier, on voit immédiatement ce que Bach a fait. Une très belle variante du sujet principal, à une douce allure, démarre ce canon à la voix supérieure. Ensuite la voix inférieure entre avec la même musique à l'envers, sur des valeurs deux fois plus longues (0'10). Au milieu, Bach inverse le rôle du meneur qu'il confie à la basse (2'06).

Canon alla ottava

C'est une bonne chose d'avoir un mouvement brillant à cet endroit et le canon à l'octave remplit très bien ce rôle. La variante à $\frac{9}{16}$ du sujet principal sur un rythme de gigue est inversée à la mesure 41 (0'50). C'est un canon perpétuel, ce qui signifie qu'il pourrait continuer à perpétuité sans jamais s'achever (ce que confirme le signe de reprise que j'ai choisi de ne pas observer). Toutefois, Bach y met fin en ajoutant une coda de cinq mesures (2'04) où la main droite se croise de façon spectaculaire avec la main gauche.

Canon alla decima in contrapunto alla terza

Le canon suivant a un double chiffrage des mesures, à la fois $\frac{4}{4}$ et $\frac{12}{8}$. Il commence dans une atmosphère sombre avec le sujet inversé à la basse—maintenant syncopé et avec la queue pointée. Lorsque la main droite entre, à un intervalle de dixième (0'16), la main gauche introduit des triolets qui constituent un doux accompagnement pour le sujet. Ces triolets sont vite écourtés pour devenir des sextoletts. Ils doivent rester légers et tranquilles pour conserver au morceau son caractère de douceur. Comme dans le canon en augmentation, les parties sont inversées au milieu à la mesure 40 (2'10). Je choisis de ne pas assimiler le rythme pointé à celui du triolet, afin de souligner le double chiffrage des mesures. Pour mener ce canon à une conclusion, Bach réduit le sujet syncopé à la mesure 79 (4'19) à la main gauche avec deux mesures qui sont sans conteste à $\frac{4}{4}$ et non à $\frac{12}{8}$. La musique arrive à un point d'orgue à l'endroit où il écrit le mot « *cadenza* » (4'27). J'ajoute une simple ornementation à la main droite, ce qui donne aux triolets l'occasion de faire une dernière apparition.

Canon alla duodecima in contrapunto alla quinta

Ce dernier canon prend pour sujet une variante très séduisante du sujet principal. Il ressemble plutôt à une invention à deux voix ou à l'un des *Vier Duette* du

Clavierübung III. C'est un autre canon perpétuel où le rôle de meneur s'inverse à la mesure 34 (0'54).

Les canons de *L'Art de la fugue*, contrairement à ceux des *Variations Goldberg*, n'ont pas de troisième voix pour accompagner le dialogue. Mais il y a de la beauté dans la sévérité et il faut se contenter de les laisser parler sans chercher à trop en ajouter en matière d'« interprétation ».

Contrapunctus 14 (Fuga a 3 soggetti)

On en arrive ici à la grande énigme : Contrapunctus 14 ou « Fuga a 3 soggetti » (« Fugue à trois sujets ») comme le désignait la première édition ; la fugue que Bach a laissée inachevée à sa mort. Certains érudits pensent qu'elle n'appartient même pas à *L'Art de la fugue*. Pour moi, elle en fait partie. Il me suffit de jouer les six premières mesures, après tout ce qui a précédé, pour sentir qu'elle est à sa juste place. Le premier sujet est très simple, extrêmement expressif malgré sa sévérité. Il est utilisé pendant 114 mesures, également en strette et en inversion, nous donnant certains des plus beaux exemples d'une conduite des voix magnifique et parfaite dans toutes les œuvres pour clavier de Bach. À la mesure 114 (4'40), à la voix d'alto, entre le deuxième sujet—plus fluide afin de ressortir davantage sur le premier sujet. À la mesure 148 (5'52), ces deux sujets sont associés pour la première fois. Je trouve particulièrement belle la combinaison de la mesure 169 (6'37), en fa majeur. Le sommet de cette section arrive lorsque, à partir de la mesure 180 (6'59), le deuxième sujet à la basse soutient deux entrées du premier sujet en strette aux voix d'alto et de soprano.

Après une cadence en sol mineur (7'26), survient le troisième sujet. C'est tout simplement le nom de Bach en notation musicale : en allemand B étant si bémol, A la, C do et H si naturel. À ces quatre notes s'ajoutent un geste cadentiel et un trille. Son inversion à la basse à la mesure 222 (8'41) donne lieu à des chromatismes particulièrement

poignants. La demi-cadence à la mesure 233 (9'07) nous mène à l'endroit où Bach combine ces trois sujets : le premier à la basse, le deuxième à l'alto et la signature de Bach entre les deux au ténor. La musique s'arrête ensuite. À cet endroit dans la première édition, C. P. E. Bach inséra les mots : « NB. Sur cette fugue, où le nom de Bach est utilisé en contre-sujet, est mort l'auteur. »

Mais qu'en est-il du sujet principal de *L'Art de la fugue* ? Il n'est pas là. Ce n'est qu'en 1880 que le pianiste, compositeur et musicologue (et ami de Brahms) allemand Gustav Nottebohm découvrit que ces trois sujets pouvaient être combinés avec le sujet principal, produisant ainsi une quadruple fugue. C. P. E. Bach y avait déjà fait allusion dans la notice nécrologique qu'il écrivit avec Agricola (élève et gendre de Bach), publiée en 1754, où il dit de *L'Art de la fugue* : « C'est là la dernière œuvre de l'auteur, qui contient toutes les formes de contrepoint et de canon, sur une seule phrase principale. Sa dernière maladie l'a empêché de mener à sa fin, selon ses brouillons, l'avant-dernière fugue et d'élaborer tout à fait la dernière qui devait comprendre quatre thèmes, inversés ensuite note à note à travers les quatre voix. »

Une autre fugue était-elle donc prévue après celle-ci ? Peut-être. L'éminent spécialiste Christoph Wolff croit que Bach termina cette quadruple fugue, mais que la fin fut perdue. Selon une autre possibilité, il était tout simplement trop malade pour la terminer. Et s'il avait délibérément voulu la laisser inachevée ? Dans son livre *Bach and the Patterns of Invention*, Laurence Dreyfus soutient cette théorie de façon convaincante. Il écrit : « Le résultat est que nous, les heureux héritiers de cette œuvre, sommes obligés d'admirer la conclusion de la fugue finale tout en réfléchissant à la disparition de celui qui l'avait cultivée avec tant de passion. »

Nombreux sont ceux qui ont cherché à terminer le Contrapunctus 14, y compris Tovey. J'ai choisi de le laisser

inachevé. Lorsque cette musique tellement fluide s'arrête, cela produit un effet à vous couper le souffle, surtout au concert, et inspire encore davantage de respect mêlé d'admiration que si elle était achevée.

Wenn wir in höchsten Nöten sein

« *Vor deinen Thron tret ich hiermit* », BWV668a

C. P. E. Bach fut donc confronté à une page vide quand il prépara la première édition. Comme dernier adieu, il décida d'insérer le choral *Vor deinen Thron tret ich hiermit* (« Seigneur, me voici devant ton trône »), BWV668a, un cantus firmus sur lequel Bach avait déjà écrit un prélude de choral—*Wenn wir in höchsten Nöten sein* (« Quand nous sommes dans la plus grande détresse »), BWV641, dans l'*Orgelbüchlein*. Connu comme le choral du lit de mort, la légende veut que Bach l'ait dicté dans ses derniers instants. Que ce soit vrai ou faux (ce sont plus probablement des révisions qu'il dicta), cela se passe d'explication. On y trouvera des procédés employés dans *L'Art de la fugue* (diminution, inversion, strette), utilisés ici avec une simplicité extrême pour produire un morceau de musique profond. La tonalité est sol majeur—la même tonalité que

Bach a utilisée pour le prélude choral *Alle Menschen müssen sterben* (« Tous les hommes doivent mourir »). Le texte choisi nous donne les paroles :

Devant ton trône, je vais comparaître,
Ô Dieu, et je te prie humblement,
Ne détourne pas ta face pleine de grâce
De moi, le pauvre pêcheur.

Accorde moi une fin heureuse.
Réveille-moi au dernier jour,
Seigneur, que je puisse te voir éternellement :
Amen, Amen, écoute moi.

Jouer ce prélude après la fugue inachevée, séparés par un long silence, provoque une incroyable émotion. Le compositeur qui, peut-être plus que quiconque, a écrit une musique porteuse de réconfort dans les moments difficiles se trouvait alors confronté à sa propre mort. Il y fit face avec une très grande force, une totale acceptation et même avec joie. Dans les deux dernières mesures seulement, on peut entendre un soupçon de tristesse. Aucun dénouement ne pourrait être plus approprié que celui-ci.

ANGELA HEWITT © 2014
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

BACH *Die Kunst der Fuge*

ES IST MIR IMMER KLAR GEWESEN, dass ich irgendwann einmal *Die Kunst der Fuge* von Bach lernen müsste. Als ich sein übriges Oeuvre für Tasteninstrumente aufführte und aufnahm—was an sich schon eine beträchtliche Herausforderung darstellte—schob ich *Die Kunst der Fuge* mehr oder minder absichtlich hinaus. Die Stücke, die ich daraus angehört hatte, schienen nie sonderlich spannend. Gleichzeitig konnte ich nicht glauben, dass Bach in den letzten Jahren seines Lebens etwas Langweiliges geschrieben haben sollte. Daher ging ich 2012 mit großer Entschlossenheit an die Arbeit, beflügelt von meinen bevorstehenden Engagements an der Royal Festival Hall in London, wo ich das Werk in der Saison 2012–13 aufführen sollte.

Es war durchaus vorteilhaft, mich mit der *Kunst der Fuge* auseinanderzusetzen, nachdem ich so viele Jahre damit verbracht hatte, Bach zu spielen. Die *Goldberg-Variationen* und große Teile des *Wohltemperierten Klaviers* wirken im Vergleich wie das reinste Kinderspiel. In der *Kunst der Fuge* gibt es keine Präludien zur Auflockerung—es kommt ein fugales Meisterwerk nach dem anderen. Der Ernst und die Strenge des Werks können beängstigend sein und auch völlig überwältigend wirken, sowohl in intellektueller als auch emotionaler Hinsicht. Und damit ist mir nun klar, dass *Die Kunst der Fuge* alles andere als langweilig ist.

Ab 1748, als er 63 Jahre alt war, zeichnen sich deutliche Veränderungen in Bachs Handschrift ab. Es ist fraglich, ob er am Ende des Jahres 1749 überhaupt noch schreiben konnte. Seine letzte überlieferte Unterschrift aus dem Jahr ist auf den 11. Dezember datiert. Seine Augen bereiteten ihm ernsthafte Probleme, nachdem er sein Leben lang (und besonders in seiner Jugend) einen „unerhörten Eifer in seinem Studiren“ (wie es in seinem Nekrolog heißt) bewiesen hatte. Wahrscheinlich war er auch Diabetiker.

Ende März 1750 wurde er von dem Londoner Okulisten Dr John Taylor operiert, wobei an beiden Augen Katarakte entfernt werden sollten. Wenige Tage später wurde er ein zweites Mal operiert. Die Nachwirkungen dieser Eingriffe schwächten seinen gesundheitlichen Zustand so stark, dass er sich nicht mehr davon erholte. Zehn Tage vor seinem Tod konnte er für kurze Zeit wieder sehen, erlitt jedoch nur Stunden später einen Schlaganfall. Er starb am 28. Juli 1750 im Alter von 65 Jahren.

Während dieser letzten Krankheit wurden die Kupferplatten für den Druck der *Kunst der Fuge* vorbereitet. Das Werk war jedoch deutlich früher entstanden, wahrscheinlich etwa zeitgleich mit dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* (ca. 1739–42) und den *Goldberg-Variationen* (1741). Eine autographe Partitur, die zwölf Fugen und zwei Kanons enthält und den Titel „Die Kunst der Fuga d. Sig. Joh. Seb. Bach“ trägt (notiert von seinem Schüler und späteren Schwiegersohn Johann Christoph Altnikol), war 1742 überwiegend fertiggestellt und wird heute in Berlin aufbewahrt. Bach nahm oft noch Änderungen vor und perfektionierte seine Werke, und als die Druckplatten in jenen letzten Jahren vorbereitet wurden, fügte er noch weitere Stücke hinzu und veränderte die bestehende Abfolge.

Es ist interessant, dass zu einer Zeit, als die Komponisten sich allgemein der Schlichtheit und Eleganz des galanten Stils zuwandten, Bachs Kontrapunktik immer komplexer wurde. Bereits 1737 hatte der Komponist Johann Adolf Scheibe in einer anonymen Glosse das „schwülstige und verworrene Wesen“ der Musik Bachs kritisiert und behauptet, dass sie überladen und „überaus schwer zu spielen“ zu sei. Bachs Befürworter kamen ihm zu Hilfe. Wie nicht anders zu erwarten, änderte Bach an seinem Stil nichts, sondern komponierte stattdessen herrliche Werke von noch größerer Komplexität.

In seinem „Avertissement“, mit dem er 1751 die Veröffentlichung der *Kunst der Fuge* bekanntgab, schrieb Carl Philipp Emanuel Bach:

Daß dergleichen Werck, wo die gantze Lehre von Fugen so ausführlich über einen einzigen Satz durchgearbeitet worden, noch nirgends zum Vorschein gekommen, werden dieienigen bekennen, die die Geschichte der Tonkunst wissen. Da darinnen alle Stimmen durchgehends singen, und die eine mit so vieler Stärke, als die andere ausgearbeitet ist: So ist jede Stimme besonders auf ihr eigenes System gebracht, und mit ihrem gehörigen Schlüssel in der Partitur versehen worden . . . Es ist aber dennoch alles zu gleicher Zeit zum Gebrauch des Claviers und der Orgel ausdrücklich eingerichtet.

Eine der Schwierigkeiten, mit denen sich der Interpret auseinandersetzen muss, ist die Tatsache, dass das gesamte Werk in d-Moll steht und zum größten Teil mit derselben *Alla breve*-Taktangabe notiert ist. Es wäre allerdings schrecklich, alle Stücke in derselben Gemütsverfassung zu spielen. Jedes muss seinen eigenen Charakter haben und etwas anderes aussagen. C.Ph.E. Bachs Bemerkung, dass „alle Stimmen durchgehends singen“, ist meiner Ansicht nach von äußerster Wichtigkeit. In meinem Lernprozess und in meiner sorgfältigen Vorbereitung des Werks habe ich unter anderem alle Stimmen der Reihe nach durchgesungen und Atemzeichen in den Noten markiert, die in den unterschiedlichen Stimmen jeweils an unterschiedlichen Stellen kommen. Wenn das Ganze musikalisch sinnvoll interpretiert werden soll, kann man sich dem nicht entziehen.

Contrapunctus 1

Für ein so komplexes Werk hätte Bach keinen schlichteren Beginn wählen können. Im ersten Contrapunctus finden keine technischen Spiele, sondern nur Themeneinsätze

statt (so verhält es sich auch in den folgenden drei Contrapuncti). Überbindungen und Synkopierungen spielen hier in dem Begleitmaterial eine wichtige Rolle, doch gibt es kein formales Kontrasubjekt. In Takt 32 gibt es einen überlagernden Einsatz (1'15—man beachte, dass Bach in der gesamten *Kunst der Fuge* den Themenanhang, die letzten vier absteigenden Töne, stets mit einschließt); in Takt 48 (1'51) erklingt in der Altstimme ein unvollständiger Themeneinsatz; ein Orgelpunkt in Takt 63 leitet zu einer kadenzartigen Passage mit dramatischen Pausen hinüber (2'24) und der letzte Themeneinsatz im Tenor erfolgt über einem ausgedehnten Orgelpunkt (2'53). Diese letzten fünf Takte waren ein nachträglicher Einfall und existierten in der Originalversion nicht. Das episodische Material hat zum größten Teil jene auf- und absteigende Bewegungsrichtung (so etwa in Takt 17–23 (0'40–0'54) und 44–49 (1'42–1'53)), was für eine sehr schöne musikalische Linie sorgt und Atempausen zwischen den Einsätzen erlaubt. Die Atmosphäre ist lyrisch und expressiv.

Contrapunctus 2

Lediglich durch das Hinzufügen mehrerer punktierter Töne an den Themenanhang verändert Bach den Charakter seines Themas völlig. Er fährt mit diesem punktierten Rhythmus durch den gesamten Contrapunctus hindurch fort und erzeugt damit echten Swing! Zu Beginn fasst er die Vierergruppen dieses punktierten Rhythmus mit Bögen zusammen. Ich habe das immer so verstanden, dass sie nicht wie in französischer Manier als *notes inégales* aufgefasst, sondern genauso gespielt werden sollten, wie sie notiert sind. Ich glaube nicht, dass sie völlig legato gespielt werden müssen. Besonders wenn es eine Überbindung in die nächste Gruppe gibt (wie in Takt 5 in der linken Hand—0'08), lässt ein kleines Anheben vor der Synkope das Ganze etwas jazziger erscheinen. Es ist nicht weiter überraschend, dass dieser punktierte Themenanhang die Grundlage für

das Begleitmaterial bildet. In Takt 44 (1'16) findet ein Aufstieg in das Thema in der Sopranlage statt und es wird in F-Dur präsentiert, was für einen sehr schönen klangfarblichen Wechsel sorgt. Der Einsatz im Bass in Takt 61 (1'46)—zurück in d-Moll—muss betont werden. Der Tenor präsentiert in Takt 69 (2'00) sein Thema gegen den Takt und findet allmählich heim. Es ist interessant, dass das Werk im originalen Berliner Manuskript auf der Dominante in Takt 78 (2'16) endet. Darauf folgt dann das Stück, welches wir heute als Contrapunctus 5 kennen. Wie Tovey bereits angemerkt hat, muss dies wohl bedeuten, dass Bach geplant hatte, dass zumindest einige Stücke des Werks in Folge gespielt werden sollten.

Contrapunctus 3

Der dritte Contrapunctus ist ein wunderbar expressives Stück. Ruhig und selbstsicher angelegt, chromatisch und sehr sangbar im Charakter, stand es ursprünglich an zweiter Stelle in dem Zyklus. Indem er es an die dritte Stelle verlegte und den Contrapunctus 2 einfügte, gibt uns Bach die Gelegenheit, die Stimmungen wirksamer miteinander zu alternieren. Hier wird das Thema nur in der Umkehrung präsentiert und nun von einem chromatischen Kontrastsubjekt begleitet, das sich hoch und wieder herunter bewegt. Vor dem letzten Themeneinsatz in der Exposition fügt er ein zweitaktiges Zwischenspiel (Takt 13–14; 0'30–0'34) ein, was ungewöhnlich ist. Im nächsten Zwischenspiel (Takt 19–22; 0'44–0'53) tauschen die oberen beiden Stimmen die Motive aus, während der Bass für die Begleitung sorgt. Eine Variation dieses Zwischenspiels wird in den Takten 39–42 wiederholt (1'31–1'41), was für eine hübsche Symmetrie sorgt. In Takt 23 (0'53) kommt die verzierte Version des Themas zum ersten Mal zum Vorschein, wobei von Synkopen und Durchgangstönen Gebrauch gemacht wird. Wenn es das dritte Mal in F-Dur (Takt 35 im Tenor—1'21) erklingt, erhält die Harmonie

dadurch eine besonders schöne Wärme. Von da an wird die verzierte Version neben der ursprünglichen präsentiert. Die Fuge benötigt sechs Takte, um nach dem letzten Themeneinsatz zur Ruhe zu kommen. In der Originalversion standen an dieser Stelle nur vier Takte, so dass das Stück in Takt 70 endete (2'44)—Bach verstand sich wirklich darauf, seine Werke noch zu verbessern.

Contrapunctus 4

Contrapunctus 4 ist eine der besten Fugen des gesamten Zyklus. In der frühen Version existierte sie nicht, muss also in Bachs letzten Lebensjahren komponiert worden sein. Das Thema ist wiederum umgekehrt, diesmal mit dem ersten Einsatz auf der Dominante A anstatt der Tonika D. Den Zwischenspielen liegen hauptsächlich zwei Motive zugrunde; der Vierton-Themenanhang, der überall anzutreffen ist, sowohl richtig herum als auch auf den Kopf gestellt. Daneben, und zusammen kombiniert (wie etwa in den Zwischenspielen, die jeweils in Takt 53 (1'38) und Takt 103 (3'10) beginnen), erklingt—in Toveys Worten—eine „kuckucksartige Figur einer fallenden Terz“, die Bach in Takt 69 (2'07) umkehrt, so dass sich ein Sextsprung ergibt. Besondere Beachtung muss dem erweiterten Thema geschenkt werden, das in Takt 61 (1'53) einsetzt. Der fünfte Ton ist um eine Stufe nach oben verlegt, was eine Reihe von Modulationen mit sich bringt, die in Takt 79 auf dem G im Sopran ihren Höhepunkt erreichen (2'26). In der Popmusik ist dieser Trick schon seit Langem verbreitet. Bach war sich darüber bewusst, dass er dies erstmal nicht überbieten konnte, so dass er dann ein Zwischenspiel folgen ließ, welches ganze 26 Takte lang ist (Takt 81 bis 107; 2'29–3'17). Dann wartet er in dieser gewaltigen Fuge mit einem weiteren Trick auf, obwohl er sich kompliziertere Spielereien immer noch versagt. Ab Takt 107 (3'17) wird das Thema in synkopierter Verdopplung vorgestellt—zunächst in den Unterstimmen in Terzen, was dann von den Oberstimmen

in Sexten beantwortet wird. Auf das nächste erweiterte Thema in der Tenorstimme folgt das Original in d-Moll in der Altstimme, womit diese Fuge zum perfekten Abschluss gebracht wird. Das Tempo sollte hier fließender sein als in der vorangehenden Fuge, nicht nur als Kontrast, sondern auch, weil ein großer Teil des musikalischen Materials (insbesondere das Zwischenspiel in Takt 53—1'38) es verlangt.

Contrapunctus 5

Hier kommt Freude auf. Im *Contrapunctus 5* wird eine Variante des Themas (mit Durchgangstönen, allerdings ohne Synkopen) verwendet und sowohl in originaler als auch umgekehrter Form präsentiert. Das Tempo fließt, aber eilt nicht, so dass alle Stimmen sangbar durchgestaltet werden können. In Takt 33 (1'05) wartet Bach mit seiner ersten Engführung in der *Kunst der Fuge* auf, und diese ist besonders eng gehalten. Es setzen Sopran und Bass in Gegenbewegung ein, wobei der Sopran einen Schlag nach dem Bass erklingt. Dabei wird deutlich, weshalb er sich bei dieser Engführung für die Variante mit den Durchgangstönen entschied. Die Stimmführung ist geschmeidig und perfekt—alles andere als gestelzt. Es folgen zwei weitere Engführungen und es erklingt das erste von zwei „Spiegel“-Zwischenspielen (Takt 53; 1'46). Hier wird der erste Thementeil in einem vierstimmigen Kanon mit einem noch kleineren Abstand als in der ersten Engführung verarbeitet, da hier der erste Ton eine kürzere Dauer hat—genialer Tonsatz, der im Stil des altmodischen vokalen Kontrapunkt gehalten ist. In einer weiteren Engführung, diesmal nicht in Gegenbewegung, ist der Themenanhang nach unten gerichtet, so dass es zu einem dominantischen Schluss kommt. In Takt 65 (2'10) kommt dann das Spiegelbild des Zwischenspiels von Takt 53. In den letzten fünf Takten dieser Fuge erweitert (2'51) Bach den Satz auf sechs Stimmen und lässt gleichzeitige Themeneinsätze in gespiegelter Form über

einem Tonika-Orgelpunkt und einer picardischen Terz (also eine Kadenz in der Durtonika) erklingen.

Contrapunctus 6 „in stylo Francese“

Der *Contrapunctus 6* ist eine harte Nuss. Man muss sich einerseits mit einer sehr dicht gearbeiteten Fuge mit Engführungen, Umkehrungen und Diminutionen zuhauf auseinandersetzen, und andererseits kann der Notentext auch nicht einfach abgespielt werden. Bach gibt diesem Stück den Untertitel „in stylo Francese“, was bedeutet, dass hier die rhythmischen Alterationen, die in Frankreich so beliebt waren, verwendet werden sollten. In den ersten vier Takten spiele ich zum Beispiel den ersten Einsatz im Bass, wie er notiert ist (ich habe ihn mit doppelten Punktierungen ausprobiert, mich aber dagegen entschieden, da dies zu diversen Komplikationen führte, die mir vom Komponisten nicht beabsichtigt schienen), allerdings spiele ich die verkleinerte Version in der Sopran- und dann in der Altstimme mit Doppelpunktierungen. Das bedeutet, dass die beiden Gs in der rechten Hand am Ende des dritten Takts nicht zusammenfallen (0'11). Wenn man das nun konsequent in den 79 Takten des Stücks (über sechs Seiten hinweg) durchhält, wird deutlich, was ich meine! Zudem sind auch gewisse Ausschmückungen, *notes inégales* und richtige Artikulation (geringes Anheben an entsprechenden Stellen) nötig. Die Zweiunddreißigstelfigur, die erstmals am Ende von Takt 7 erscheint (0'25), ist typisch für den französischen Stil und muss sogar noch mehr verkürzt werden. Wenn man einmal die Notenwerte und Einsätze geklärt hat, muss man immer noch die Fuge als Ganzes begreifen und sich eine Interpretation erarbeiten. Das Erstaunliche dabei ist, dass der erste Abschluss des Stücks sich erst ganz am Ende ereignet, und nicht schon früher. Wenn die gesamte Fuge im selben dynamischen Bereich gespielt würde, wäre sie unglaublich langweilig. Es ist daher sehr wichtig, die Punkte zu finden, wo der Klang nicht

erzwungen werden muss (so etwa Takt 20 (1'14) und 62 (3'57), um nur zwei Beispiele zu nennen), so dass der Gesamteffekt entsprechend zur Wirkung kommt. Der Contrapunctus 6 ist furchterregend in seiner Pracht, und vielleicht ist dies die Stelle in der *Kunst der Fuge*, wo ich mir eine Orgel anstelle meines Klaviers wünsche.

Contrapunctus 7 „per augmentationem et diminutionem“

Für diesen nächsten Contrapunctus hat Bach einen großartigen Plan. Er stellt nicht nur das Thema in sowohl regulärer als auch verkleinerter Form vor, sondern vergrößert es auch zum ersten Mal; dabei nimmt es eine Länge von insgesamt 8 Takten an. Das vergrößerte Thema beginnt in Takt 5 im Bass (0'19) und arbeitet sich dann hoch zum Tenor (Takt 23; 1'37), in die Altstimme (Takt 35; 2'29) und schließlich in die Sopranstimme (Takt 50; 3'30), in der es triumphierend erklingt. Oberhalb, unterhalb und zwischen diesen Einsätzen tauschen die anderen drei Stimmen ständig untereinander das Thema in seinen anderen Formen aus, so etwa in einer doppelten Diminution (die erstmals im Sopran in der ersten Hälfte von Takt 7 erklingt—0'30). In der gesamten Fuge, die eine Länge von 61 Takten hat, gibt es nur ein Zwischenspiel von drei Takten (Takt 32–34; 2'14). Ich fange stets sehr leise an und behalte das auch eine ganze Weile bei, weil es eine lange Strecke bis zum Schluss ist und die Musik transparent gehalten werden muss. Der Einsatz in der Tonika im Tenor im Takt 36 (2'35) ist der erste große Höhepunkt und zwei Takte später (2'41) kommt der einzige Moment, in dem alle drei Themenformen (Augmentation, Originalform, Diminution) gleichzeitig auftreten. In Takt 60 (4'10) erklingt ein Trugschluss, der das eigentliche Ende des Stücks um zwei weitere Takte hinauszögert.

Contrapunctus 8

Im Contrapunctus 8 tun wir einen großen Schritt in das Reich der Doppel- und Tripelfugen, in dem Bach während der nächsten vier Nummern verweilt. Wenn man diese große Tripelfuge ohne jede Vorkenntnis betrachtet, könnte es durchaus sein, dass man das Motto-Thema zunächst nirgends findet. Stattdessen tritt zu Beginn ein völlig neues Thema in Erscheinung, welches resolut von einem D zum nächsten eine Oktave tiefer stolziert. Es ist dies der erste Contrapunctus mit drei und nicht vier Stimmen, was aber nicht bedeutet, dass er weniger kraftvoll ist. Im Gegenteil—dieses Werk besitzt eine ungeheure Reichweite und Grandezza. Nach 39 Takten, die sich nur mit diesem Thema befassen, kriecht unterhalb jenes ersten Themas ein zweites herbei (1'13). Dieses hat mehr Rhythmus als Melodie und es erklingen insistierende Tonrepetitionen. Am Ende wirft der Bass eine neue Figur (Takt 42; 1'18) ein, die dann zu wichtigem Material wird (auch in der Umkehrung). Dieser zweite Abschnitt, in dem die ersten beiden Themen ständig miteinander verbunden werden, wird in Takt 93 (2'53) mit einer fanfarenartigen Figur zu einem Halbschluss geführt. Was dann? Im Alt (Takt 94; 2'55) wird durch jenes wichtige Motiv im Bass ein drittes Thema eingeführt, welches—Brahms vorwegnehmend—Ruhepausen auf jedem ersten Schlag hat. Es ist verzeihlich, wenn man hier nicht gleich das umgekehrte Motto-Thema wiedererkennt.

In Meisterkursen zeige ich den Studenten gerne, wie Bach für seine Themen und Gegenthemen kontrastierendes Material auswählt, so dass sich diese deutlich von einander unterscheiden (und deshalb muss man auch jeweils unterschiedliche Artikulationen wählen). Dies ist ein ideales Beispiel dafür. Ein Thema hat Sprünge; ein weiteres hat Tonrepetitionen, behält jedoch eine feste Struktur; das dritte ist expressiv und legato zu spielen. Sie beginnen raffinierterweise alle an unterschiedlichen Stellen innerhalb des Taktes.

Nach der Exposition des dritten Themas in allen Stimmen und weiteren Kombinationen der ersten beiden kommen wir schließlich zum ersten dreifachen Kontrapunkt—alle drei Themen zusammen (Takt 147; 4'34). Dabei könnte man eine große Geste erwarten, doch kommt es anders. Sie schleichen sich ein und werden kaum bemerkt. Das erste beginnt in a-Moll und endet in F-Dur. Vor dem Ende dieser überwältigenden Fuge präsentiert Bach vier verschiedene Positionen dieser kombinierten Themen, die die Spannung allmählich aufbauen und dann mithilfe einer weiteren fanfarenartigen Figur und einem Orgelpunkt den letzten triumphierenden Einsatz des Motto-Themas im Bass erreichen.

Contrapunctus 9 „alla duodecima“

Wenn Virtuosität lediglich mit schnellem Spiel gleichzusetzen ist, dann war sie bis jetzt nicht erforderlich. Das ändert sich mit dem Contrapunctus 9. Allerdings gewinnt man nicht viel, wenn man ihn *presto* spielt. Tatsächlich war Bach nicht restlos von dem Stück überzeugt. In dem originalen Berliner Manuskript kam es an fünfter Stelle und die Notenwerte waren kleiner (d.h. anstelle von Achteln waren Sechzehntel notiert und die Taktangabe war C anstelle von *Alla breve*). So verhält es sich auch bei allen anderen Doppel- und Tripelfugen des Zyklus (Nr. 8–11). Das letzte Präludium des *Wohltemperierten Klaviers* (h-Moll, Teil II) wurde ebenso verändert. Zweifellos nahm Bach diese Änderungen vor, um die Spieler davon abzuhalten, diese Stücke zu schnell aufzufassen. Tovey weist zu Recht darauf hin, dass Takt 20 und 21 (0'22) des Contrapunctus 9 in einem zu schnellen Tempo lächerlich klingen würden. Das laufende erste Thema wird mit dem Motto-Thema kombiniert, welches in Takt 35 (0'39) beginnt. Bei all diesem Herumgehüsch gibt es keinerlei Veranlassung, das Motto-Thema anders als in seiner ursprünglichen, schlichten Version zu spielen. In den Takten 85–88 erklingt

ein Fehlstart jeweils in der Sopran- und in der Altstimme (1'37–1'42), bevor es richtig im Bass losgeht. Diese Fuge ist als doppelter Kontrapunkt mit dem Einsatzintervall einer Duodezime komponiert. Das bedeutet, dass die beiden Themen ihre Positionen tauschen können (so dass die Oberstimme zur Unterstimme wird) und sich damit völlig neue Harmonien ergeben.

Contrapunctus 10 „alla decima“

In ihrer ursprünglichen Form begann die Doppelfuge des Contrapunctus 10 an der Stelle, die jetzt Takt 23 ist (1'02—mit dem bloßen Thema, ohne den Bass). Wenn man nur die spätere Version kennt, kann man sich das kaum vorstellen. Die erste Seite gehört, um Tovey zu zitieren, „zu der tiefgründigsten und schönsten Musik, die [Bach] überhaupt geschrieben hat“. Die Pausen, denen wir in der Variation des Motto-Themas im Contrapunctus 8 begegnen sind (und die wir wieder im Contrapunctus 11 vorfinden), kehren in diesem Anfangsthema zurück, welches nicht nur zwei Seufzerfiguren, sondern auch eine Reihe von sich leicht kräuselnden Achteln enthält. Es ist dies eine expressive Geste, die nicht gehetzt werden sollte. Und bereits auf dieser ersten Seite deutet Bach den Hauptgrund für eine Doppelfuge mit einer Dezime als Einsatzintervall an—dies wird durch die Terz- und Sextdopplungen möglich (0'44). Nachdem zwei der vier Stimmen eingesetzt haben, werden die anderen beiden in einer Engführung und in Gegenbewegung vorgestellt. Wenn das Motto-Thema dann in Takt 23 (1'02) kommt, liegen die Stimmen auseinander, um für größtmögliche Klarheit zu sorgen. In Takt 44 (1'57) kombiniert Bach die beiden Themen in den Mittelstimmen. Nach einem sehr expressiven Zwischenspiel erscheint das Motto-Thema in Takt 75 (3'15) in Sexten, begleitet vom ersten Thema in der Bassstimme. In Takt 85 (3'41) erklingt dann das erste Thema in Terzen und das Motto-Thema im Bass. Dies geschieht noch zwei weitere Male, bevor die Fuge

abgeschlossen wird: in Takt 103 (4'28—eine besonders gelungene Kombination) und beim letzten Einsatz der Themen in Takt 115 (5'00). Ich mache von der Möglichkeit Gebrauch, das Motto-Thema beim letzten Einsatz dieses außergewöhnlichen Stücks mit Oktavdopplungen zu spielen. Bemerkenswert ist zudem der anrührende Fall von Fis zu F in Takt 98 (4'15), wo der Sopran atmen muss, während der Alt den gebundenen Ton hält.

Contrapunctus 11

Als ich mit der Arbeit am Contrapunctus 11 begann, schrieb ich einem angesehenen Kollegen wegen einer anderen Sache, erwähnte jedoch die vielen Stunden, die ich darauf verwendete, dieses Stück zu lernen. Seine Antwort darauf lautete: „Ach ja, unser kollektiver Untergang, und eins der furchterregendsten Stücke Bachs!“ Ein anderer Kollege, ebenfalls ein ausgezeichnete Bach-Spezialist, erzählte mir, dass er selbst an dieser Stelle einfach aufgegeben habe. Selbst Bach hatte bei Nr. 11 eine Krise. Seine Absicht war es, eine Fuge aus den drei Themen von Nr. 8, jedoch in jeweils umgekehrter Form, zu schreiben. Das tat er auch, doch musste er im Thema von Nr. 8 (das in Nr. 11 als drittes Thema auftritt) gewisse harmoniebedingte Intervallkorrekturen anbringen, um das Ganze zu ermöglichen.

Es ist meiner Meinung nach wichtig, dieser Fuge ein anderes Tempo zu geben als Nr. 10. Sie ist in gewisser Weise objektiver und braucht nicht zu verweilen. Im ersten Abschnitt erscheint das Motto-Thema fünfmal, wobei der Themenanhang viel in den Begleitstimmen verwendet wird. Der nächste Abschnitt beginnt in Takt 27 (1'00) mit dem Einsatz des zweiten Themas, welches in der Umkehrung einen ganz anderen Charakter hat (das war eine der Schwierigkeiten für Bach—es löst sich einfach nicht auf, wenn es nach oben geht). Gleichzeitig kommt hier allerdings der Geniestreich: er stellt es einer chromatischen Tonleiter gegenüber, die von da an praktisch ununter-

brochen zugegen ist, sowohl in aufsteigender als auch absteigender Form. In dieser Hinsicht ähnelt das Stück dem großen *Ricercare* des *Musikalischen Opfers* (von dem man heute weiß, dass es nach diesem Contrapunctus entstand). In Takt 57 (2'05) und 67 (2'29) lässt Bach das zweite Thema in der „richtigen“ Form erklingen und beendet damit diesen Abschnitt.

Im dritten Abschnitt (2'37) erklingen vier Einsätze des Motto-Themas, wiederum in der ursprünglichen Form (also wie in Nr. 8), und es schließt in F-Dur. Am Ende von Takt 89 (3'18) wird das dritte und letzte Thema (mit den Tonrepetitionen) vorgestellt; dazu erklingt das zweite Thema. Jetzt wird es kompliziert. Über die nächsten 57 Takte hinweg werden die ohnehin beharrlichen Wiederholungen innerhalb dieses Themas noch emphatischer und die Musik fordert (unter anderem aufgrund der Chromatik) die Grenzen der Tonalität immer mehr heraus. So ist es durchaus erleichternd, wenn wir zu Beginn von Takt 146 (5'20) in C-Dur landen. An dieser Stelle (die sich um nur einen Takt versetzt mit der entsprechenden Stelle in Nr. 8 deckt) führt Bach zum ersten Mal alle drei Themen zusammen. Der emotional intensivste Abschnitt dieser Fuge kommt in Takt 158 (5'45), wo—ebenso wie in der Coda des Contrapunctus 5—das Motto-Thema gleichzeitig in der originalen wie auch in der umgekehrten Form auftritt. Das wird in der linken Hand in Takt 164 (5'58) noch einmal wiederholt und dann kommen zwei weitere Kombinationen der drei Themen, bevor dieses lange und komplexe Stück auf einem Durakkord endet.

Contrapunctus 12 (Rectus und Inversus)

Nachdem er in seinem Gesamtkonzept so weit vorangeschritten war, beabsichtigte Bach nicht, das Projekt aufzugeben. Nicht damit zufrieden, nur die Themen umzukehren, schrieb er zwei Contrapuncti, die ihrerseits vom ersten bis zum letzten Ton völlig umgekehrt werden

konnten. Diese „Spiegelfugen“ könnten allerdings unterschiedlicher nicht sein.

Der Contrapunctus 12 ist eine vierstimmige Fuge im Dreiertakt und mutet sehr altmodisch an. David Schulenberg weist in seinem Buch *The Keyboard Music of J.S. Bach* auf die Ähnlichkeit zwischen diesem Stück und einer „Spiegel“-Choralvertonung von Buxtehude (*Mit Fried und Freud*) aus dem Jahr 1674 hin. Ein großer Teil der *Rectus*-Version spielt sich im unteren Teil der Klaviatur ab und erscheint damit recht düster. Hier passt ein langsames Tempo, wie etwa das einer Sarabande, wohl am besten, da man so auch genügend Zeit für die ungewöhnlich weiten Intervalle hat. Ab Takt 21 (1'03) werden die Intervalle in dem Thema sozusagen aufgefüllt, so dass sich ein größerer musikalischer Fluss einstellt. Engführungen werden mehrmals angesteuert, allerdings nicht durchgeführt. Der Orgelpunkt in Takt 50 (2'34) unterstützt den letzten Themeneinsatz im Tenor, wobei unvollständige Themeneinsätze in den oberen Stimmen erfolgen. Wenn dieses Stück von nur zwei Händen auf dem Klavier gespielt wird, ist besondere Deutlichkeit vonnöten, wenn der Klang nicht schwammig wirken soll. Der *Inversus* ist lichterfüllter und die kadenzartige Figur am Ende, die in der *Rectus*-Version eine Geste der Hoffnung ist, besitzt hier eine Endgültigkeit, wenn sie im Bass in die Tiefe steigt.

Contrapunctus 13 (Rectus und Inversus)

Bach muss realisiert haben, dass er viel verlangte, wenn er Nr. 12 von nur zehn Fingern gespielt haben wollte. Vielleicht hätte er, wenn er länger gelebt hätte, es hier ebenso gehalten wie beim Contrapunctus 13, von dem er eine zweite Version für zwei Tasteninstrumente—vier Hände—anfertiigte und noch eine vierte Stimme zu den drei bereits existierenden hinzufügte. Es ist jedoch nicht unmöglich, dass nur eine Person das Stück spielt. Es muss dann mit Leichtigkeit und Geschicklichkeit aufgefasst werden, mit einigen

gebrochenen Sprüngen und, am Klavier, mit wohlüberlegtem Einsatz des Pedals. Die Variante des Motto-Themas ist tänzerisch und spielerisch gehalten und steht in Triolen, was nach der Dürsterkeit der vorherigen Fuge dringend nötig ist (dieses Thema war zugleich eine Inspirationsquelle für den letzten Satz von Brahms' Cellosone Nr. 1 in e-Moll). Diese Fuge wird von Bach nicht nur auf den Kopf gestellt, sondern auch umgekrempelt: die Oberstimme wird zur Mittelstimme, die Mittelstimme wird zum Bass, und der Bass wird zur Oberstimme!

Canon per augmentationem in contrario motu

Schon im Falle des Contrapunctus 12 wird diskutiert, welche Version der *Rectus* und welche der *Inversus* ist (ich gehe davon aus, dass der *Rectus* die Version ist, die mit dem Thema in Umkehrung beginnt). Diese Debatte ist jedoch nichts im Vergleich zu der Frage, die uns an dieser Stelle begegnet, nämlich wie es nun weitergehen soll. In der Erstausgabe kommen die vier Kanons vor dem Stück, welches heute als Contrapunctus 14 bekannt ist, und an diese Reihenfolge halte ich mich auch bei der vorliegenden Einspielung. Viele Forscher sind der Ansicht, dass der erste Kanon, der Augmentationskanon, an letzter Stelle in der Gruppe kommen sollte. Möglicherweise stimmt das. Doch kann ich Folgendes dazu sagen: Wenn man *Die Kunst der Fuge* als Ganzes aufführt, ist es durchaus sinnvoll, den Contrapunctus 13 von dem Oktavkanon zu trennen (die aufeinander folgen würden, hielte man sich an jene Forscher-Ansicht), da sonst zwei lebhafteste Stücke, in denen jeweils Triolen vorkommen, nebeneinander stehen. Wenn man also den Augmentationskanon an den Beginn der Gruppe stellt, sorgt man für mehr Abwechslung.

Wenn man dieses Stück anhört, ohne dabei in die Noten zu schauen, kann die Reaktion durchaus eine von großer Verwirrung sein. Wenn man allerdings das Notenbild zu sehen bekommt, wird gleich klar, was Bach hier gemacht

hat. Eine wunderschöne Variante des Motto-Themas beginnt den Kanon im behutsamen Tempo in der Oberstimme. Dann setzt die Unterstimme mit derselben Musik ein, allerdings in gespiegelter Form und mit doppelt so langen Notenwerten (0'10). Nach der Hälfte dreht Bach die Rollen um und übergibt der Bassstimme die Führung (2'06).

Canon alla ottava

Ein brillanter Satz an dieser Stelle ist strategisch sinnvoll und der Oktavkanon erfüllt diese Rolle sehr gut. Die Gigue-artige Variante des Motto-Themas in $\frac{3}{16}$ wird in Takt 41 (0'50) umgekehrt. Es ist dies ein Zirkelkanon, was bedeutet, dass er unendlich weitergeführt werden könnte (was durch das Wiederholungszeichen, das ich in diesem Falle jedoch nicht beachte, betont wird). Bach schließt das Werk ab, indem er eine fünftaktige Coda anfügt (2'04), wo die rechte Hand in dramatischer Weise die linke überkreuzt.

Canon alla decima in contrapunto alla terza

Der nächste Kanon hat zwei Taktbezeichnungen, sowohl \mathbf{C} also auch $\frac{13}{8}$. Er beginnt in trüber Stimmung mit umgekehrtem Thema im Bass—hier synkopiert und mit punktiertem Themenanhang. Wenn die rechte Hand dann im Dezimabstand einsetzt (0'16), spielt die linke Hand Triolen, die für eine sanftmütige Begleitung des Themas sorgen. Bald darauf werden diese Triolen gekürzt, so dass sie Sextolen werden, doch müssen sie leicht und ungehetzt bleiben, wenn das Stück seinen sanften Charakter beibehalten soll. Ebenso wie im Augmentationskanon werden die Rollen nach der Hälfte, in Takt 40 (2'10), vertauscht. Ich habe mich dafür entschieden, den punktierten Rhythmus nicht mit den Triolen zu assimilieren, so dass die doppelte Taktbezeichnung betont wird. Um den Kanon abzuschließen, verkleinert Bach das synkopierte Thema in Takt 79 (4'19) in der linken Hand in zwei Takten, die eindeutig in \mathbf{C} stehen, und nicht in $\frac{13}{8}$. Die Musik pausiert; an dieser

Stelle hat Bach das Wort „Kadenz“ notiert (4'27). Ich füge eine schlichte Verzierung in der rechten Hand hinzu, so dass die Triolen ein letztes Mal auftreten können.

Canon alla duodecima in contrapunto alla quinta

In diesem letzten Kanon erklingt eine besonders schöne Variante des Motto-Themas als Thema. Es klingt nach einer zweistimmigen Invention oder einem der *Vier Duette* aus der *Clavierübung III*. Hierbei handelt es sich um einen weiteren Zirkelkanon, in dem die Rollen in Takt 34 vertauscht werden (0'54).

Die Kanons der *Kunst der Fuge* haben, anders als diejenigen der *Goldberg-Variationen*, keine dritte Stimme, die den Dialog begleitet. Die strenge Form besitzt jedoch ihre eigene Schönheit, und man sollte die Stimmen einfach sprechen lassen, ohne zu viel „Interpretation“ hinzufügen zu wollen.

Contrapunctus 14 (Fuga a 3 soggetti)

Jetzt kommen wir zu dem großen Rätsel: Contrapunctus 14, beziehungsweise die „Fuga a 3 soggetti“ („Fuge mit drei Themen“), wie das Stück in der Erstausgabe bezeichnet wurde; jene Fuge, die Bach unvollendet hinterließ. Einige Forscher sind der Ansicht, dass sie gar nicht zur *Kunst der Fuge* gehört. Für mich gibt es da keine Frage—ich muss nur die ersten sechs Takte spielen, und nach allem, was vorangegangen ist, scheint mir dies die richtige Stelle für dieses Stück. Das erste Thema ist äußerst schlicht gehalten und trotz seiner Kargheit ungeheuer ausdrucksstark. Über 114 Takte hinweg wird es eingesetzt, unter anderem auch in Engführungen und Umkehrungen, und demonstriert mit die schönste und vollkommenste Stimmführung von allen Bach'schen Werken für Tasteninstrumente. In Takt 114 (4'40) setzt das zweite Thema in der Altstimme ein, welches fließender gestaltet ist, so dass es sich deutlich vom ersten Thema abhebt. In Takt 148 (5'52) werden diese beiden

Themen zum ersten Mal miteinander kombiniert. Ich finde die Kombination in Takt 169 (6'37), in F-Dur, besonders schön. Der Höhepunkt dieses Abschnitts kommt, wenn das zweite Thema ab Takt 180 (6'59) im Bass die beiden Einsätze des ersten Themas in den enggeführten Alt- und Sopranstimmen begleitet.

Nach einer g-Moll-Kadenz (7'26) kommt das dritte Thema, welches aus den Tönen B-A-C-H besteht, denen dann noch eine kadenzartige Geste und ein Triller hinzugefügt sind. Die Umkehrung dieses Themas in Takt 222 (8'41) bringt besonders ergreifende chromatische Momente mit sich. Der Halbschluss in Takt 233 (9'07) führt uns zu dem Punkt, an dem Bach diese drei Themen miteinander kombiniert—das erste erklingt im Bass, das zweite im Alt und Bachs Signatur dazwischen, im Tenor. Dann bricht die Musik ab. Im Erstdruck findet sich an dieser Stelle in Carl Philipp Emanuel Bachs Handschrift die Anmerkung: „Über dieser Fuge, wo der Name BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben.“

Doch was ist mit dem Hauptthema der *Kunst der Fuge*? Es ist nicht mit von der Partie. Es sollte noch 130 Jahre lang dauern, bis der deutsche Pianist, Komponist, Musikwissenschaftler und Brahms-Freund Gustav Nottebohm im Jahre 1880 entdeckte, dass diese drei Themen mit dem Motto-Thema kombiniert werden können und sich dann eine Quadrupelfuge ergibt. C.Ph.E. Bach hatte das bereits in dem zusammen mit Agricola (Bachs Schüler und Schwiegersohn) verfassten Nekrolog angedeutet, der 1754 veröffentlicht wurde und in dem es heißt: „Dies ist das letzte Werk des Verfassers, welches alle Arten der Contrapuncte und Canonen, über einen einzigen Hauptsatz enthält. Seine letzte Krankheit hat ihn verhindert, seinem Entwurfe nach, die vorletzte Fuge völlig zu Ende zu bringen, und die letzte, welche 4 Themata enthalten, und nachgehends in allen Stimmen Note für Note umgekehrt werden sollte, auszuarbeiten.“

Sollte sich hier also noch eine weitere Fuge anschließen? Möglicherweise. Der bedeutende Bach-Forscher Christoph Wolff ist der Überzeugung, dass Bach diese Quadrupelfuge fertigkomponiert hat, das Ende aber verschollen ist. Eine andere Möglichkeit wäre, dass er einfach zu schwach war, um sie zu beenden. Was aber wäre, wenn er sie absichtlich unvollendet hinterließ? In seinem Buch *Bach and the Patterns of Invention* findet Laurence Dreyfus überzeugende Argumente für diese Theorie: „Das Resultat ist, dass wir, die glücklichen Erben dieses Werks, uns fragen müssen, wie die abschließende Fuge wohl enden könnte, während wir über den Tod eines Menschen reflektieren, der sich so leidenschaftlich der Kultivierung der Fuge gewidmet hat.“

Mehrere Menschen haben Schlussteile für den Contrapunctus 14 geschrieben, darunter auch Tovey. Ich habe mich dazu entschlossen, ihn unvollständig zu belassen. Der Effekt, der sich, insbesondere im Konzert, einstellt, wenn eine fortwährend fließende Musik zum Stillstand kommt, ist atemberaubend und sorgt für eine noch stärkere Ehrfurcht, als wenn sie zu Ende gebracht würde.

Wenn wir in höchsten Nöten sein

„Vor deinen Thron tret ich hiermit“, BWV668a

Als C.Ph.E. Bach den Erstdruck vorbereitete, hatte er also eine leere Seite vor sich. Er entschied sich, als letztes Lebewohl den Choral *Vor deinen Thron tret ich hiermit*, BWV668a, einzufügen, ein Cantus firmus, über den Bach bereits für das *Orgelbüchlein* ein Choralvorspiel komponiert hatte—*Wenn wir in höchsten Nöten sein*, BWV641. Der Legende zufolge diktierte Bach diesen Choral von seinem Sterbebett aus. Ob dies nun stimmt oder nicht (wahrscheinlich diktierte er eher seine Revisionen), jedenfalls spricht das Werk für sich. Kunstgriffe, die sich in der *Kunst der Fuge* finden (Diminution, Umkehrung, Engführung),

werden hier mit größter Schlichtheit verwendet und es ergibt sich daraus ein überaus tiefgründiges Musikstück. Es steht in G-Dur—dieselbe Tonart, die Bach für das Choralvorspiel *Alle Menschen müssen sterben* verwandte. Er wählte folgenden Text aus:

Vor deinen Thron tret' ich hiermit,
O Gott, und dich demütig bitt:
Wend' doch dein gnädig Angesicht
von mir, dem armen Sünder, nicht.

Ein selig Ende mir bescher,
am Jüngsten Tag erweck mich, Herr,
dass ich dich schaue ewiglich.
Amen, Amen, erhöre mich.

Wenn in einer Konzertaufführung dieses Choralvorspiel nach der unvollendeten Fuge und einer längeren Stille gespielt wird, stellt sich eine fast unerträglich schmerzliche Atmosphäre ein. Der Komponist, der—vielleicht noch in größerem Maße als alle anderen—Musik schrieb, die uns in Zeiten des Kummers Trost spendet, stand nun vor seinem eigenen Ende. Das tat er mit größter innerer Stärke, völliger Akzeptanz und sogar Freude. Erst in den letzten beiden Takten deutet sich ein wenig Trauer an. Es könnte kein passenderes Ende geben.

ANGELA HEWITT © 2014
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

Recorded in Jesus-Christus-Kirche, Berlin, on 7–9 August 2013

Recording Producer LUDGER BÖCKENHOFF

Piano FAZIOLI

Piano Technician GERD FINKENSTEIN

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXIV

Front illustration: *On the theme of B.A.C.H.* (detail) by Andrew Novialdi (b 1981)

www.andrewnovialdi.com

