



ALIAVOX



**J. S. BACH**

**Die Kunst der Fuge**

**HESPÈRION XX**

Bruce Dickey, Paolo Crazzi, Charles Toet,  
Claude Wassmer, Christophe Coin,  
Roberto Gini, Paolo Pandolfo

**JORDI SAVALL**



SUPER AUDIO CD  
**HYBRID**  
**MULTI**  
CHANNEL

Bachs  
Testament

# JOHANN SEBASTIAN BACH

## Die Kunst der Fuge BWV 1080

BACHS  
TESTAMENT  
vol. II



ALIAVOX

AVSA9818 A+B

A 45'24  
B 46'53



SUPER AUDIO CD  
HYBRID  
MULTI  
CHANNEL



COMPACT  
disc  
DIGITAL AUDIO

Ce SACD Hybride  
Multicanal peut être lu  
dans tous les lecteurs  
de compact disque  
standards.  
This Hybrid  
Multichannel SACD  
can be played  
on any standard  
compact disc player.

A		B	
1. Contrapunctus 1	3'39	1. Contrapunctus 8	7'56
2. Contrapunctus 2	3'51	2. Contrapunctus 9 alla Duodecima	3'04
3. Contrapunctus 3	3'33	3. Contrapunctus 10 alla Decima	5'37
4. Contrapunctus 12 a	2'05	4. Contrapunctus inversus 13 b	2'27
5. Contrapunctus 12 b	2'10	5. Contrapunctus 13 a	2'32
6. Contrapunctus 4	6'00	6. Contrapunctus 11	8'00
7. Canon 17 alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta	3'02	7. Canon 14 per Augmentationem in Contrario Motu	5'36
8. Canon 16 alla Decima Contrapunto alla Terza	5'56	8. Canon 15 alla Ottava	2'52
9. Contrapunctus 5	4'07	9. Contrapunctus 18 Fuga a 3 Soggetti	8'47
10. Contrapunctus 6 in Stylo Francese	5'26		
11. Contrapunctus 7 per Augment. et Diminut.	5'33		

### HESPÈRION XX

Bruce Dickey *cornetto* Paolo Grazzi *oboe da caccia*  
 Charles Toet *trombone* Claude Wassmer *basson*  
 Jordi Savall *viòle de gambe soprano* Christophe Coin *viòle de gambe altus*  
 Roberto Gini *viòle de gambe ténor* Paolo Pandolfo *viòle de gambe basse*

Direction: Jordi Savall

Remasterisation en haute définition (24 bit / 96 kHz) à partir des bandes analogiques originales par les soins de Jiri Heger et Nicolas Bartholomée (Juin 2001). Transfert et Mastering SACD : Musica Numeris - Nicolas Bartholomée et Nicolas de Beco. Enregistrement réalisé en mars 1986 à la Collégiale de St. Jean-Baptiste à Roquemaure par Michel Bernstein. Direction Artistique : Michel Bernard, France Musique. Coproduction 1986 : Sonjade, France Musique, Astrée Auvidis

Avec la collaboration de Iberia Líneas Aéreas **IBERIA**

Au recto: Portrait de J.S. Bach, Elias Gottlob Haussmann, 1746, Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin.  
©ALIA VOX 2001, 2004 ©ALIA VOX Fabriqué en Autriche par / Made in Austria by Sony DADC, Austria AG.  
COMMENTAIRE EN FRANÇAIS À L'INTÉRIEUR / ENGLISH COMMENTARY INSIDE  
COMENTARIOS EN ESPAÑOL EN EL INTERIOR / COMENTARIS EN CATALA A L'INTERIOR  
MIT DEUTSCHER TEXTBEILAGE / NOTE IN ITALIANO ALL'INTERNO



7 619986 398181

J. S. BACH Die Kunst der Fuge  
HESPÈRION XX · JORDI SAVALL

ALIA VOX  
AVSA9818 A+B



ALIAVOX



# J. S. BACH

## Die Kunst der Fuge

### HESPÈRION XX

Bruce Dickey, Paolo Grazzi, Charles Toet,  
Claude Wassmer, Christophe Coin,  
Roberto Gini, Paolo Pandolfo

## JORDI SAVALL



SUPER AUDIO CD  
HYBRID  
MULTI  
CHANNEL

## HESPÈRION XX

vents

**Bruce Dickey**  
cornetto Philippe Mattarel,  
d'après un instrument de ca. 1630

**Paolo Crazzi**  
oboe da caccia Paul Heilperin,  
d'après un instrument de ca. 1700

**Charles Toet**  
trombone ténor Adolf Egger,  
d'après un instrument du XVIIe siècle

**Claude Wassmer**  
basson Laurent Verjat,  
d'après J.M. Rottenburgh. 1720

## HESPÈRION XX

violes

**Jordi Savall**  
viole de gambe soprano  
Nicolas Chappuy, 1750

**Christophe Coin**  
viole de gambe altus Johann Andreas Doerffel,  
Klingenthal 1757

**Roberto Gini**  
viole de gambe ténor Pellegrino Zanetti,  
Venise 1550

**Paolo Pandolfo**  
viole de gambe basse à sept cordes Prunier,  
d'après un instrument français. ca. 1700

I

Handwritten musical score for three staves, likely a fugue, with various notes and clefs. The notation is in brown ink on aged paper. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves use different clefs, possibly alto and bass. The music consists of rhythmic patterns and melodic lines characteristic of a fugue.

Die  
Rechte der Fuga  
v. Sig. W. Seb. Bach.  
(in eigenhändiger Partitur)

A circular leather-bound book cover with a metal clasp. The cover is made of light brown leather and features a central metal clasp with a decorative, multi-pointed design. The text is handwritten in black ink in a cursive script. The book is placed on a dark, textured surface.



*Als u hier zit, is de kaiser  
in de kaiser  
verloofd worden, is  
de kaiser gestorven.*

HESPÈRION XX



J. Savall, B. Dickey, C. Coin, P. Grazzi, R. Gini, C. Toet, P. Pandolfo, C. Wasmer

ALIA VOX

Apartat de Correns 113 E-08193 - BELLATERRA  
Tel. +34 93 594 47 60 Fax +34 93 580 56 06  
E-mail: [aliavox@compuserve.com](mailto:aliavox@compuserve.com)

Unauthorized copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited. © 2004 Min Vox

**J. S. BACH**  
**Die Kunst der Fuge**

BWV 1080

vol. 1



ALIAVOX

WVA9818 A



This Hybrid Multi Channel SACD can be played on any standard Compact Disc Player

**DSD**

Direct Stream Digital



1. Contrapunctus 1

2. Contrapunctus 2

3. Contrapunctus 3

4. Contrapunctus 12 a

5. Contrapunctus 12 b

6. Contrapunctus 4

7. Canon 17 alla Duodecima  
in Contrapunto alla Quinta

8. Canon 16 alla Decima  
Contrapunto alla Terza

9. Contrapunctus 5

10. Contrapunctus 6  
in Stilo Francese

11. Contrapunctus 7  
per Augment et Diminut

**HESPERION XX**

**Jordi Savall**

Unauthorized copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited. © 2004 Alia Vox

# J. S. BACH

## Die Kunst der Fuge

BWV 1080  
vol. II



ALIAVOX

AVSA9818 B



COMPACT  
DISC  
DIGITAL AUDIO

The Hybrid Multichannel  
SACD can be played on any standard  
Compact Disc Player

DSD

Compact  
disc  
DIGITAL AUDIO

- |                                      |  |
|--------------------------------------|--|
| 1. Contrapunctus 8                   | 6. Contrapunctus 11                                    |
| 2. Contrapunctus 9<br>alla Duodecima | 7. Canon 14<br>per Augmentationem<br>in Contrario Motu |
| 3. Contrapunctus 10<br>alla Decima   | 8. Canon 15<br>alla Ottava                             |
| 4. Contrapunctus<br>inversus 13 b    | 9. Contrapunctus 18<br>Fuga a 3 Soggetti               |
| 5. Contrapunctus 13 a                |  |

HESPERION XX  
Jordi Savall



*SUPER AUDIO CD*

**HYBRID**

**Multi-ch**  
**Stereo**

Ce **Super Audio Compact Disque Hybride** peut être lu dans tous les lecteurs CD. Pour autant que vous soyez équipé d'un lecteur correspondant, la couche SACD haute densité vous donnera soit un signal haute résolution **Stéréo** (respectant la balance originale), soit un signal haute résolution **Multicanal** en 5.0 (aucune information n'étant envoyée au caisson de basse).

This **Super Audio Compact Disc Hybrid** can be played on any standard CD player. As long as you have the corresponding player, the high density SACD layer will provide either a high resolution **Stereo** signal (respecting the original balance), or a high resolution **Multichannel** signal in 5.0 (with no information being sent to the subwoofer).

Este **Super Audio Compacto Disco Híbrido** puede ser reproducido en cualquier lector de CDs. Si usted cuenta con el equipo apropiado, la capa SACD de alta densidad producirá, o una señal de alta resolución **Estéreo** (respetando el balance original), o una señal de alta resolución **Multicanal** en modo 5.0, sin envío de informaciones al subwoofer (altavoz de graves).



ALIAVOX

A classical oil painting of J.S. Bach, showing him from the chest up. He has a large, curly white wig and is wearing a dark, buttoned-up coat over a white cravat. He is holding a small sheet of paper with handwritten musical notation in his left hand.

# J. S. BACH

## Die Kunst der Fuge

HESPÈRION XX

Bruce Dickey, Paolo Grazzi, Charles Toet,  
Claude Wassmer, Christophe Coin,  
Roberto Gini, Paolo Pandolfo

JORDI SAVALL



SUPER AUDIO CD

**HYBRID**

**MULTI  
CHANNEL**



## Die Kunst der Fuge BWV 1080

- |  |      |
|--|------|
| 1. <b>Contrapunctus 1</b><br>Bruce Dickey, Paolo Grazzi, Charles Toet, Claude Wassmer  | 3'39 |
| 2. <b>Contrapunctus 2</b><br>Jordi Savall, Christophe Coin, Roberto Gini, Paolo Pandolfo   | 3'51 |
| 3. <b>Contrapunctus 3</b><br>Jordi Savall, Christophe Coin, Roberto Gini, Paolo Pandolfo<br>Bruce Dickey, Paolo Grazzi, Charles Toet, Claude Wassmer | 3'33 |
| 4. <b>Contrapunctus 12 a</b><br>Jordi Savall, Christophe Coin, Roberto Gini, Paolo Pandolfo  | 2'05 |
| 5. <b>Contrapunctus 12 b</b><br>Jordi Savall, Christophe Coin, Roberto Gini, Paolo Pandolfo  | 2'10 |
| 6. <b>Contrapunctus 4</b><br>Bruce Dickey, Paolo Grazzi, Charles Toet, Claude Wassmer  | 6'00 |
| 7. <b>Canon 17 alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta</b><br>Jordi Savall, Christophe Coin, Roberto Gini, Paolo Pandolfo                          | 3'02 |
| 8. <b>Canon 16 alla Decima. Contrapunto alla Terza</b><br>Jordi Savall, Christophe Coin, Roberto Gini, Paolo Pandolfo                                | 5'56 |
| 9. <b>Contrapunctus 5</b><br>Jordi Savall, Christophe Coin, Roberto Gini, Paolo Pandolfo<br>Bruce Dickey, Paolo Grazzi, Charles Toet, Claude Wassmer | 4'07 |
| 10. <b>Contrapunctus 6 in Stylo Francese</b><br>Jordi Savall, Christophe Coin, Roberto Gini, Paolo Pandolfo  | 5'26 |

- |  |      |
|--|------|
| 11. <b>Contrapunctus 7 per Augment. et Diminut.</b><br>Jordi Savall, Christophe Coin, Roberto Gini, Paolo Pandolfo<br>Bruce Dickey, Paolo Grazzi, Charles Toet, Claude Wassmer | 5'33 |
| —————  |      |
| 1. <b>Contrapunctus 8 a 3 (Tripelfuge)</b><br>Jordi Savall, Christophe Coin, Roberto Gini, Paolo Pandolfo  | 7'56 |
| 2. <b>Contrapunctus 9 alla Duodecima</b><br>Jordi Savall, Christophe Coin, Roberto Gini, Paolo Pandolfo<br>Bruce Dickey, Paolo Grazzi, Charles Toet, Claude Wassmer            | 3'04 |
| 3. <b>Contrapunctus 10 alla Decima</b><br>Jordi Savall, Christophe Coin, Roberto Gini, Paolo Pandolfo  | 5'37 |
| 4. <b>Contrapunctus inversus 13 b</b><br>Jordi Savall, Christophe Coin, Paolo Pandolfo   | 2'27 |
| 5. <b>Contrapunctus 13 a</b><br>Bruce Dickey, Paolo Grazzi, Charles Toet   | 2'32 |
| 6. <b>Contrapunctus 11 a 4 (Tripelfuge)</b><br>Jordi Savall, Christophe Coin, Roberto Gini, Paolo Pandolfo<br>Bruce Dickey, Paolo Grazzi, Charles Toet, Claude Wassmer         | 8'00 |
| 7. <b>Canon 14 per Augmentationem in Contrario Motu</b><br>Jordi Savall, Paolo Pandolfo  | 5'36 |
| 8. <b>Canon 15 alla Ottava</b><br>Christophe Coin, Roberto Gini  | 2'52 |
| 9. <b>Contrapunctus 18 Fuga a 3 Soggetti</b><br>Bruce Dickey, Paolo Grazzi, Charles Toet, Claude Wassmer<br>Jordi Savall, Christophe Coin, Roberto Gini, Paolo Pandolfo        | 8'47 |

## HESPÈRION XX

**Bruce Dickey**

cornetto Philippe Mattarel, d'après un instrument de ca. 1630

**Paolo Grazi**

oboe da caccia Paul Heilperin, d'après un instrument de ca. 1700

**Charles Toet**

trombone ténor Adolf Egger, d'après un instrument du XVI<sup>e</sup> siècle

**Claude Wassmer**

basson Laurent Verjat, d'après J.M. Rottenburgh, 1720

**Jordi Savall**

viole de gambe soprano Nicolas Chappuy, 1750

**Christophe Coin**

viole de gambe altus Johann Andreas Doerffel, Klingenthal 1757

**Roberto Gini**

viole de gambe ténor Pellegrino Zanetti, Venise 1550

**Paolo Pandolfo**

viole de gambe basse à sept cordes Prunier, d'après un instrument français, ca. 1700

**Remasterisation en haute définition (24 bit / 96 kHz) à partir des bandes analogiques originales par les soins de Jiri Heger et Nicolas Bartholomée (Juin 2001).**

**Transfert et Mastering SACD: Musica Numeris – Nicolas Bartholomée et Nicolas de Beco**

Enregistrement réalisé en mars 1986 à la Collégiale de St. Jean-Baptiste à Roquemaure par Michel Bernstein.

Direction artistique : Michel Bernard, France Musique

Avec la collaboration de IBERIA LÍNEAS AÉREAS

Au recto: Portrait de J.S. Bach. Elias Gottlob Haussmann, 1746. Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

## LE TESTAMENT MUSICAL DE J. S. BACH

Le monument musical intitulé le « Testament de Bach », représenté dans cette édition discographique, par *l'Offrande musicale* et *L'Art de la fugue*, répond à l'idée que Johann Sebastian Bach a travaillé les dernières années de sa vie à laisser au monde un véritable Testament : 1747 : réalisation de *l'Offrande musicale* 1748-49 : achèvement de la *Messe en si mineur* 1749 : achèvement et gravure de *L'Art de la fugue* 1750 : mort de J. S. Bach

En effet, l'ensemble que constituent la *Messe en si mineur*, *l'Offrande musicale* et *L'Art de la fugue* synthétise parfaitement son savoir et son génie dans l'art de la composition musicale et spécialement dans celui du contrepoint, sa phénoménale capacité d'invention et son sens extraordinaire de la forme, de la structure et du nombre. Bach réussit dans ces chefs-d'œuvre les paris les plus extrêmes, en ne perdant jamais le côté expressif et l'éloquence musicale qui, même dans les moments les plus élaborés et les plus complexes de sa création, constituent toujours l'élément porteur et déterminant du discours musical.

Les changements de goûts musicaux qui suivirent la mort de Bach, tendant vers une musique à l'esprit galant, une musique plus légère qui durera jusqu'au romantisme, vont pendant longtemps, jusqu'à notre époque elle-même, laisser inconnus le sens profond de ces œuvres, en les considérant injustement comme purement théoriques : « des œuvres à lire et non à écouter ». Enfin replacées dans

un juste contexte, on s'aperçoit que *l'Offrande musicale* et *L'Art de la fugue* ont non seulement une énorme puissance au niveau de leur composition et de leur très riche texture contrapuntique, mais qu'elles ont également une valeur et une expressivité musicale d'une pureté et d'une profondeur rarement égalées, ainsi que d'une modernité toujours surprenante.

La lecture que nous avons voulu faire de ces deux sommets de la musique instrumentale pure, part d'un nécessaire équilibre entre une vision globale de la forme, d'une part et l'indispensable apport créatif individuel d'autre part, qui tient compte du fait que Bach était aussi lui-même un très grand improvisateur. Il faut replacer ces musiques dans leur juste dimension d'« ex-tempore » qui était à l'origine même de leur conception, mettant en avant cette synthèse parfaite entre la structure formelle et le contenu émotionnel de ces grands chefs-d'œuvre de la musique de tous les temps.

Même après plus de 250 ans, ce fleuve mystérieux, qui est le génie de Bach, continuera à nous emporter dans les profondeurs de l'âme et, tels différents miroirs enchantés, ces Ricercars, Sonates, Canons, Fugues et Contrepoints de Bach seront la source inépuisable d'un voyage spirituel et esthétique aux confins si rares où l'être humain et sa dimension divine s'interpellent et quelquefois s'unissent harmonieusement.

JORDI SAVALL Venise, 23 juillet 2001

Plus de deux siècles après sa création: *L'Art de la fugue* de Jean Sébastien Bach demeure une œuvre pleine de mystères. Trop « moderne » pour son temps, incomprise par les Romantiques, injustement considérée comme purement théorique par certains musicologues du début du XXe siècle, elle est finalement reconnue comme un des sommets de la musique de tous les temps. Toutefois, cette reconnaissance méritée n'a ni mis fin à toutes les polémiques, ni résolu certains problèmes relatifs à l'interprétation: le choix des instruments ou de l'instrumentation, l'ordre des contrepoints, les problèmes de la fugue inachevée, et naturellement, les questions concernant l'articulation, le tempo, la dynamique, l'ornementation, etc.

Historiquement, deux options peuvent entrer en ligne de compte: soit l'utilisation d'un instrument à clavier, en ajoutant un deuxième pour les contrepoints 19a et b (qui remplacent les contrepoints 13a et b), soit l'emploi d'un ensemble instrumental d'époque qui serait en mesure de respecter la tessiture originale. Il est plus que probable que J.S. Bach a connu des œuvres comme les *Fugues et Caprices à quatre parties* de François Roberday (1660) puisque Forkel, son principal biographe, nous signale qu'avant de réaliser *L'Art de la fugue* il avait étudié scrupuleusement les œuvres anciennes d'organistes français, grands maîtres de l'harmonie et de la fugue, selon la tradition de l'époque. Nous pouvons relever deux points importants mentionnés tous deux dans l'Avertissement de cet auteur: le premier consiste dans le fait qu'avoir une partition à quatre parties n'exclut pas la possibilité de jouer cette musique avec un orgue ou un clavecin. La pratique traditionnelle voulait en effet que l'on note de cette manière les œuvres contrapuntiques écrites pour ces instruments « *par ce que les Parties estant toutes ensembles & néanmoins distinguées les unes des autres, on peut bien plus facilement les examiner chaqu'une en particulier & voir le rapport qu'elles ont toutes entre-elles* », le second étant qu'« *il y à encore cette avantage que si on veut joüer ces Pieces de Musique sur des Violles ou autres semblables Instruments, chacun y trouvera sa Partie destachée des autres* ».

Si les clavecinistes et organistes ont été nombreux à prouver qu'il était possible et absolument approprié de jouer *L'Art de la fugue* sur ces instruments, il n'y a pas eu encore à notre connaissance

d'enregistrement qui recrée cette musique avec une instrumentation basée exclusivement sur l'ensemble de violes de gambe et instruments à vent d'époque! Pourquoi ne pas essayer de faire redécouvrir cette œuvre magnifique à travers le son d'un ensemble pour lequel a été composé le plus grand répertoire de musique de chambre contrapuntique des XVIe et XVIIe siècles? (avec les œuvres de W. Byrd, J. Dowland, O. Gibbons, H. Purcell, S. Scheidt, E. du Caurroy, E. Moulinié, F. Roberday, etc.). Cet ensemble de violes est le seul qui permette une lecture fidèle du texte original et une réalisation sonore optimale, puisque la transparence et la clarté de l'articulation de ces instruments rendent possible une perception très équilibrée des différentes voix, sans qu'une partie ne couvre les autres. Nous avons ajouté, pour certaines fugues, un ensemble de quatre instruments à vent d'époque (*cornetto, oboe da caccia, sacqueboute* et *basson*).

Le programme est conçu de manière à ce que sa structure forme un miroir à double face reflétant non seulement la progression et la cohérence des différentes pièces mais aussi leur variété. L'instrumentation est déterminée d'une part par des critères formels (mettre mieux en valeur le contrepoint comme, par exemple, l'imitation des voix entre elles) et, d'autre part, par les caractéristiques et les possibilités techniques des instruments eux-mêmes. Renforçant ainsi le caractère individuel de chaque fugue, elle permet, en outre, une variété pouvant apporter le changement de couleur et d'intensité dynamique nécessaire à la perception la meilleure d'une musique, à première vue de grande difficulté d'écoute mais qui, paradoxalement, peut toucher des auditeurs qui n'ont aucune connaissance des règles du contrepoint, et ceci grâce à son énorme contenu émotionnel.

JORDI SAVALL Bâle, 1986/2001

Depuis sa redécouverte par les musiciens dans les années vingt, *L'Art de la fugue* de Jean Sébastien Bach est considéré comme l'une des œuvres les plus importantes de la musique savante de l'Occident. Ce qui est d'autant plus remarquable que ce cycle d'environ 16 fugues (le nombre précis dépend de divers facteurs qui peuvent affecter la manière de compter) et de quatre canons sur un même thème, a une histoire aussi curieuse qu'obscur à bien des égards. Bach y travailla dans ses dernières années, peu avant sa mort en 1750, mais nous ignorons quand il s'arrêta exactement sachant qu'il perdit la vue dans les six derniers mois de sa vie. On pense habituellement que Bach a eu l'idée de ce cycle en 1747, peu après avoir achevé *L'Offrande musicale* pour le roi de Prusse – un autre cycle sur un thème unique, mais qu'il n'avait pas lui-même choisi – cependant ce point de vue a été remis en question par des recherches récentes qui considèrent comme possible que le premier projet remonte au début des années 1740. Il existe un manuscrit autographe, appelé communément “autographe de Berlin”, mais qui ne contient pas toutes les pièces et qui ne représente pas l'ultime version ; il existe aussi un document gravé auquel Bach lui-même a travaillé, quoiqu'on ne puisse préciser dans quelle mesure, notamment en qui concerne l'ordre des pièces souvent très différent de celui du manuscrit ; on ignore même si réellement le titre *L'Art de la*

*fugue* est de Bach lui-même. Le document ne fut édité que deux ans après la mort de Bach : à la place du final de la dernière fugue figure un choral pour orgue entièrement étranger au cycle et qui avait sans doute été composé plusieurs décennies auparavant ; il est vrai que cette première édition rapporte que Bach l'aurait « dicté sous cette forme finale à l'un de ses amis en improvisant ».

Il y a d'autres points obscurs. Dans cette première édition, comme d'ailleurs dans le manuscrit autographe, les fugues sont notées en partition, c'est-à-dire que chaque voix est notée sur une portée séparée, sans qu'il y ait la moindre indication sur l'instrumentation requise pour l'interprétation ; il y a une seule exception, sur laquelle nous reviendrons. Qu'a voulu exprimer Bach par là ? Voulait-il que *L'Art de la fugue* ne soit destiné qu'à des études de contrepoint et non pas à une interprétation concrète, sonore ? On a longtemps soutenu cette idée et des conclusions en ont été tirées d'ordre métaphysique sur l'existence “intellectuelle” de cette œuvre qui ne serait liée à aucune concrétisation sonore réelle ; il semble cependant que ceci soit une interprétation erronée et non fondée, de cette manière d'écrire les voix “en partition”. Par ailleurs, on a considéré à partir du XIXe siècle cet *Art de la fugue* comme une œuvre destinée au clavier ; c'est sous cette forme qu'elle fut éditée, c'est-à-dire en répartissant les voix sur deux portées et on a même pu montrer

que dans plusieurs cas Bach avait effectivement organisé ses voix de manière à les adapter aux deux mains d'un interprète au clavier. Il faut faire remarquer que l'on trouve des notations en partition d'œuvres « savantes » pour clavier, en particulier pour l'orgue chez d'autres compositeurs, pour la simple raison que cela permettait une lecture évidente des lignes polyphoniques. Pourtant le fait que Bach ait rendu possible une interprétation de son œuvre au clavier ne prouve en rien qu'il ait voulu écrire spécifiquement une œuvre destinée au clavier comme dans le cas du *Concerto dans le goût italien* ou de la *Fantaisie chromatique* ; *L'Art de la fugue* n'offre aucun des traits d'écriture spécifiques du clavier – au contraire : son contrepoint particulièrement serré est malaisé à reproduire au clavier. Mais alors : quelles ont été les véritables intentions du compositeur pour ce cycle ?

Même sans tenir compte du titre incertain du recueil, il est clair qu'il a voulu offrir la quintessence de son art dans l'écriture fuguée. *L'Art de la fugue* s'insère par conséquent dans une suite d'œuvres instrumentales tardives et de grande importance dans lesquelles Bach s'est exercé au problème de la composition de forme cyclique, de façon approfondie et pourrait-on dire exhaustive, – il faut de surcroît se souvenir que dans son œuvre existe très tôt une tendance systématique à créer une ample structure construite à partir d'une seule idée : par exemple, les (trente !)

variations sur une basse obstinée connues comme *Variations Goldberg*, les variations combinées avec le canon sur un *cantus firmus* dans les Variations Canoniques *Vom Himmel hoch, da komm ich her*, ou encore les canons, fugues et mouvements de sonate sur un thème unique dans *L'Offrande musicale*. Bach avait une nette propension à la pédagogie et il n'est pas douteux que cet aspect didactique joue un rôle important dans plusieurs de ses œuvres cycliques : il s'agissait de montrer à ses contemporains (et peut-être à la postérité) comment « on pouvait faire » ou comment « il fallait faire » – et toujours par un engagement artistique exemplaire, en s'appuyant sur une polyphonie très élaborée, sans égards pour la mode musicale de l'époque, et en s'y opposant même fermement. Cette forme de pensée est particulièrement réalisée et de la façon la plus contraignante dans *L'Art de la fugue*.

Comme nous ne savons pas avec certitude dans quel ordre Bach avait l'intention de grouper les pièces composant ce cycle, les innombrables tentatives pour découvrir cet ordre n'ayant qu'une valeur d'hypothèse, il peut sembler utile de donner une vue d'ensemble à partir de l'édition de 1752. Tous les mouvements sont construits sur le même sujet ou sur son renversement (ce qui revient au même), un sujet dont, – contrairement à ce qui se passe dans les fugues du *Clavier Bien Tempéré* où l'adaptation instrumentale était primordiale, – Bach s'est préoccupé d'abord de sa « normalité »,

ses possibilités d'exploitations contrapuntiques, plutôt que de son originalité ou ses possibilités expressives. Il est vrai que ce sujet et son renversement, après les premiers numéros, présente des variations mélodiques et rythmiques parfois considérables.

Bach commence par quatre fugues simples (n° I-IV), les deux premières sur la forme originale du sujet et les autres sur son renversement. Suivent trois fugues en mouvements contraires (n° V-VIII) dans lesquelles s'opposent les deux formes du sujet, en valeur de moitié dans la VI, et dans la VII un troisième niveau de diminution (c'est-à-dire par diminution – dans la VI – et par diminution et augmentation du sujet – dans la VII –). Un troisième groupe comprend des fugues à plusieurs sujets, dans lesquelles le sujet principal est combiné avec un ou deux autres de même importance ; deux triples fugues (la première à trois voix) y encadrent deux doubles fugues. Le numéro XII (le dernier numéro original dans le manuscrit) offre une nouvelle gradation de l'art polyphonique, de même que le n° XIII : la forme originale d'une fugue est ensuite renversée comme un reflet dans un miroir ; dans la fugue XII à quatre voix la situation verticale des voix est également renversée (la soprano devenant basse, l'alto devenant ténor, etc.), ce qui n'est pas le cas dans la fugue n° XIII à trois voix. De ce numéro, Bach a également écrit une version à quatre voix pour deux claviers (incluse plus tard

seulement dans le recueil), dans laquelle la quatrième voix est libre. Peut-être l'a-t-il fait pour obtenir une plus grande plénitude sonore : l'hypothèse fréquemment formulée que cette présentation pour deux claviers devait faciliter son exécution n'est pas convaincante parce que la fugue XII (miroir) offre de bien plus grandes difficultés à un seul interprète. Suivent quatre canons à deux voix – après une version antérieure de la double fugue X (sans doute reproduite par erreur) – ; ce qui est curieux, c'est que le canon le plus complexe, celui dans lequel la deuxième entrée présente en même temps renversement et augmentation de la première, est le premier des quatre : le thème de ce canon montre à quel point Bach était capable de modifier la forme originale du sujet. La conclusion réelle – après la fugue-miroir pour deux claviers dont nous venons de parler – est constituée par l'imposant « torso » (239 mesures) d'une imposante quadruple fugue : la fugue s'arrête à l'endroit où les trois premiers sujets, qui n'ont rien de commun avec le sujet principal, se combinent entre eux ; dans l'édition gravée, elle est désignée comme étant « a 3 soggetti ». Si cette indication était exacte, nous devrions en conclure que le sujet principal de tout le cycle n'apparaît pas dans cette fugue et qu'elle n'appartiendrait donc pas au cycle. Mais on a récemment démontré qu'il est parfaitement possible de combiner ces trois sujets avec celui du cycle tout entier et que ce sujet principal devait

donc bien être le quatrième sujet de cette quadruple fugue. Le troisième sujet commence par les notes si bémol-la-do-si : B-A-C-H ; il est surprenant que le compositeur n'ait jamais utilisé cette signature musicale auparavant, alors qu'il devait en être parfaitement conscient ; elle apparaît d'ailleurs, d'une manière moins évidente il est vrai, dans la triple fugue n° XI et elle est même évoquée plus vaguement avant celle-ci. Était-ce superstition ? Ou crainte mystique ? L'emploi de B.A.C.H. est-il lié ici à la composition du livre monumental de *L'Art de la fugue* ou même à celle de toute son œuvre ? Était-ce un ultime trait avant la mort prochaine ? Nous ne le savons pas. Ceux qui ont assuré la publication de cette première édition gravée ont fait suivre la quadruple fugue demeurée en suspens par le choral pour orgue *Wenn wir in höchsten Nöten sein*.

La numérotation que l'ont vient de donner est purement externe ; elle ne dit rien sur la construction, la structure et le caractère expressif des différents mouvements, impossibles à détailler dans le cadre imparti ; elle ne visait qu'à montrer l'aspect contrapuntique qui a présidé à chacune des élaborations du sujet et à partir de quels principes – dans la mesure où il a réellement voulu le cycle que nous connaissons – Bach a construit et ordonné son œuvre. La succession de différents mouvements dans sa lente progression encore que non constante dans sa complication d'écriture, se présente dans l'ensemble comme un

tout bien ordonné, mais il est difficile d'y insérer les canons de manière naturelle et logique. Comme Bach avait l'intention de conclure l'œuvre par la quadruple fugue (d'après les exégètes, il aurait même envisagé d'utiliser son renversement), les canons ont été insérés avant cette quadruple fugue ; si ils avaient été situés après la quadruple fugue, ils auraient eu le caractère d'un supplément de moindre valeur, ce que Bach sans doute voulait éviter.

Durant toute sa vie créatrice, Bach s'est soucié des problèmes de la fugue comme une sorte de cristallisation de la polyphonie la plus rigoureuse ; il n'est donc guère surprenant que la dernière œuvre qu'il ait composée (peut-être n'a-t-il pas eu conscience que ce devait être sa dernière composition, mais il a pu le pressentir), ait été un traité sur la fugue sous forme d'exemples pratiques. Le fait que cet ouvrage didactique ait traité non seulement de la technique de la fugue mais également de ses possibilités d'expression artistique, était inévitable pour Bach, dans la mesure où c'était un aspect du caractère universel de son œuvre. Mais comment a-t-il imaginé la réalisation sonore de cette musique ? Le fait que l'œuvre soit parfaitement jouable au clavier ne révèle rien d'essentiel en l'occurrence, simplement parce qu'il ne s'agit que d'une possibilité instrumentale et rien de plus. Si l'on compare ces fugues avec celles du *Clavier bien tempéré*, on observe que l'adaptation fonctionnelle de ces

dernières à l'instrument est partie intégrante de l'œuvre, tandis que celle là ne sert qu'à en faciliter l'étude. Quelles qu'aient été les intentions de Bach sur la réalisation sonore, une chose est certaine : *L'Art de la fugue* contient une musique d'une forte intensité ; il est donc naturel et compréhensible que depuis plus d'un demi-siècle on en ait réalisé des versions instrumentales diverses en vue du concert. Il n'est pas question d'examiner ici « le pourquoi et le comment » de ces différentes réalisations – soit sur instruments modernes ou anciens, soit par des solistes ou des ensembles, ou soit en privilégiant des sonorités du même type ou contrastées (consort de violes, quatuors à cordes, etc) ; en revanche, il nous faut dire un mot de ce qui justifie fondamentalement ces réalisations. Il est probable que pour Bach lui-même ce problème était accessoire, quoiqu'il ne se serait sans doute pas opposé à la diversité. Le grand nombre de ses œuvres qu'il a lui-même transcrites – des concertos pour clavier à partir de concertos pour violon ou pour instruments à vent, des trios pour orgue à partir d'airs de cantates, des sonates pour flûtes ou pour violes de gambe à partir de sonates en trio, etc. – tout ceci montre clairement qu'il considérait ce genre de traductions sonores comme parfaitement normales. Du fait de la nature de sa musique, dans laquelle le jeu croisé des lignes polyphoniques domine par rapport à leur émission et dans laquelle l'individualité instrumentale ne constitue

qu'un aspect secondaire, il ne fait aucun doute que cette nature se prête particulièrement bien à ces réalisations diverses.

D'ailleurs dans le cas de *L'Art de la fugue* cette possibilité d'utiliser un ensemble d'instruments mélodiques souligne la transparence réelle de l'écriture et met en valeur sa structure formelle. (Mais dans ce cas il est inévitable que certaines des combinaisons et complications contrapuntiques demeurent imperceptibles à l'auditeur qui ne suit pas la partition – *L'Art de la fugue* reste une œuvre plus didactique, que « pratique » et l'auditeur ne peut que gagner à suivre la musique sur la partition, ou mieux encore à l'étudier et à l'analyser auparavant.

De fait, ce problème de l'instrumentation est plus complexe. Il ne peut être considéré séparément pour chaque pièce : mais devrait être examiné à partir de la signification de l'œuvre dans son ensemble. De nos jours on interprète *L'Art de la fugue* comme un tout, ce qui conduit de façon presque inéluctable à une quête de diversité sonore et de dramatisation dynamique : tout ceci tend à rendre plus accessible à l'auditeur cette suite de mouvements d'une polyphonie extrêmement serrée, tous au demeurant dans la même tonalité et reliés thématiquement entre eux. Si Bach avait réellement pensé à une interprétation de l'œuvre en concert – il faut cependant se souvenir qu'à son époque le concert public n'en était encore qu'à ses débuts – il n'aurait sans doute

pas envisagé une présentation du cycle complet ; en tous cas, il aurait proposé une réalisation instrumentale. Pourtant même pris séparément, les mouvements ne se prêtent pas de prime abord à une présentation effective au concert ; ce n'est sûrement pas un hasard si l'on trouve habituellement une fugue comme un élément d'une composition non fuguée de dimension importante ou si elle est au moins introduite par un prélude.

Pour en revenir à la question de l'interprétation en concert, il est certain qu'il existe un risque d'interprétation inadéquate de *L'Art de la fugue* du fait que Bach n'a pas indiqué la forme de l'ensemble, mais il est certain que pour Bach lui-même l'œuvre constituait un tout idéal. Cependant l'évolution graduelle de la complexité polyphonique jusqu'au sommet de la quadruple fugue est fort différente de l'escalade caractéristique et audible vers une apothéose finale, comme par exemple dans la Cinquième ou la Neuvième Symphonie de Beethoven ou encore dans bien d'autres compositions du XIX<sup>e</sup> siècle. Il n'est pas possible d'appliquer les normes esthétiques de ces œuvres-là, qui ont été conçues pour d'autres salles de concert, au cycle de fugues composées par Bach ; ce cycle ne s'adresse à l'auditeur que soumis à certaines conditions ; il n'est tout d'abord certainement pas destiné au grand public des salles de concert. Une présentation en concert de l'ensemble du cycle est donc, en toute hypothèse, un compromis ; elle aura d'autant

plus de chances de réussir que celui qui la joue et ou la dirige renoncera à tout effet facile, et laissera l'extraordinaire vitalité de l'écriture de Bach s'exprimer sans altération. La grandeur de *L'Art de la fugue* ne réside pas dans l'effet que cette œuvre est capable de produire, en dépit du profil fortement et individuellement marqué de ses parties (et on y trouve tout, depuis le sérieux frôlant le tragique jusqu'à la joie débridée du jeu sonore) ; elle ne réside pas davantage dans l'imposant ensemble dont le déroulement logique et la structure sans faille restent difficile à percevoir par l'auditeur ; elle réside dans son rayonnement spirituel. Dans ce cycle, c'est une des idées centrales de la forme musicale dans l'art occidental qui est poussée jusqu'à ses plus extrêmes conséquences, et ce avec la plus grande concentration et une puissance imaginative inépuisable ; une personnalité véritablement universelle y a livré ses derniers mots ; la musique s'y trouve réalisée sous sa forme la plus pure et la plus éloignée de tout compromis.

HANS EPPSTEIN

Traduction : Irène Bloc

### J. S. BACH'S MUSICAL TESTAMENT

The musical monument entitled "Bach's Testament", which in this recording takes the form of the *Musical Offering* and *The Art of Fugue*, is inspired in an idea which occupied Bach during the last years of his life: to leave a true musical testament, or legacy, to the world.

1747: creation of the *Musical Offering*

1748-49: completion of the *Mass in B minor*

1749: completion and copperplate edition of

*The Art of Fugue*

1750: death of J. S. Bach

In fact, the *Mass in B minor*, the *Musical Offering* and *The Art of Fugue* together form a perfect synthesis of Bach's skill and genius in the art of musical composition, particularly in counterpoint, as well as his phenomenal capacity for invention and extraordinary sense of structure, form and number. These masterpieces overcome the most rigorous challenges, whilst never sacrificing the expressive quality and musical eloquence which, even in his most elaborate and complex passages, provide the unbroken thread of Bach's musical discourse.

After Bach's death, the changing tastes in music favoured a lighter, more gallant style which was to remain in fashion until the Romantic period. Consequently, for a long time, and even until our own day, the deeper significance of these works was simply not understood. They were unjustly regarded as purely theoretical pieces, "works to be read rather than listened to". Restored at last to

their rightful context, the *Musical Offering* and *The Art of Fugue* can be seen to have not only great compositional power and an extremely rich contrapuntal texture, but also a musical and expressive quality of a purity and depth that have rarely been equalled, as well as a modernness which never fails to surprise audiences.

Our reading of these two pinnacles of pure instrumental music is based on the necessary balance between a global conception of form, on the one hand, and the indispensable ingredient of individual creativity on the other, a reminder that Bach himself was an outstandingly gifted improviser. We must restore these musical masterpieces to their true extempore dimension, which is at the very source of their creation, highlighting their perfect synthesis of formal structure and emotional content.

More than 250 years after his death, the mysterious current of Bach's genius continues to transport us to the depths of the human spirit. Like myriad enchanted mirrors, Bach's ricercars, sonatas, canons, fugues and counterpoints provide the inexhaustible impulse for a spiritual and aesthetic journey into those sublime realms where the human and the divine communicate and are sometimes united.

JORDI SAVALL  
Venice, 23rd July 2001

More than two centuries after its composition, Johann Sebastian Bach's *The Art of fugue* is still a work that is full of mystery. Too "modern" for its own time, not understood by the Romantics, unjustly regarded as purely theoretical by certain musicologists at the beginning of the twentieth century, it is now finally recognized as one of the highest musical achievements of all time. Its rightful recognition as such has not, however, put an end to the various debates, nor has it resolved certain problems about its performance, the choice of instruments or instrumentation, the order of the counterpoints, the problems concerning the unfinished fugue, and naturally, the question of articulation, tempo dynamics, ornamentation, etc.

Historically, two options have been considered: one involves the use of keyboard instruments, adding a second one for counterpoints 19a and b (which replace counterpoints 13a and b); the other involves the use of an instrumental ensemble of the period which would be able to respect the original tone. It is more than likely that Johann Sebastian Bach knew works like the *Fugues et caprices a quatre parties* by François Roberday (1660) since Forkel, his principal biographer, relates that before composing *The Art of fugue*, he made a careful study of the earlier works of the French organists who were masters of harmony and fugue, according to the tradition of the time. We should stress two important points, both of which are mentioned in the Preface to Roberday's work. The first is that having an open score in four parts does not exclude the possibility of playing this music on the organ or harpsichord. Tradition in fact dictated that contrapuntal works written for these instruments should be noted in this way "*since the Parts being all together, and yet distinguished from one another, may the more easily be examined separately and the relationship they each have to one another more easily be seen*". The second point is that "*the other advantage was that if one wished to play the Pieces of Music on viols or other similar Instruments, each player would find his Part separated from the others*".

While there have been numerous harpsichordists and organists who have proved that it is possible and entirely appropriate to play *The Art of fugue* on their instruments, there has not yet, to our knowledge, been any attempt to recreate this music with an instrumentation based on an

ensemble of viola da gamba and wind instruments of the period. We therefore felt justified in trying to reinterpret this magnificent work through the sound of an ensemble for which the largest repertoire of contrapuntal chamber music of the sixteenth and seventeenth centuries was composed (with works by W. Byrd, J. Dowland, O. Gibbons, H. Purcell, S. Scheidt, E. du Caurroy, E. Moulinié, F. Roberday, etc.). This consort of viols is the only ensemble which allows a faithful reading of the original text and optimal realisation in sound, since the transparency and clarity of the articulation on these instruments allows a very balanced perception of the different voices without one part obscuring the others. For some we have added a consort of four wind instruments of the period (*cornetto*, *oboe da caccia*, sackbut and bassoon).

The programme is conceived in such a way that its structure forms a two-sided mirror, reflecting not only the progression and coherence of the different pieces but also their variety. The instrumentation is determined on the one hand by formal criteria (highlighting the counterpoint, as for example the imitation between the voices) and, on the other, by the characteristics and technical possibilities of the instruments themselves. This instrumentation, while reinforcing the individual character of each fugue, also allows for variety of colour and dynamic intensity, which are essential to the audience's optimum perception of a work which may at first seem difficult to follow but which, thanks to its enormous emotional content, is paradoxically able to move even listeners who have no knowledge of the rules of counterpoint.

JORDI SAVALL. Basel, 1986/2001

Since its re-discovery by musicians during the 1920s, Johann Sebastian Bach's *Art of Fugue* has been considered one of the most important works in the history of Western music. This is the more remarkable since this cycle of some 16 fugues (the precise number depends on several factors which can affect the way in which they are counted) and four canons on the same theme has a curious and in many respects obscure history. Bach worked on it until shortly before his death in 1750, but we do not know exactly when he was forced to stop because of the failing eyesight which afflicted him during his last months of his life. According to traditional opinion, he conceived the idea for the cycle in 1747 after completing *The Musical Offering* for the King of Prussia – another cycle based on a single theme, but one which he had not chosen himself; however, this notion has been questioned by recent research, which suggests that the original project may go back as far as the early 1740s. An autograph manuscript, commonly known as the “Berlin Autograph”, survives, but it does not include all the pieces and it does not represent the final version; there is also an edition on which Bach himself worked, although it is not possible to assess to what extent, particularly in the matter of the order of the pieces, which is very different from that of the manuscript; nor do we know

whether the title *The Art of Fugue* was Bach's own. The edition was not published until two years after Bach's death; in place of the end of the last fugue it presents a chorale for organ that is quite unlike the rest of the cycle and which was no doubt composed several decades earlier; what is known from this first edition is that that Bach dictated it “while improvising to one of his friends” in this final form.

There are other obscure points. In this first edition, as indeed in the autograph manuscript, the fugues are notated in score, that is to say that each part is notated on a separate stave and, with one exception to which we will return later, without the slightest indication of what instrumentation is required for performance. What was Bach's intention in this edition? Did he intend *The Art of Fugue* solely for the study of counterpoint and not for any concrete musical performance? This opinion has long been held and has given rise to speculation of a metaphysical kind on the “spiritual” existence of the work, unfettered by any real sound experience; such an interpretation, however, would appear to be erroneous and not borne out by the fact that that the parts are written out “in score”. On the other hand, since the nineteenth century *The Art of Fugue* has been considered as a work intended for keyboard; that is the way it has been published, presenting the

parts in short score on two staves, and it has even been possible to show that in many cases Bach effectively managed his parts in a way that fits the two hands of a keyboard player. It should be noted that score arrangements of “learned” pieces for keyboard, particularly for organ, are found in the work of other composers, simply because this allowed a very clear presentation of the interplay of polyphonic lines. However, the fact that Bach made performance of the work possible on the keyboard does not prove that he intended it specifically as a keyboard work such as the *Concerto in the Italian Style* or the *Fantasia Chromatica*. *The Art of Fugue* offers no idiomatic keyboard features: on the contrary, its particularly compressed counterpoint is awkward to reproduce on the keyboard. So what, then, were the composer’s true intentions in this cycle?

Even without taking the collection’s uncertain title into account, it is clear that he wanted to provide the quintessence of his art in fugal writing. *The Art of Fugue* consequently occupies a place amongst a succession of late and extended instrumental works in which Bach dealt with a compositional problem in cyclic form, in a profound and so-to-speak exhaustive manner – it should moreover be remembered that in his work a systematic tendency to create a large structure from a single idea appeared quite early on, as

with the (thirty!) variations on a *basso ostinato* known as the *Goldberg Variations*, the variations combined with canon on a *cantus firmus* in the *Canonic Variations* on *Vom Himmel hoch da komm ich her*, and finally the canons, fugues and sonata movements based on a single theme in *The Musical Offering*. Bach had a clear pedagogical purpose, and there is no doubt that this didactic aspect plays an important part in many of his cyclic works: this entailed showing his contemporaries (and perhaps posterity) what “could be done” and what “should be done” – and always with an artistic involvement of the highest standard based on very elaborate polyphony, without regard to the musical fashions of the time and often in outright opposition to them. This kind of thinking manifests itself in the clearest and most compelling manner in *The Art of Fugue*.

Since we do not know for certain in what order Bach intended to group the pieces making up this cycle – the numerous attempts to discover this order are nothing more than hypotheses – it might be useful to present an overview based on the 1752 edition. All the movements are based on a single theme or its inversion (which amounts to the same thing) – a theme which, unlike those of the fugues in *The Well-Tempered Clavier*, whose instrumental nature was essential, interested

Bach on account of its “normality” and its potential for counterpoint rather than its originality or expressive possibilities. It is true that this theme and its inversion, after the first numbers, is presented with melodic and rhythmic variations that are often considerable.

Bach begins with four simple fugues (Nos. I–IV), the first two using the theme in its original form and the others its version. Next come three counter-fugues (“Gegenfugen”) in which the two forms of the theme are played off against each other in halved (VI) and quartered note values (VII), that is by diminution (VI) and diminution and augmentation (in VII) of the theme. A third group comprises fugues with many themes, in which the main theme is combined with one or two others of equal importance; two triple fugues (the first in three parts) frame two double fugues. No. XII (the last original number in the manuscript) marks a new step forward in the art of polyphony, as does No. XIII: the original form of a fugue is subsequently inverted like a reflection in a mirror; in Fugue XII, in four parts, the vertical situation of the parts is also inverted (the soprano becoming the bass, the alto becoming the tenor etc.), which is not the case in Fugue XIII, in three parts. In this number, Bach also wrote a version in four parts for two keyboards (included only later in the collection) in which the fourth part is free. He

may have done this to achieve a fuller sound; the frequently suggested hypothesis that the presentation on two keyboards was to facilitate its performance is not convincing, since Fugue XII (in “mirror”) presents much more difficulty for the soloist. Next – after an earlier version of the Double Fugue X (probably reproduced in error) come four canons in two parts; interestingly, the most complicated canon, the one in which the second entry presents simultaneously a retrograde and an augmentation of the first, is the first of the four: the theme of this canon shows how far Bach was able to go in changing the original form of the theme. The real ending – after the above-mentioned mirror fugue for two keyboards – constitutes a comprehensive torso (239 bars) with an imposing quadruple fugue: the fugue stops at the point where the first three themes, which are unrelated to the basic theme, are interwoven; in the edition it is incorrectly designated “a 3 soggetti”. If this designation were correct, we would have to conclude that the basic theme of the final fugue does not really belong to the cycle. It has recently been shown, however, that it is perfectly possible to combine these three themes with the theme of the whole cycle and that this basic theme must therefore have been the fourth theme in this quadruple fugue. The third theme begins with the notes

B flat-A-C-H; it is surprising that the composer had not used this musical signature before since he must have been aware of it; it does actually appear, albeit in a less obvious way, in the Triple Fugue No. XI and is hinted at more vaguely even before that. Was this superstition? Mystical fear? Was the use of the notes B.A.C.H. linked here with the composition of the monumental book called *The Art of Fugue* or even that of the composer's entire work? Was it a final flourish before impending death? We do not know. Those responsible for the publication of this first edition followed the quadruple fugue left in suspense with the chorale for organ on *Wenn wir in höchsten Nöten sein*.

The numbering that has been given above tells us nothing about the organisation, structure or expressive character of the different movements: it was intended only to demonstrate the contrapuntal aspect which governed each elaboration of the theme and the principles on which – in as far as he really intended the cycle as we know it – Bach built and organised his work. The succession of different movements, with its gradual – although not steady – progression in the technical complexity of its composition, creates the overall impression of a well-ordered whole, but it is difficult to insert the canons into it in a natural and logical manner. As Bach intended to conclude

the work with the quadruple fugue (according to the obituary writers he even considered using its inversion), the canons have been inserted before this quadruple fugue: if they had been placed after the quadruple fugue they would have assumed the character of a less important appendage, which Bach probably wished to avoid.

Throughout his creative life, Bach was preoccupied with the problems of fugue as the embodiment of the most rigorous polyphony; it is therefore hardly surprising that the last work that he composed (he may not have known that this was to be his last composition, although he did perhaps sense it) should be a treatise on fugue in the form of practical examples. It was inevitable that this didactic work should deal not only with the technique of fugue but also with its artistic and expressive potential, since the latter was an aspect of the universal character of his work. But how had he conceived the realisation of this music in sound? The fact that it is perfectly playable of the keyboard says nothing more revealing about the work than that. When we compare these fugues to those of *The Well-Tempered Clavier*, we can see how the latter's functional adaptation to the instrument is an integral feature of the work, whereas here it is simply a way of facilitating study. Whatever

Bach's plans for the performance of the work were, one thing is certain: *The Art of Fugue* contains music of the greatest intensity: not surprisingly, therefore, the last sixty years or so have witnessed numerous and widely varying instrumental versions intended for concert performance. We will not examine here the whys and wherefores of these different interpretations – whether on modern or ancient instruments, by soloists or ensembles, with homogenous or contrasted sonorities (consorts of viols, string quartets, etc.); we must, however, say a word about the basic justification of such performances. In all probability, Bach himself would have regarded this problem as incidental, although no doubt he would not have objected to the variety. The great number of his works which he himself transcribed – keyboard concertos, from concertos for violins or wind instruments, organ trios based on cantata arias, sonatas for flutes or viola *da gamba* from trio sonatas, etc. –, clearly shows that he regarded this kind of transplantation of sound as quite normal. There is no doubt that the nature of his music, in which the interplay of polyphonic lines is more important than its means of sound transmission, and in which instrumental individuality constitutes only a secondary aspect, encourages such diversity of presentation. Moreover, in the case of *The Art*

*of Fugue*, the possibility of using an ensemble of melody instruments highlights the real transparency of writing and makes the formal structure more evident. (Even in this case, it is inevitable that some of the combinations and contrapuntal complications will remain imperceptible to the listener who has no score to follow – *The Art of Fugue* remains a didactic rather than “practical” work and the hearer can only benefit from following the music in score, or better still, from studying and analysing it in advance).

In fact, this problem of instrumental realisation is more complex. It cannot really be considered for each piece separately: it should be examined for the significance of the work as a whole. Today we perform *The Art of Fugue* in its entirety, which almost inevitably leads to a quest for variety of sound and dynamic dramatisation, which helps to make this succession of very densely contrapuntal movements, which all remain in the same key and thematically inter-linked, more accessible to the listener. If Bach did intend the work to be performed in concert – although it should be remembered that the public concert was at that time still in its infancy – he would probably not have envisaged a complete presentation of the whole cycle. In any case, if such had been his intention, he would have scored it for instrumental performance. However, even taken separately,

the movements do not immediately lend themselves readily to an effective presentation for the concert audience; it was surely not by chance that fugue was usually introduced as an element within a non-fugal composition of extended proportions, or at least was introduced by a prelude.

To return to the question of concert performance, there is certainly a danger of considering *The Art of Fugue* as a perfectly unified whole, even if it is undeniable that for Bach himself the work constituted a real unit. However, the gradual increase in polyphonic complexity towards the apex of the quadruple fugue is quite unlike the characteristic and exterior ascent towards a final apotheosis that we find, for example, in the Fifth and Ninth Symphonies of Beethoven, or indeed in other nineteenth-century compositions. It is not possible to apply the aesthetic norms of these works, which were from the outset conceived for the large concert hall, to the cycle of fugues composed by Bach; the latter addresses the audience only within certain limitations; it was certainly not primarily intended for the public at large in concert halls. A concert performance of the whole cycle is thus, in all probability, a compromise; it is more likely to be successful if the performer or director renounces any facile effects and allows the extraordinary vitality of Bach's linear art to speak for itself. The greatness of *The Art of*

*Fugue* does not depend upon the external effect that it can produce, despite the strongly and individually marked profile of its parts (and everything is found there, from the serious, verging on the tragic, to unbridled joy in the interplay of sound); nor does it depend on an imposing whole whose logical progression and flawless structure remain difficult for the listener to perceive; it depends on its spiritual radiance. Thanks to its inner concentration and inexhaustible imaginative power, this cycle explores one of the central ideas of Western musical form to its utmost limits. It is the final utterance of a truly universal figure. It is music in its purest and most uncompromising form.

HANS EPPSTEIN

Translated by Jacqueline Minett

## EL TESTAMENTO MUSICAL DE J. S. BACH

El monumento musical titulado el "Testamento de Bach" que presentamos en esta edición discográfica por la *Ofrenda musical* y *El Arte de la fuga* responde a la idea que Johann Sebastian Bach puso todo su empeño durante los últimos años de su vida, en legar al mundo un auténtico Testamento:

1747: realización de la *Ofrenda musical*

1748-49: finalización de la *Misa en si menor*

1749: finalización y grabado de *El Arte de la fuga*

1750: muere J. S. Bach

En efecto, el conjunto formado por la *Misa en si menor*, la *Ofrenda musical* y *El Arte de la fuga* sintetizan a la perfección su saber y su talento en el arte de la composición, y especialmente en el del contrapunto, su fenomenal capacidad inventiva y su extraordinario sentido de la forma, de la estructura y del número. Estas obras maestras son la demostración de que Bach salió airoso de los retos más arduos, sin perder en ningún momento su expresividad y su elocuencia musical que, incluso en los momentos más elaborados y más complejos de su creación, se erigen en el elemento común y determinante de su discurso musical.

Los cambios en el gusto musical que se produjeron tras la muerte de Bach, y que desembocan en una música más galana y más ligera que perdurará hasta el romanticismo, dejarán incomprendido, durante mucho tiempo, incluso hasta nuestra época, el sentido profundo de dichas obras, consideradas injustamente como puramente teóricas: "obras de

lectura y no de escucha". Devueltas finalmente al lugar que por justicia les corresponde, la *Ofrenda musical* y *El Arte de la fuga* no poseen tan sólo un espléndido vigor en cuanto a su composición y a la riqueza de la textura contrapuntística, sino que gozan de un valor y de una expresividad musical de una pureza y una profundidad raramente igualadas, así como una modernidad que no deja de sorprendernos.

La lectura que hemos deseado realizar de estas dos cumbres de la música instrumental pura parte del necesario equilibrio entre la visión global de la forma y la indispensable aportación creativa individual de cada solista, que en ningún momento olvida que Bach fue también un gran improvisador. Es preciso devolver esta música a su justa dimensión *ex tempore*, origen mismo de su concepción, poniendo en evidencia la síntesis perfecta entre la estructura formal y el contenido emotivo de estas obras maestras de la música de todos los tiempos.

Incluso pasados más de 250 años, el misterioso río que es el genio de Bach continuará arrastrándonos hasta las profundidades del alma y, como diferentes espejos encantados, los *ricercares*, las sonatas, los cánones, las fugas y los contrapuntos de Bach serán las fuentes inagotables de un viaje espiritual y estético que ha de conducirnos a unos confines únicos, en los que el ser humano y su dimensión divina se interpelean y, a veces, se unen armoniosamente.

JORDI SAVALL Venecia, 23 de julio de 2001

Cuando ya han pasado más de dos siglos desde su creación, *El Arte de la fuga* de Johann Sebastian Bach continúa siendo una obra llena de misterios. Demasiado moderna para su tiempo, incomprendida por los románticos y calificada injustamente como puramente teórica por algunos musicólogos de principios del siglo XX, goza finalmente del reconocimiento que merece uno de los hitos de la música de todos los tiempos. No obstante, este meritorio nombramiento no ha acabado con las polémicas suscitadas, ni ha resuelto algunos problemas relacionados con su interpretación, como por ejemplo la elección de los instrumentos o de la instrumentación, el orden de los contrapuntos, los problemas de la fuga inacabada o, evidentemente, diversas cuestiones sobre la articulación, el *tempo*, las dinámicas, la ornamentación, etc.

Desde una perspectiva histórica, es preciso considerar dos opciones: la utilización de un instrumento de teclado, añadiendo otro en los contrapuntos 19a y b (que sustituyen a los contrapuntos 13a y b), o el uso de un conjunto instrumental de época que pudiese respetar la tesitura original. No hace falta decir que, probablemente, J. S. Bach conocía obras como las *Fugas y caprichos a cuatro*, de François Roberday (1660), dado que Forkel, su biógrafo principal, comenta que, antes de componer *El Arte de la fuga*, había estudiado detenidamente obras antiguas de organistas franceses, grandes maestros de la armonía y de la fuga según la tradición de la época. Es preciso mentar dos aspectos fundamentales que se citan en la noticia introductoria del autor: el primero consiste en que la existencia de una partitura a cuatro no excluye la posibilidad de interpretar la música con un órgano o un clavecín. En efecto, la práctica tradicional prefería esta notación para las obras contrapuntísticas escritas para estos instrumentos “*porque, al estar las partes juntas, y siendo diferentes las unas de las otras, es más fácil examinar cada una por separado y ver las relaciones que existen entre ellas*”; el segundo aspecto antes mencionado dice que “*hay otra ventaja, y es que, si se quieren interpretar estas obras musicales con violas u otros instrumentos similares, todo el mundo encontrará su partitura diferenciada del resto*”.

Si bien muchos han sido los clavecinistas y organistas que han demostrado que era posible, y del todo adecuado, interpretar *El Arte de la fuga* con estos instrumentos, desconocemos si hay

alguna grabación que recree esta música con una instrumentación basada exclusivamente en un conjunto de violas de gamba y de instrumentos de viento de la época. ¿Por qué no intentar redescubrir esta magnífica composición a través de la sonoridad de un conjunto para el cual se compuso el repertorio de música de cámara contrapuntística más importante de los siglos XVI y XVII, con las obras de W. Byrd, J. Dowland, O. Gibbons, H. Purcell, S. Scheidt, E. du Caurroy, E. Moulinié o F. Roberday, entre otros? Este conjunto de violas es el único que permite una lectura fiel del texto original y una calidad sonora óptima, ya que la transparencia y la claridad de la articulación de los instrumentos posibilitan una percepción totalmente equilibrada de las diferentes voces, evitando de esta manera que una tape a las otras. En algunas fugas hemos añadido un conjunto de cuatro instrumentos de viento de época (*cornetto, oboe da caccia*, sacabuche y fagot).

La concepción del programa imita a un espejo de doble cara donde no sólo se reflejan la progresión y la coherencia de las diferentes partes, sino también su variedad. La elección de la instrumentación es fruto, por una parte, de criterios formales (para poner de relieve el contrapunto, como por ejemplo en la imitación de las diferentes voces entre ellas) y, por otra, de las características y las posibilidades técnicas de los mismos instrumentos. Al reforzar el carácter individual de cada fuga nace, además, una variedad que hace posibles los cambios de color y de intensidad dinámica necesarios para lograr una mejor comprensión de la música, la audición de la cual es extremadamente difícil a primera vista si bien, paradójicamente, puede impresionar a un público del todo ignorante de las reglas del contrapunto, hecho posible merced al contenido emotivo de la partitura.

JORDI SAVALL Basilea, 1986/2001

Desde que fue descubierta, en los años veinte, *El Arte de la fuga* de Bach está considerada una de las obras más importantes de toda la música de Occidente. Hay que destacar, asimismo, el origen en muchos aspectos incierto de este ciclo de aproximadamente 16 fugas (el número exacto depende de varios factores, que pueden modificar el recuento) y cuatro cánones sobre un mismo tema. Bach trabajó en esta obra hasta poco antes de su muerte, acaecida en 1750, pero no se sabe exactamente hasta cuándo, puesto que en los últimos meses de su vida perdió la vista. Tradicionalmente se ha creído que ideó este ciclo después de componer la *Ofrenda musical* (basada también en un único tema, aunque no elegido voluntariamente) para el rey Federico el Grande de Prusia en 1747, aunque actualmente esta hipótesis ha sido puesta en duda, ya que también es posible que los primeros proyectos se remonten al año 1740. El manuscrito que se conserva, comúnmente conocido como “autógrafo de Berlín”, no contiene todas las piezas ni representa la versión definitiva; existe también una edición impresa en la que el propio Bach trabajó, pero se discute hasta qué punto fue él quien estableció la notación y, sobre todo, el orden de las piezas (que difiere considerablemente del manuscrito). Ni siquiera se sabe

si puso él mismo el título *El Arte de la fuga*. La partitura no fue editada hasta dos años después de su muerte, e incluye un coral de órgano que “sustituye” el final que le faltaba a la última fuga. Esta pieza no guarda relación con la obra y sus partes fundamentales fueron creadas algunas décadas antes. Sin embargo, en la primera edición está indicado que fue “dictada de forma improvisada a un amigo debido a la ceguera” del autor.

Hay otros aspectos sin aclarar: en esta primera edición, así como en la mayor parte del manuscrito, todas las fugas están anotadas en la partitura, es decir, cada voz está anotada en un pentagrama propio, y no se encuentra ninguna indicación acerca de los instrumentos que deben interpretarla (con una única excepción de la que hablaremos más adelante). ¿Qué quería expresar Bach con eso? ¿Sólo compuso *El Arte de la fuga* como un estudio de contrapunto y no como una pieza para ser interpretada en la práctica? Eso se dijo durante mucho tiempo, y se sacaron muchas conclusiones metafísicas sobre la existencia “puramente intelectual” de la obra, que según esta idea no debía tener ningún vínculo con sonidos reales; sin embargo, parece que todo ello es fruto de una interpretación errónea e infundada de la notación de la partitura. Por otro lado, en el siglo XIX *El Arte de la fuga* fue considerada por

lo general una obra para teclado, y fue editada con este criterio; es decir: repartiendo las voces sobre dos pentagramas. Posteriormente se ha demostrado que Bach adaptó las voces de la composición para que pudiera ser interpretada al teclado. Asimismo, se sabe que otros compositores acostumbraban a poner la notación en la partitura en obras “cultas” para teclado y órgano, lo que facilitaba la interpretación de las líneas polifónicas. Por lo tanto, el hecho de que Bach reconvirtiera la obra y la hiciera interpretable al teclado no demuestra que se trate de una composición original para teclado, como sí lo son el *Concierto italiano* o la *Fantasia cromática*. *El Arte de la fuga* carece de los rasgos propios de la obra para teclado, y además el contrapunto, muy denso, hace que sea especialmente difícil de interpretar con este tipo de instrumentos. Pero entonces, ¿cuál era exactamente la intención de Bach?

A pesar de la incertidumbre sobre el título, no hay duda de que quería ofrecer la quintaesencia del arte de escribir fugas. Por lo tanto, *El Arte de la fuga* queda enmarcada de forma natural en la línea de los grandes trabajos instrumentales de la última etapa, en los que Bach (que ya en sus primeras composiciones mostró una tendencia sistemática a componer varias obras sobre la base de una determinada idea) abordaba en una pieza

una cuestión particular de la composición de forma, por así decirlo, definitiva: las (¡treinta!) variaciones sobre un *basso ostinato* conocidas como *Variaciones Goldberg*, las variaciones de un *cantus firmus* combinado con un canon de *Vom Himmel hoch*, o las variaciones polifónicas sobre un mismo tema en cánones, fugas y movimientos de sonata de la *Ofrenda musical* son ejemplos de este tipo de obras. A Bach le interesaba mucho la pedagogía musical, y sin duda en muchas de sus obras está muy clara su intención didáctica: pretende enseñar a sus coetáneos (y quizás también a generaciones posteriores) “cómo se hace” e incluso “cómo se debe hacer”, siempre con una concepción artística elevada, apoyándose en una polifonía muy desarrollada y sin tener en cuenta la moda musical de la época, incluso a veces oponiéndose conscientemente a ella. *El Arte de la fuga* refleja esta mentalidad con mayor claridad y de forma más consecuente que toda su obra anterior.

Ya que no sabemos con seguridad en qué orden había pensado Bach estructurar su obra (los innumerables intentos de descubrir ese orden sólo tienen importancia como hipótesis), podemos tener una visión global de ella a partir de la primera edición, de 1752. Todos los movimientos están basados en el tema o en su inversión. Bach

se preocupa más por la “normalidad” y la práctica del contrapunto de este tema que por su originalidad y expresividad, a diferencia de lo que ocurre con algunas fugas destinadas a la práctica de la interpretación, como las del *Clave bien temperado*. No obstante, el tema y su inversión presentan variaciones melódicas y rítmicas considerables después de los primeros números.

Bach empezó con cuatro fugas “simples” (núm. I-IV), las dos primeras basadas en la forma original del tema y las otras dos en la inversión de éste. Les siguen tres “contrafugas” o fugas en movimiento contrario (V-VII), en las que las dos versiones del tema se interpretan de forma opuesta; en la VI las notas tienen la mitad del valor original, y en la VII se llega a un tercer nivel de disminución o aumentación (además, en la VI el tema está disminuido mientras en la VII está disminuido y aumentado). Un tercer grupo (VIII-XI) contiene fugas con varios temas en los que el principal se combina con otros dos del mismo valor: dos triples fugas, las primeras a tres voces, encuadran dos dobles fugas. Las fugas XII y XIII representan un grado más en la polifonía, y en ellas la estructura original del movimiento se interpreta de forma inversa, como si se reflejara en un espejo: en la núm. XII el orden vertical de las voces se refleja fielmente (el soprano pasa a

ser bajo; el alto, tenor, etc.), cosa que no ocurre en la núm. XIII, que es a tres voces. De ésta última, Bach también compuso una versión (editada posteriormente) para dos teclados y a cuatro voces, en la que la cuarta es libre. Quizás lo hizo para conseguir una mayor plenitud sonora; se cree que esta división para dos teclados debía facilitar la interpretación, pero esta hipótesis no es del todo convincente, ya que la interpretación de la fuga anterior, la invertida (“reflejada”) núm. XII, presenta mayores dificultades para un solo intérprete. A éstas siguen (después de una versión anterior de la doble fuga X reproducida por error) cuatro cánones a dos voces; curiosamente el más complejo, cuya segunda entrada presenta simultáneamente la inversión y aumento de la primera, es el primero de los cuatro. El tema de este canon demuestra hasta qué punto era capaz Bach de modificar su forma original. El auténtico final (que aparece tras la mencionada fuga “reflejada” para dos teclados) está formado por el “torso” de 239 compases de la impresionante fuga cuádruple que debía cerrar toda la obra. Sin embargo, esta fuga se interrumpe cuando se combinan entre sí los tres primeros temas, ninguno de ellos idéntico al principal, y en la edición fue denominada, erróneamente, “a 3 soggetti”; si eso fuera correcto significaría que el tema básico

de esta última fuga no aparecería y que, entonces, no pertenecería a la obra, pero recientemente se ha demostrado que sus tres temas se pueden combinar sin ningún problema con el principal de *El Arte de la fuga*. El tercer tema empieza con las notas si bemol-la-do-si (B-A-C-H); llama la atención que Bach jamás hubiera utilizado antes esta firma musical a pesar de que, por supuesto, la conocía (ya aparece, aunque de forma menos notable, en la fuga triple núm. XI, y también es evocada en ocasiones anteriores). ¿Superstición o temor místico? ¿Su uso indica el final de esta monumental obra sobre la fuga, o de la obra de toda su vida? ¿Simboliza el punto y final ante su cercana muerte? No lo sabemos. Los editores, como hemos dicho, dejaron el coral para órgano *Wenn wir in höchsten Nöten sein* como final libre del “torso”.

La numeración, pues, tiene un carácter fundamentalmente externo y no dice nada sobre la construcción, la estructura y el carácter expresivo de los distintos movimientos; comentarlos en detalle iría mucho más allá de nuestras posibilidades en este texto. Sólo indica la idea contrapuntística sobre la que trabaja y los principios con los que Bach se rigió, si quiso crear el ciclo tal como lo conocemos, para realizar y organizar toda la obra. La sucesión de los distintos movi-

mientos con un aumento progresivo, pero no constante, de la dificultad técnica tiene sentido en conjunto, aunque es difícil insertar en ella los cánones. Bach quería cerrar toda la obra con la fuga cuádruple (según los expertos, es posible que también utilizara sus inversiones), y por ello los cánones fueron colocados antes de ésta. Situarlos al final les habría dado cierto carácter de suplemento de menor valor, cosa que el autor quería evitar.

A lo largo de toda su vida como compositor, Bach se preocupó de los problemas de la fuga como culminación de la polifonía más compleja. Por lo tanto, no es extraño que para lo que debía ser su última obra (si al trabajar en ella no era consciente de ello, quizás lo presentía) compusiera una lección sobre la fuga en forma de ejemplos prácticos. El hecho que ese “libro de texto” no sólo enseñe la técnica de la fuga, sino también todas sus posibilidades de expresión artística, era inevitable para él (y, al mismo tiempo, le da carácter universal). Pero ¿cómo imaginaba la realización sonora de esa música? Que se pueda interpretar con un instrumento de teclado no aporta ningún dato esencial, puesto que sólo se trata de una posibilidad de interpretación. Basta comparar algunas fugas con el *Clave bien temperado* para darse cuenta de que la interpretación

es una parte de la idea de esta última obra, mientras que las fugas sólo son un método de estudio. ¿Qué pudo haber pensado Bach sobre la ejecución musical de esta partitura? *El Arte de la fuga* contiene, además de toda la sabiduría del autor, una música de gran vitalidad, y por lo tanto es lógico que desde hace sesenta años se haya interpretado de las formas más diversas y con instrumentaciones de todo tipo. No se trata ahora de discutir cómo debe ser la instrumentación —si deben usarse instrumentos modernos o antiguos, si debe ser realizada por solistas o por conjuntos instrumentales, con sonoridades homogéneas (cuarteto de cuerda, grupo de violas, etc.) o heterogéneas, por ejemplo— sino de buscar su justificación fundamental. Probablemente el mismo Bach consideró irrelevante esta cuestión. La gran cantidad de transcripciones que hizo de obras propias (conciertos de clavicémbalo a partir de otros para violín o instrumentos de viento, tríos de órgano a partir de arias de cantata, sonatas para viola de gamba y flauta con clavicémbalo a partir de sonatas en trío, etc.) deja claro que el transporte de una composición a un medio sonoro diferente era considerado algo normal. Sin duda, la singularidad de su música radica en este proceso: la línea polifónica es más importante que el medio sonoro, y el lenguaje de los distintos

instrumentos en muchos casos queda en un segundo plano. En *El Arte de la fuga* la interpretación hecha con conjuntos de instrumentos melódicos permite conseguir mayor soltura en las piezas polifónicas, así como destacar la construcción formal y estructural. (Pero en este caso una parte considerable de las combinaciones y recopilaciones contrapuntísticas queda oculta para el auditorio: *El Arte de la fuga* es una obra más didáctica que práctica, y el oyente sólo puede salir ganando si lee la partitura al mismo tiempo que la escucha o si la ha estudiado y analizado con anterioridad.)

El problema de la instrumentación es aún más complicado. No se puede tratar por separado para cada pieza, sino que guarda relación con el significado del conjunto de la obra. *El Arte de la fuga* se interpreta como un todo, y eso exige una diversidad sonora y una dramatización dinámica para que esta larga sucesión de intensas piezas polifónicas (todas con el mismo estilo sonoro y con un vínculo temático común) pueda ser asimilada por el oyente. En la época de Bach la celebración de conciertos era algo todavía novedoso; si el autor hubiera pensado en una interpretación en público posiblemente no habría previsto toda la composición como una serie completa, y en cualquier caso habría establecido alguna forma

de instrumentación. Sin embargo, los movimientos por separado no se prestan a ser ejecutados en un auditorio, y seguramente no es casual que haya fugas relacionadas con grandes obras no fugadas, o al menos introducidas por un preludeo.

Volviendo a la cuestión de la interpretación, se corre el riesgo de considerar inadecuadamente que *El Arte de la fuga* representa sin duda una unidad ideal, porque Bach no indicó la forma del conjunto. El crecimiento gradual del arte contrapuntístico hasta llegar a la cima en la fuga cuádruple no tiene nada que ver con el aumento característico de la intensidad sonora que termina en una apoteosis final como los de la quinta y la novena sinfonía de Beethoven y los de otras muchas obras sinfónicas del siglo XIX. Es absurdo aplicar las normas estéticas de dichas obras, compuestas para ser interpretadas en auditorios, al ciclo de fugas de Bach, que iba dirigido a un oyente en determinadas condiciones y no a una masa de público anónima.

Toda interpretación de *El Arte de la fuga* está marcada por un compromiso: tendrá más posibilidades de éxito si los intérpretes y directores renuncian a artificios insustanciales y, por el contrario, dejan hablar por sí mismo al arte de Bach con toda su extraordinaria vitalidad y expresividad. La grandeza de *El Arte de la fuga*

no reside en el efecto que es capaz de producir, a pesar del perfil marcadamente individual de sus partes (en las que hay de todo, desde la seriedad trágica hasta la alegría musical más desbordada), ni tampoco en el peso de la obra completa, cuyo desarrollo cerrado y lógico apenas puede ser percibido por el oyente, sino en la espiritualidad que irradia. Esta obra lleva a sus últimas consecuencias, con la mayor concentración y con una imaginación ilimitada, las ideas formales fundamentales de todo el arte musical de Occidente, contiene las últimas palabras de una personalidad universal, y en ella la música se materializa en su forma más pura y alejada de todo compromiso.

HANS EPPSTEIN

Traducción: Traduit.com

## EL TESTAMENT MUSICAL DE J. S. BACH

**E**l monument musical titulat el “Testament de Bach” representat en aquesta edició discogràfica per l’*Ofrena musical* i *L’Art de la fuga* respon a la idea que va ocupar Johann Sebastian Bach durant els últims anys de la seva vida: deixar al món un autèntic Testament.

1747: realització de l’*Ofrena musical*

1748-49: acabament de la *Missa en si menor*

1749: acabament i gravat de *L’Art de la fuga*

1750: mor J. S. Bach

En efecte, el conjunt format per la *Missa en si menor*, l’*Ofrena musical* i *L’Art de la fuga* sintetitzen a la perfecció el seu saber i el seu talent en l’art de la composició, i especialment en el del contrapunt, la seva fenomenal capacitat inventiva i el seu extraordinari sentit de la forma, de l’estructura i del nombre. Aquestes obres mestres són la prova que Bach va sortir airós dels reptes més arduos, sense perdre en cap moment l’expressivitat i l’eloqüència musical que, fins i tot en els moments més elaborats i més complexos de la seva creació, s’erigeixen en l’element comú i determinant del seu discurs musical.

Els canvis en el gust musical que es van produir després de la mort de Bach, i que desemboquen en una música més galant, una música més lleugera que perdurà fins al romanticisme, faran que quedi incomprès, durant molt de temps, fins a arribar a la nostra mateixa època, el sentit profund de les esmentades obres, considerades injustament purament teòriques: “obres de lectura i no per escoltar”.

Tornades finalment al lloc que per justícia els correspon, l’*Ofrena musical* i *L’Art de la fuga* no posseeixen tan sols un esplèndid vigor quant a la seva composició i a la riquesa de la textura contrapuntística, sinó que gaudeixen d’un valor i d’una expressivitat musical, d’una puresa i una profunditat rarament igualades, així com una modernitat que no deixa de sorprendre’ns.

La lectura que hem volgut fer d’aquestes dues fites de la música instrumental pura, parteix de l’equilibri necessari entre la visió global de la forma i la indispensable aportació creativa individual de cada solista, que en cap moment oblidada que Bach va ser també un gran improvisador. És precís tornar aquesta música a la seva justa dimensió *ex tempore*, origen mateix de la seva concepció, posant en evidència la síntesi perfecta entre l’estructura formal i el contingut emotiu d’aquestes obres mestres de la música de tots els temps.

Fins i tot 250 anys després, el misteriós corrent que és el talent de Bach continuarà emportant-nos fins a les profunditats de l'ànima i, com diferents miralls encantats, els riercars, les sonates, els cànons, les fugues i els contrapunts de Bach seran la font inesgotable d’un viatge espiritual i estètic que ha de conduir-nos a uns confins únics, on l'ésser humà i la seva dimensió divina s’interpel·len i, de vegades, s’uneixen harmoniosament.

JORDI SAVALL

Venècia, 23 de juliol de 2001

**Q**uan ja han passat més de dos segles des de la seva creació, *L’Art de la fuga* de Johann Sebastian Bach continua sent una obra plena de misteris. Massa moderna per al seu temps, incompresa pels romàntics i qualificada d’una manera injusta de purament teòrica per alguns musicòlegs del principi del segle XX, gaudeix finalment del reconeixement que s’escua a una de les fites de la música de tots els temps. Tanmateix, aquesta merescuda anomenada no ha posat fi a les polèmiques suscitées, ni ha resolt alguns problemes relacionats amb la seva interpretació, com ara la tria dels instruments o de la instrumentació, l’ordre dels contrapunts, els problemes de la fuga inacabada o, evidentment, diverses qüestions sobre l’articulació, el *tempo*, les dinàmiques, l’ornamentació, etc.

Des d’una perspectiva històrica, cal considerar dues opcions: la utilització d’un instrument de teclat, bo i afegint-ne un altre als contrapunts 19a i b (que substitueixen els contrapunts 13a i b), o l’ús d’un conjunt instrumental d’època que en pogués respectar la tessitura original. No cal dir que, probablement, J. S. Bach coneixia obres com les *Fugues i capricis a quatre*, de François Roberday (1660), atès que Forkel, el seu biògraf principal, comenta que, abans de compondre *L’Art de la fuga*, havia estudiat detingudament obres antigues d’organistes francesos, grans mestres d’harmonia i de la fuga segons la tradició de l’època. Cal esmentar dos aspectes fonamentals que s’esmenten en la notícia introductòria de l’autor: el primer és que l’existència d’una partitura a quatre no exclou la possibilitat d’interpretar la música amb un orgue o un clavecí. En efecte, la pràctica tradicional preferia aquesta notació per a les obres contrapuntístiques escrites per a aquests instruments “*perquè, com que les parts estan juntes, i bo i essent diferents les unes de les altres, és més fàcil examinar-ne cadascuna per separat i veure les relacions que hi ha*”; el segon aspecte esmentat abans diu que “*hi ha un altre avantatge, i és que, si es volen interpretar aquestes obres musicals amb violes o d’altres instruments similars, tothom trobarà la seva partitura diferenciada de la resta*”.

Per bé que han estat molts els clavecinistes i organistes que han demostrat que era possible, i del tot adequat, interpretar *L’Art de la fuga* amb aquests instruments, desconeixem si hi ha cap

enregistrament que recreï aquesta música amb una instrumentació basada exclusivament en un conjunt de violes de gamba i d'instruments de vent de l'època. Per què no es pot mirar de redescobrir aquesta magnífica composició a través de la sonoritat d'un conjunt per al qual es va compondre el repertori de música de cambra contrapuntística més important dels segles XVI i XVII, amb les obres de W. Byrd, J. Dowland, O. Gibbons, H. Purcell, S. Scheidt, E. du Caurroy, E. Moulinié o F. Roberday, entre d'altres? Aquest conjunt de violes és l'únic que permet una lectura fidel del text original i una qualitat sonora òptima, atès que la transparència i la claredat de l'articulació dels instruments fa possible una percepció totalment equilibrada de les diferents veus, i evita que una no tapi les altres. En algunes fugues hem afegit un conjunt de quatre instruments de vent d'època (*cornetto*, oboè *da caccia*, sacabutx i fagot).

La concepció del programa imita un mirall de doble cara on no només es reflecteixen la progressió i la coherència de les diferents parts, sinó també la seva varietat. La tria de la instrumentació és fruit, d'una banda, de criteris formals (per tal de posar de relleu el contrapunt, com per exemple en la imitació de les diferents veus entre elles) i, de l'altra, de les característiques i les possibilitats tècniques dels mateixos instruments. En reforçar el caràcter individual de cada fuga, neix, a més, una varietat que fa possible els canvis de color i d'intensitat dinàmica que calen per assolir una millor comprensió de la música, l'audició de la qual és extremament difícil a primera vista si bé, paradoxalment, pot colpir un públic del tot ignorant de les regles del contrapunt, fet possible gràcies a l'enorme contingut emotiu de la partitura.

JORDI SAVALL Basilea, 1986/2001

**D**es que va ser descoberta, als anys vint, *L'Art de la fuga* de Bach és considerada una de les obres més importants de tota la música d'occident. Cal destacar també l'origen en molts aspectes incert d'aquest cicle d'aproximadament 16 fugues (el nombre exacte depèn de diversos factors, que en poden modificar el recompte) i quatre cançons sobre un mateix tema. Bach treballà en aquesta obra fins poc abans de morir, l'any 1750, però no se sap exactament fins quan, ja que els últims mesos de la seva vida va perdre la vista. Tradicionalment s'ha cregut que ideà aquest cicle després de compondre l'*Ofrena musical* (basada també en un únic tema, encara que no triat voluntàriament) per al rei Frederic el Gran de Prússia el 1747, encara que actualment aquesta hipòtesi ha estat posada en dubte, ja que també és possible que els primers projectes es remuntin a l'any 1740. El manuscrit que es conserva, conegut comunament com *autògraf de Berlín*, no conté totes les peces ni representa la versió definitiva; també hi ha una edició impresa en la qual el mateix Bach va treballar, però es discuteix fins a quin punt va ser ell qui va establir la notació i, sobretot, l'ordre de les peces (que difereix considerablement del del manuscrit). Ni tan sols se sap si va posar ell mateix el títol *L'Art de la fuga*. La partitura no fou editada fins dos

anys després de la seva mort, i inclou un coral d'orgue que "substitueix" el final que faltava a l'última fuga. Aquesta peça no té relació amb l'obra i les seves parts fonamentals foren creades unes quantes dècades abans. No obstant això, a la primera edició s'indica que fou "dictada de forma improvisada a un amic a causa de la ceguesa" de l'autor.

Hi ha altres aspectes sense aclarir: en aquesta primera edició, així com en la major part del manuscrit, totes les fugues estan anotades a la partitura, és a dir, cada veu està anotada en un pentagrama propi, i no es troba cap indicació sobre els instruments que l'han d'interpretar (amb una única excepció de la qual parlarem més endavant). Què volia expressar Bach amb això? Només va compondre *L'Art de la fuga* com un estudi de contrapunt i no com una peça per ser interpretada a la pràctica? Això es va dir durant molt de temps, i es van treure moltes conclusions metafísiques sobre l'existència "purament intel·lectual" de l'obra, que segons aquesta idea no havia de tenir cap vincle amb sons reals; no obstant això, sembla que tot plegat és fruit d'una interpretació errònia i infundada de la notació de la partitura. D'altra banda, al segle XIX *L'Art de la Fuga* va ser considerada en general una obra per a teclat, i fou editada amb

aquest criteri; és a dir: repartint les veus sobre dos pentagrames. Posteriorment s'ha demostrat que Bach va adaptar les veus de la composició perquè pogués ser interpretada al teclat. Igualment, se sap que altres compositors acostumaven a posar la notació a la partitura en obres "cultes" per a teclat i orgue, fet que facilitava la interpretació de les línies polifòniques. Per tant, el fet que Bach reconvertis l'obra i la fes interpretable al teclat no demostra que es tracti d'una composició original per a teclat, com sí que ho són el *Concert italià* o la *Fantasia cromàtica*. *L'Art de la fuga* no té els trets propis de l'obra per a teclat, i a més a més el contrapunt, molt dens, fa que sigui especialment difícil d'interpretar amb aquest tipus d'instruments. Però llavors, quina era exactament la intenció de Bach?

Malgrat la incertesa sobre el títol, no hi ha dubte que volia oferir la quinta essència de l'art d'escriure fugues. Per tant, *L'Art de la fuga* queda emmarcada de forma natural en la línia dels grans treballs instrumentals de l'última etapa, en què Bach (que en les seves primeres composicions ja va mostrar una tendència sistemàtica a compondre diverses obres sobre la base d'una determinada idea) abordava en una peça una qüestió particular de la composició de forma, per dir-ho així, definitiva: les (trenta!)

variacions sobre un *basso ostinato* conegudes com *Variacions Goldberg*, les variacions d'un *cantus firmus* combinat amb un cànon de *Von Himmel hoch*, o les variacions polifòniques sobre un mateix tema en cànon, fugues i moviments de sonata de l'*Ofrena musical* són exemples d'aquest tipus d'obres. A Bach li interessava molt la pedagogia musical, i sens dubte en moltes de les seves obres la seva intenció didàctica és molt clara: pretén ensenyar als seus coetanis (i potser també a generacions posteriors) "com es fa" i fins i tot "com s'ha de fer", sempre amb una concepció artística elevada, recolzant-se en una polifonia molt desenvolupada i sense tenir en compte la moda musical de l'època, fins i tot de vegades oposant-s'hi conscientment. *L'Art de la fuga* reflecteix aquesta mentalitat amb major claredat i de forma més conseqüent que tota la seva obra anterior.

Ja que no sabem amb seguretat en quin ordre havia pensat Bach estructurar la seva obra (els innombrables intents de descobrir aquest ordre només tenen importància com a hipòtesi), podem tenir-ne una visió global a partir de la primera edició, de 1752. Tots els moviments estan basats en el tema o en la seva inversió. Bach es preocupa més per la "normalitat" i la pràctica del contrapunt d'aquest tema que per la seva originalitat i

expressivitat, a diferència del que ocorre amb algunes fugues destinades a la pràctica de la interpretació, com les del *Clavecí ben temprat*. No obstant això, el tema i la seva inversió presenten variacions melòdiques i rítmiques considerables després dels primers números.

Bach va començar amb quatre fugues "simples" (núm. I-IV), les dues primeres basades en la forma original del tema i les altres dues en la inversió d'aquest. Després hi ha tres "contrafugues", o fugues en moviment contrari (V-VII), en què les dues versions del tema s'interpreten de manera oposada; a la VI les notes tenen la meitat del valor original, i a la VII s'arriba a un tercer nivell de disminució o augmentació (a més a més, a la VI el tema està disminuït, mentre que a la VII està disminuït i augmentat). Un tercer grup (VIII-XI) conté fugues amb diversos temes en què el principal es combina amb dos més del mateix valor: dues triples fugues, les primeres a tres veus, enquadren dues dobles fugues. Les fugues XII i XIII representen un grau més en la polifonia, i l'estructura original del moviment s'hi interpreta de forma inversa, com si es reflectís en un mirall: a la número XII l'ordre vertical de les veus es reflecteix fidelment (el soprano passa a ser baix; el contralt, tenor, etc.), cosa que no ocorre a la número XIII, que és a tres veus.

D'aquesta última, Bach també en va compondre una versió (editada posteriorment) per a dos teclats i a quatre veus, en què la quarta és lliure. Potser ho va fer per aconseguir més plenitud sonora; es creu que aquesta divisió per a dos teclats n'havia de facilitar la interpretació, però aquesta hipòtesi no és del tot convincent, ja que la interpretació de la fuga anterior, la invertida ("reflectida") número XII, presenta dificultats més grans per a un sol intèrpret. Després d'aquestes vénen (després d'una versió anterior de la doble fuga X reproduïda per error) quatre cànon a dues veus; curiosament el més complex, la segona entrada del qual presenta simultàniament la inversió i augment de la primera, és el primer dels quatre. El tema d'aquest cànon demostra fins a quin punt era capaç Bach de modificar-ne la forma original. L'autèntic final (que apareix després de l'esmentada fuga "reflectida" per a dos teclats) està format pel "tors" de 239 compassos de la impressionant fuga quàdruple que havia de tancar tota l'obra. No obstant això, aquesta fuga s'interromp quan es combinen dintre seu els tres primers temes, cap d'ells idèntic al principal, i en l'edició va ser denominada, erròniament, "a 3 soggetti"; si això fos correcte significaria que el tema bàsic d'aquesta última fuga no apareixeria i que, llavors, no pertanyeria

a l'obra, però recentment s'ha demostrat que els seus tres temes es poden combinar sense cap problema amb el principal de *L'Art de la fuga*. El tercer tema comença amb les notes si bemoll-la-do-si (B-A-C-H); crida l'atenció que Bach mai no hagués utilitzat abans aquesta firma musical malgrat que, per descomptat, la coneixia (ja apareix, encara que de forma menys notable, a la fuga triple número XI, i també és evocada en ocasions anteriors). Superstició o temor místic? El seu ús indica el final d'aquesta obra monumental sobre la fuga, o de l'obra de tota la seva vida? Simbolitza el punt final davant la seva mort pròxima? No ho sabem. Els editors, com hem dit, van deixar el coral per a orgue *Wenn wir in höchsten Nöten sein* com a final lliure del "tors".

La numeració, doncs, té un caràcter fonamentalment extern i no diu res sobre la construcció, l'estructura i el caràcter expressiu dels diferents moviments; comentar-los en detall aniria molt més enllà de les nostres possibilitats en aquest text. Només indica la idea contrapuntística sobre la qual treballa i els principis amb què Bach es va regir, si va voler crear el cicle tal com el coneixem, per realitzar i organitzar tota l'obra. La successió dels diferents moviments amb un augment progressiu, però no constant, de la dificultat tècnica té sentit en conjunt, encara que és difícil inserir-hi

els cànons. Bach volia tancar tota l'obra amb la fuga quàdruple (segons els experts, és possible que també utilitzés les seves inversions), i per això els cànons van ser col·locats abans d'aquesta. Situar-los al final els hauria donat un cert caràcter de suplement de menys valor, la qual cosa l'autor volia evitar.

Al llarg de tota la seva vida com a compositor, Bach es va preocupar dels problemes de la fuga com a culminació de la polifonia més complexa. Per tant, no és estrany que per al que havia de ser la seva última obra (si en treballar-hi no n'era conscient, potser ho pressentia) compoingué una lliçó sobre la fuga en forma d'exemples pràctics. El fet que aquest "llibre de text" no només ensenyi la tècnica de la fuga, sinó també totes les seves possibilitats d'expressió artística, era inevitable per a ell (i, al mateix temps, li dona caràcter universal). Però com imaginava la realització sonora d'aquesta música? Que es pugui interpretar amb un instrument de teclat no aporta cap dada essencial, ja que només es tracta d'una possibilitat d'interpretació. N'hi ha prou de comparar algunes fugues amb el *Clavecí ben temprat* per adonar-se que la interpretació és una part de la idea d'aquesta última obra, mentre que les fugues només són un mètode d'estudi. Què podia haver pensat Bach sobre l'execució musical

d'aquesta partitura? *L'Art de la fuga* conté, a més de tota la saviesa de l'autor, una música d'una gran vitalitat, i per tant és lògic que des de fa seixanta anys s'hagi interpretat de les formes més diverses i amb instrumentacions de tot tipus. Ara no es tracta de discutir com ha de ser la instrumentació –si s'han d'emprar instruments moderns o antics, si ha de ser realitzada per solistes o per conjunts instrumentals, amb sonoritats homogènies (quartet de corda, grup de violes, etc.) o heterogènies, per exemple– sinó de buscar la seva justificació fonamental. Probablement el mateix Bach va considerar irrellevant aquesta qüestió. La gran quantitat de transcripcions que va fer d'obres pròpies (concerts de clavicèmbal a partir d'altres per a violí o instruments de vent, trios d'orgue a partir d'àries de cantata, sonates per a viola de gamba i flauta amb clavicèmbal a partir de sonates en trio, etc.) deixa clar que el transport d'una composició a un medi sonor diferent era considerat una cosa normal. Sens dubte, la singularitat de la seva música radica en aquest procés: la línia polifònica és més important que el medi sonor, i el llenguatge dels diferents instruments en molts casos queda en un segon pla. En *L'Art de la fuga* la interpretació feta amb conjunts d'instruments melòdics permet aconseguir més desimboltura en les peces polifòniques, així

com destacar la construcció formal i estructural. (Però en aquest cas una part considerable de les combinacions i recopilacions contrapuntístiques queda oculta per a l'auditori: *L'Art de la fuga* és una obra més didàctica que pràctica, i l'oient només hi pot sortir guanyant si llegeix la partitura al mateix temps que l'escolta o si l'ha estudiada i analitzada anteriorment.)

El problema de la instrumentació encara és més complicat. No es pot tractar separatament per a cada peça, sinó que té relació amb el significat del conjunt de l'obra. *L'Art de la fuga* s'interpreta com un tot, i això exigeix una diversitat sonora i una dramatització dinàmica perquè aquesta llarga successió d'intenses peces polifòniques (totes amb el mateix estil sonor i amb un vincle temàtic comú) pugui ser assimilada per l'oient. En l'època de Bach la celebració de concerts era una cosa encara innovadora; si l'autor hagués pensat en una interpretació en públic possiblement no hauria previst tota la composició com una sèrie completa, i en qualsevol cas hauria establert alguna forma d'instrumentació. No obstant això, els moviments separats no es presten a ser executats en un auditori, i segurament no és casual que hi hagi fugues relacionades amb grans obres no fugades, o almenys introduïdes per un preludi.

Tornant a la qüestió de la interpretació, es corre el risc de considerar inadequadament que *L'Art de la fuga* representa sens dubte una unitat ideal, perquè Bach no va indicar la forma del conjunt. El creixement gradual de l'art contrapuntístic fins que arriba al cim en la fuga quàdruple no té res a veure amb l'augment característic de la intensitat sonora que acaba en una apoteosi final com els de la cinquena i la novena simfonia de Beethoven i els de moltes altres obres simfòniques del segle XIX. És absurd aplicar les normes estètiques de les obres esmentades, compostes per ser interpretades en auditoris, al cicle de fugues de Bach, que anava dirigit a un oient en unes condicions determinades i no a una massa de públic anònima.

Tota interpretació de *L'Art de la fuga* està marcada per un compromís: tindrà més possibilitats d'èxit si els intèrprets i directors renuncien a artificis insubstancials i, per contra, deixen parlar per si mateix l'art de Bach amb tota la seva extraordinària vitalitat i expressivitat. La grandesa de *L'Art de la fuga* no resideix en l'efecte que és capaç de produir, malgrat el perfil marcadament individual de les seves parts (en què hi ha de tot, des de la serietat tràgica fins a l'alegria musical més desbordada), ni tampoc en el pes de l'obra completa, el desenvolupament tancat i lògic de la

qual a penes pot ser percebut per l'oient, sinó en l'espiritualitat que irradia. Aquesta obra porta a les seves últimes conseqüències, amb la major concentració i amb una imaginació il·limitada, les idees formals fonamentals de tot l'art musical d'occident, conté les últimes paraules d'una personalitat universal, i la música s'hi materialitza en la seva forma més pura i allunyada de tot compromís.

HANS EPPSTEIN

Traducció: Traduït.com

### J. S. BACHS MUSIKALISCHES TESTAMENT

Das musikalische Monument mit dem Titel "Bachs Testament", das mit der vorliegenden Aufnahme in Gestalt des *Musikalischen Opfers* und der *Kunst der Fuge* vorgelegt wird, geht von dem Gedanken aus, dass Johann Sebastian Bach in den letzten Jahren seines Lebens daran gearbeitet hat, der Welt ein echtes Testament zu hinterlassen:

1747: Entstehung des *Musikalischen Opfers*

1748-49: Fertigstellung der *h-Moll-Messe*

1749: Fertigstellung und Gravur der *Kunst der Fuge*

1750: J.S. Bachs Tod

Tatsächlich bildet die Gruppe von Werken, die aus der *h-Moll-Messe*, dem *Musikalischen Opfer* und der *Kunst der Fuge* besteht, eine geradezu perfekte Zusammenfassung seines Wissen und seines Genies, angewandt auf die Kunst der Komposition und dort insbesondere auf den Kontrapunkt, seiner phänomenalen Erfindungsgabe und seines außerordentlichen Gespürs für Form, Struktur und Zahl. Bach stellt sich in diesen Meisterwerken den extremsten Herausforderungen, ohne je den expressiven Aspekt und die musikalische Beredsamkeit einzubüßen, die selbst in den kunstvolleren und komplexeren Momenten seiner Schöpfung immer das tragende und bestimmende Element des musikalischen Diskurses darstellen.

Die Veränderungen des musikalischen Geschmacks, die Bachs Tod folgten, tendierten zu einer Musik im galanten Stil, einer leichter verdaulichen Musik, die sich bis zur Romantik hielt, und haben lange Zeit, sogar bis in unsere Epoche, die Tiefgründigkeit dieser Werke insofern unverstanden gelassen, als sie zu Unrecht als reine Theoriegebilde betrachtet wurden – als Werke zum Lesen, nicht zum Hören. Endlich wieder in den richtigen

Kontext gestellt, sind *Das Musikalische Opfer* und *Die Kunst der Fuge* nicht nur als ungeheure kompositorische Leistung und Realisierung einer überaus reichen kontrapunktischen Struktur zu erkennen, sondern sie besitzen auch einen musikalischen Wert und eine Ausdruckskraft von selten erreichter Reinheit und Tiefgründigkeit, sowie eine immer wieder überraschende Modernität.

Unsere Lesart dieser beiden Höhepunkte der reinen Instrumentalmusik beruht einerseits auf der notwendigen Gewichtung innerhalb eines globalen Formbegriffs und ist andererseits unverzichtbarer individuell schöpferischer Beitrag, der die Tatsache berücksichtigt, dass Bach überdies ein hervorragender Improvisator war. Es ist notwendig, diese Stücke in ihre rechtmäßige Dimension des "Extempore" zurückzusetzen, auf die ihre musikalischen Gestaltung im Grunde zurückgriff, um dadurch überhaupt erst die perfekte Synthese aus formalem Aufbau und emotionalem Gehalt dieser großen Meisterwerke der Musik aller Zeiten in den Vordergrund zu stellen.

Darüber hinaus versetzt uns auch nach mehr als 250 Jahren jener geheimnisvolle musikalische Fluss, der Bachs Genie ausmacht, in höhere Gefilde der Seele; wie magische Spiegel werden diese Ricercars, Sonaten, Kanons, Fugen und Kontrapunkte Bachs die unerschöpfliche Quelle einer spirituellen und ästhetischen Reise an jene selten erreichten Grenzen sein, wo das menschliche Dasein und seine göttliche Dimension ineinander greifen und manchmal in Harmonie aufeinander treffen.

JORDI SAVALL Venedig, im 23. Juli 2001

Auch mehr als zwei Jahrhunderte nach seiner Entstehung bleibt das letzte Werk Johann Sebastian Bachs, das als *Die Kunst der Fuge* bekannt ist, in mancher Beziehung rätselhaft. Nachdem das Werk für seine Entstehungszeit zu modern war, die Romantiker ihm mit Unverständnis begegneten und einige Musikwissenschaftler des frühen zwanzigsten Jahrhunderts es ungerechtfertigterweise als rein theoretisches Werk ansahen, wird es heute endlich als ein Höhepunkt des musikalischen Schaffens aller Zeiten anerkannt. Damit sind die Polemiken allerdings nicht beendet, und einige Probleme im Zusammenhang mit der Interpretation bleiben ungelöst: die Wahl der Instrumente oder die Instrumentation generell, die Reihenfolge der Kontrapunkte, das Problem der unvollendeten Fuge und natürlich die Fragen der Artikulation, des Tempos, der Dynamik, der Verzierungen usw.

Aus historischer Sicht kommen zwei Möglichkeiten in Betracht: die Verwendung eines Tasteninstruments, das für die Kontrapunkte 19a und b (welche die Kontrapunkte 13a und b ersetzen) durch ein zweites ergänzt wird, oder ein den Voraussetzungen der Entstehungszeit entsprechendes Instrumentalensemble, mit dem alle Stimmen in ihrer originalen Fassung wiedergegeben werden können. Es ist anzunehmen, dass Bach Werke wie François Roberdays *Fugues et Caprices a quatre parties* (1666) kannte, denn Forkel, sein erster Biograph, berichtet, dass Bach vor der Niederschrift der *Kunst der Fuge* eingehend frühere Werke französischer Organisten studiert habe, wie es zu jener Zeit üblich war. Dem Vorwort der erwähnten Sammlung Roberdays können wir zwei wichtige Hinweise entnehmen: Der erste betrifft den Umstand, dass das Vorhandensein einer vierstimmigen Partitur die Aufführung auf der Orgel oder dem Cembalo nicht ausschließt (es war zu jener Zeit üblich, kontrapunktische Werke für diese Instrumente in Partitur auszuschreiben, „weil dadurch die Stimmen, wiewohl alle zusammen aufgeschrieben, nichtsdestoweniger voneinander unterscheidbar sind und damit die Untersuchung jeder einzelnen Stimme, aber auch ihrer Beziehung untereinander, sehr erleichtert wird“; der zweite Hinweis nennt als weiteren Vorteil dieser Aufzeichnungsweise, „dass bei der Aufführung der Stücke mit Gamben oder ähnlichen Instrumenten jeder seine Stimme getrennt von den anderen vorfindet“.

Auch wenn Organisten und Cembalisten wiederholt den Beweis geliefert haben, dass es möglich und absolut angemessen ist, *Die Kunst der Fuge* auf diesen Instrumenten zu spielen, gibt es doch – so weit uns bekannt ist – noch keinen Versuch, das Werk in einer Instrumentierung aufzuführen, die auf einem Gambenensemble und einem Ensemble historischer Blasinstrumente beruht. Es scheint uns deshalb wichtig, dieses Meisterwerk durch den Klang eines Ensembles wieder zu entdecken, für dessen Besetzung im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert das umfangreichste Repertoire kontrapunktischer Kammermusik geschrieben wurde (mit Werken von W. Byrd, J. Dowland, O. Gibbons, H. Purcell, S. Scheidt, E. du Caurroy, E. Moulinié, F. Roberday u.a.). Allein das Gambenensemble erlaubt eine dem Originaltext getreue Aufführung, und es bietet gleichzeitig ein höchst angemessenes Klangbild, da die Transparenz und Klarheit der Artikulation dieser Instrumente ein ausgeglichenes Durchhören der verschiedenen Stimmen ermöglicht, ohne dass eine Partie die andere überdecken würde. Für einige Fugen haben wir ein vierstimmiges Ensemble historischer Blasinstrumente hinzugefügt, das aus Zink, *Oboe da caccia*, Posaune und Fagott besteht.

Das Programm ist in seiner Form einem Doppelspiegel vergleichbar, der nicht nur die Entwicklung und den Zusammenhang der verschiedenen Stücke wiedergibt, sondern auch deren Mannigfaltigkeit. Die Instrumentierung wird einerseits durch formale Kriterien bestimmt (Hervorhebung kontrapunktischer Strukturen wie beispielsweise die Imitation der Stimmen untereinander), andererseits durch den Charakter und die Möglichkeiten der Instrumente. Auf diese Weise wird der individuelle Charakter jeder Fuge hervorgehoben und ferner eine Mannigfaltigkeit erzeugt, die mit dem Wechsel der Klangfarbe und der dynamischen Intensität das Erfassen einer a priori schwierig zu hörenden Musik erleichtert. Deren reicher emotionaler Gehalt gestattet es außerdem gerade jenen Hörern, die mit den Regeln des Kontrapunkts nicht vertraut sind, einen Zugang zu diesem Werk zu finden.

JORDI SAVALL Basel, 1986/2001  
Übersetzung: Anne Steeb/Bernd Müller

Bachs *Kunst der Fuge* gilt seit ihrer künstlerischen Entdeckung in den 1920er-Jahren als eines der bedeutsamsten Werke in der gesamten abendländischen Kunstmusik. Das ist umso bemerkenswerter, als dieser Zyklus von etwa 16 Fugen (die genaue Zahl hängt von verschiedenen Faktoren der Zählweise ab) und vier Kanons über ein gemeinsames Thema in vieler Hinsicht von einer eigentümlich unklaren Existenz ist. Bach hat bis kurz vor seinem Tod im Jahre 1750 daran gearbeitet, aber es ist ungewiss, wie lange, da er in seinen letzten Monaten erblindet war, und die traditionelle Annahme, er habe den Plan dazu gefasst, nachdem er 1747 für den preußischen König Friedrich den Großen den Kompositionszyklus *Ein musikalisches Opfer* (auch diesen über ein einziges, aber nicht frei gewähltes Thema) geschaffen hatte, ist neuerdings in Zweifel gezogen worden – vielleicht gehen die ersten Ansätze bis in die Jahre um 1740 zurück. Es existiert eine eigenhändige, gewöhnlich als "Berliner Autograph" bezeichnete Niederschrift, die jedoch nicht alle Stücke enthält und nicht die Endfassung des Werkes darstellt, und ein Druck, an dem Bach noch selbst mitgearbeitet hat, aber wie weit er seine Gestaltung und vor allem die Anordnung der Einzelsätze (die von der des Autographs erheblich abweicht) noch bestimmen konnte, ist strittig; wir wissen nicht einmal, ob der Titel *Die Kunst der Fuge* auf ihn selbst zurückgeht.

Die Ausgabe erschien erst zwei Jahre nach seinem Tode, wobei als "Ersatz" für der fehlenden Schluss der letzten Fuge ein Orgelchoral, der strukturell überhaupt nichts mit dem Werk zu tun hat und dessen Kernpartien schon Jahrzehnte früher entstanden waren, hinzugefügt wurde; allerdings hatte ihn Bach in seiner endgültigen Gestalt erst in seiner letzten Zeit "in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegreif in die Feder dictiert", wie in der Erstausgabe vermerkt ist. Damit aber nicht genug der Unklarheiten. In der Erstausgabe – wie auch größtenteils im Autograph – sind alle Fugen in Partitur, das heißt jede Stimme auf eigenem System notiert, und irgendwelche Angaben, mit welchen Klangmitteln das Werk ausgeführt werden soll, finden sich (mit einer einzigen Ausnahme, auf die wir noch zurückkommen werden) nirgendwo. Was hat Bach damit zum Ausdruck bringen wollen? Dass die *Kunst der Fuge* nur für kontrapunktische Studien, nicht aber für praktisches Musizieren bestimmt sei? Dies wurde lange gesagt, und man zog auch metaphysische Schlüsse über die "rein geistige", an keinen realen Klang gebundene Existenz des Werkes, doch ist dies, mag es auch einen richtigen Kern enthalten, eine irriige Deutung dessen, was mit der Partiturnotierung gemeint ist. Andererseits wurde die *Kunst der Fuge* schon im 19. Jahrhundert nicht selten als Klavierwerk betrachtet und auch in dieser Form, das heißt

auf zwei Systeme zusammengezogen herausgegeben, und in neuerer Zeit konnte gezeigt werden, dass Bach bei der Komposition die Stimmführung öfter dem für die zwei Hände des Klavierspielers Erreichbaren angepasst hat. Man konnte auch darauf hinweisen, dass partiturmäßige Notierung von "gelehrten" Klavier- und Orgelwerken auch bei anderen Komponisten vorkam, da dies eine klarere Darstellung des polyphonen Linienspiels ermöglichte. Indessen: dass Bach das Werk auf dem Klavier *ausführbar* gemacht hat, beweist nicht, dass es eine echte und eigentliche Klavierkomposition etwa von der Art des *Italienischen Konzerts* oder der *Chromatischen Fantasie* ist; es entbehrt aller spezifisch klaviermäßigen Züge und ist zudem in seiner dichten Kontrapunktik sehr unbequem, geschweige denn künstlerisch zufrieden stellend zu spielen. Aber was war dann Bachs eigentliche Intention?

Dass er hier von allem eine Quintessenz seiner Fugenkunst hat geben wollen, ist auch ohne den unsicheren Werktitel eindeutig klar. Die *Kunst der Fuge* fügt sich damit auf natürliche Weise in die Reihe von großen instrumentalen Spätwerken, in denen Bach (in dessen Schaffen schon früh eine Neigung zur Systematik und zur Komposition von Sammelwerken, denen eine bestimmte Idee zugrundelag, hervortrat) jeweils in zyklischer Form ein bestimmtes kompositorisches Problem erschöpfend und sozusagen

endgültig behandelte: die Variation über einen *Basso ostinato* in den (dreißig!) *Goldbergvariationen*, die Variation eines *Cantus firmus* in Kombination mit Kanon in den Kanonischen Veränderungen über *Vom Himmel hoch*, die polyphone Bearbeitung eines einzigen Themas in Kanons, Fugen und Sonatensätzen im *Musikalischen Opfer*. Bach hatte starke pädagogische Neigungen, und zweifellos spielt in vielen seiner Werkzyklen eine didaktische Absicht mit: seinen Zeitgenossen (und vielleicht auch der Nachwelt) zu zeigen, "wie es gemacht werden kann" – oder auch "sollte" – und zwar mit höchstem künstlerischen Einsatz und mit dem Rüstzeug avancierter Polyphonie, ohne Rücksicht auf die musikalische Tagesmode und sogar oft in bewusstem Gegensatz zu dieser. In der *Kunst der Fuge* ist dieses Denken reiner und konsequenter als in allen vorangegangenen Werken verwirklicht. Da wir nicht sicher wissen, wie Bach sich die Ordnung des ganzen Werkes gedacht hat (und die zahllosen Versuche, diese Ordnung zu finden, nur hypothetische Bedeutung haben), sei ein Überblick anhand der Erstausgabe von 1752 vorgenommen. Sämtlichen Sätzen liegt das Thema, bzw. seine gleichwertige Umkehrung, zugrunde – ein Thema, bei dem es Bach im Gegensatz zu ausschließlich für die Spielpraxis bestimmten Fugen wie im Wohltemperierten Klavier mehr auf die "Normalität" und kontrapunktische Verwendbarkeit als auf Originalität

und Ausdruckhaftigkeit ankam. Allerdings tritt das Thema wie auch seine Umkehrung nach den ersten Nummern in den verschiedensten, mitunter sehr weitgehenden Umbildungen melodischer und rhythmischer Art auf.

Bach beginnt mit vier "einfachen" Fugen (Nr. I-IV), die beiden ersten über die Grundgestalt des Themas, die übrigen über seine Umkehrung. Es folgen drei "Gegenfugen" (V-VII), in denen jeweils beide Themenformen gegeneinander ausgespielt werden, in VI zudem in zweierlei, in VII sogar in dreierlei Notenwertgrößen (in musikalischer Fachsprache: mit Diminution, in VII auch mit Augmentation des Themas). Eine dritte Gruppe (VIII-XI) enthält mehrthemige Fugen, in denen das Hauptthema mit einem oder zwei anderen, gleichwertigen verknüpft wird, wobei zwei Tripelfugen – die erste dreistimmig – zwei Doppelfugen umrahmen. Eine weitere Steigerung der polyphonen Kunst kennzeichnet Nr. XII (mit der die originale Nummerierung endet) und XIII: hier wird jeweils die Fuge anschließend als Ganzes umgekehrt, d.h. einer Grundgestalt des Satzes wird seine Spiegelung gegenübergestellt, wobei in der vierstimmigen Nr. XII auch die vertikale Stimmordnung getreu gespiegelt wird (Sopran wird zu Bass, Alt zu Tenor, etc.), nicht aber in der dreistimmigen Nr. XIII. Bach hat von dieser letzteren auch eine – erst an späterer Stelle eingefügte – vierstimmige Fassung für zwei Klaviere geschaffen, bei der die vierte Stimme

frei geführt ist. Er hat dies vielleicht wegen der größeren Klangfülle vorgenommen; die oft angeführte Annahme, er habe durch die Verteilung auf zwei Klaviere die praktische Ausführung erleichtern wollen, ist deswegen nicht recht überzeugend, weil die vorangehende Spiegelfuge Nr. XII der Darstellung durch einen einzigen Spieler eher noch größere Schwierigkeiten entgegenstellt. Hierauf folgen – nach einer wohl nur versehentlich abgedruckten älteren Fassung der Doppelfuge Nr. X – vier zweistimmige Kanons, wobei der komplizierteste, bei dem die Folgestimme zugleich Umkehrung und Augmentation der ersten darstellt, eigentümlicherweise an erster Stelle steht: Sein Thema zeigt, wie stark Bach die Grundgestalt des Hauptthemas umbilden konnte. Den eigentlichen Abschluss bildet – nach der erwähnten Spiegelfuge für zwei Klaviere – der nicht weniger als 239 Takte umfassende Torso der gewaltigen Quadrupelfuge, die das Gesamtopus beschließen sollte; sie bricht da ab, wo ihre ersten drei Themen, von denen keines mit dem Hauptthema identisch ist, miteinander kombiniert werden, und wurde in der Ausgabe irrtümlich als "a 3 soggetti" bezeichnet. Wäre diese Angabe korrekt, so würde dies bedeuten, dass das Grundthema in dieser letzten Fuge überhaupt nicht vorkommt und dass sie somit dem Gesamtwerk eigentlich gar nicht angehört; man hat aber in neuerer Zeit nachweisen können, dass sich ihre drei Themen

zwanglos mit dem Hauptthema der *Kunst der Fuge* vereinigen lassen, dieses also das vierte Thema der Quadrupelfuge darstellen sollte. Das dritte Thema beginnt mit den Tönen B-A-C-H, wobei es eigentümlich berührt, dass unseres Wissens Bach diese seine musikalische Signatur in seinem ganzen bisherigen Schaffen vermieden hatte, obwohl er natürlich von ihr wusste (sie taucht übrigens, wenn auch weniger markant, schon in der Tripelfuge Nr. XI und andeutungsweise noch früher auf). Aberglauben oder mystische Scheu? Hing ihre Verwendung hier mit dem Gedanken an die Vollendung des monumentalen Fugenkunstbuchs oder gar eines ganzen Lebenswerkes zusammen? Bedeutet sie einen Schlussstrich vor dem nahen Tod? Wir wissen es nicht. Die Herausgeber haben dem Torso, wie schon erwähnt, als freien Abschluss den Orgelchoral *Wenn wir in höchsten Nöten sein* folgen lassen.

Diese Aufzählung ist im Wesentlichen rein äußerlich und sagt nichts über Aufbau, Struktur und Ausdruckscharakter der Einzelsätze, was an dieser Stelle zu weit führen würde; sie will lediglich zeigen, nach welcher kontrapunktischen Idee das Thema jeweils bearbeitet wird und nach welchen Prinzipien Bach – soweit er dies noch selbst vollzogen hat – das Gesamtwerk durchgeführt und geordnet hat. Die Reihenfolge der Einzelsätze mit ihrer allmählichen, wenn auch nicht geradlinigen Steigerung der satztechnischen

Komplikationen wirkt im großen Ganzen sinnvoll, doch ist es schwer, ihr die Kanons organisch einzufügen; da Bach das Gesamtopus natürlich mit der Quadrupelfuge (nach einer Angabe im Nekrolog auch ihrer Umkehrung) beschließen wollte, wurden sie vor diese gestellt; sie ganz an den Schluss zu setzen, hätte ihnen den Charakter eines mit den Fugen nicht gleichwertigen Anhangs gegeben, was Bach wohl vermeiden wollte.

Die Probleme der Fuge als der reifsten Verkörperung der strengen Polyphonie haben Bach sein ganzes schaffendes Leben hindurch beschäftigt, und so ist es wenig verwunderlich, dass er als das Werk, das sein letztes werden sollte (was er bei der Ausarbeitung zunächst kaum wissen, vielleicht aber doch undeutlich ahnen konnte), eine Fugenlehre in Form von praktischen Beispielen komponierte. Dass dieses "Lehrbuch" nicht nur die Technik der Fuge, sondern zugleich ihre künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten behandelte, ist bei Bach eine einfache Selbstverständlichkeit (und zur gleichen Zeit ein Stück seiner Universalität). Wie aber dachte er sich die klangliche Verwirklichung dieser Musik? Die bewusst geplante Spielbarkeit auf einem Tasteninstrument sagt hier nichts Wesentliches, eben weil es sich nur um Spielbarkeit und nicht mehr handelt. Man braucht nur ein paar Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier* zu vergleichen, um zu sehen, wie dort das Spiel selbst einen Teil der Werkidee ausmacht, während es hier nur eine

Studienhilfe darstellt. Was auch immer Bach über die reale Ausführung gedacht – oder auch nicht gedacht – haben mag: die *Kunst der Fuge* schließt bei aller Gelehrtheit Musik von höchster Vitalität in sich, und es ist darum nur natürlich, dass man sie seit sechzig Jahren immer wieder und in der verschiedensten Weise für konzertmäßige Aufführungen instrumentiert. Das Wie dieser Instrumentierungen – mit modernen oder älteren Instrumenten, solistisch oder chorisches, in einheitlichem Klang (Streichquartett, Gambensemble etc.) oder in gemischter Besetzung, usw. – kann hier nicht erörtert werden, wohl aber ihre grundsätzliche Berechtigung. Bach selbst hätte diese Frage wahrscheinlich als unwesentlich empfunden, andererseits aber sich einem solchen Vorgehen wohl kaum widersetzt. Die große Zahl seiner Transkriptionen eigener Werke (Cembalokonzerte aus solchen für Violine oder Blasinstrument, Orgeltrios aus Kantatenarien, Gamben- und Flötensonaten mit Cembalo aus Triosonaten etc.) macht deutlich, dass er die Verpflanzung einer Komposition in ein verändertes Klangmilieu als etwas durchaus Normales betrachtete. Zweifellos kommt die Eigenart seiner Musik, bei der das polyphone Linienspiel als solches oftmals mehr bedeutet als ihr Klangmedium und das Idiomatische der einzelnen Instrumente in vielen Fällen ein sekundäres Moment darstellt, einem solchen Vorgehen besonders entgegen. Für die *Kunst der Fuge* bedeutet

zudem Instrumentierung für Ensembles von Melodieinstrumenten eine Möglichkeit, den polyphonen Satz klanglich aufzulockern und eventuell auch seinen strukturellen und formalen Aufbau zu verdeutlichen. (Dass auch dann noch ein erheblicher Teil der kontrapunktischen Kombinationen und Komplikationen dem nur zuhörenden Empfänger verborgen bleibt, ist unvermeidlich – die *Kunst der Fuge* ist nun einmal primär ein Werk der Lehre, nicht der Praxis, und der Hörer kann nur gewinnen, wenn er in der Partitur mitliest oder sie gar schon im Voraus analysierend studiert hat).

Das Problem der Instrumentierung ist indessen komplizierter. Es darf nicht nur im Hinblick auf den Einzelsatz betrachtet werden, sondern hängt wesentlich mit der Deutung des Gesamtwerks zusammen. Die *Kunst der Fuge* wird heute ja weitgehend als Ganzes aufgeführt, und dies führt beinahe zwangsläufig zur Forderung nach klanglicher Abwechslung und dynamischer Dramatisierung – alles, um diese lange Folge von intensivst polyphonen Sätzen (alle zudem in der gleichen Tonart und thematisch miteinander verwandt) für den Hörer etwas leichter verdaulich zu machen. Hätte Bach, zu dessen Zeit das öffentliche Konzert erst in seinen Anfängen stand, überhaupt ein konzertmäßige Darstellung gedacht, so ist es wenig wahrscheinlich, dass er hierbei die Gesamtkomposition in geschlossener Folge im Auge gehabt hätte; jedenfalls hätte er sie

dann in irgendeiner Form instrumentiert. Aber nicht einmal die Einzelsätze kommen einer wirkungsvollen Wiedergabe im Konzertsaal entgegen, und es ist sicher kein Zufall, dass Fugen normalerweise in größeren, nichtfugischen Werkzusammenhängen stehen oder zumindest durch ein Präludium eingeleitet werden.

Um auf die Frage der zyklischen Aufführung zurückzukommen, so liegt eine Gefahr inadäquater Auffassung darin, dass die *Kunst der Fuge* unzweifelhaft, und obwohl die von Bach geplante Form des Ganzen nicht feststeht, eine ideelle Einheit darstellt. Die allmähliche Zunahme der kontrapunktischen Kunst bis zu ihrer Gipfelung in der Quadrupelfuge hat jedoch nichts mit der Art von charaktermäßiger und äußerer Steigerung hin zu einer Finalapothese zu tun, wie sie etwa in Beethovens fünfter und neunter Symphonie und in vielen anderen symphonischen Werken des 19. Jahrhunderts Gestalt annimmt. Es ist abwegig, die ästhetischen Normen dieser direkt im Hinblick auf die Realität der Konzertsäle komponierten Musik auf Bachs nur bedingt für den Zuhörer und bestimmt nicht für eine anonyme Publikumsmasse konzipierten Fugenzyklus zu übertragen.

Jede Gesamtaufführung der *Kunst der Fuge* hat darum das Gepräge eines Kompromisses; er wird desto besser gelingen, je mehr Bearbeiter und Aufführungsleiter von äußeren Effekten absehen und die Bachsche Linienkunst in ihrer

unerhörten Vitalität und Expressivität für sich sprechen lassen. Die Größe der *Kunst der Fuge* liegt nicht in ihrer äußeren Wirkungsmöglichkeit, so individuell die einzelnen Sätze auch profiliert sein mögen (und hier gibt es alles von tragischem Ernst bis zu ausgelassener Spielfreude), auch nicht im Pundus des Gesamtwerkes, das ohnedies vom Zuhörer kaum als geschlossene und logische Verlaufseinheit erlebt werden kann, sondern in seiner geistigen Ausstrahlung. Hier wird eine der zentralen Formideen der abendländischen Kunstmusik mit höchster innerer Konzentration und unerschöpflicher Phantasiekraft zu Ende gedacht, hier spricht eine wahrhaft universelle Persönlichkeit ihr letztes Wort, und hier ist Musik in ihrer reinsten und kompromisslosesten Form verwirklicht.

HANS EPPSTEIN

## IL TESTAMENTO MUSICALE DI J. S. BACH

Il monumento musicale intitolato “Testamento di Bach”, rappresentato, in questa edizione discografica, dall'*Offerta musicale* e da *L'Arte della fuga*, corrisponde all'idea che Johann Sebastian Bach abbia lavorato, negli ultimi anni della sua vita, per lasciare al mondo un vero e proprio Testamento:

1747: realizzazione dell'*Offerta musicale*

1748-49: compimento della *Messa in si minore*

1749: compimento e stampa de *L'Arte della fuga*

1750: morte di J. S. Bach.

In effetti, l'insieme composto dalla *Messa in si minore*, dall'*Offerta musicale* e da *L'Arte della fuga* sintetizza perfettamente il suo sapere ed il suo genio nell'arte della composizione musicale e specialmente in quella del contrappunto, la sua fenomenale capacità d'invenzione ed il suo straordinario senso della forma, della struttura e del numero. Bach vinse, in questi capolavori, le scommesse più estreme, non perdendo mai il lato espressivo e l'eloquenza musicale che, anche nei momenti più elaborati e più complessi della sua creazione, costituiscono sempre l'elemento portante e determinante del discorso musicale.

I cambiamenti di gusti musicali che seguirono la morte di Bach – tendendo verso una musica di spirito galante, una musica più leggera che durerà fino al Romanticismo – lasceranno incompreso per molto tempo, addirittura fino alla nostra epoca, il senso profondo di queste opere, considerate ingiustamente come puramente teoriche: “opere da leggere

e non da ascoltare”. Riportate infine in un giusto contesto, ci si rende conto che l'*Offerta musicale* e *L'Arte della fuga* non soltanto hanno un'enorme potenza al livello della loro composizione e della loro ricca tessitura contrappuntistica, ma che hanno ugualmente un valore ed un'espressività musicale di una purezza e di una profondità raramente eguagliate, nonché di una modernità sempre sorprendente.

La lettura che noi abbiamo voluto dare di questi due vertici della musica strumentale pura, parte da un necessario equilibrio tra una visione globale della forma, da un lato, e l'indispensabile apporto creativo individuale dall'altro, che tiene conto del fatto che Bach era, egli stesso, un grandissimo improvvisatore. Occorre riportare queste musiche nella loro giusta dimensione d'“ex-tempore” che era all'origine stessa della loro concezione, mettendo in evidenza questa sintesi perfetta fra la struttura formale ed il contenuto emotivo di questi grandi capolavori della musica di tutti i tempi.

Anche dopo più di 250 anni, questo fiume misterioso che è il genio di Bach, continua a scorrere nelle profondità della nostra anima e, come specchi incantati, questi Ricercari, Sonate, Canoni, Fughe e Contrappunti sono la sorgente inesauribile di un viaggio spirituale ed estetico lungo quella frontiera in cui l'essere umano e la sua dimensione divina s'interpellano e, qualche volta, si uniscono in armonia.

JORDI SAVALL Venezia, 23 luglio 2001

Più di due secoli dopo la sua creazione, *L'Arte della fuga* di Johann Sebastian Bach resta un'opera piena di misteri. Troppo “moderna” per i suoi tempi, incompresa dai Romantici, ingiustamente considerata come puramente teorica da taluni musicologi dell'inizio del Novecento, essa è finalmente riconosciuta come uno dei vertici della musica di tutti i tempi. Tuttavia, questo meritato riconoscimento non ha posto fine a tutte le polemiche, né risolto certi problemi relativi all'interpretazione: la scelta degli strumenti o della strumentazione, l'ordine dei contrappunti, i problemi della fuga incompiuta, e naturalmente le questioni riguardanti l'articolazione, il tempo, la dinamica, l'ornamentazione, ecc.

Storicamente, due opzioni possono essere prese in considerazione: o l'utilizzo di uno strumento a tastiera, aggiungendone un secondo per i contrappunti 19a e b (che sostituiscono i contrappunti 13a e b), o l'impiego di un complesso strumentale d'epoca che sia in condizione di rispettare la tessitura originale. E' più che probabile che J. S. Bach abbia conosciuto opere come le *Fughe e Capricci a quattro parti* di François Roberday (1660), giacché Forkel, il suo principale biografo, ci segnala che prima di realizzare *L'Arte della fuga* egli aveva studiato scrupolosamente le antiche opere d'organisti francesi, grandi maestri dell'armonia e della fuga, secondo la tradizione dell'epoca. Possiamo rilevare due punti importanti menzionati entrambi nell'Avvertenza di quell'autore: il primo consiste nel fatto che avere una partitura a quattro parti non esclude la possibilità di suonare questa musica con un organo o un clavicembalo. La pratica tradizionale voleva, in effetti, che si annotassero in questo modo le opere contrappuntistiche scritte per questi strumenti “*perché le Parti stando tutte insieme & nondimeno distinte le une dalle altre, le si può ben più facilmente esaminare ciascuna in particolare & vedere il rapporto ch'esse hanno tutte tra loro*”. Il secondo è che “*c'è anche questo vantaggio che se si vuole sonare questi Pezzi di Musica su delle Viole o altri simili Istrumenti, ciascuno vi troverà la sua Parte distinta dalle altre*”.

Se sono stati numerosi i clavicembalisti e gli organisti a provare che era possibile ed assolutamente appropriato suonare *L'Arte della fuga* su questi strumenti, non ci sono ancora state, a nostra conoscenza, registrazioni che ricreino questa musica con una strumentazione basata esclu-

sivamente su un insieme di viole da gamba e strumenti a fiato d'epoca. Perché non provare a fare riscoprire quest'opera magnifica attraverso il suono di un complesso per il quale è stato composto il più grande repertorio di musica da camera contrappuntistica dei secoli XVI e XVII (con le opere di W. Bird, J. Dowland, O. Gibbons, H. Purcell, S. Scheidt, E. du Caurroy, E. Moulinié, F. Roberday, ecc.)? Questo insieme di viole è il solo che permette una lettura fedele del testo originale e una realizzazione sonora ottimale, poiché la trasparenza e la chiarezza dell'articolazione di questi strumenti rendono possibile una percezione molto equilibrata delle differenti voci, senza che una parte copra le altre. Noi abbiamo aggiunto, per alcune fughe, un insieme di quattro strumenti a fiato d'epoca (cornetto, oboe da caccia, *sacqueboute* e fagotto).

Il programma è concepito in modo che la sua struttura formi uno specchio a *double-face* che rifletta non soltanto la progressione e la coerenza dei diversi pezzi, ma anche la loro varietà. La strumentazione è determinata da un lato da criteri formali (mettere meglio in risalto il contrappunto, come, per esempio, l'imitazione delle voci tra loro) e dall'altro dalle caratteristiche e dalle possibilità tecniche degli strumenti stessi. Rafforzando così il carattere individuale di ciascuna fuga, essa permette, inoltre, una varietà in grado di apportare i cambiamenti di colore e d'intensità dinamica necessari alla migliore percezione di una musica, a prima vista di grande difficoltà d'ascolto ma che, paradossalmente, può toccare gli ascoltatori che non hanno alcuna conoscenza delle regole del contrappunto, e questo grazie al suo enorme contenuto emozionale.

JORDI SAVALL Basilea, 1986/2001

Dalla sua riscoperta artistica negli anni venti, *L'Arte della fuga* di Johann Sebastian Bach è considerata una delle opere più importanti della musica occidentale. Ciò è tanto più notevole in quanto questo ciclo di circa 16 fughe (il numero esatto dipende da diversi fattori che influiscono sul modo di calcolarlo) e di quattro canoni sullo stesso tema ha avuto una storia curiosa e sotto molti profili oscura. Bach vi ha lavorato nei suoi ultimi anni, poco prima della morte nel 1750, ma ignoriamo esattamente fino a quando, poiché egli perse la vista negli ultimi sei mesi. L'opinione tradizionale che vuole che Bach abbia avuto l'idea di questo ciclo nel 1747, dopo avere terminato *L'Offerta musicale* per il re di Prussia – un altro ciclo su tema unico, ma non scelto da lui – è stata messa in dubbio da ricerche recenti; forse il primo progetto potrebbe risalire all'inizio degli anni quaranta. Esiste un manoscritto autografo, comunemente detto "autografo di Berlino", ma non contiene tutti i brani, e non rappresenta l'ultima versione. C'è anche un'edizione a stampa alla quale lo stesso Bach ha lavorato, ma non è possibile sapere in che misura, specialmente per quanto riguarda l'ordine dei brani spesso molto diverso da quello del manoscritto. S'ignora perfino se il titolo *L'Arte della Fuga* sia di Bach. L'opera stampata è stata pubblicata ben due anni dopo la

morte di Bach: al posto dell'ultima fuga è stato inserito un corale per organo che non ha niente a che fare strutturalmente col ciclo, e che era stato composto diverse decine d'anni prima. In questa prima edizione c'è però un'annotazione che precisa che Bach l'avrebbe "dettata, nella sua cecità, improvvisando, ad uno dei suoi amici" in questa forma definitiva.

Non sono gli unici punti oscuri. In questa prima edizione, come d'altra parte nel manoscritto autografo, le fughe sono scritte in partitura, vale a dire con ogni parte riportata su un rigo distinto, ma senza la minima indicazione di quale strumentazione debba essere utilizzata nell'esecuzione (con una sola eccezione su cui torneremo). Che cosa ha inteso dire Bach con questo? Che *L'Arte della fuga* non sarebbe destinata ad altro che a studi di contrappunto e non ad una concreta esecuzione musicale? Quest'opinione è stata sostenuta a lungo, e se ne sono tirate delle conclusioni d'ordine metafisico sull'esistenza "spirituale" di quest'opera, che non sarebbe legata ed alcuna sonorità reale; sembra tuttavia che, pur se contiene qualcosa di vero, questa sia un'interpretazione errata del significato di questa scrittura delle voci "in partitura". D'altra parte, nel XIX secolo *L'Arte della fuga* è stata considerata come un'opera per la tastiera; la si è edita in questa forma, vale a dire ripartendo le voci su due pentagrammi, e si

è pure potuto mostrare che in diversi casi Bach ha effettivamente sviluppato le voci in maniera da adattare alle due mani di un interprete alla tastiera. Va rilevato che notazioni in partitura di opere “colte” per tastiera, in particolare per l’organo, si trovano nella produzione di altri compositori, per la semplice ragione che questo avrebbe permesso una più chiara rappresentazione del gioco delle linee polifoniche. Comunque, il fatto che Bach abbia reso possibile l’interpretazione dell’opera alla tastiera non prova che fosse ad essa specificamente destinata, come nel caso del *Concerto italiano* o della *Fantasia cromatica*. *L’Arte della fuga* non offre alcun tratto caratteristico della scrittura per tastiera; al contrario, il suo contrappunto particolarmente denso è assai arduo da riprodurre su di essa. Quali erano dunque le vere intenzioni di Bach?

E’ chiaro, anche senza tenere conto dell’incertezza del nome della raccolta, che egli ha voluto esprimere la quintessenza della sua arte nella scrittura in forma fugata. *L’Arte della fuga* s’inserisce quindi in modo naturale in un complesso d’opere strumentali di grande respiro dell’ultimo periodo, nelle quali Bach ha trattato di volta in volta, in forma ciclica, un problema di composizione in maniera approfondita e per così dire esaustiva. Va ricordato del resto che nella sua opera, una tendenza sistematica a creare una

grande struttura su di una singola idea apparve assai presto: le (trenta!) variazioni su un basso ostinato note come *Variazioni Goldberg*, le variazioni combinate con il canone su un *cantus firmus* nelle *Variazioni canoniche su “Von Himmel hoch”*, infine i canoni, le fughe ed i movimenti di sonata su di un solo tema ne *L’Offerta musicale*. Bach aveva una netta propensione pedagogica e senza dubbio quest’aspetto didattico gioca un ruolo importante in molte delle sue opere cicliche: si trattava di mostrare ai suoi contemporanei (e forse ai posteri) “come si poteva fare” – o anche “si doveva fare” – e questo con un impegno artistico del più alto livello, basato sulla polifonia più elaborata, senza curarsi della moda musicale del tempo ed a volte in netta contrapposizione con essa. Questa forma di pensiero si è concretata ne *L’Arte della fuga* in modo più puro e coerente che in tutte le opere precedenti.

Dal momento che non sappiamo con certezza certa come Bach avesse concepito l’ordine dei brani all’interno del complesso dell’opera (e i numerosi tentativi di scoprire quest’ordine non hanno che il valore d’ipotesi), daremo uno sguardo d’insieme a partire dall’edizione del 1752. Tutti i movimenti sono costruiti sullo stesso tema o sulla sua inversione; un tema per il quale Bach, contrariamente al caso delle fughe destinate all’esecuzione, come quelle de *Il clavicembalo*

*ben temperato*, è stato innanzi tutto preoccupato della “normalità”, delle possibilità di sviluppo contrappuntistico, piuttosto che dell’originalità e delle potenzialità espressive. E’ pur vero che questo tema e la sua inversione, dopo i primi numeri, si presentano con variazioni melodiche e ritmiche spesso considerevoli.

Bach comincia con quattro fughe “semplici” (I-IV), le prime due sul tema nella forma originale e le altre sulla sua inversione. Seguono tre fughe “per moto contrario” (V-VII) nelle quali le due forme del tema s’incrociano, nella VI con valori dimezzati, nella VII ulteriormente ridotti (in termini tecnici: con diminuzione, ma anche – nella VII – per aumentazione del tema). Un terzo gruppo (VIII-XI) comprende delle fughe a più temi, nelle quali il tema principale è combinato con uno o due altri di uguale importanza; due triple fughe (la prima a tre voci) incorniciano due doppie fughe. La XII (con cui termina la numerazione originale) e la XIII offrono un ulteriore passo avanti nell’arte polifonica: la forma originale di una fuga è successivamente rovesciata come in uno specchio. Nella XII, a quattro voci, anche la disposizione verticale delle voci è capovolta (il soprano diventa basso, l’alto diventa tenore, ecc.), mentre ciò non avviene nella XIII, a tre voci. Di quest’ultima Bach ha anche realizzato una versione a quattro voci per due tastiere

– inclusa soltanto più tardi nella raccolta – nella quale la quarta voce è libera. Forse egli l’ha fatto per ottenere una maggiore pienezza di suono; l’ipotesi frequentemente formulata che questa realizzazione su due tastiere dovesse facilitarne l’esecuzione non è convincente, poiché la fuga “a specchio” XII presenta ben maggiori difficoltà d’esecuzione ad un unico interprete. Seguono – dopo una versione precedente della doppia fuga X, riprodotta senza dubbio per errore – quattro canoni a due voci. Stranamente, il canone più complicato, quello in cui la seconda entrata presenta allo stesso tempo il rovesciamento e l’aumentazione della prima, è il primo dei quattro: questo canone mostra a quale punto Bach sia stato capace di trasformare la forma originale del tema. La vera conclusione – dopo la fuga a specchio per due tastiere che abbiamo appena menzionato – è costituita dal “torso”, di niente meno che 239 battute, di un’imponente fuga quadrupla, che doveva chiudere l’intera opera. Essa s’arresta nel punto in cui i tre primi temi, di cui nessuno coincide con il tema principale, sono combinati tra loro. Nell’edizione a stampa la fuga è indicata erroneamente come “a 3 soggetti”: se questa indicazione fosse esatta, si dovrebbe concludere che il tema di tutto il ciclo non apparirebbe in questa fuga, e che quindi essa non appartenerrebbe al ciclo. Ma si è potuto recente-

mente dimostrare che è perfettamente possibile combinare questi tre temi con il tema de *L'Arte della fuga*, e che questo doveva dunque essere il quarto tema di questa fuga quadrupla. Il terzo tema comincia con le note si bemolle-la-do-si (B-A-C-H, nella notazione tedesca), il che è sorprendente, giacché Bach aveva sempre evitato in precedenza questa firma musicale, di cui era ovviamente cosciente (essa appare peraltro, benché in maniera meno evidente, nella tripla fuga XI, ed è anche, più vagamente, evocata anche prima). Superstizione o timore mistico? Il suo impiego qui è legato al compimento de *L'Arte della fuga* o addirittura di tutta la sua opera? E' un tratto finale davanti alla morte prossima? Non lo sappiamo. Coloro che hanno curato la pubblicazione di questa prima edizione a stampa hanno fatto seguire la fuga quadrupla lasciata in sospeso, dal corale per organo su *Wenn wir in höchsten Nöten sein*.

Questa enumerazione è in sostanza puramente esteriore: non dice nulla riguardo alla costruzione, alla struttura ed al carattere espressivo dei diversi brani. Essa vuole soltanto indicare su quali schemi contrappuntistici sia stato di volta in volta elaborato il tema, ed a partire da quali principi – nella misura in cui egli ha realmente voluto il ciclo che conosciamo – Bach ha edificato e ordinato l'opera. La successione dei diversi movimenti, con la sua

graduale, ancorché non univoca, progressione nella complicazione della scrittura, si presenta nell'insieme come un tutto ben ordinato, ma è difficile inserirvi in modo organico i canoni. Siccome Bach aveva naturalmente l'intenzione di terminare l'opera con la fuga quadrupla (secondo un'indicazione nel necrologio, anche con la sua inversione), i canoni sono stati inseriti prima di questa fuga; se fossero stati messi dopo, avrebbero avuto il carattere di un supplemento di minor valore, cosa che Bach certamente voleva evitare.

Il problema della fuga ha assillato Bach, lungo tutto il suo itinerario creativo, come la più matura espressione della polifonia più rigorosa. Non sorprende dunque che l'ultima opera da lui composta (forse mentre vi lavorava non poteva saperlo con certezza, ma lo avrà ben potuto presentire) dovesse essere un trattato sulla fuga nella forma di esempi pratici. Che quest'opera didattica trattasse non soltanto della tecnica della fuga ma anche delle sue possibilità d'espressione artistica, va da sé nel caso di Bach, ed è un aspetto della sua universalità. Ma come si figurava Bach la sua realizzazione sonora? Il fatto che essa sia perfettamente eseguibile su uno strumento a tastiera non ci dice nulla d'essenziale, proprio perché non si tratta che di una possibilità. Basta fare il confronto con un paio di fughe de *Il clavicembalo ben temperato* per rendersi conto che, in esse, lo strumento costi-

tuisce un elemento integrante nella concezione dell'opera, mentre qui è soltanto un mezzo per lo studio. Quali che fossero le intenzioni di Bach per l'esecuzione dell'opera, *L'Arte della fuga* contiene musica della più grande vitalità. E' perciò naturale e comprensibile che lungo oltre sessant'anni siano state realizzate varie versioni strumentali destinate all'esecuzione concertistica. Non possiamo discutere qui i perché di queste diverse interpretazioni – con strumenti moderni o antichi, per solisti o complessi, con sonorità omogenee (consort di viole, quartetti d'archi), o contrastanti, ecc. – ma possiamo dire qualcosa sulla loro fondamentale giustificazione. Per Bach stesso questo problema era probabilmente secondario, ma d'altro canto è difficile pensare che egli si sarebbe opposto a questa varietà. Il gran numero di opere che egli stesso trascrisse – concerti per cembalo da originali per violino o strumenti a fiato, trii per organo basati su arie di cantate, sonate per viola da gamba o flauto da sonate a tre, ecc. – mostra chiaramente che egli considerava questo genere di trapianti sonori come perfettamente normali. Non c'è dubbio che la natura della sua musica, in cui il gioco incrociato delle linee polifoniche è più importante dei mezzi della sua traduzione in suono, e per il quale l'individualità di ciascuno strumento costituisce, in molti casi, solo un aspetto secondario, incoraggi tale diversità

di presentazioni. Inoltre, nel caso de *L'Arte della fuga*, l'uso di un insieme di strumenti melodici vuol dire la possibilità di mettere meglio in luce le voci della polifonia, ed anche eventualmente di renderne più evidente la costruzione strutturale e formale. (Anche in questo caso, tuttavia, è inevitabile che alcune delle combinazioni e delle complicazioni contrappuntistiche restino impercettibili al semplice ascoltatore. *L'Arte della fuga* rimane un'opera didattica piuttosto che "pratica", e l'ascoltatore non può che trarre beneficio dal seguire la musica con la partitura, o, meglio ancora, dallo studiarla ed analizzarla in precedenza).

Di fatto, il problema della realizzazione strumentale è più complesso. Esso non può in realtà essere considerato separatamente per ciascun pezzo: deve essere esaminato in funzione del significato dell'opera nel suo insieme. *L'Arte della fuga* viene oggi eseguita nella sua interezza, e questo quasi inevitabilmente porta ad una ricerca di diversificazione sonora e di drammatizzazione dinamica; il tutto al fine di rendere più accessibile all'ascoltatore questa sequenza di movimenti di una polifonia estremamente densa che tuttavia si mantengono tutti in una stessa tonalità e legati tematicamente tra loro. Se Bach, ai cui tempi il concerto pubblico era appena agli inizi, avesse pensato ad un'interpretazione dell'opera in concerto, è poco probabile che avrebbe immaginato

la presentazione del ciclo completo; in ogni caso, in questa ipotesi, egli avrebbe proposto una qualche forma di strumentazione. Tuttavia, nemmeno presi separatamente i movimenti si prestano di primo acchito ad una presentazione efficace in un concerto; non è certamente un caso che la fuga si trovi abitualmente introdotta come un elemento di una composizione non fugata di maggiori dimensioni, o almeno che una fuga sia preceduta da un preludio.

Per tornare all'esecuzione del ciclo in concerto, c'è il rischio di darne un'interpretazione inadeguata, nel considerare *L'Arte della fuga* con certezza come un'unità ideale, anche se non è sicura la forma che Bach aveva pensato per l'insieme. In ogni caso, l'aumento graduale della complessità verso l'apice della quadrupla fuga non ha nulla a che vedere con l'ascesa caratteristica ed esteriore verso un'apoteosi finale, come ad esempio nella quinta o nella nona sinfonia di Beethoven, o in molte altre composizioni sinfoniche del XIX secolo. Non è possibile applicare le regole estetiche di queste opere, che furono dall'inizio concepite per la grande sala da concerti, al ciclo di fughe composto da Bach: quest'ultimo è concepito per rivolgersi ad uno specifico ascoltatore e non certamente al pubblico anonimo di una grande sala. Una presentazione in concerto dell'intero ciclo ha perciò il carattere di un compromesso; è più

probabile che abbia successo se l'esecutore o il direttore rinuncia ad ogni facile effetto e consente alla straordinaria vitalità ed intensità della lineare arte di Bach di esprimersi liberamente. La grandezza de *L'Arte della fuga* non dipende dagli effetti esterni che può produrre, a dispetto del profilo fortemente ed individualmente marcato delle sue parti (e tutto vi si trova: dalla tragica serietà alla sfrenata gioia sonora); e neppure dipende dall'imponente insieme di cui rimane difficile, per l'ascoltatore, afferrare il logico svilupparsi e l'impeccabile struttura. Dipende dalla sua radiazione spirituale. Qui, una delle idee formali centrali della musica occidentale è spinta ai suoi limiti estremi, con la massima concentrazione ed un'inesauribile potenza d'immaginazione. Una personalità davvero universale vi ha detto le ultime parole; la musica vi è realizzata nella sua forma più pura e aliena da compromessi.

HANS EPPSTEIN

Traduzioni: Luca Chiantore



