



**JOHANN SEBASTIAN BACH**  
**DIE KUNST DER FUGE**  
**MASAAKI SUZUKI** harpsichord

# BACH, Johann Sebastian (1685–1750)

## Die Kunst der Fuge, BWV 1080

DISC 1    Playing time: 52'16

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 1  | 1. Contrapunctus 1  | 3'29 |
| 2  | 2. Contrapunctus 2  | 3'05 |
| 3  | 3. Contrapunctus 3  | 3'24 |
| 4  | 4. Contrapunctus 4  | 5'12 |
| 5  | 5. Contrapunctus 5  | 3'46 |
| 6  | 6. Contrapunctus 6 a 4 in Stylo Francese                  | 4'37 |
| 7  | 7. Contrapunctus 7 a 4 per Augmentationem et Diminutionem | 4'35 |
| 8  | 8. Contrapunctus 8 a 3                                    | 7'24 |
| 9  | 9. Contrapunctus 9 a 4 alla Duodecima                     | 3'04 |
| 10 | 10. Contrapunctus 10 a 4 alla Decima                      | 5'08 |
| 11 | 11. Contrapunctus 11 a 4                                  | 7'40 |

DISC 2    Playing time: 45'18

- |   |                                   |      |
|---|-----------------------------------|------|
|   | 12. Contrapunctus inversus 12 a 4 |      |
| 1 | Forma recta (2 harpsichords*)     | 2'12 |
| 2 | Forma inversa (2 harpsichords*)   | 2'11 |

13.	Contrapunctus inversus a 3	
3	Forma recta (2 harpsichords*)	2'15
4	Forma inversa (2 harpsichords*)	2'17
5	16. Canon alla Ottava	4'16
6	17. Canon alla Decima in Contrapuncto alla Terza	4'38
7	18. Canon alla Duodecima in Contrapuncto alla Quinta	3'57
8	15. Canon per Augmentationem in Contrario Motu	4'57
	19. Fuga inversa a 2 Clavicembali	
	Bearbeitung einer älteren Fassung der dreistimmigen Spiegelfuge	
9	Forma recta*	2'17
10	Forma inversa*	2'19
11	20. Fuga a 3 Soggetti	8'47
	Fragment einer mehrthemigen Fuge (Autograph)	
12	21. Choral: Wenn wir in höchsten Nöten sein	4'11
	Canto fermo in Canto, BWV 668a	

TT: 97'34

## Masaaki Suzuki *harpsichord*

## Masato Suzuki *harpsichord*

Assistant: Yuki Adachi

\* Disc 2: Tracks 1–4: Masaaki and Masato Suzuki divide the parts.

Track 9: Masaaki Suzuki *harpsichord I* · Masato Suzuki *harpsichord II*

Track 10: Masato Suzuki *harpsichord I* · Masaaki Suzuki *harpsichord II*

Together with the Mass in B minor, *Die Kunst der Fuge* (*The Art of Fugue*) is among the works that Bach worked on intensively in the last years of his life. Although very different, both are closely related as they are both considered to be exceptional works. More than other composition the Mass, with its numerous choral fugues, represents the art of vocal polyphony in all its variety and in its finest manifestation; and *Die Kunst der Fuge* represents its instrumental counterpart with its focus on the strictest forms of contrapuntal writing. While Bach was able to complete the Mass in B minor just a few months before his death in July 1750, he was unable to do so with *Die Kunst der Fuge* because of his failing health. He had set the printing of the work in motion and was able to read the first proofs, but was no longer able to realize his later plan to compose a final quadruple fugue and thus bring the entire work to a conclusion.

His second eldest son Carl Philipp Emanuel, to whom the family entrusted the publication of the unfinished work in 1751, wrote: ‘His last illness prevented him from completing the penultimate fugue according to his intentions, and from preparing the final fugue, which was to contain four themes and subsequently be inverted note for note in all four parts.’ It was also Carl Philipp Emanuel who decided to make the work seem less fragmentary by adding the chorale arrangement *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, BWV 668, which the composer had also worked on in the last weeks of his life.

As with the Mass in B minor, the origins of *Die Kunst der Fuge* date back to the 1730s. The first traces of the work can be found in counterpoint studies that Bach wrote down around 1738 in collaboration with his eldest son Wilhelm Friedemann. As early as 1742 – shortly after the publication of the *Goldberg Variations*, BWV 988 – the fair copy of a first version of the work, initially consisting of fourteen movements (twelve fugues and two canons), was ready. Bach planned to add a few more movements to the then still untitled work, however, and then publish

it. But work on it dragged on, as it was running in parallel with the Mass in B minor – not to mention the composer's other tasks and stresses – and he was also forced to work at a slower pace as he was increasingly incapacitated by his failing eyesight.

Nevertheless, Bach began preparing the work for publication around 1748, having written or arranged two additional canons and two further fugues, and decided on the title *Die Kunst der Fuge*. He had also decided to have the three- and four-part fugues printed in the score. This was not customary in music for keyboard instruments, but the intention was to make the logic of the contrapuntal part-writing visible in the sheet music. Bach had already chosen this method of notation when publishing his *Canonical Variations on 'Vom Himmel hoch'*, BWV 769 and also for the six-part Ricercar from *Das musikalische Opfer*, BWV 1079. His aim with *Die Kunst der Fuge* in particular was to produce a systematically structured fugue method with practical examples, but not a theoretical treatise. This was a task left to Friedrich Wilhelm Marpurg, who had consulted Bach in the 1740s and compiled the first theoretical fugue method in a work entitled *Abhandlung von der Fuge* (Berlin 1753). This was largely inspired by *Die Kunst der Fuge* and, as the composer of the latter was no longer alive, Marpurg dedicated his book to Bach's two eldest sons.

In its expanded form, *Die Kunst der Fuge* is indeed a 'practisches Fugenwerk' (practical fugue work), as its posthumous editor Carl Philipp Emanuel Bach called it. In the two parts of *Das Wohltemperierte Klavier*, which with its 48 fugues contained a multitude of very different fugues and fugue types, Bach had established himself as an unrivalled master of the fugue genre. There, however, he had set himself a completely different task involving the juxtaposition of free and strict sections in the form of preludes and fugues as well as the expansion of the tonal spectrum across the 24 major and minor keys. *Die Kunst der Fuge* focused on the systematic, chapter-like demonstration of the most diverse types of fugue based on a single

main theme in one and the same key. The choice of the key of D minor was deliberate, given the traditional associations of D minor with the Dorian church mode (*modus primus*), and also its role as the *modus chromaticus*

Despite his choice of the title *Die Kunst der Fuge*, Bach uses the term ‘Contrapunctus’ as the heading for the individual fugue movements. He thereby indicates that each individual movement is constructed strictly according to the principles of counterpoint. If we look at the sequence of the contrapuncti and canons, three main formal elements stand out. The element of variation plays a special role here, which also indicates a connection with the *Goldberg Variations*, *Das musikalische Opfer* and other canonic works of the 1740s. After the original theme and its strict inversion form appear in the first four Contrapuncti, slight modifications occur from Contrapunctus 5 onwards, which later lead to more substantial deviations and, especially towards the end, to significant variations in the canons, without ever detracting from the identity of the succinct theme itself.

Another essential element lies in the differentiation of style. After the retrospective *stile antico* of the first five Contrapuncti, which emphasizes that they are derived from the strict counterpoint theory of the 16th century, Contrapunctus 6 – which represents the French style model – turns towards more modern writing and increasing chromaticism, but without any relaxation of the contrapuntal principles. Here, too, it is the canons which, by hinting at fashionable character pieces, targeted the taste of the mid-18th century.

Of decisive structural importance, however, is the systematic, didactic orientation of the entire structure of the work, as can be seen from the sequence of movements in the original print of 1751, which is organized in chapters. (The following overview essentially corresponds to the order of the present recording; see notes on the overview below):

### **Simple fugues based on the main theme**

1. Contrapunctus 1: four-part fugue
2. Contrapunctus 2: four-part fugue
3. Contrapunctus 3: four-part fugue, theme in inversion
4. Contrapunctus 4: four-part fugue, theme in inversion

### **Counterfugues based on the main theme with its inversion**

5. Contrapunctus 5: four-part fugue
6. Contrapunctus 6 in Stylo Francese: four-part fugue, theme heard at two speeds
7. Contrapunctus 7 per Augmentationem et Diminutionem: four-part fugue, theme heard at three speeds

### **Fugues on new themes combined with the main theme**

8. Contrapunctus 8: three-part fugue with two new themes and the main theme
9. Contrapunctus 9 alla Duodecima: four-part fugue with a new theme at the twelfth
10. Contrapunctus 10 alla Decima: four-part fugue with a new theme at the tenth
11. Contrapunctus 11: four-part fugue with three new themes and the main theme (quadruple fugue)

### **Mirror fugues on variations of the main theme**

12. Contrapunctus inversus: four-part fugue in two versions, regular and mirrored
13. Contrapunctus inversus: four-part fugue in two versions, regular and mirrored

### **Canons on variations of the main theme**

16. Canon alla Ottava: two-part canon at the octave
17. Canon alla Decima in Contrapuncto alla Terza: two-part canon at the tenth
18. Canon alla Duodecima in Contrapuncto alla Quinta: two-part canon at the twelfth
15. Canon per Augmentationem in Contrario Motu: canon by augmentation in contrary motion

### **Concluding quadruple fugue**

20. Fuga a 3 Soggetti: fugue with three new themes (fragment); the combination of these new themes with the main theme as well as the inversion of all themes are missing.

**Notes:**

In the first edition Canon No. 15 is erroneously located at the beginning of the group of canons.

19. Fuga inversa a 2 Clavicembali: four-part arrangement of an older version of mirror fugue No. 13 (not included in the first edition), regular and mirrored

21. Chorale: not part of *Die Kunst der Fuge*, subsequently added to the first edition.

*Die Kunst der Fuge* can be regarded as the most important instrumental undertaking from the last decade of Bach's life, a project that developed gradually over a long period of time. Here, with the utmost consistency, the composer combined a monothematic, cyclical conception and a systematic contrapuntal structure with an exuberant musical imagination – in the words of Carl Philipp Emanuel Bach, 'a profound elaboration of strange, meaningful thoughts that are far removed from the commonplace, and yet are natural'.

At the same time, *Die Kunst der Fuge* is the work in which the theoretical aspect of Bach's thinking is most clearly expressed, without ever becoming merely academic. Theory and practice merge, old and new stylistic elements and compositional techniques are integrated, demonstrating in an unmistakable way his individual approach to composition. With the musical signature B-A-C-H (the German note names for B flat, A, C and B natural), which is woven into the chromatic third theme of Contrapunctus 11 and even more prominently into the unfinished last fugue, *Die Kunst der Fuge* is the most substantial, original and personal instrumental work that Bach ever wrote.

© *Christoph Wolff* 2024



Since founding the Bach Collegium Japan in 1990, **Masaaki Suzuki** has established himself as a leading authority on the works of Bach. He has remained music director of the BCJ ever since, taking it regularly to major venues and festivals in Europe and the USA. In addition to working with renowned period ensembles, he conducts orchestras such as the Bavarian Radio Symphony Orchestra and the New York Philharmonic in repertoire ranging from Mendelssohn to Stravinsky.

Suzuki's impressive discography on the BIS label, featuring Bach's choral works as well as harpsichord and organ recitals, has brought him many critical plaudits. With the BCJ he is now extending the ensemble's repertoire with recordings of Mozart's Requiem and Mass in C minor, and Beethoven's *Missa Solemnis* and Ninth Symphony.

Born in Kobe, Masaaki Suzuki graduated from the Tokyo University of the Arts and Music and went on to study at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Ton Koopman and Piet Kee. Founder and professor emeritus of the early music department at the Tokyo University of the Arts, he was on the faculty at the Yale School of Music and Yale Institute of Sacred Music from 2009 until 2013, and remains affiliated as the principal guest conductor of Yale Schola Cantorum.

In 2012 Masaaki Suzuki was awarded the Leipzig Bach Medal, in 2013 the Bach Prize of the Royal Academy (UK) and in 2021 the Royal College of Organists Medal (UK). In 2001 he received the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.

Active as conductor, composer and pianist as well as harpsichordist and organist, **Masato Suzuki** received his initial musical training from his parents. He went on to study composition and early music at the Tokyo University of the Arts, and organ and harpsichord in The Hague and Amsterdam. Suzuki's work as a regular member and soloist with the Bach Collegium Japan has taken him to major concert venues

and festivals across Europe, Japan and the USA. On disc, Suzuki appears on numerous recordings with the Bach Collegium Japan including the complete sets of J. S. Bach's sacred and secular cantatas as well as the same composer's concertos for harpsichord.



Masaaki Suzuki

**D**ie *Kunst der Fuge* gehört mit der h-moll-Messe zu den Werken, mit denen sich Bach in den letzten Jahren seines Lebens intensiv beschäftigte. Obwohl sehr verschieden, sind beide in ihrem Charakter als exemplarische Werke eng miteinander verwoben: Die Messe mit ihren zahlreichen Chorfügen repräsentiert wie keine andere Komposition die Kunst der Vokalpolyphonie in ihrer ganzen Vielfalt und feinsten Ausprägung; und die *Kunst der Fuge* bietet gleichsam das instrumentale Gegenstück mit ihrer Konzentration auf die strengsten Formen der kontrapunktischen Schreibweise. Während Bach die h-moll-Messe noch wenige Monate vor seinem Tod im Juli 1750 fertigstellen konnte, gelang ihm dies mit der *Kunst der Fuge* angesichts seines geschwächten Gesundheitszustandes nicht mehr. Er hatte die Drucklegung des Werkes noch in die Wege geleitet und die ersten Korrekturfahnen lesen können, doch war ihm nicht mehr vergönnt, die nachträglich geplante Komposition einer abschließenden Quadrupelfuge und damit das Gesamtwerk fertigzustellen.

Sein Sohn Carl Philipp Emanuel, dem die 1751 erschienene Veröffentlichung des unvollendeten Werkes von der Familie anvertraut worden war, schreibt dazu: „Seine letzte Krankheit hat ihn verhindert, seinem Entwurfe nach, die vorletzte Fuge völlig zu Ende zu bringen, und die letzte, welche 4 Themata enthalten und nachgehends in allen 4 Stimmen Note für Note umgekehret werden sollte, auszuarbeiten.“ Auch war es Bachs zweitältester Sohn, der die Entscheidung traf, die fragmentarische Gestalt des Werkes durch Hinzufügung der Choralbearbeitung *Wenn wir in höchsten Nöten sein* BWV 668, an der der Komponist in den letzten Wochen seines Lebens ebenfalls gearbeitet hatte, abzumildern.

Ähnlich wie bei der h-moll-Messe reicht auch die Entstehungsgeschichte der *Kunst der Fuge* bis in die 1730er Jahre zurück. Erste Spuren des Werkes finden sich in Kontrapunktstudien, die Bach um 1738 in Zusammenarbeit mit seinem ältesten Sohn Wilhelm Friedemann niederschrieb. Bereits 1742 – kurz nach Ver-

öffentlichung der *Goldberg-Variationen* BWV 988 – lag die Reinschrift einer ersten Fassung des zunächst aus 14 Sätzen (12 Fugen und 2 Kanons) bestehenden Werkes vor. Doch plante Bach, das damals noch namenlose Werk um einige Sätze zu erweitern und sodann in Druck zu geben. Die Arbeit zog sich jedoch in die Länge, da sie – neben anderen Aufgaben und Belastungen des Komponisten – parallel zur h-moll-Messe verlief und er außerdem wegen zunehmender Behinderung durch seine fortschreitende Augenkrankheit zu einem langsameren Arbeitstempo gezwungen war.

Nichtsdestoweniger begann Bach um 1748 mit der Druckvorbereitung, nachdem er zwei zusätzliche Kanons und zwei weitere Fugen geschrieben bzw. disponiert und sich für den Titel *Die Kunst der Fuge* entschlossen hatte. Außerdem hatte er die Entscheidung getroffen, die drei- und vierstimmigen Fugen in einer Partitur drucken zu lassen. Das war bei Musik für Tasteninstrumente zwar nicht üblich, doch die Stimmführung des kontrapunktischen Satzes sollte auf diese Weise in seiner Logik auch im Notenbild sichtbar werden. Bach hatte diese Notationweise bereits beim Druck seiner *Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“* BWV 769 und ebenso für das 6-stimmige Ricercar des *Musikalischen Opfers* BWV 1079 gewählt. Denn seine Zielsetzung bestand zumal bei der *Kunst der Fuge* darin, mit diesem Werk eine systematisch gegliederte Fugenlehre in praktischen Beispielen, aber keinen theoretischen Traktat vorzulegen. Dies blieb Friedrich Wilhelm Marpurg vorbehalten, der Bach in den 1740er Jahren konsultiert hatte und unter dem Titel *Abhandlung von der Fuge* (Berlin 1753) die erste theoretische Fugenlehre vorlegte. Sie war wesentlich angeregt durch die *Kunst der Fuge*, und da deren Verfasser nun nicht mehr lebte, widmete Marpurg sein Buch den beiden ältesten Söhnen Bachs.

In seiner erweiterten Gestalt versteht sich die *Kunst der Fuge* in der Tat als ein „practisches Fugenwerk“, wie es sein postumer Herausgeber Carl Philipp Emanuel

Bach nannte. In den beiden Teilen des *Wohltemperierten Klaviers*, das mit seinen 48 Fugen eine Vielzahl sehr unterschiedlicher Fugen und Fugentypen enthielt, hatte sich Bach als konkurrenzloser Meister der Gattung Fuge eingeführt. Doch hatte er sich dort mit der Gegenüberstellung von freiem und strengem Satz in der Form von Präludien und Fugen sowie in der Ausbreitung des tonalen Spektrums über 24 Dur- und Molltonarten völlig andere Aufgaben gestellt. *Die Kunst der Fuge* konzentrierte sich auf die systematische, kapitelartig gegliederte Demonstration der verschiedensten Fugentypen auf der Grundlage eines einzigen Hauptthemas in ein und derselben Tonart. Zur Wahl gerade der Tonart d-moll trug wohl bei, dass diese in ihrer historischen Rolle als Modus primus und als Genus chromaticus eine gewisse Doppelfunktion besaß.

Als Überschrift für die einzelnen Fugensätze benutzt Bach trotz des von ihm gewählten Titels *Die Kunst der Fuge* den Begriff „Contrapunctus“. Er deutet damit an, dass jeder einzelne Satz streng nach den Prinzipien des Kontrapunkts gearbeitet ist. Betrachtet man nun die Abfolge der Contrapuncti und Kanons, so fallen vor allem drei tragende Gestaltungselemente ins Gewicht. Dabei spielt das Element der Variation eine besondere Rolle, die zugleich den Zusammenhang mit den *Goldberg-Variationen*, dem *Musikalischen Opfer* und weiteren kanonischen Werken der 1740er Jahre erkennen lässt. Angefangen von dem unveränderten Thema und seiner strengen Umkehrungsform in den ersten vier Contrapuncti, treten ab Contrapunctus 5 leichte Modifikationen auf, die später zu stärkeren Abweichungen und vor allem gegen Ende in den Kanons zu ausgeprägten Varianten führen, ohne die Identität des prägnanten Themas je zu verleugnen.

Ein weiteres wesentliches Element besteht in der stilistischen Differenzierung. Ausgehend vom retrospektiven *stile antico* der ersten fünf Contrapuncti, die ihre Ableitung von der strengen Kontrapunktlehre des 16. Jahrhunderts betonen, setzt mit Contrapunctus 6, der das französische Stilmodell vertritt, eine Hinwendung zu

modernen Schreibweisen und zunehmender Chromatik ein, jedoch ohne Lockerung der kontrapunktischen Prinzipien. Es sind auch hier wiederum die Kanons, die in ihrer Andeutung von modischen Charakterstücken auf den Geschmack der Jahrhundertmitte zielen.

Von entscheidender Strukturbedeutung ist jedoch insbesondere die systematisch-didaktische Orientierung des gesamten Werkaufbaus, wie er sich aus der Satzfolge des Originaldrucks von 1751 erschließen lässt und eine virtuelle Kapitelgliederung zu erkennen gibt. (Die folgende Übersicht stimmt grundsätzlich mit der Reihenfolge der vorliegenden Einspielung überein; siehe dazu unten: Anmerkung zur Übersicht):

#### **Einfache Fugen über das Hauptthema**

1. Contrapunctus 1: 4-stimmige Fuge
2. Contrapunctus 2: 4-stimmige Fuge
3. Contrapunctus 3: 4st. Fuge, Thema in Umkehrung
4. Contrapunctus 4: 4st. Fuge, Thema in Umkehrung

#### **Gegenfugen über das Hauptthema mit seiner Umkehrung**

5. Contrapunctus 5: 4st. Fuge
6. Contrapunctus 6 in Stylo Francese: 4st. Fuge, Thema in zwei Geschwindigkeiten
7. Contrapunctus 7 per Augmentationem et Diminutionem: 4st. Fuge, Thema in drei Geschwindigkeiten

#### **Fugen über neue Themen, kombiniert mit dem Hauptthema**

8. Contrapunctus 8: 3st. Fuge mit zwei neuen Themen und Hauptthema
9. Contrapunctus 9 alla Duodecima: 4st. Fuge mit neuem Thema im Duodezimen-Abstand zum Hauptthema
10. Contrapunctus 10 alla Decima: 4st. Fuge mit neuem Thema im Dezimen-Abstand zum Hauptthema
11. Contrapunctus 11: 4st. Fuge mit drei neuen Themen und Hauptthema (Quadrupelfuge)

### **Spiegelfugen über das variierte Hauptthema**

12. Contrapunctus inversus: 4st. Fuge in zwei Fassungen, regulär und gespiegelt
13. Contrapunctus inversus: 3st. Fuge in zwei Fassungen, regulär und gespiegelt

### **Kanons über das variierte Hauptthema**

16. Canon alla Ottava: 2st. Oktavenkanon
17. Canon alla Decima in Contrapuncto alla Terza: 2st. Dezimenkanon im Kontrapunkt der Terz
18. Canon alla Duodecima in Contrapuncto alla Quinta: 2st. Duodezimenkanon im Kontrapunkt der Quinte
15. Canon per Augmentationem in Contrario Motu: Augmentationskanon in Gegenbewegung

### **Abschließende Quadrupelfuge**

20. Fuga a 3 Soggetti: Fuge mit drei neuen Themen (Fragment); die Kombination mit dem Hauptthema samt Umkehrung aller Themen fehlt.

---

### **Anmerkung zur obigen Übersicht**

Kanon Nr. 15 steht im Originaldruck fälschlich am Beginn der Kanon-Gruppe.

19. Fuga inversa a 2 Clavicembali: 4st. Bearbeitung einer älteren Fassung der Spiegelfuge Nr. 13 (nicht im Originaldruck enthalten), regulär und gespiegelt
21. Choral: Nicht Teil der *Kunst der Fuge*, nachträglich dem Originaldruck beigelegt.

*Die Kunst der Fuge* stellt sich dar als das zentrale Instrumentalprojekt aus Bachs letztem Lebensjahrzehnt, das sich im Laufe eines längeren Zeitraums schrittweise entfaltet. Hier vereinte der Komponist mit höchster Konsequenz eine monothematisch-zyklische Konzeption und eine systematisch-kontrapunktische Gestaltung mit einer überbordenden musikalischen Phantasie – in den Worten Carl Philipp Emanuel Bachs „eine tiefsinnige Durcharbeitung sonderbarer, sinnreicher, von der gemeinen Art entfernter und doch dabey natürlicher Gedanken.“

*Die Kunst der Fuge* ist zugleich das Werk, in dem die theoretische Komponente von Bachs Denken am deutlichsten zum Ausdruck kommt, ohne je zur bloßen



Theorie zu erstarren. Theorie und Praxis verschmelzen, alte und neue Stilelemente und Kompositionstechniken werden integriert und zeigen auf unverwechselbare Weise seine individuelle Herangehensweise an die Komposition. Mit dem tönenden Namenszeichen B-A-C-H versehen, das im chromatischen dritten Thema des Contrapunctus 11 und noch exponierter in der unvollendeten letzten Fuge eingewoben ist, repräsentiert die *Kunst der Fuge* das substanzvollste, originellste und persönlichste Instrumentalopus aus Bachs Feder.

© *Christoph Wolff 2024*

Seit der Gründung des Bach Collegium Japan im Jahr 1990 hat **Masaaki Suzuki** sich als eine führende Autorität auf dem Gebiet der Werke Johann Sebastian Bachs etabliert. Seit Anbeginn Musikalischer Leiter des BCJ, führt er sein Ensemble regelmäßig in berühmte Konzertsäle und zu bedeutenden Festivals in Europa und den USA. Neben der Zusammenarbeit mit Ensembles für Alte Musik dirigiert er Orchester wie das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und die New Yorker Philharmoniker mit einem Repertoire, das von Mendelssohn bis Strawinsky reicht.

Suzukis beeindruckende Diskographie bei BIS mit Bachs Chorwerken sowie Cembalo- und Orgelmusik wurde von der Kritik mit großem Beifall aufgenommen. Mittlerweile hat er das Repertoire des BCJ um Aufnahmen des Requiems und der c-moll-Messe von Mozart sowie der *Missa Solemnis* von Beethoven erweitert.

In Kobe geboren, absolvierte Masaaki Suzuki sein Studium an der Tokyo University of Fine Arts and Music und studierte anschließend am Sweelinck Konservatorium in Amsterdam bei Ton Koopman und Piet Kee. Der Gründer und emeritierte Professor der Abteilung für Alte Musik an der Tokyo University of the Arts lehrte von 2009 bis 2013 an der Yale School of Music und dem Yale Institute of Sacred Music; der Yale Schola Cantorum bleibt er als Erster Gastdirigent verbunden.

Im Jahr 2012 wurde Masaaki Suzuki mit der Leipziger Bach-Medaille, 2013 mit dem Bach-Preis der Royal Academy of Music (GB) und 2021 mit der Medaille des Royal College of Organists (GB) ausgezeichnet. 2001 erhielt er das Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland.

**Masato Suzuki**, der als Dirigent, Komponist und Pianist sowie als Cembalist und Organist tätig ist, erhielt seine erste musikalische Ausbildung von seinen Eltern. Später studierte er Komposition und Alte Musik an der Universität der Künste in Tokio sowie Orgel und Cembalo in Den Haag und Amsterdam. Suzukis Arbeit als regelmäßiges Mitglied und Solist des Bach Collegium Japan führte ihn an bedeutende Konzerthäuser und zu Festivals in ganz Europa, Japan und den USA. Mit dem Bach Collegium Japan hat Suzuki zahlreiche Aufnahmen eingespielt, darunter die kompletten geistlichen und weltlichen Kantaten von J. S. Bach sowie die Cembalokonzerte des Komponisten.



Masato Suzuki

**L'***Art de la fugue* (*Die Kunst der Fuge*) fait partie, avec la Messe en si mineur, des œuvres auxquelles Bach s'est activement consacré au cours des dernières années de sa vie. Bien que très différentes de nature, elles sont étroitement reliées : la Messe, avec ses nombreuses fugues de chœur, représente mieux que toute autre œuvre l'art de la polyphonie vocale dans toute sa diversité et son expression la plus subtile tandis que *L'Art de la fugue* offre en quelque sorte un pendant instrumental avec sa concentration sur les formes les plus strictes de l'écriture contrapuntique. Bach put achever la Messe en si mineur quelques mois avant sa mort en juillet 1750 mais ne parvint pas à compléter *L'Art de la fugue* en raison de sa santé défaillante. Il avait néanmoins pu envoyer l'œuvre à l'impression et lire les premières épreuves, mais il ne lui fut plus possible d'achever la composition d'une quadruple fugue finale, prévue plus tard, et donc l'œuvre dans son intégralité.

Son fils Carl Philipp Emanuel, à qui la famille avait confié la publication de l'œuvre inachevée en 1751, écrivit à ce sujet : « Sa dernière maladie l'a empêché de mener à sa fin, selon ses brouillons, l'avant-dernière fugue et d'élaborer tout à fait la dernière qui devait comprendre quatre thèmes, inversés ensuite note à note à travers les quatre voix. » C'est également le deuxième fils de Bach qui a pris la décision d'atténuer le caractère fragmentaire de l'œuvre en y ajoutant l'arrangement de choral *Wenn wir in höchsten Nöten sein* [Quand nous sommes dans la plus grande détresse] BWV 668, sur lequel le compositeur avait également travaillé au cours des dernières semaines de sa vie.

Comme pour la Messe en si mineur, l'histoire de la conception de *L'Art de la fugue* remonte aux années 1730. On trouve les premières traces de l'œuvre dans des études de contrepoint que Bach a rédigées vers 1738 en collaboration avec son fils aîné Wilhelm Friedemann. Dès 1742 – peu après la publication des *Variations « Goldberg »* BWV 988 – la mise au net d'une première version de l'œuvre, com-

posée dans un premier temps de 14 mouvements (12 fugues et 2 canons), était déjà disponible. Mais Bach prévoyait ajouter quelques mouvements à cette œuvre qui ne portait pas encore de titre et de la faire imprimer. Le travail traîna cependant en longueur car il s’y consacrait parallèlement à celui sur la Messe en si mineur, en plus de ses autres tâches et était en outre contraint de travailler à un rythme plus lent en raison de sa vue déclinante.

Bach a néanmoins commencé à préparer l’impression vers 1748, après avoir ajouté deux canons et deux fugues et s’être décidé pour le titre de *Die Kunst der Fuge*. Il avait en outre pris la décision de faire imprimer les fugues sur trois et quatre portées. Ce n’était certes pas habituel pour la musique pour instruments à clavier, mais la logique de la conduite des voix du mouvement contrapuntique devenait ainsi perceptible à la lecture de la partition. Bach avait déjà recouru à ce type de notation à l’impression de ses *Variations canoniques sur « Vom Himmel hoch »* [Du haut du ciel] BWV 769, ainsi que du Ricercare à six voix de *L’Offrande musicale* BWV 1079. En effet, son objectif, notamment en ce qui concerne *L’Art de la fugue*, était d’y présenter une théorie de la fugue structurée de manière systématique et illustrée d’exemples pratiques et non pas un traité théorique. C’est Friedrich Wilhelm Marpurg, qui avait consulté Bach dans les années 1740, qui eut l’honneur de présenter le premier ouvrage théorique consacré à la fugue sous le titre d’*Abhandlung von der Fuge* [Traité de la fugue] (Berlin 1753). Celui-ci s’inspirait essentiellement de *L’Art de la fugue* et, Bach n’étant plus de ce monde, Marpurg dédia son ouvrage aux deux fils aînés de ce dernier.

Dans sa forme élargie, *L’Art de la fugue* apparaît en effet comme un « ouvrage pratique consacré à la fugue », comme l’a appelé son éditeur posthume Carl Philipp Emanuel Bach. Dans les deux livres du *Clavier bien tempéré*, avec ses 48 fugues ou pièces fuguées fort différentes les unes des autres, Bach s’était imposé comme un maître absolu de ce genre. Mais il s’y était fixé des tâches totalement différentes

en opposant l'écriture libre et l'écriture stricte sous la forme de préludes et de fugues, ainsi qu'en développant le spectre tonal sur 24 tonalités majeures et mineures. *L'Art de la fugue* se concentre sur la démonstration systématique, structurée en chapitres, des types de fugues les plus divers sur la base d'un seul thème principal dans une seule et même tonalité. La tonalité de ré mineur a vraisemblablement été choisie compte tenu des associations traditionnelles du ré mineur avec le mode dorien de l'église (*modus primus*) et de son rôle en tant que *modus chromaticus*, assumant ainsi une fonction double.

Malgré le titre qu'il a choisi, Bach utilise le terme de *contrapunctus* pour désigner les différents mouvements de fugue. Il implique ainsi que chacun des mouvements est strictement élaboré selon les principes du contrepoint. Si l'on considère maintenant la succession des *contrapuncti* et des canons, on remarque avant tout des éléments de conception porteurs. L'élément de la variation y joue un rôle particulier, qui permet en même temps de reconnaître le lien avec les *Variations « Goldberg »*, *L'Offrande musicale* et d'autres œuvres canoniques des années 1740. En commençant par le thème inchangé et sa forme stricte et renversée dans les quatre premiers *contrapuncti*, de légères modifications apparaissent à partir du *Contrapunctus 5*, qui mènent plus loin à des écarts plus marqués et, surtout vers la fin, à des variantes prononcées dans les canons, sans jamais renier l'identité du thème concis.

Un autre élément essentiel réside dans la différenciation stylistique. Partant du *stile antico* rétrospectif des cinq premiers *contrapuncti*, qui soulignent leur dérivation de la stricte théorie du contrepoint du XVI<sup>e</sup> siècle, le *Contrapunctus 6*, qui représente le modèle stylistique français, amorce un tournant vers des modes d'écriture modernes et un chromatisme croissant, sans toutefois assouplir les principes contrapuntiques. Ce sont à nouveau les canons qui, dans leur allusion aux pièces de caractère à la mode, s'adressent au goût du milieu du siècle.

L'orientation systématique et didactique de l'ensemble de la structure de l'œuvre, telle qu'elle ressort de l'ordre des mouvements de l'impression originale de 1751 et qu'une division virtuelle en chapitres permet de reconnaître, est cependant d'une importance structurelle décisive. (L'aperçu suivant correspond en principe à l'ordre du présent enregistrement ; voir à ce sujet les remarques ci-dessous) :

**Fugues simples basées sur le thème principal**

1. Contrapunctus 1 : fugue à quatre voix sur le thème principal
2. Contrapunctus 2 : fugue à quatre voix sur le thème principal
3. Contrapunctus 3 : fugue à quatre voix sur le thème renversé
4. Contrapunctus 4 : fugue à quatre voix sur le thème renversé

**Contre-fugues où le thème principal est combiné avec son renversement**

5. Contrapunctus 5 : fugue à quatre voix sur le thème orné et son renversement
6. Contrapunctus 6 in Stylo Francese : fugue à quatre voix sur le thème par diminution
7. Contrapunctus 7 per Augmentationem et Diminutionem : fugue à quatre voix sur le thème orné et son renversement par diminution et augmentation

**Fugues sur de nouveaux thèmes, combinées avec le thème principal**

8. Contrapunctus 8 : fugue à trois voix avec deux nouveaux thèmes et le thème principal
9. Contrapunctus 9 alla Duodecima : fugue à quatre voix avec nouveau thème à la douzième du thème principal
10. Contrapunctus 10 alla Decima : fugue à quatre voix avec nouveau thème à la dixième du thème principal
11. Contrapunctus 11 : fugue à quatre voix avec trois nouveaux thèmes et thème principal (quadruple fugue)

**Fugues en miroir sur le thème principal varié**

12. Contrapunctus inversus : fugue en miroir à quatre voix
13. Contrapunctus inversus : fugue en miroir à trois voix

### Canons sur le thème principal varié

16. Canon alla Ottava : canon à deux voix à l'octave
17. Canon alla Decima in Contrapuncto alla Terza : canon à deux voix à la dixième,
18. Canon alla Duodecima in Contrapuncto alla Quinta : canon à deux voix à la douzième,
15. Canon per Augmentationem in Contrario Motu : canon par augmentation en mouvement contraire

### Quadruple fugue finale

20. Fuga a 3 Soggetti : fugue avec trois nouveaux thèmes (inachevée) ; la combinaison avec le thème principal, y compris le renversement de tous les thèmes, manque.
- 

### Remarques

- Le canon n° 15 est placé par erreur au début du groupe de canons dans la première édition.
19. Fuga inversa a 2 Clavicembali : arrangement à quatre voix d'une version plus ancienne de la Fugue en miroir n° 13 (ne figure pas dans la première édition), régulière et en miroir
21. Choral : ne fait pas partie de l'Art de la Fugue, ajouté ultérieurement à la première édition

*L'Art de la fugue* apparaît comme le projet instrumental central de la dernière décennie de la vie de Bach, évoluant progressivement au fil du temps. Dans cette œuvre, le compositeur a uni avec la plus grande cohérence une conception cyclique monothématique, des techniques contrapuntiques méthodiques et la plus grande ingéniosité musicale « dans l'exécution profonde et réfléchie d'idées inhabituelles et ingénieuses, très éloignées de l'ordinaire, et pourtant spontanées et naturelles » selon les mots de Carl Philipp Emanuel Bach.

*L'Art de la fugue* est également l'œuvre dans laquelle la composante théorique de la pensée de Bach s'exprime le plus clairement, sans pour autant devenir purement théorique. La théorie et la pratique fusionnent, tandis que des éléments stylistiques et des techniques de composition anciens et nouveaux sont intégrés et révèlent son approche personnelle en matière de composition. Avec les notes musicales correspondant à son nom, B-A-C-H (dans la notation allemande : si bémol – la –



do – si naturel), tissées dans le troisième thème chromatique du *Contrapunctus 11* et, plus clairement énoncées encore, dans la fugue finale inachevée, *L'Art de la fugue* est l'œuvre instrumentale la plus substantielle, la plus originale et la plus personnelle jamais sortie de la plume de Bach.

© *Christoph Wolff 2024*

Depuis la fondation du Bach Collegium Japan en 1990, **Masaaki Suzuki** s'est imposé en tant qu'autorité des œuvres de Bach. Il en est depuis le directeur musical et se produit régulièrement en sa compagnie dans les plus grandes salles et festivals d'Europe et des États-Unis. En plus de travailler avec des ensembles sur instruments anciens réputés, il dirige des orchestres tels que l'Orchestre symphonique de la radiodiffusion bavaroise et l'Orchestre philharmonique de New York dans un répertoire allant de Mendelssohn à Stravinsky.

L'impressionnante discographie de Suzuki chez BIS consacrée notamment aux œuvres chorales de Bach ainsi qu'à des récitals de clavecin et d'orgue, a été maintes fois saluée par la critique. Suzuki étend maintenant le répertoire de l'ensemble avec des enregistrements récents du Requiem et de la Messe en ut mineur de Mozart et de la *Missa Solemnis* et de la Neuvième Symphonie de Beethoven.

Né à Kobe, Masaaki Suzuki est diplômé de l'Université des arts de Tokyo et a étudié au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam avec Ton Koopman et Piet Kee. Fondateur et professeur émérite du département de musique ancienne de l'Université des arts de Tokyo, il a enseigné à la Yale School of Music et au Yale Institute of Sacred Music dans le Connecticut aux États-Unis de 2009 à 2013, et demeure associé en tant que chef invité principal du Yale Schola Cantorum.

Masaaki Suzuki a reçu en 2012 la médaille Bach de Leipzig, le prix Bach de la Royal Academy (Royaume-Uni) en 2013 et, en 2021, la médaille du Royal College

of Organists (Royaume-Uni). Enfin, il a reçu en 2001 la Croix de l'Ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne.

Chef d'orchestre, compositeur, pianiste, claveciniste et organiste, **Masato Suzuki** a reçu sa première formation musicale de ses parents. Il a ensuite étudié la composition et la musique ancienne à l'université des arts de Tokyo, ainsi que l'orgue et le clavecin à La Haye et à Amsterdam. Le travail de Suzuki en tant que membre régulier et soliste du Bach Collegium Japan l'a amené à se produire dans des salles de concert et des festivals importants en Europe, au Japon et aux États-Unis. Sur disque, Suzuki apparaît sur de nombreux enregistrements avec le Bach Collegium Japan, dont l'intégrale des cantates sacrées et profanes de Bach ainsi que les concertos pour clavecin du même compositeur.

## **Instrumentarium:**

Masaaki Suzuki: Harpsichord (Flemish style) by Willem Kroesbergen, Utrecht 1982, after enlarged Ruckers. 2 manuals, 2x8, 1x4, FF–f'''

Masato Suzuki: Harpsichord (French style) by Willem Kroesbergen, Utrecht 1987 after J. Couchet. 2 manuals, 8', 8', 4', FF–f'''

## **Special thanks to Kobe Shoin Women's University**

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

### **Recording Data**

Recording: 4th–9th September 2022 at Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan  
Producer and sound engineer: Thore Brinkmann (Take5 Music Production)  
Equipment: Microphones from Schoeps and Microtech Gefell; audio electronics from RME, Lake People and DirectOut; MADI optical cabling technology; monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser; Sequoia and Pyramix digital audio workstations  
Original format: 24-bit/96 kHz  
Post-production: Editing and mixing: Thore Brinkmann  
Executive producer: Robert Suff

### **Booklet and Graphic Design**

Cover text: © Christoph Wolff 2024  
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)  
Front cover: © fdecomite (<https://flic.kr/p/5jLucS>). CC BY 2.0 DEED [cropped]  
Photos of Masaaki and Masato Suzuki: © Marco Borggreve  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.  
If we have no representation in your country, please contact:  
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden  
Tel.: +46 8 544 102 30    [info@bis.se](mailto:info@bis.se)    [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-2531    © & © 2024 BIS Records AB, Sweden.

