

Bach

THE ART OF FUGUE
ALBERT CANO SMIT



Johann Sebastian Bach (1685-1750)

DIE KUNST DER FUGE · BWV 1080

THE ART OF FUGUE

1. Contrapunctus 1 (BWV 1080/1)	4'37
2. Contrapunctus 2 (BWV 1080/2)	2'49
3. Contrapunctus 3 (BWV 1080/3)	1'27
4. Contrapunctus 4 (BWV 1080/4)	2'39
5. Canon per augmentationem in contrario motu (BWV 1080/14)	4'20
6. Contrapunctus 5 (BWV 1080/5)	4'11
7. Contrapunctus 6 a 4, in stile francese (BWV 1080/6)	3'58
8. Contrapunctus 7 a 4, per augmentationem et diminutionem (BWV 1080/7)	3'46
9. Canon alla ottava in hypodiapason (BWV 1080/15)	3'38
10. Contrapunctus 8 a 3 (BWV 1080/8)	5'08
11. Contrapunctus 9 a 4, alla duodecima (BWV 1080/9)	2'25
12. Contrapunctus 10 a 4, alla decima (BWV 1080/10)	6'31
13. Contrapunctus 11 a 4 (BWV 1080/11)	6'05
14. Canon alla duodecima in contrapunto alla quinta (BWV 1080/17)	4'25
Contrapunctus 12 a 4, rectus et inversus	
15. Forma recta (BWV 1080/12.1)	1'44
16. Forma inversa (BWV 1080/12.2)	1'44
Contrapunctus 13 a 3, rectus et inversus	
17. Forma recta (BWV 1080/13.2)	2'11
18. Forma inversa (BWV 1080/13.1)	2'18
19. Canon alla decima in contrapunto alla terza (BWV 1080/16)	2'52
20. Fuga a 3 Soggetti (BWV 1080/10a)* <i>reconstruction Kees van Houten</i>	9'43
21. Choral "Wenn wir in höchsten Nöten sein" <i>canto fermo in canto</i> (BWV 668a)	4'04

Albert Cano Smit piano



The Art of Fugue is surrounded by mystery, despite being written by one of history's most revered and studied composers. For years it was universally believed to be "Bach's final work" – an idea widely refuted today. We are even unsure whether the last fugue was actually unfinished, or partially lost.

What is very clear is that this gigantic work, built out of a simple theme, achieves heights in craft, beauty, counterpoint and humanity that are as remarkable today as they were during the time it was written, shortly after the Scientific Revolution. Its increasing complexity culminates in the final *Contrapunctus 14*, an incomplete triple fugue that may have been intended as a quadruple fugue, and which serves as the timeless emotional culmination of the work.

Despite its confusing titles, referring to the contrapuntal nature of each movement (two or more melodic lines interacting), and despite some theories that the work was meant as a theoretical study piece, I am certain that this is a piece that needs to and was meant to be performed and brought to life. Each movement has a distinct character, bringing to mind the fact that counterpoint may also mean "to emphasize by contrast". The boundless imagination in Bach's writing is multiplied by the fact that no instrumentation is specified.

I remember hearing the opening notes of the piece for the first time, and being captivated by the impression that an entire universe was slowly being revealed through the work. Without immediately understanding the degree of complexity, the underlying layers of meaning, the Pythagorean proportions and mindblowing achievement of certain movements, such as the mirror fugues (imagine a four-voice fugue that also works by inverting every voice), or certain counterfugues, I was deeply moved by the music, and I believe every listener can be.

This album is my humble attempt at communicating this to every music lover. I'm grateful to them and to everyone joining me on this journey of discovery, as well as to all those who through their generous support have made this project possible.

Albert Cano Smit

L'Art de la fugue est entouré de mystère, bien que ce soit l'œuvre de l'un des compositeurs les plus vénérés et les plus étudiés de l'histoire de la musique. Pendant des années, on a cru que c'était « la dernière œuvre de Bach » – idée largement réfutée de nos jours. On ne sait même pas si la dernière fugue est vraiment restée inachevée, ou si la fin s'en est trouvée perdue.

Ce qui est très clair, c'est que cette œuvre gigantesque, bâtie sur un thème simple, atteint des sommets d'art, de beauté, de contrepoint et d'humanité qui sont aussi remarquables aujourd'hui qu'ils l'étaient au moment où elle fut écrite, peu après ce qu'on appelle la « Révolution scientifique ». Sa complexité croissante culmine dans l'ultime *Contrapunctus 14*, triple fugue incomplète qui pourrait avoir été conçue comme une quadruple fugue, et qui forme l'intemporel apogée expressif de l'œuvre.

Malgré ses titres déroutants, qui renvoient à la nature contrapuntique de chacun des mouvements (avec deux ou plusieurs lignes mélodiques en interaction), et même si certains pensent que la partition fut conçue comme une étude théorique, je suis convaincu que c'est une œuvre pensée pour être jouée, et qu'elle a besoin qu'on lui donne vie. Chaque mouvement a son caractère propre, rappelant que le « contrepoint » suppose également qu'on

souligne les contrastes. L'imagination sans bornes de l'écriture de Bach est démultipliée par le fait qu'aucune instrumentation n'est spécifiée.

Je me souviens d'avoir entendu pour la première fois les notes initiales de l'œuvre et d'avoir été captivé par l'impression qu'un univers entier se révélait lentement à travers la musique. Sans comprendre aussitôt le degré de complexité, les strates de signification sous-jacentes, les proportions pythagoriciennes et la stupéfiante perfection de certains mouvements, comme les fugues en miroir (il faut imaginer une fugue à quatre voix qui fonctionne également avec chaque voix renversée) ou certaines contrefugues, j'ai été profondément ému par la musique, et je crois que tout auditeur peut l'être.

Cet album est mon humble tentative pour communiquer cela à tous les mélomanes. Je leur suis reconnaissant, ainsi qu'à tous ceux qui m'ont rejoint dans ce voyage de découverte, et tous ceux qui, par leur généreux soutien, ont rendu ce projet possible.

Albert Cano Smit

Bachs *Die Kunst der Fuge* ist geheimnisumwittert, obwohl sie von einem der bekanntesten und am meisten verehrten Komponisten der Musikgeschichte überhaupt stammt. Zu ihrer Zeit als „letztes Werk des Verfassers“ anerkannt, ist diese Behauptung heutzutage umstritten, und man ist sich noch nicht einmal sicher, ob die letzte Fuge unvollendet geblieben oder teilweise verschollen ist.

Klar ist hingegen, dass dieses gewaltige, auf einer einfachen Melodie aufbauende Werk in Bezug auf Kunstfertigkeit, Schönheit, Kontrapunkt und Humanität Höhen erreicht, die heute ebenso bemerkenswert sind wie zur Zeit seiner Entstehung, kurz nach der sog. wissenschaftlichen Revolution. Seine zunehmende Komplexität gipfelt im abschließenden *Contrapunctus 14*, einem Fugenfragment mit drei Subjekten, welches möglicherweise als Quadrupelfuge intendiert war; dieser *Contrapunctus* bildet den zeitlos-expressiven Höhepunkt des Werkes.

Trotz der verwirrenden Titel, die sich auf die kontrapunktische Natur jedes Satzes beziehen (zwei oder mehr Melodielinien treten miteinander in Wechselwirkung), und trotz einiger Theorien, dass das Werk zu theoretischen Studienzwecken gedacht war, bin ich mir sicher, dass es aufgeführt und zum Leben erweckt

werden sollte. Jeder Satz besitzt seinen ganz eigenen Charakter und erinnert daran, dass „Kontrapunkt“ auch die Betonung von Kontrasten bedeutet. Der grenzenlose Einfallsreichtum von Bachs Tonsatz wird durch die Tatsache, dass keine Instrumentierung vorgegeben ist, noch verstärkt.

Ich erinnere mich daran, wie ich zum ersten Mal die Eingangstöne des Werkes hörte und von dem Gefühl gefesselt war, dass sich ein ganzes Universum langsam durch die Musik offenbarte. Ohne sofort den Grad der Komplexität, die darunter liegenden Bedeutungsebenen, die pythagoreischen Proportionen sowie die verblüffende Vollendung bestimmter Sätze wie der Spiegelfugen (man stelle sich eine vierstimmige Fuge vor, die auch mit jeder Stimme in der Umkehrung funktioniert) oder bestimmter Kontrafugen zu erfassen, war ich dennoch von der Musik ergriffen, und ich bin überzeugt, dass Selbiges auch für jedweden anderen Zuhörer gilt.

Dieses Album ist mein bescheidener Versuch, dies allen Musikliebhabern zu vermitteln. Ich bin ihnen und allen, die mich bisher auf dieser Entdeckungsreise begleitet haben, dankbar, ebenso wie all jenen, die dieses Projekt durch ihre großzügige Unterstützung ermöglicht haben.

Albert Cano Smit

The testament and its secrets

Hélène Cao

“*Die Kunst der Fuge*. This is the last work of the author, which contains all sorts of counterpoints and canons on a single principal subject.” Thus Carl Philipp Emanuel Bach described his father’s final work in an obituary published in 1754. *The Art of Fugue* is thought to have been written for the most part in 1745-46, after those other major contrapuntal keyboard works, the *Goldberg Variations*, Part Two of *The Well-Tempered Clavier*, and the *Canonic Variations on “Vom Himmel hoch da komm’ ich her”*. For Johann Sebastian Bach (1685-1750) indeed intended *The Art of Fugue* to be played on a keyboard instrument – that was the focus of his music in that final decade. The notation on four staves does not mean that it was intended for four different instruments: Bach was in the habit of specifying the nature of the timbres when they were not identical. Besides, it was not unusual at that time for a keyboard work to be presented in open score (one in which each voice-part has a staff to itself). Composers such as Frescobaldi and Buxtehude used open score notation: musicians appreciated it for making the polyphony more legible. The choice of instrument is up to the

performer: harpsichord, clavichord, organ or, today, piano.

Very few sources have come down to us, which gives *The Art of Fugue* an air of mystery that makes it all the more fascinating. After possibly being delayed first by the *Canonic Variations*, composed for Lorenz Christoph Mizler’s Corresponding Society of the Musical Sciences (“Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften”), then by the *Musical Offering*, the project was taken up again with a view to publication. In 1745-46, twelve fugues and two canons were carefully recorded in an autograph score also including revisions and additions probably made in 1747. One part of the composition (copies now lost) was sent for engraving, while Bach continued to work on the last pieces. However, health problems and the serious deterioration of his eyesight prevented him from completing that vast undertaking.

In 1751, the year following his death, Bach’s close relatives, no doubt under the supervision of Carl Philipp Emanuel, assisted by his brother-in-law Johann Christoph Altnickol and Friedrich Wilhelm Marpurg, had the work published in all

haste by Johann Heinrich Schübler as *Die Kunst der Fuge*, although it is not known whether or not Bach himself had considered using that title. Clearly, they did not know quite what his intentions were. They had no idea of the order in which the as yet unengraved pieces were to be presented, or of the nature and number of the pieces that were to be included in the volume. The choices they made have been contested ever since. The unfinished fourteenth fugue appears after the canons, which thus separate it from no. 13; an earlier version of fugue no. 10 and an arrangement for two harpsichords of fugue no. 13 were added; the canons (all two-part) do not follow a progression that takes into account their increasing complexity; the chorale *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, inserted at the very end of the work, contrasts sharply with the other pieces, unified by the same thematic motif (“a single principal subject”).

The musician and the architect

The first 1751 edition, the 1745-46 autograph, the engraved proofs and a few odd pages do, however, enable certain suppositions, and even deductions. In his obituary, Carl Philipp Emanuel wrote that his father’s “last illness prevented him from completing his project of bringing the next-to-the-last fugue to completion and working out

the last one, which was to contain four themes and to have been afterward inverted note for note in all four voices”. He thus implied that the work was to have comprised fifteen fugues. But it is very likely that Bach in fact intended there to be fourteen, corresponding to his numerical signature – the sum of the letters in his name (B being the second letter of the alphabet, A the first, C the third and H the eighth: $2 + 1 + 3 + 8 = 14$). When he had joined the Mizler Society in 1747, he had chosen to be its fourteenth member. He may have intended *The Art of Fugue* to be his third and final contribution to the Society for his sixty-fifth year in 1749 – until the age of sixty-five, members were expected to submit annually either a contrapuntal composition or a treatise on counterpoint.

Referred to by the Latin term *contrapuncti*, the fugues were clearly meant to be placed in order of increasing complexity. The first seven are simple fugues, with each fugue based on only one subject, while the next six include two double fugues, with two subjects (nos 9 and 10), two triple fugues, with three subjects (nos 8 and 11, based on the same material), and two mirror fugues (nos 12 and 13). A mirror fugue is divided into two main parts, the “*rectus*” and the “*inversus*”, with the latter forming a mirror image of the former, with all the intervals strictly

inverted (an initially ascending third becomes a descending third).

The last fugue, no. 14, which was left unfinished, and later appeared in the printed edition of 1751 as *Fuga a 3 soggetti* (title no longer in Latin, but in Italian), has come down to us, notated on two (rather than four) staves, in a single manuscript source, independent of the primary autograph containing the other pieces. On the last page, written in an unknown hand, are the words “*Ueber dieser Fuge, wo der Nahme B.A.C.H. im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben*” (“While working on this fugue, in which the name B.A.C.H. is introduced as a countersubject, the composer died”). That information is incorrect, however: the B flat-A-C-B natural motif, which spells out the name BACH in German musical nomenclature, is the third subject, not the countersubject. The engraver had reserved six pages for this last piece. The five pages already composed suggest a climactic conclusion superimposing the unifying theme on the three preceding motifs. Several people have written conclusions to *Contrapunctus 14*, but Albert Cano Smit has chosen to leave it incomplete.

The situation as regards the canons is more uncertain. In the 1751 edition, two canons were added to the two pieces that had been included in

the 1745-46 autograph. The possibility that some pieces were lost cannot be ruled out. And had Bach been able to continue his work, would he have composed others, notably in order to reach the symbolic number of 14?

In their time, the pieces that make up *The Art of Fugue* would never have been performed consecutively, in their entirety. As with *The Well-Tempered Clavier* and the *Goldberg Variations*, the architecture and symbolism of the work do not imply a performance *in extenso*. In order to create contrasts or, conversely, a sense of continuity, Albert Cano Smit has therefore chosen to intercalate the canons between groups of *contrapuncti*.

Unity and variety

Although a complete performance was not in keeping with mid-eighteenth-century practice, Bach nevertheless composed *The Art of Fugue* to be played. The work, which has a pedagogical dimension, is presented as a kind of treatise on the art of counterpoint and fugal composition, in the wake of *The Well-Tempered Clavier*, the *Goldberg Variations* and the *Musical Offering*.

After two fugues on the principal subject, nos 3 and 4 are on the principal subject in inversion. Progressing in complexity, nos 5, 6 and 7 are *stretto* fugues (in which subject entries

overlap, with the second beginning before the first is completed). No. 5 opens with the subject inverted, followed by a response that is the regular form of the subject. Fugue no. 6 continues to combine the straight subject and its inversion, sometimes treated in diminution (rhythmic values halved in relation to the original presentation). In addition to those processes, Fugue no. 7 (“*per Augment[ationem] et Diminut[ionem]*”), uses augmented (doubling all note lengths) and diminished versions of the main subject and its inversion. After *Contrapunctus 8*, the first of the multi-subject fugues (a triple fugue with three subjects), *Contrapunctus 9*, is a double fugue, with two subjects occurring dependently and in invertible counterpoint at the twelfth (“*alla Duodecima*”). *Contrapunctus 10* is a double fugue, with two subjects occurring dependently and in invertible counterpoint at the tenth (“*alla Decima*”).

The canons based on variants of the generative subject also illustrate different contrapuntal devices: canon in imitation at the octave (*Canon alla Ottava*), at the tenth (*Canon alla Decima*) or at the twelfth (*Canon alla Duodecima*); then a canon in which the first voice is both inverted and augmented by the second one (*Canon per Augmentationem in Contrario Motu*).

This multiplicity of polyphonic techniques goes hand in hand with great rhythmic and melodic diversity. Cultivating the idea of “*identitas in varietate*” that was so dear to Leibniz, *The Art of Fugue* follows on from the great contrapuntal cycles of the 1740s (*Goldberg Variations*, *Canonic Variations*, *Musical Offering*). Bach unified the work by using a single principal subject and the key of D minor (major at the very end of the *contrapuncti*), while giving each piece its own individual character. The principal subject thus lends itself to variations: dotted rhythms in fugues 2, 5, 7, 10 and 14, and even double-dotted rhythms in the manner of a French overture (“*in stile francese*”) in no. 6; rests breaking up the line in nos. 8 and 11; triple metre in no. 12. In some numbers, the melodic line is enriched by means of passing notes, ornaments or the use of chromaticism.

This leaves – standing apart from all the above – the chorale *Wenn wir in höchsten Nöten sein* (“When we in deep distress and grief [...] can find no help nor comfort here, then this alone our comfort be, that we may all in unity still call on Thee”) which Bach is said to have dictated a few days before his death (but it was more likely revisions that he dictated), and which concludes the first edition of *The Art of Fugue*, although presumably the composer did

not intend it to form part of the collection. As the foreword explains, it was tacked on at the end so that the work should have a proper conclusion rather than remain in an incomplete state. With the addition of brief embellishment, the first line of the chorale comprises 14 notes (2+1+3+8, the sum of the letters of "B.A.C.H."), and the entire chorale melody contains 41 – the retrograde of 14, and the sum after the addition of the initials "J" and "S" (J = 9, since the Latin alphabet does not distinguish between I and J, and S = 18). In G major, the chorale suggests a vast movement forming a perfect cadence with the chord D-F sharp-A (dominant of G) on which the *contrapuncti* end. Bach did not intend this piece to be used as a conclusion to his cycle. Nevertheless, in the form of a final prayer, it seems to be quite appropriate as a resolution.

Le testament et ses secrets

Hélène Cao

« *L'Art de la fugue*. C'est là la dernière œuvre de l'auteur, qui contient toutes les formes de contrepoint et de canons sur une seule phrase principale. » C'est en ces termes que Carl Philipp Emanuel Bach présente l'œuvre ultime de son père, dans une nécrologie publiée en 1754. *L'Art de la fugue* aurait été essentiellement composé en 1745-1746, après les *Variations Goldberg*, le second volume du *Clavier bien tempéré* et les *Variations canoniques sur « Vom Himmel hoch »*, autres monuments contrapuntiques pour instrument à clavier. Car Johann Sebastian Bach (1685-1750) a pensé *L'Art de la fugue* pour le clavier, point central de sa musique en cette dernière décennie. L'écriture sur quatre portées n'induit pas quatre instruments différents, Bach ayant l'habitude de préciser la nature des timbres quand ils ne sont pas identiques. D'autre part, la présentation d'une œuvre pour clavier sous forme de « partition », avec une portée par voix, n'a rien d'étonnant à l'époque : employée par des compositeurs comme Frescobaldi et Buxtehude, elle est appréciée pour la meilleure lisibilité qu'elle offre de la polyphonie. Libre aux

interprètes de choisir le clavecin, le clavicorde, l'orgue ou, aujourd'hui, le piano.

En raison de la rareté des sources conservées, *L'Art de la fugue* garde une part de mystère contribuant à son pouvoir de fascination. Peut-être retardé par les *Variations canoniques* composées pour la Société des sciences musicales fondée par Lorenz Christoph Mizler, puis par *L'Offrande musicale*, le projet est remis sur le métier dans la perspective d'une édition. En 1745-1746, douze fugues et deux canons sont soigneusement consignés dans un autographe comportant également des corrections et ajouts, probablement introduits en 1747. Une partie de l'œuvre (des copies à présent perdues) est envoyée à la gravure, Bach travaillant parallèlement aux dernières pièces. Mais des problèmes de santé et la progression de sa cécité l'empêchent d'achever cette vaste entreprise.

L'année suivant son décès, ses proches, sans doute sous l'autorité de Carl Philipp Emanuel assisté de son beau-frère Johann Christoph Altnickol et de Friedrich Wilhelm Marpurg, publient à la hâte *Die Kunst der Fuge* chez

Johann Heinrich Schübler, sans que l'on sache si Bach avait lui-même envisagé ce titre. De toute évidence, ils ne connaissaient pas précisément ses intentions. Ignorant l'ordre à donner aux pièces non encore gravées, la nature et le nombre des pièces à inclure dans le volume, leurs options sont contestées depuis lors : la quatorzième fugue, inachevée, est ainsi placée après les canons qui la séparent de la fugue n° 13 ; ont été ajoutés une ancienne version de la fugue n° 10 et un arrangement pour deux clavecins de la fugue n° 13 ; l'ordre des canons (tous à deux voix) ne suit pas une progression qui refléterait la complexité croissante de leur écriture ; l'insertion du choral *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, tout à la fin de l'œuvre, tranche avec les autres pièces, unifiées par un même motif thématique (« une seule phrase principale »).

Le musicien et l'architecte

La première édition de 1751, l'autographe de 1745-1746, les épreuves gravées et quelques pages éparses permettent toutefois certaines suppositions, voire déductions. Carl Philipp Emanuel, dans sa nécrologie, écrit que la maladie a empêché son père « 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 note à note à travers les quatre

voix ». Il laisse donc entendre que l'œuvre aurait dû comprendre quinze fugues. Néanmoins, il est fort probable que Bach en ait prévu quatorze, son nombre signature, obtenu en additionnant les chiffres correspondant à l'emplacement des lettres de son patronyme dans l'alphabet (2+1+3+8). Quand il accepte d'adhérer à la Société Mizler, il en devient le quatorzième membre. Peut-être avait-il destiné *L'Art de la fugue* à cette société pour l'année 1749 (jusqu'à ses 65 ans, il devait l'honorer d'une contribution par an).

Désignées par le terme latin de *contrapunctus*, les fugues sont de plus en plus complexes au fil de leur succession. Les sept premières sont des fugues simples, sur un seul sujet ; les six suivantes des fugues doubles, à deux sujets (n°s 9 et 10), triples (n°s 8 et 11, construites sur le même matériau) et en miroir (n°s 12 et 13). Dans les fugues en miroir, divisées en deux grandes parties, la seconde partie (indiquée comme « *inversus* ») reprend le déroulement de la première (« *rectus* »), mais en renversant strictement tous les intervalles (une tierce initialement ascendante devient une tierce descendante).

La dernière fugue, inachevée et mentionnée comme « *fuga a 3 soggetti* » en 1751 (intitulé en italien et non plus en latin), a été transmise par une unique source manuscrite, notée sur

deux portées (et non quatre), indépendante de l'autographe dans lequel sont copiées les autres pièces. Sur la dernière page, une main inconnue a écrit : « Sur cette fugue, où le nom de Bach est utilisé comme contre-sujet, l'auteur est mort. » Information erronée cependant, puisque le motif *si* bémol-*la-do-si* bécarre, équivalant aux lettres B-A-C-H dans le solfège allemand, constitue le troisième sujet, non le contre-sujet. Le graveur avait réservé six pages pour ce dernier morceau. Les cinq pages déjà composées laissent présumer une conclusion en apothéose superposant le thème unificateur aux trois précédents motifs. Par la suite, plusieurs musiciens ont achevé ce *Contrapunctus 14*. Mais Albert Cano Smit, préférant s'en tenir à ce que Bach a conçu, a décidé d'assumer son inachèvement.

La situation des canons s'avère plus incertaine. Aux deux pièces de l'autographe de 1745-1746, l'édition de 1751 ajoute deux canons. Il n'est pas exclu que des pièces aient été perdues. Et si Bach avait poursuivi son travail, en aurait-il composé d'autres, notamment pour atteindre le nombre symbolique de 14 ?

En leur temps, les pièces de *L'Art de la fugue* n'auraient jamais été jouées à la suite dans leur intégralité. Comme pour *Le Clavier bien tempéré* et les *Variations Goldberg*, l'architecture et le symbolisme n'impliquent pas une exécution

in extenso. Albert Cano Smit a donc choisi d'intercaler les canons entre des groupes de *contrapuncti* pour créer des oppositions ou, à l'inverse, une sensation de continuité.

Unité et variété

Si une exécution intégrale n'est pas conforme aux pratiques du milieu du XVIII^e siècle, Bach n'en a pas moins composé *L'Art de la fugue* pour qu'il soit joué. L'ouvrage, qui possède une dimension pédagogique, se présente comme une sorte de traité de contrepoint pratique, dans le sillon du *Clavier bien tempéré*, des *Variations Goldberg* et de *L'Offrande musicale*.

Après deux fugues sur le sujet unificateur, les n^{os} 3 et 4 exploitent son renversement. Progressant dans la complexité, les fugues n^{os} 5 à 7 emploient le procédé de la strette (une voix joue le sujet alors que l'énoncé précédent n'est pas encore terminé). La fugue n^o 5 s'ouvre sur le sujet renversé, suivi d'une réponse qui est la forme droite du sujet. La fugue n^o 6 poursuit sur cette combinaison du sujet droit et de son renversement, parfois traités en diminution (leurs valeurs rythmiques sont divisées par deux par rapport à la présentation d'origine). À ces procédés, la fugue n^o 7 ajoute celui de l'augmentation rythmique. Après le *Contrapunctus 8*, première des fugues à plusieurs

sujets, le *Contrapunctus 9* porte l'indication « *alla duodecima* », car on y entend la superposition des deux sujets séparés par un intervalle de douzième. Dans le *Contrapunctus 10*, l'intervalle de dixième entre les sujets explique le terme « *alla decima* ».

Les canons, fondés sur des variantes du sujet générateur, illustrent eux aussi différents procédés contrapuntiques : voix séparées par une octave (*Canon alla ottava*), une dixième (*Canon alla decima*) ou une douzième (*Canon in duodecima*) ; seconde voix renversant et traitant en augmentation la première voix (*Canon per augmentationem in contrario motu*).

La multiplicité des techniques polyphoniques va de pair avec la diversité rythmique et mélodique. Cultivant l'« *identitas in varietate* » chère à Leibniz, *L'Art de la fugue* s'inscrit dans la continuité des grands cycles contrapuntiques des années 1740 (*Variations Goldberg*, *Variations canoniques*, *L'Offrande musicale*). Bach l'unifie au moyen d'un thème et de la tonalité de *ré mineur* (majorisée tout à la fin des *contrapuncti*), mais en conférant à chaque pièce un caractère propre. Le sujet principal se prête ainsi à des variantes : rythmes pointés dans les fugues n^{os} 2, 5, 7, 10 et 14, et même sur-pointés « *in stile francese* » dans la n^o 6 ; silences morcelant sa ligne dans les n^{os} 8 et 11 ; mesure à trois temps dans la n^o 12. Dans certains numéros, la

ligne mélodique s'enrichit de notes de passage, d'ornements ou de chromatisme.

Reste le choral *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, en marge de ce qui précède. « Quand nous sommes dans la plus grande détresse [...], alors notre unique consolation est que nous tous, ensemble, nous t'invoquons, ô Dieu fidèle », chante le cantique que Bach aurait dicté quelques jours avant sa mort. La préface de la première édition explique que son ajout compense l'inachèvement du *Contrapunctus 14* : il ne fallait pas laisser l'œuvre en suspens. En outre, le choral traite la mélodie en imitation, en diminution à la basse, au ténor et à l'alto, et la présente parfois sous sa forme renversée (techniques utilisées dans les fugues et canons). Dotée de quelques ornements, la première période du soprano comporte 14 notes. La totalité de la mélodie en contient 41 : le rétrograde de 14 et l'équivalent numérique de J-S-B-A-C-H (le J est associé au 9 et le S au 18, l'alphabet latin ne distinguant pas le I du J). En *sol* majeur, le choral suggère un immense mouvement de cadence parfaite, en conclusion de l'accord *ré-fa dièse-la* (dominante de *sol*) sur lequel s'achèvent les *contrapuncti*. Même si Bach ne l'a pas envisagé ainsi, *Wenn wir in höchsten Nöten sein* sonne comme la résolution du cycle, au moment où le musicien adresse au Seigneur son ultime prière.

Bachs musikalisches Testament und dessen Mysterien

Hélène Cao

„*Die Kunst der Fuge*. Diese ist das letzte Werk des Verfassers, welches alle Arten der Contrapuncte und Canonen, über einen einzigen Hauptsatz enthält.“ Mit diesen Worten stellte Carl Philipp Emanuel Bach die letzte Schöpfung seines Vaters in seinem *Nekrolog auf Johann Sebastian Bach* aus dem Jahr 1754 vor. *Die Kunst der Fuge* soll hauptsächlich 1745-1746 entstanden sein, nach den *Goldberg-Variationen*, dem zweiten Band des *Wohltemperierten Klaviers* sowie *Einigen canonischen Verænderungen über das Weynacht-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her*, weiteren kontrapunktischen Monumenten für Tasteninstrumente. Denn Johann Sebastian Bach (1685-1750) ersann die *Kunst der Fuge* für das „Clavier“; dieses Tasteninstrument stand in seinem letzten Lebensjahrzehnt im Mittelpunkt seines Schaffens. Der Tonsatz mit vier Notensystemen setzt nicht etwa vier verschiedene Instrumente voraus, denn Bach pflegte die zu besetzenden Instrumente anzugeben, wenn sie nicht identisch sind. Andererseits stellt die Gestaltung eines Werks für Tasteninstrumente in Form einer „Partitur“ mit einem Notensystem pro Stimme für die

damalige Zeit nichts Ungewöhnliches dar: Auch bei Komponisten wie Frescobaldi und Buxtehude findet sich dieses Vorgehen; es wurde wegen der besseren Lesbarkeit eines mehrstimmigen Werkes geschätzt. Den Interpreten bleibt es überlassen, sich für Cembalo, Clavichord, Orgel oder heutzutage für das moderne Klavier zu entscheiden.

Aufgrund der nur wenigen erhaltenen Quellen ist *Die Kunst der Fuge* weiterhin geheimnisumwittert, was zu ihrer Faszination beiträgt. Vielleicht wurde Bachs Vorhaben durch die für Lorenz Christoph Mizlers „Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften“ komponierten *Canonischen Verænderungen* sowie später durch das *Musikalische Opfer* hinausgezögert, aber der Komponist nahm die Arbeit dann in Hinblick auf eine Veröffentlichung erneut in Angriff. In den Jahren 1745-1746 wurden zwölf Fugen und zwei Kanons sorgfältig in einem Autografen notiert, welcher auch Korrekturen und Ergänzungen enthielt, die wahrscheinlich 1747 eingefügt wurden. Ein Teil des Werks (zwischenzeitlich verschollene Abschriften) wurde in den Druck

gegeben, und Bach arbeitete parallel dazu an den letzten Stücken. Gesundheitliche Probleme sowie seine fortschreitende Erblindung hinderten ihn jedoch daran, dieses umfangreiche Werk zu vollenden.

Im Jahr nach Bachs Tod veröffentlichten seine Angehörigen, wahrscheinlich unter der Ägide Carl Philipp Emanuel Bachs, der von seinem Schwager Johann Christoph Altnickol sowie Friedrich Wilhelm Marpurg unterstützt wurde, in aller Eile die *Kunst der Fuge* bei Johann Heinrich Schübler, wobei man nicht weiß, ob Bach selbst diesen Titel in Erwägung gezogen hatte. Offensichtlich waren die Herausgeber über seine Absichten in dieser Sache etwas im Ungewissen. Da sie die Abfolge der noch nicht gestochenen Stücke sowie Art und Anzahl der in den Druck aufzunehmenden Kompositionen insgesamt nicht kannten, ist die von ihnen gewählte Anordnung seither umstritten: Der *Contrapunctus 14* blieb unvollendet und wurde anschließend an die Kanons platziert, die ersteren vom *Contrapunctus 13* trennen; eine alte Fassung des *Contrapunctus 10* sowie eine Bearbeitung des *Contrapunctus 13* für zwei Cembali wurden hinzugefügt. Die Reihenfolge der Kanons (alle zweistimmig) folgt keiner Progression, die die zunehmende Komplexität ihres Tonsatzes widerspiegeln könnte; die

Einfügung der Choralbearbeitung für Orgel von *Wenn wir in höchsten Nöten sein* ganz am Ende des Erstdrucks hebt sich von den anderen Stücken ab, die durch ein gemeinsames thematisches Motiv („einen einzigen Hauptsatz“) verbunden sind.

Musiker und „Baumeister“

Die Erstausgabe von 1751, der Autograf von 1745-1746, die gestochenen Druckfahnen und einige lose Blätter lassen jedoch gewisse Vermutungen und sogar Rückschlüsse zu. Carl Philipp Emanuel Bach schreibt dazu in seinem *Nekrolog*: „Seine letzte Kranckheit, 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.“ Er deutet also an, dass das Werk aus fünfzehn Fugen hätte bestehen sollen. Es ist jedoch sehr wahrscheinlich, dass Bach vierzehn Fugen geplant hatte; die Vierzehn ist bekanntlich das Zahlzeichen seines Namens, welches sich aus der Addition der Zahlen ergibt, die der Position der Buchstaben seines Nachnamens im Alphabet entsprechen (2+1+3+8). Als er sich bereit erklärte, der „Correspondierenden Societät der musicalischen Wissenschaften“ beizutreten,

wurde er als Mitglied Nr. 14 aufgenommen. Vielleicht hatte Bach die *Kunst der Fuge* für diese Societät als Jahresgabe 1749 vorgesehen (bis zu seinem fünfundsechzigsten Lebensjahr sollte er einen Beitrag pro Jahr abliefern).

Die Komplexität der Fugen, die Johann Nikolaus Forkel mit dem lateinischen Begriff *Contrapunctus* bezeichnete, steigert sich im Laufe ihrer Abfolge immer mehr. Die ersten sieben sind einfache Fugen über ein einziges Thema; die sechs folgenden sind Doppelfugen über zwei Themen (Nr. 9 und 10), Tripelfugen (Nr. 8 und 11, die mit demselben Material gestaltet sind) und Spiegelfugen (Nr. 12 und 13). In den Spiegelfugen, die in zwei große Stimmverläufe unterteilt sind, nimmt der zweite Stimmverlauf („inversus“) den Ablauf des ersten („rectus“) wieder auf, wobei jedoch alle Intervalle streng umgekehrt werden (eine aufsteigende Terz wird zu einer absteigenden Terz).

Die letzte, unvollendete Fuge, die 1751 als „fuga a 3 soggetti“ erwähnt wurde (mit italienischer statt lateinischer Überschrift), ist durch eine einzige handschriftliche Quelle überliefert, notiert auf zwei (statt vier) Systemen pro Akkolade; sie ist unabhängig von dem Autografen, in welchen die anderen Stücke kopiert wurden. Auf der letzten Seite wurde von

unbekannter Hand vermerkt: „NB. Ueber dieser Fuge, wo der Name BACH im Contrasubject angebracht worden, ist Der Verfaßer gestorben.“ Diese Angabe ist jedoch falsch, da das Motiv B-A-C-H das dritte Thema und nicht das Kontrasubjekt darstellt. Der Notenstecher hatte diesem letzten Stück sechs Seiten vorbehalten. Die fünf bereits komponierten Seiten lassen einen grandiosen Schluss vermuten, bei dem das verbindende Thema die drei vorhergehenden Motive überlagert. Später vollendeten mehrere Musiker diesen *Contrapunctus 14*. Doch Albert Cano Smit zog es vor, sich an Bachs Tonsatz zu halten, und beschloss, das Unvollendete des Werkes als gegeben hinzunehmen.

Die Sachlage bei den Kanons erweist sich als ungesicherter. Zu den zwei Stücken des Autografen von 1745-1746 wurden in der Ausgabe von 1751 zwei Kanons hinzugefügt. Es ist nicht auszuschließen, dass einige Stücke verschollen sind. Und wenn Bach seine Arbeit fortgesetzt hätte, hätte er dann wohl weitere Stücke komponiert, insbesondere, um zur Symbolzahl 14 zu gelangen?

Zur damaligen Zeit wären die Stücke aus der *Kunst der Fuge* niemals hintereinander in ihrer Gesamtheit gespielt worden. Wie beim *Wohltemperierten Klavier* und den *Goldberg-Variationen* implizieren Architektur und

Symbolismus des Zyklus keine Aufführung *in extenso*. Albert Cano Smit entschied sich daher dafür, die Kanons zwischen *Contrapuncte*-Gruppen einzufügen, um Gegensätze zu schaffen oder umgekehrt ein Gefühl der Kontinuität zu vermitteln.

Einheit und Vielheit

Obwohl eine vollständige Aufführung nicht den Gepflogenheiten in der Mitte des 18. Jahrhunderts entsprach, schrieb Bach die *Kunst der Fuge*, damit sie gespielt werden konnte. Das Werk hat einen pädagogischen Belang als eine Art Abhandlung über den praktischen Kontrapunkt in der Tradition des *Wohltemperierten Klaviers*, der *Goldberg-Variationen* wie auch des *Musikalischen Opfers*.

Nach zwei Fugen über das verbindende Grundthema nutzen die Nr. 3 und 4 dessen Umkehrung. Die *Contrapuncti* Nr. 5 bis 7 sind komplexer und verwenden das Stretto-Verfahren (Engführung, eine Stimme setzt mit einem Thema ein, während eine zweite mit demselben melodischen Thema hinzutritt, noch bevor die erste das Thema beendet hat). *Contrapunctus 5* beginnt mit einer Umkehrung des Subjekts, gefolgt von einer Antwort des Comes in *rectus*-Form. *Contrapunctus 6* setzt diese Kombination des Themas *rectus*

und seiner Umkehrung fort, die zeitweise als Diminution (Verkleinerung) behandelt werden (eine diminuierte Melodie erklingt in halb so großen Notenwerten wie ihre Ausgangsversion). In *Contrapunctus 7* kommt zu diesen Verfahren noch das der rhythmischen Augmentation hinzu. *Contrapunctus 8* eröffnet eine Gruppe von mehrthemigen Fugen; anschließend trägt der *Contrapunctus 9* die Bezeichnung „*alla duodecima*“, da man hier die Überlagerung der beiden Themen vernimmt, die durch das entsprechende Intervall getrennt sind. Im *Contrapunctus 10* „*alla decima*“ sind die beiden Themen bei ihrer Kombination in dem genannten Intervallabstand vertauschbar.

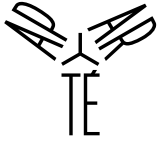
Auch die Kanons, die auf Varianten des Ursprungsthemas basieren, zeigen verschiedene kontrapunktische Verfahren, so etwa Stimmen, die durch einen Oktav- (*Canon alla ottava*), einen Dezimen- (*Canon alla decima*) oder einen Duodezimen-Abstand (*Canon in duodecima*) getrennt sind, zudem noch eine zweite Stimme, die die erste Stimme umkehrt und als Augmentation behandelt (*Canon per augmentationem in contrario motu*).

Die Vielzahl der polyphonen Techniken geht einher mit der rhythmischen und melodischen Vielfalt. *Die Kunst der Fuge* folgt Leibniz' Devise „*identitas in varietate*“ und steht in

der Kontinuität der großen kontrapunktischen Zyklen der 1740er Jahre (*Goldberg-Variationen*, *Canonische Veraenderungen*, *Musikalisches Opfer*). Bach vereinheitlichte sie durch ein Thema und die Tonart d-Moll (die jeweils ganz am Ende eines *Contrapunctus* in Dur übergeht), verlieh aber jedem Stück einen eigenen Charakter. Das Hauptthema wird variiert, so findet man etwa punktierte Rhythmen in den Fugen Nr. 2, 5, 7, 10 und 14, ja sogar überpunktete Rhythmen „in stylo Francese“ in der Nr. 6, die Melodielinie unterbrechende Pausen in Nr. 8 und 11 sowie einen 3/2-Takt in Nr. 12. In manchen *Contrapuncten* wird die Melodielinie mit Durchgangstönen, Verzierungen oder Chromatik angereichert.

Bleibt als Letztes noch der angehängte Orgelchoral *Wenn wir in höchsten Nöten sein*. „Wenn wir in höchsten Nöten sein [...], / So ist dies unser Trost allein, / Dass wir zusammen insgemein / Dich anrufen, o treuer Gott, / Um Rettung aus der Angst und Not“, heißt es in dem Choral, den Bach angeblich wenige Tage vor seinem Tod diktiert hat. In der Vorrede zur ersten Ausgabe erfährt man: „Der selige Herr Verfasser wurde durch seine Augenkrankheit und dem kurz darauf erfolgten Tod ausser Stande gesetzt, die letzte Fuge [...] zu Ende zu bringen: man hat daher die Freunde seiner Muse

durch Mittheilung des am Ende beygefügt vierstimmig ausgearbeiteten Kirchenchorals [...] schadlos halten wollen.“ Darüber hinaus behandelt der Choral die Melodie imitatorisch, in Diminution im Bass, Tenor und Alt, und präsentiert sie manchmal in ihrer Umkehrung (Techniken, die bei Fugen und Kanons verwendet werden). Die erste Sopranperiode besteht aus vierzehn Noten und ist mit einigen Verzierungen versehen. Die gesamte Melodie besteht aus einundvierzig Noten, in der Umkehrung der Zahl vierzehn sowie der zahlenmäßigen Umsetzung von J-S-B-A-C-H (das J wird mit der Zahl neun und das S mit der achtzehn verbunden, da das lateinische Alphabet nicht zwischen I und J unterscheidet). Der in G-Dur gehaltene Orgelchoral bietet eine gewaltige Bewegung mit perfekter Kadenz, als Abschluss des Akkords D-Fis-A (Dominante von G), auf welchem die *Contrapuncti* enden. *Wenn wir in höchsten Nöten sein* klingt wie die endgültige Auflösung des Zyklus just in dem Augenblick, in dem der Komponist sein letztes Gebet an den Herrn richtet, auch wenn Bach dies so nicht beabsichtigt hat.



Enregistré par Little Tribeca du 26 au 29 juin 2024 à l'Auditorium Ansermet de l'École des Musiques Actuelles, Genève (Suisse)

Direction artistique, prise de son, montage, mixage et mastering : Jean-Michel Olivares

Enregistré en 24 bits/96kHz

Piano : Steinway & Sons D-274 (Hambourg)

Accord : Matthias Maurer

Fuga a 3 Soggetti : adaptation et reconstruction réalisée par Kees van Houten, publiée dans son ouvrage *Die Kunst der Fuge | Johann Sebastian Bach | een pythagoreisch raadsel | Contrapunctus 14, 'de onvoltooide fuga' | Reconstructie en voltooiing*

English translation by Mary Pardoe (H. Cao's text)

Traduction française de Dennis Collins (texte d'A. Cano Smit)

Übersetzungen ins Deutsche: Hilla Maria Heintz

Photos © Shervin Lainez sauf mention contraire. Couverture © Shervin Lainez

I offer a heartfelt thank you to the sponsor, the Luc Walter Foundation, my teachers, my family and my colleagues and friends who have supported me on this journey.

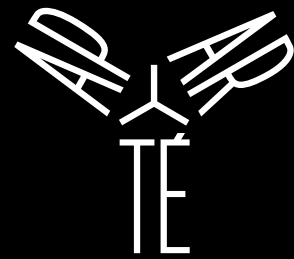
[LC] 83780

AP375 Little Tribeca © 2025 Albert Cano Smit © 2025 Aparté, a label of Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com **albertcanosmit.com**





apartemusic.com