



Johann Sebastian Bach
The Art of Fugue

PHANTASM



LINN



MENU

TRACK LISTING

ENGLISH

BIOGRAPHIES

DEUTSCH

FRANÇAIS



The Art of Fugue, BWV 1080

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

PHANTASM

LAURENCE DREYFUS treble viol & director

EMILIA BENJAMIN treble viol

JONATHAN MANSON tenor viol

MARKKU LUOLAJAN-MIKKOLA bass viol

with **DANIEL HYDE** organ

1. Contrapunctus 1 3:08
2. Contrapunctus 2 2:48
3. Contrapunctus 3 2:44
4. Contrapunctus 4 5:21
5. Canon per Augmentationem in Contrario Motu* 5:32
6. Contrapunctus 5 2:46
7. Contrapunctus 6 'in Stylo Francese' 3:25
8. Contrapunctus 7 per Augmentationem et Diminutionem 3:58
9. Canon alla Ottava* 3:02
10. Contrapunctus 8 a3 6:04
11. Contrapunctus 9 alla Duodecima 2:35
12. Contrapunctus 10 alla Decima 4:12
13. Contrapunctus 11 5:59
14. Canon alla Decima. Contrapunto alla Terza* 5:49
15. Contrapunctus 12 Rectus 2:51
16. Contrapunctus 12 Inversus 2:52
17. Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta* 2:38
18. Contrapunctus 13 a4 Rectus 2:27
19. Contrapunctus 13 a4 Inversus 2:33
20. Fuga a 3 Soggetti (incomplete) 8:54

* organ pieces

Total Running Time 79:44

The Art of Fugue

For many of J. S. Bach's contemporaries, the learned devices of fugue were considered a form of intellectual vanity far removed from a more desirable and 'natural' kind of music. 'Mind games' in music had come into disrepute. Yet the title of Bach's final work – 'The Art of Fugue' (Die Kunst der Fuge) – makes a point of emphasizing, to the contrary, that fugue is art, not artifice, *Kunst* rather than *Künstlichkeit*. It comes as no surprise then to find such a deeply moving spirit pervading this collection, for Bach's goal was not only to appeal to the mind but most particularly to the ear. Although composed so most of it could be played on the keyboard, the title *Art of Fugue* – unlike the *Well-Tempered Clavier* or the *Clavier-Übung* – doesn't specify any instrumentation. Its aim is to explore the world of fugue rather than to care so much about who plays it. For this reason, the *Art of Fugue* was printed in open score. Not only was that 'a particular advantage' in admiring 'the hidden beauties' found only in this kind of work, writes Friedrich Wilhelm Marpurg in the preface to the 1752 edition, but one could see how in the fugues – each based on the same theme in D minor – 'all the voices sing continuously'.

Singing – playing lyrically – is exactly what a consort of viols can offer to the *Art of Fugue*. For here is an ensemble used to 'singing' its parts while engaging with other voices within a constantly shifting polyphonic web. Almost a century before in France, the same idea had occurred to François Roberday when he published his *Fugues, et caprices, à quatre parties* (1660). Like the *Art of Fugue*, the work was printed in open score, a format, the composer writes, which allows a rendition 'on viols or other similar instruments, [so that] each player has his part detached from the others'. This unravelling of the counterpoint exposes the dynamic interactions among the

parts and highlights the kind of elevated conversation so familiar from the consort repertoire. And the characters who converse in the *Art of Fugue* are nothing short of extraordinary! Bach manages to paint a finely delineated set of contrasting musical portraits brimming with revelations and surprises, for nothing in this work appears as expected. Indeed, by restricting himself to a solitary theme, Bach forces himself to seek out ever novel styles and combinations that evoke a panoply of unusual yet intelligible feelings. Far from an academic encyclopaedia of arcane musical techniques, the *Art of Fugue* embarks on a voyage of discovery shared by an inveterate explorer whose thirst for invention knows no bounds.

On this recording four viols play in all the fugues (apart from only three in Contrapunctus 8). The wizardry of the four canons, on the other hand, falls into a different musical genre: as complex interrogations of pure contrapuntal technique and, as works that refrain from dialogue, they are better heard on the organ. The core of the work – the first eleven fugues – progresses through the three classic types of fugues: simple fugues (Contrapunctus 1 to 4) which avoid invertible counterpoint, counterfugues (Contrapunctus 5 to 7) which feature melodic inversion and thematic augmentation, and double fugues (Contrapunctus 8 – 11) which highlight countersubjects and invertible counterpoint.

The two mirror fugues, Contrapunctus 12 and 13, attempt something more unusual. Beginning with the usual staggered entries of voices, they are designed so that each piece is also heard ‘upside down’ (rectus and inversus) following a strict procedure of melodic inversion: whatever goes up in one version goes down in its mirrored alter ego. Initially Bach composed Contrapunctus 13 for three voices but probably wasn’t entirely happy with the musical result. I say this because he went out of his way to add a fourth free voice in a remarkable adaptation he arranged ‘for two harpsichords’ that masks certain infelicities in the original works (both rectus

and inversus). It's these later versions I've arranged for four viols, which makes Bach's achievement in crafting compelling pieces of music especially jaw-dropping.

The recording concludes with the incomplete double fugue based on three themes. This piece embraces not only the audacious inclusion of Bach's monogram – B-A-C-H in German spells the notes B flat-A-C-B natural – but also borrows elements of melodic inversion (or counterfugue) and stretto (or canon). Despite its fragmentary torso, the *Fuga a 3 Soggetti* was intended as the first of two final digests summing up of the entire collection. Opening with a compression of the *Art of Fugue* subject that forms a melodic palindrome, this piece offers a more personal vision of fugue, for Bach makes an unmissable cameo appearance as one of the countersubjects.

All of Bach's heirs were certain that his worsening eye condition prevented him from completing the *Fuga a 3 Soggetti* (as well as a final invertible fugue on four themes). And, though some scholars have supposed that Bach had completed the final fugue before he died, it's difficult to explain why he never supplied a conclusion to the engraver. He certainly had enough time to do so: following a study of Bach's deteriorating handwriting, it turns out that he had at least five months before his first eye operation and possibly far more than that during which time he failed to send the completed piece to the engraver.

So why didn't Bach finish the *Art of Fugue*? Many explanations are possible, but I suspect the composer had second thoughts about sending a work that proclaimed – with a rather atypical vanity – his boldly embroidered family emblem, no matter how well-deserved this proclamation. That is, even if he could easily have worked out the remainder of the final fugue whose the three themes he had already combined with one another, Bach chose through his inaction to leave it unfinished at his death. Perhaps he was alarmed at a published display of personal pride, a mortal sin, after

all. To flaunt his own name as an explicit theme in the *Art of Fugue* was a rather different matter from merely recounting to friends, as we know he did, how the Bach family could boast of their devotion to music because their name formed a melody. More likely, Bach realized that the prominent appearance of B-A-C-H was no mere trifle or witticism, but rather an unacceptably immodest pronouncement that may have compromised how he wished his legacy to be seen.

Certainly Emanuel Bach believed that the fragmentary state of the *Fuga a 3 Soggetti* related to death and mortality when he inscribed a curious addendum on the last page of the unfinished manuscript: ‘NB. At this point in the fugue where the name B A C H was introduced in a countersubject, the author died’. Now Emanuel had been in Berlin (rather than in Leipzig) during the time before his father’s death and may simply have jumped to a not unreasonable conclusion or even engaged in a bit of attractive mythmaking. But whatever his motive, Emanuel’s inscription contains a undeniable kernel of truth: as a composer of fugues, J. S. Bach had in fact expired at that very moment when the last tenor notes of his manuscript fade into silence. Yet, even deprived of a satisfactory ending, we, the lucky inheritors of such a dazzling magnum opus, can still marvel at its stirring tribute to fugue and its ‘hidden beauties’ while lamenting the loss of someone so passionately dedicated to its cultivation.

© Laurence Dreyfus, 2025

LAURENCE DREYFUS treble viol & director

Laurence Dreyfus was born into a family of musicians, and was taught to read music before he could read English. He played piano and cello as a child, and was particularly drawn to chamber music, having been coached by Edgar Ortenberg, a member of the famed Budapest Quartet in the 1940s. He studied cello with Leonard Rose at The Juilliard School in New York and later viol with Wieland Kuijken at the Royal Conservatoire in Brussels. He completed a PhD in musicology at Columbia University under the supervision of the leading Bach scholar Christoph Wolff. A dual career as musicologist and performer took him all over the world to research music history, perform concerts and give lectures and performance classes. As a scholar and lecturer, Dreyfus held professorships at Yale, Stanford, University of Chicago, King's College London, and most recently at Oxford University and Magdalen College. In 2002 his academic research on Bach and Wagner was recognized by a Fellowship in the British Academy.

EMILIA BENJAMIN treble viol

Emilia Benjamin read History of Art at the University of East Anglia where she led the orchestra from the violin, and went to a life-changing concert of Dowland's *Lachrimae*, the sound of which was so heavenly that she instantly became a viol player. During her university years she made her own treble viol in the workshop of a lute maker, which she still plays today. At some point she was struck by the insight that if she was going to spend most of her life working, then that work ought to be the thing she enjoyed most. This was, and is, consort playing. She duly went to the Guildhall School of Music and Drama in London to do a postgraduate course in early music, specializing in viol and baroque violin. Since then she has spent the intervening

twenty-five years or so performing and recording, not just viol consort music, but a healthy picking of most Western music written in the seventeenth and eighteenth centuries, playing viols, violin, viola and lirone.

JONATHAN MANSON tenor viol

Jonathan Manson received his formative training at the International Cello Centre under the direction of Jane Cowan; he then studied under the great cello teacher Steven Doane at the Eastman School of Music in Rochester, New York. A growing interest in early music led him to Holland, where he studied viola da gamba with Wieland Kuijken. He was invited to become principal cellist of the Amsterdam Baroque Orchestra, with whom he performed and recorded more than 150 Bach cantatas and, together with Yo-Yo Ma, Vivaldi's Concerto for two cellos. Manson is the cellist of the London Haydn Quartet, principal cellist of the Dunedin Consort and co-principal of the Orchestra of the Age of Enlightenment. He has collaborated with Trevor Pinnock, Emmanuel Pahud, Sophie Gent, Matthew Truscott, Elizabeth Kenny, Carolyn Sampson and Laurence Cummings. He was invited to play the solo viol part in George Benjamin's opera *Written on Skin* at the Royal Opera House, and made concerto appearances in London's Wigmore Hall and New York's Carnegie Hall. He teaches at the Royal Academy of Music in London.

MARKKU LUOLAJAN-MIKKOLA bass viol

Markku Luolajan-Mikkola enjoys the challenge of playing some of the most demanding pieces written for his instruments, which he performs on various viols and historical cellos, ranging from the sixteenth century to the present day. Contemporary music is also important to him, experiencing all the new possibilities

for expression and communication offered by living composers. He was Artistic Director of the Finnish Baroque Orchestra from 2010 to 2013, and in 2010 founded the BRQ Vantaa Festival. As a soloist, he has received the National Janne Award, the Finnish Broadcasting Company's special honour prize and the Classical Music Emma Prize and has been awarded a three-year grant by the Arts Promotion Centre Finland. He began teaching the modern cello at the Sibelius Academy in 1970s, even before graduating there himself: many of his students from that period now play in leading European orchestras. He currently teaches both viol and baroque cello at the Sibelius Academy. In addition to the Sibelius Academy he also studied at the Royal Conservatoire of The Hague. During his student years, he was taught among others by Arto Noras and Wieland Kuijken.

DANIEL HYDE organ

Born in the UK, Daniel Hyde was made a Fellow of the Royal College of Organists at the age of seventeen and won the organ scholarship to King's College, Cambridge, later taking up the position of Director of Music at Jesus College, Cambridge. In 2009, he was named Informator Choristarum at Magdalen College, Oxford, and began collaborations with Phantasm. In 2016 Hyde was appointed Organist and Director of Music at Saint Thomas Church, Fifth Avenue, New York City, and in 2019 took up the post of Director of Music at King's College, Cambridge, leading one of the world's most renowned choral foundations. As organist, Hyde has performed throughout the world giving recitals and has appeared at the BBC Proms, making his solo debut there in 2010 performing Bach's Canonic Variations in the Royal Albert Hall. As an ensemble player he has appeared with Phantasm, Britten Sinfonia, The Tallis Scholars, Aurora Orchestra, Gabrieli Consort & Players and the Academy of St Martin in the Fields, amongst others.

Die Kunst der Fuge

Für viele von Joh. Seb. Bachs Zeitgenossen galten die erlernten Techniken der Fuge als eine Form intellektueller Eitelkeit, die weit entfernt von einer wünschenswerteren und „natürlichen“ Art von Musik lag. Solche „Sinnenspiele“ gerieten damals schon in Verruf. Doch der Titel von Bachs letztem musikalischen Werk – „Kunst der Fuge“ – behauptet im Gegenteil, die Fuge sei Kunst, nicht Künstlichkeit. Es ist daher nicht überraschend, dass diese Sammlung von einem so tief bewegenden Geist durchdrungen ist, denn Bachs Ziel war es nicht nur den Verstand anzusprechen, sondern vor allem das Ohr. Obwohl das Werk so komponiert ist, dass der Großteil davon auf einem Tasteninstrument gespielt werden kann, gibt der Titel „Kunst der Fuge“ – im Gegensatz zum „Wohltemperierten Klavier“ oder zur „Clavier-Übung“ – keine Instrumentierung vor. Es geht darum, die Welt der Fuge zu erkunden, egal wer sie spielt. Am deutlichsten wird dies daran, dass die Kunst der Fuge als eine Partitur auf vier Systemen gedruckt wurde. Das stellte nicht nur ein „besonderer Vorzug“ dar, um „die verborgensten Schönheiten“ zu bewundern, die nur in dieser Art von Musik zu finden sind – so Friedrich Wilhelm Marpurg im Vorwort zur Ausgabe von 1752 – sondern man konnte auch sehen, wie in den Fugen – die jeweils auf demselben Thema in d-Moll basieren – „alle Stimmen durchgehend singen“.

Singen – also lyrisch spielen – ist genau das, was ein Gambenkonsort für die *Kunst der Fuge* bieten kann. Denn hier trifft man auf ein Ensemble, das gewohnt ist, seine Stimmen zu „singen“, während es sich mit anderen Stimmen in einem sich ständig verändernden polyphonen Netz auseinandersetzt. Fast ein Jahrhundert zuvor hatte François Roberday in Frankreich die gleiche Idee, als er seine *Fugues, et caprices, à quatre parties* (1660) veröffentlichte. Genauso wie die *Kunst der Fuge* wurde das

Werk in offener Partitur gedruckt, ein Format, das, wie der Komponist schreibt, eine Wiedergabe „auf Gamben oder anderen ähnlichen Instrumenten ermöglicht, [so dass] jeder Spieler seinen Part losgelöst von den anderen hat“. Durch die Entflechtung des Kontrapunkts werden die dynamischen Wechselwirkungen zwischen den Stimmen hörbar und die aus dem Consort-Repertoire bekannte Konversation in den Vordergrund gerückt. Und die Charaktere, die sich in der *Kunst der Fuge* unterhalten, haben es in sich! Denn Bach schafft es, eine Reihe fein gezeichneter, kontrastreicher musikalischer Porträts zu malen, die voller Enthüllungen und Überraschungen stecken, denn nichts in diesem Werk ist so, wie man es erwartet. Indem der Komponist sich auf ein einziges Thema beschränkt, zwingt er sich selbst dazu, immer neue Stile und Kombinationen zu finden, die eine Fülle ungewöhnlicher, aber nachvollziehbarer Gefühle hervorrufen. Die *Kunst der Fuge* ist also keine akademische Enzyklopädie obskurer musikalischer Techniken, sondern die Reise eines unermüdlichen Entdeckers, dessen Erfindungsdrang keine Grenzen kennt.

In dieser Aufnahme spielen vier Gamben in allen Fugen (mit Ausnahme des dreistimmigen Contrapunctus 8). Die Zauberei der vier Kanons hingegen fällt in eine andere musikalische Gattung: Als komplexe Befragungen reiner kontrapunktischer Technik und als Werke, die auf Dialoge verzichten, sind sie vorzugsweise auf der Orgel zu hören. Der Kern des Werks – die ersten elf Fugen – durchläuft die drei klassischen Fugentypen: einfache Fugen (Contrapunctus 1 bis 4), die auf invertierbaren Kontrapunkt verzichten, Gegenfugen (Contrapunctus 5 bis 7), die melodische Umkehrung und thematische Augmentation aufweisen, und Doppelfugen (Contrapunctus 8 bis 11), die Kontrasubjekte und den invertierbaren Kontrapunkt beinhalten.

Die beiden Spiegelfugen, Contrapunctus 12 und 13, versuchen etwas Ungewöhnlicheres. Sie beginnen mit den üblichen zeitversetzten Einsätzen der

Stimmen und sind so konzipiert, dass jedes Stück auch „verkehrt herum“ (*rectus* und *inversus*) zu hören ist, wobei ein strenges Verfahren der melodischen Umkehrung befolgt wird: Was in der einen Version nach oben geht, geht in seinem gespiegelten Alter Ego nach unten. Ursprünglich komponierte Bach *Contrapunctus 13* für drei Stimmen, war aber wahrscheinlich nicht ganz zufrieden mit dem musikalischen Ergebnis. Ich sage das, weil er sich sehr darum bemühte, eine vierte freie Stimme in einer bemerkenswerten Bearbeitung hinzuzufügen, die er „für zwei Cembali“ arrangierte und die gewisse Unzulänglichkeiten in den Originalwerken (*rectus* sowie *inversus*) abdeckt. Es ist diese späteren Versionen, die ich für vier Gamben arrangiert habe, die Bachs Leistung bei der Schaffung fesselnder Musikstücke auf besonders atemberaubende Weise demonstriert.

Die Aufnahme schließt mit der unvollständigen Doppelfuge, die auf drei Themen basiert. Dieses Stück umfasst nicht nur die kühne Einbeziehung von Bachs Monogramm – B-A-C-H – sondern auch Elemente der melodischen Umkehrung (oder Gegenfuge) und der Engführung (oder des Kanons). Trotz ihres fragmentarischen Torsos war die *Fuga a 3 Soggetti* als erste von zwei abschließenden Zusammenfassungen der gesamten Sammlung gedacht. Das Stück beginnt mit einem Palindrom, das das Thema der Kunst der Fuge verdichtet, und bietet eine persönlichere Vision der Fuge, denn Bach selbst macht einen unübersehbaren Gastauftritt als eines der Kontrasubjekte.

Alle Erben Bachs waren sich sicher, dass sein sich verschlimmerndes Augenleiden ihn daran hinderte, die *Fuga a 3 Soggetti* (sowie eine abschließende umkehrbare Fuge über vier Themen) zu vollenden. Und obwohl einige Wissenschaftler behaupteten, Bach habe die letzte Fuge vor seinem Tod schon fertiggestellt, ist es schwer zu erklären, warum er dem Kupferstecher dann nie den Schluss geliefert hat. Er hatte auf jeden Fall genügend Zeit dafür: Nach einer Untersuchung am Verlauf von

Bachs sich verschlechternder Handschrift stellte sich heraus, dass er vor seiner ersten Augenoperation mindestens fünf Monate Zeit gehabt hätte und möglicherweise sogar weitaus mehr, in denen er es aber versäumte, das fertige Werk an den Kupferstecher zu schicken.

Warum hat Bach also die Kunst der Fuge nicht vollendet? Dafür gäbe es viele Erklärungen, aber ich bin persönlich der Meinung, dass der Komponist Bedenken hatte, ein Werk zu liefern, das – mit einer völlig untypischen Eitelkeit – sein kühn hineingewebtes Familienwappen verkündete, egal wie verdient diese Verkündung war. Das heißt, selbst wenn er den Rest der letzten Fuge, deren drei Themen er bereits miteinander kombiniert hatte, leicht hätte ausarbeiten können, entschied sich Bach durch seine Untätigkeit dafür, sie bis zu seinem Tod unvollendet zu lassen. Vielleicht war er beunruhigt, seinen persönlichen Stolz öffentlich zur Schau zu stellen, was schließlich eine Todsünde war. Seinen eigenen Namen als explizites Thema der Kunst der Fuge zur Schau zu stellen, war eine ganz andere Sache, als lediglich Freunden zu erzählen, dass die Familie Bach sich ihrer Hingabe zur Musik rühmen konnte, weil ihr Name eine Melodie bildete. Wahrscheinlicher ist, dass Bach erkannte, dass das prominente Auftreten von B-A-C-H keine bloße Kleinigkeit oder ein Scherz darstellte, sondern vielmehr eine inakzeptabel unbescheidene Äußerung widerspiegelte, die möglicherweise dem Bild, das er sich von seinem Vermächtnis wünschte, geschadet haben könnte.

Sicherlich glaubte Emanuel Bach, dass der fragmentarische Zustand der *Fuga a 3 Soggetti* mit Tod und Sterblichkeit zusammenhing, als er auf der letzten Seite des unvollendeten Manuskripts einen merkwürdigen Nachtrag einfügte: „NB. Über dieser Fuge, wo der Name B A C H im Kontrasubjekt angebracht worden, ist der Verfasser gestorben.“ Nun war Emanuel in der Zeit vor dem Tod seines Vaters in Berlin (und nicht in Leipzig) gewesen und mag einfach zu einer nicht ganz unbegründeten

Schlussfolgerung gelangt sein oder sich sogar an einer attraktiven Mythenbildung beteiligt haben. Aber aus welchem Grund auch immer, Emanuels Inschrift enthält einen unbestreitbaren Kern an Wahrheit: Als Fugenkomponist war Joh. Seb. Bach tatsächlich in dem Moment verstorben, als die letzten Noten seines Manuskripts in der Stille ausklangen. Doch selbst ohne die Genugtuung eines Abschlusses können wir, die glücklichen Erben eines solch schillernden Hauptwerks, immer noch über seine bewegende Hommage an die Fuge und ihre „verborgenen Schönheiten“ staunen, während wir gleichzeitig auch den Verlust von jemandem beklagen, der sich so leidenschaftlich für deren Kultivierung einsetzte.

© **Laurence Dreyfus, 2025**

Übersetzung: Laurence Dreyfus

L'Art de la fugue

Pour nombre de contemporains de Johann Sebastian Bach, le savant procédé de la fugue était une forme de vanité intellectuelle très éloignée de ce que l'on pouvait considérer comme un type de musique plus désirable et « naturel ». Les « jeux de l'esprit » en musique étaient peu considérés. Pourtant, le titre de la dernière œuvre de Bach, *L'Art de la fugue (Die Kunst der Fuge)*, souligne au contraire que la fugue est un art et non un artifice, est *Kunst* plutôt que *Künstlichkeit*. Ne nous étonnons donc pas de trouver un esprit aussi profondément émouvant dans ce recueil, car Bach n'avait pas seulement pour objectif de faire appel à l'esprit, mais aussi et surtout à l'oreille. Si l'œuvre fut composée de manière à pouvoir être jouée en grande partie au clavier, le titre *Art de la fugue*, contrairement à ceux de *Clavier bien tempéré* et *Clavier-Übung*, ne spécifie aucune instrumentation. Le but du compositeur était d'explorer l'univers de la fugue plutôt que de se préoccuper de qui la jouerait. C'est pourquoi la partition de *L'Art de la fugue* est ouverte à n'importe quelle instrumentation. Cela permettait l'« avantage particulier » d'admirer les « beautés cachées » que l'on ne trouve que dans ce genre d'œuvre, écrit Friedrich Wilhelm Marpurg dans la préface à l'édition de 1752, mais on pouvait également voir comment, dans les fugues – toutes basées sur le même thème en ré mineur –, « toutes les voix chantent sans interruption ».

Chanter – ou jouer avec lyrisme –, c'est précisément ce qu'un consort de violes peut offrir à *L'Art de la fugue*. Car il s'agit là d'un ensemble habitué à « chanter » ses parties tout en s'engageant avec d'autres voix au sein d'une toile polyphonique en perpétuelle évolution. Près d'un siècle auparavant, en France, François Roberday avait eu la même idée en publiant ses *Fugues, et caprices, à quatre parties* (1660). Comme *L'Art de la Fugue*, l'œuvre est imprimée en parties séparées, un format qui

« a encore cet avantage que si on veut jouer ces Pièces de Musiques sur des violes ou des semblables instruments, chacun y trouvera sa partie détachée des autres ». Ce dénouage du contrepoint expose les interactions dynamiques entre les parties et met en évidence le type de conversation si familier du répertoire de consort. Et les personnages qui conversent dans l'*Art de la fugue* sont absolument extraordinaires ! Bach réussit à broser un ensemble finement détaillé de portraits musicaux contrastés qui regorgent de révélations et de surprises, car rien dans cette œuvre n'apparaît comme prévu. En effet, en se limitant à un unique thème, Bach s'oblige à trouver des styles et des combinaisons toujours nouveaux qui évoquent une panoplie de sentiments inhabituels mais intelligibles. Loin d'une encyclopédie académique de techniques musicales obscures, l'*Art de la fugue* est un voyage de découvertes vécu par un explorateur invétéré dont la soif d'invention ne connaît pas de limites.

Sur cet enregistrement, quatre violes jouent dans toutes les fugues (à l'exception du *contrapunctus* 8 à trois voix). Les quatre canons, en revanche, relèvent d'un autre genre musical : interrogations complexes de la technique contrapuntique pure s'abstenant de tout dialogue, elles sont mieux rendues par l'orgue. Le cœur de l'œuvre – les onze premières fugues – progresse à travers les trois types traditionnels de fugues : la fugue simple (*contrapunctus* 1 à 4), qui évite le contrepoint renversable, la contre-fugue (*contrapunctus* 5 à 7), qui présente une inversion mélodique et une augmentation thématique, et la fugue double (*contrapunctus* 8 à 11), qui met en évidence les contre-sujets et le contrepoint renversable.

Les deux fugues miroir, les *contrapunctus* 12 et 13, s'essayent à quelque chose de plus inaccoutumé. Commenant par les entrées échelonnées habituelles des voix, elles sont conçues de manière à ce que chacune soit également entendue « à l'envers » (*rectus* et *inversus*), selon une stricte procédure d'inversion mélodique : tout ce qui monte dans une version descend dans son *alter ego* en miroir. Initialement,

Bach avait composé le *contrapunctus* 13 pour trois voix, mais il n'était probablement pas entièrement satisfait du résultat. En effet, il s'est ingénié à ajouter une quatrième voix libre dans une remarquable adaptation réalisée « pour deux clavecins » et masquant certaines maladresses de l'œuvre originale (à la fois *rectus* et *inversus*). Ces versions ultérieures, que j'ai arrangées pour quatre violes, rendent le travail de Bach particulièrement époustouflant.

L'enregistrement s'achève avec la double fugue incomplète basée sur trois thèmes. Cette pièce comporte le nom de Bach (B-A-C-H, notation allemande pour les notes si bémol-la-do-si bécarre), mais emprunte également des éléments d'inversion mélodique (ou contre-fugue) et de *stretto* (ou canon). Malgré son état fragmentaire, la *Fuga a 3 Soggetti* fut conçue pour être l'un des deux condensés finaux qui résument l'ensemble du recueil. S'ouvrant sur une compression du sujet du recueil formant un palindrome mélodique, cette pièce offre une vision plus personnelle de la fugue, le nom de Bach y faisant une apparition incontournable en tant que contre-sujet.

Tous les héritiers de Bach étaient convaincus que l'aggravation de l'état de ses yeux l'avait empêché de terminer la *Fuga a 3 Soggetti* (ainsi qu'une dernière fugue renversible sur quatre thèmes). Si certains spécialistes ont supposé que Bach avait en réalité eu le temps d'achever la fugue finale, il reste difficile d'expliquer pourquoi il ne la fournit pas au graveur. Cela lui aurait certainement été possible : selon une étude de la détérioration de l'écriture de Bach, il disposait d'au moins cinq mois avant sa première opération des yeux pendant lesquels il aurait eu largement le temps de le faire.

Pourquoi donc Bach n'acheva-t-il pas *l'Art de la fugue* ? Il existe plusieurs explications possibles, mais je soupçonne le compositeur d'avoir hésité à envoyer une œuvre tissant aussi audacieusement – dans un élan de vanité tout à fait atypique

mais justifié – son emblème familial. En effet, bien qu’il lui aurait été facile d’élaborer le reste de la fugue finale à partir des trois thèmes déjà combinés entre eux, Bach choisit, par son inaction, de la laisser inachevée à sa mort. Peut-être s’alarma-t-il de publier un tel étalage d’orgueil, péché mortel. Afficher son propre nom comme thème de *l’Art de la fugue* était une chose bien différente que de simplement raconter à ses amis, comme nous savons qu’il le faisait, que la famille Bach pouvait se vanter de sa dévotion à la musique parce que son nom formait une mélodie. Il est plus probable que Bach réalisa que la présence proéminente de son nom n’était pas une simple bagatelle ou un trait d’esprit, mais qu’elle reflétait une déclaration intolérablement peu modeste qui aurait pu compromettre la façon dont il souhaitait que son héritage fût perçu.

Carl Philipp Emanuel croyait certainement que l’état fragmentaire de la *Fuga a 3 Soggetti* était lié à (l’idée de) la mort lorsqu’il écrivit un curieux *addendum* à la dernière page du manuscrit inachevé : « NB. Sur cette fugue où le nom de BACH est utilisé en contre-sujet, l’auteur mourut. » Carl Philipp Emanuel se trouvait à Berlin (et non à Leipzig) avant la mort de son père et peut-être anticipa-t-il cette conclusion somme toute non déraisonnable ou qu’il se lança dans la création d’un mythe séduisant. Mais quelle que fût sa motivation, l’inscription contient un indéniable fond de vérité : Johann Sebastian Bach, grand compositeur de fugues, aurait expiré au moment même où les dernières notes de la partie de ténor s’éteignaient. Mais même sans avoir la satisfaction d’une fin, nous, heureux héritiers d’un *magnum opus* aussi éblouissant, pouvons encore nous émerveiller de son vibrant hommage à la fugue et à ses « beautés cachées », tout en déplorant la perte d’un homme si passionnément dévoué à cultiver cet art.

Recorded in St. Andrew's Church, Toddington, UK,
on 19–22 September 2024,
and Chapel of King's College Cambridge, UK,
on 17 September 2024

Recording Producer & Engineer
Philip Hobbs

Post-production
Julia Thomas

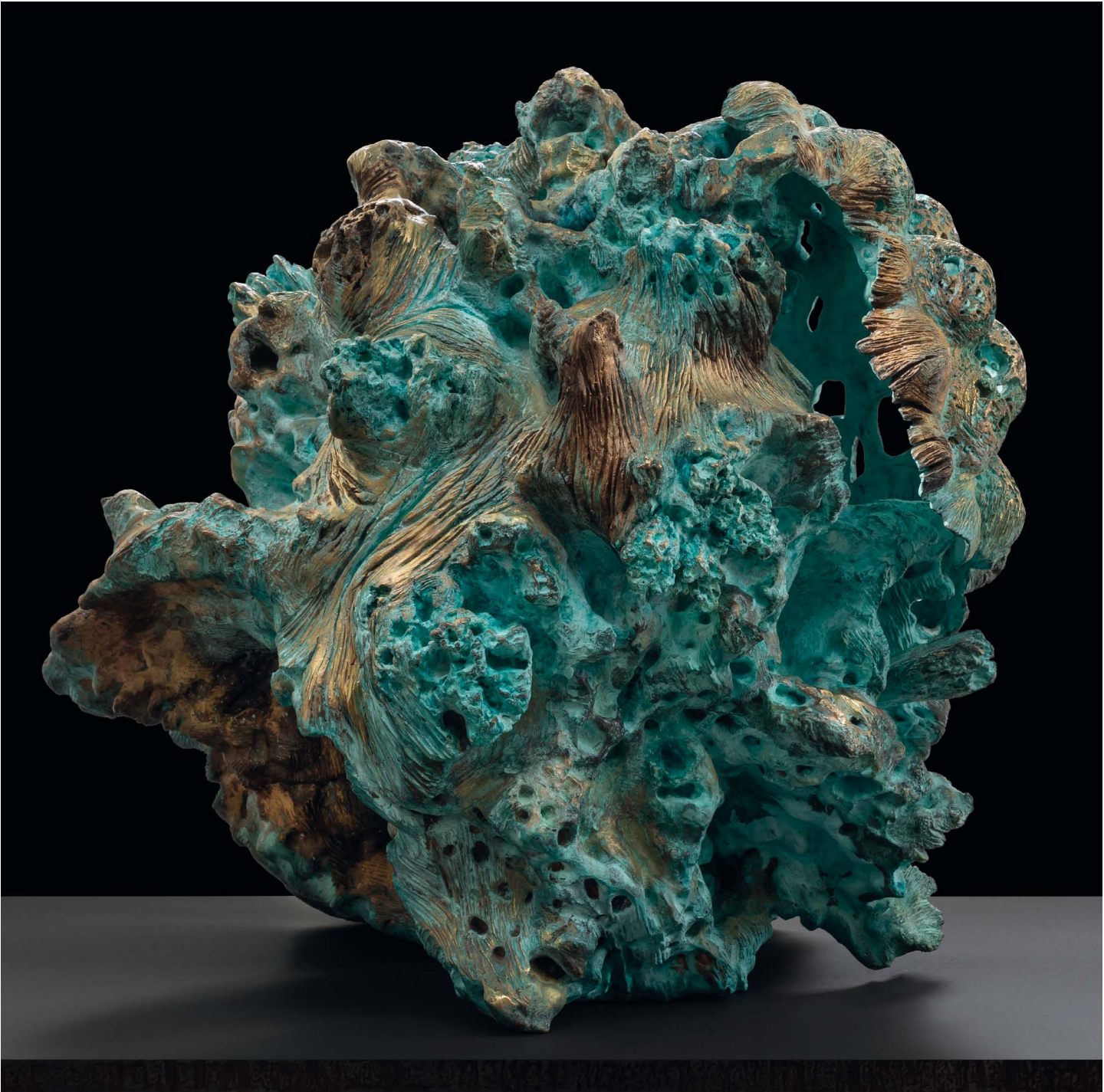
Label Manager
Timothée van der Stegen

Design
Valérie Lagarde

Cover and Inside Images
'BACH III' (2023), bronze – fire gilded
by Alexander Polzin (b. 1973)

Photograph of Phantasm
© Marco Borggreve

*Our thanks to Dr Margaret Bent CBE, Alexander Polzin, Jean-Claude Kuner,
Jean Norgate, the Fellows of King's College Cambridge and Ralph Woodward
for their help with this recording.*





LINN

outthere
M U S I C

FOR EVEN MORE GREAT MUSIC VISIT LINNRECORDS.COM