

BACH

DIE KUNST DER FUGE
CHRISTOPHE
ROUSSET

AD
TE





LES TALENS LYRIQUES

CHRISTOPHE
ROUSSET

Enregistré par Little Tribeca du 29 novembre au 2 décembre 2020 à L'Hôtel de l'Industrie, Paris

Direction artistique : Nicolas Bartholomé

Prise de son : Nicolas Bartholomé, Ignace Hauville / Ambroise Helmlinger

Montage, mixage et mastering : Ignace Hauville

Enregistré en 24 bits/96kHz

Christophe Rousset joue un clavecin allemand anonyme (~1750), collection privée

Préparation et accord : Patrick Yègre

Photos de Christophe Rousset et couverture © Nathanaël Mergui

Images du manuscrit issues de la Staatsbibliothek zu Berlin, Mus.ms. Bach P 200

English translation by Gaëtan Naulleau & Kevin Wong

Les Talens Lyriques sont soutenus par le ministère de la Culture-Drac -Île-de-France, la Ville de Paris et le Cercle des Mécènes.

L'Ensemble remercie ses Grands Mécènes : la Fondation Annenberg / GRoW – Gregory et Regina Annenberg Weingarten, Madame Aline Foriel-Destezet, et la Fondation Société Générale C'est vous l'avenir.

L'Ensemble est régulièrement soutenu pour son rayonnement national et international et ses productions discographiques par le Centre National de la Musique.

Les Talens Lyriques sont depuis 2011 artistes associés, en résidence à la Fondation Singer-Polignac.



Direction régionale
des Affaires culturelles
d'Île-de-France



avec le généreux soutien de
Aline Foriel-Destezet



AP313 Little Tribeca © 2023 Aparté / Little Tribeca · Les Talens Lyriques © Aparté, a label of Little Tribeca [LC] 83780
1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com lestalenslyriques.com

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Die Kunst der Fuge BWV 1080

1. Contrapunctus I	3'45
2. Contrapunctus II	3'33
3. Contrapunctus III	3'37
4. Contrapunctus IV	5'52
5. Contrapunctus V	4'09
6. Contrapunctus VI [per Diminutionem] in Stylo Francese	4'12
7. Contrapunctus VII per Augmentationem et Diminutionem	4'50
8. Contrapunctus VIII	6'15
9. Contrapunctus IX alla Duodecima	3'
10. Contrapunctus X alla Decima	5'35
11. Contrapunctus XI	8'34
12. Contrapunctus XII [à 2 clav. rectus]	2'51
13. Contrapunctus XII [à 2 clav. inversus]	2'52
14. Contrapunctus XIII [à 2 clav. rectus]	2'21
15. Contrapunctus XIII [à 2 clav. inversus]	2'22
16. Canon in Hypodiapason (alla ottava)	4'54
17. Canon alla Decima in Contrapunto alla Terza	6'09
18. Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta	3'53
19. Canon [in Hypodiatessaron] per Augmentationem in Contrario Motu	4'18

Christophe Rousset harpsichord

Korneel Bernolet harpsichord [12-15]

The Art of Fugue: A Challenge

Gaëtan Naulleau

An Honour and a Slight

In November 1736, Johann Sebastian Bach was appointed Royal-Polish and Electoral-Saxon Court Composer (*Königlich Polnischer und Churfürstlich Sachsischer Hof-Compositeur*). This distinction bestowed by Dresden, although purely honorary and providing no salary, nevertheless gave providential recognition to the man who at fifty years of age saw his career bogged down in a position with no prestige and an arduous routine. Nearly fifteen years after his arrival in Leipzig, he had no other professional prospects despite a reputation that had long since spread beyond the city walls (above all, the reputation of a phenomenal harpsichordist and organist). He only had the opportunity to publish two opuses (the six Partitas and the volume containing the *Italian Concerto* and the *French Overture*), in addition to the cantata that marked his appointment as Thomaskantor in 1723.

The public recognition granted by the Saxon court was soon balanced out by a much less gratifying event. In May 1737, Bach discovered a portrait of an unnamed composer in a music magazine in which he could only recognise himself. The author praised an “extraordinary artist” while he was at the keyboard, “where he has met only one man¹ who can claim to compete with him”, and then deplored an artificial “overloading” in his music: “this great man would be the admiration of whole nations if his compositions had a more pleasing quality, and if he did not remove naturalness from his pieces by an unclear and incomprehensible manner, and obscure their beauty by all-too-great art”.

Nineteenth-century historians scorned Johann Adolf Scheibe, whom they thought they recognised as the author of the unsigned article. They highlighted his defeat in the organist’s competition at St Thomas’s in 1723 and ranked him among the envious incompetents,

1 Everything points to the man in question being Handel.

without recalling that Scheibe showered praise upon Bach in several other texts. Closer to us, musicologists have reread the entire article with more qualms: it reviews twelve composers who were contemporaries of Bach, proves to be much more substantial than the few adjectives quoted over and over again in the biographies,² and is set in a particular context. Moreover, it has given rise to a long-running dispute of the kind the Age of Enlightenment was so fond of. Bach's defenders, led by Birnbaum, focused on a question that was soon to be a central one in the French *Querelle des bouffons* (1753): what is "natural" in music? In the eyes of his detractors, Bach's style betrayed brilliantly, but vainly, a virtue that was all the more important as they extolled a new simplicity in Germanic music (a counterweight to the strong Italian influences, recently reaffirmed by the fashion for Neapolitan opera). And when the 1737 article stresses the incredible difficulties that Bach's music then presented to its performers, and especially to its singers, it is pointing to a problem that is no less obvious today.

The most remarkable feature of this case was the reaction of the first party concerned, who was soon unmasked by his defenders. "All-

too-great art"? Bach, to say the least, did not reduce the complexity of his musical writing after 1737. He even exacerbated what he was criticized for in an unprecedented project, which set aside "whole nations" in order to better captivate connoisseurs: *Die Kunst der Fuge*, whose title curiously echoes the "*Allzu-grosse Kunst*" questioned by the critics.

Myths of Incompleteness

The proximity of the work and the polemic (maintained by several texts until the mid-1740s) is a recent achievement of musicology. A century ago, *The Art of Fugue* seemed to have been composed at the end of the 1740s: in his swan song, the nearly blind old man would have drawn out the quintessence of the polyphonic art with which his forebears had all been imbued, but which his contemporaries had lost both the requirement and the taste for. In the brief preface to the posthumous edition (1751), his sons had laid the foundation for a sublime myth: "The late Author of this work was prevented by his disease of the eyes and his death, which followed shortly upon it, from bringing the last fugue, in which at the entrance of the third subject he mentions

2 Beverly Jerold, "The Bach-Scheibe Controversy: New Documentation", in *Bach*, 2011 (Vol. 42, no. 1, p. 1-45).

himself by name, to conclusion." The edition does indeed contain an unfinished fugue.

The image of the composer halted by fate right at the moment of completing a final masterpiece was as striking and touching as *The Art of Fugue* is elusive and imposing. In the nineteenth century it played its part in the revival of interest for a challenging work that was particularly difficult to champion in concert, but it has not withstood the scrutiny of late twentieth-century historians. Christoph Wolff³ (a leading figure in Bachian musicology) has established that: 1/ Bach began to work on *The Art of Fugue* in the late 1730s; 2/ a first version, comprising twelve fugues and two canons, was completed around 1742 (Berlin autograph); 3/ between 1742 and 1746, Bach reworked several of the pieces, to which he added one or two fugues and two canons; 4/ towards the end of his life, he prepared an edition; 5/ which was completed by his sons after his death (1750) and published the following year.

The very idea of an unfinished work has lost its grounds. On the one hand, it is doubtful whether the fragmentary fugue *a tre soggetti*, included by Bach's sons in the 1751 edition, was part of their father's plan. Perhaps it was

related to the cycle, but its title (*Fuga*, not *Contrapunctus*) and the absence of the main theme (though it can be combined with the three subjects in a final section) do not suggest this. The *Fuga a tre soggetti* could also be an addendum to a completed cycle. This is the assumption put forward by Wolff: the unfinished fugue would be a belated addition by Bach to a completed work.

Whatever the chosen explanation, the dating of the Berlin autograph has reversed the chronology. No, *The Art of Fugue* was not the final apotheosis of a series of particularly ambitious and masterly works of the 1740s; on the contrary, it had already been elaborated in the late 1730s and set out the guiding principle of the decade to come, which would govern three other masterpieces: the *Goldberg Variations* (1741), *The Musical Offering* (1747) and the *Canonic Variations* (1748). In each case, it expressed all the potentialities of a single musical material, and in so doing, demonstrated via a finite object the boundless invention that the mind is capable of if it masters all the resources of the musical art.

3 Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: the learned musician*, Norton & Company.

“A Pleasant Competition”

“Abstract music”, music “for the eyes”? The formal peculiarity of *The Art of Fugue* has, since the nineteenth century, led many commentators to classify it in these strange categories. The series of fugues (called *contrapunctus*) and canons composed on the same subject in the same key, without any specification of tempo, character or instrumentation, would call for a simple silent reading rather than an interpretation. Its notation (using four staves instead of the usual two staves for keyboard scores) would indicate a speculative approach, devoid of any instrumental contingency: *The Art of Fugue*, freed from the movement of emotions, would call only for study and contemplation. Various arguments have been put forward over the past century to show that it was indeed conceived for the keyboard, and yet the idea of an abstract music still has its advocates. It certainly has the advantage of removing the challenges that the cycle poses throughout to both performer and listener.

In his book *Der vollkommene Capellmeister* (1739), the composer and theoretician Johann Mattheson gives us a much more effective and relevant way of understanding what is at stake

in a fugue in the age of Bach: “One voice calls out to the other as if it were a conversation, asks questions, gives answers, expresses a different opinion, receives approval, finds a compromise, contests, and so forth”. Instead of the image of harmonious combinations, Mattheson prefers the dynamics of “a pleasant competition between voices”.

In valuing the formal cohesion of fugues, our Romantic heritage predisposes us to hear a harmonious interweaving in the response of one voice to the other. Mattheson, in contrast, stresses that the subject of a fugue is necessarily distorted by the voice that appropriates it in response, a fourth leap of the leader (*dux*) becoming a fifth leap of the follower (*comes*): “every fugue contains these two principal combatants who must settle their accounts with each other. The follower expresses a certain emulation of the leader, and although they struggle with each other, their entanglement is a kind of ‘funny dispute’ or ‘battle in jest’”.

In *The Art of the Fugue*, the rivalry between the two “combatants” is augmented by another duality: Bach sometimes works on the theme (ascending then descending: D-A-F-D...) and sometimes on its inversion (descending then ascending: D-A-C-E..), and sometimes ingeniously combines them. Here we find his

taste for symmetry, of which the two mirror fugues (*Contrapuncti XII* and *XIII*) are the most impressive example. The process could not be more constraining: every bar is to be played as it is notated, but can also be inverted in all four voices (each ascending movement becoming a descending one, and vice versa). Another contrapuntal device consists in articulating a theme and its slowed-down image, or its accelerated image, or both at the same time: thus the *Contrapuncti VI* and *VII*... which also play on the effects of inversion!

This combinative approach, however elaborate, however dizzying in the cohesion and diversity it ensures throughout the cycle, nevertheless rests on the foundation described by Mattheson: "Just as a discourse soon induces drowsiness if one is content to answer every propositions with a yes or a no, without undertaking an examination, without perceiving a reply, without arousing a little friendly struggle, so [any form of] harmony requires such a debate, objections, answers and a friendly controversy in due form."

Variations and fugues

In the revised chronology, the autograph of *The Art of the Fugue* (c1742) stands strikingly

next to the edition of the *Goldberg Variations* (1741). Could it be that Bach conceived these two keyboard works in parallel, both of which are exceptional in their length and both of which are built on an omnipresent material: here a melodic theme is handled in fugues, there a bass line is repeated in a series of variations? Another commonality between the two works is that they both received additions: fourteen canons copied by Bach's hand on a page of his copy of the variations; and two additional canons, a fugue (*Contrapunctus IV*) and an unfinished fugue (*a tre soggetti*) in *The Art of Fugue* revised.

While there are many echoes from one work to the other, there is one obvious point of difference. The *Goldberg Variations*, intended for a two-manual harpsichord, take a particularly idiomatic approach to the instrument – more idiomatic than any other work by Bach. The superlative diversity of the instrumental treatment, which is renewed throughout the thirty variations, is no small part of the appeal of such a complex work. *The Art of Fugue* is at the opposite end of the spectrum: the fourteen fugues, almost all in four voices, never leave the framework of a rigorous counterpoint, of vocal essence. One has to wait for the two-part canons to see more idiomatic figures emerge in the score – and perhaps inspire freer gestures in the performer.

The contrapuntal richness of such a non-idiomatic writing led to all sorts of instrumentations – sometimes real orchestrations, characterising each fugue and underlining the polyphony's progressions in an analytical manner. It was in this form that *The Art of Fugue* received its first complete concert performance in 1927. The listener gains a certain clarity, no question about it. But, on the other hand, he loses the extraordinary tension that arises when two hands animate the four voices in the restricted space of a keyboard – a tension at its height in the progression of the *Contrapunctus XI*, whose polyphonic effervescence threatens to saturate the keyboard.

Listening to *The Art of Fugue* today

In what order should the counterpoints and canons be played? The question would not have given rise to so many endless debates if their sequence were identical in the 1742 autograph and the 1751 edition. Could the difference in their order indicate the posthumous intervention of Carl Philipp? In 1742, the trajectory of the cycle follows the increasing complexity of the rhythmic writing, first unified by long values and then varied by increasingly short diminutions

(the theme changes from one counterpoint to another, while remaining easily identifiable). Thus, the two canons of 1742 are distributed between the fugues. The more developed 1751 edition is organised into five chapters in a methodical manner, each one on one type of fugue: 1/ four simple fugues (counterpoints I-IV, the theme is presented in its straight or inverted form), 2/ three counter-fugues (V-VII, the two forms are combined), 3/ four double (IX, X) and triple fugues (VIII, XI), where the theme is combined with different counter subjects, 4/ two mirror fugues (XII-XIII), 5/ four canons. And finally the intriguingly fragmentary *Fuga a tre soggetti*.

For the latter, three possibilities are available to the performer: to present it as is (knowing that Bach would never have played an incomplete fugue), to defend one of the available completions, or to discard it for the reasons mentioned above. This last option, which was that of Gustav Leonhardt in his famous recordings of 1953 and 1969, and more recently of Bob van Asperen, is also that of Christophe Rousset.

Arguments of all kinds have been put forward to redistribute the canons, to modify the position of certain counterpoints, to include or not the unfinished fugue. So many questions of

editorial agenda, with no real musical stakes. An order... for what? No one in Bach's time would have had the idea of listening to this monumental collection all the way through, which demands so much, at every moment, both of the performer and of the listener. Today, who can say without his nose growing that he is capable of remaining focused on *The Art of Fugue* from beginning to end? Paradoxically, the great modern ritual of performing the entire work on stage is the outcome of the idea of abstract music: there comes a time when the listener no longer perceives anything, or at least very little, of what is being played before him, and indulges in a form of devout and lazy contemplation. The instrumentations do not really change the problem.

One person, however, can follow the work from beginning to end without exhausting himself, thanks to his profession, his training and the support of the score: the performer. For the pianist and musicologist Charles Rosen, *The Art of Fugue* is "above all, a work to be played for oneself, to be felt under one's fingers as much as listened to". What a turnaround for a work said to be abstract! His colleague Joseph Kerman, in an extraordinary collection of analyses of fifteen

Bach fugues, regularly echoed this idea.⁴ At certain moments, the density of the polyphonic components is such that only the performer can grasp its characters and mutations. The *stretto* writing, in which the voices respond to each other more tightly than usual, is particularly frequent in *The Art of the Fugue*.

Let's try another approach... What if today the recording offered the best possible experience of such a unique work? By allowing us to stop listening whenever we like and to start again with a clear head; by allowing us to listen again to the counterpoint that has just been played and that leaves us speechless, to listen again, score in hand this time, focusing on a particular passage if desired. The disc also allows us to bring the counterpoints together as we please, to move from the Eden of the first to the tumult of the eleventh, for example, or to concentrate on the canons. Finally, it offers us an anachronistic but invaluable luxury: to observe from one performer to the next how *The Art of Fugue* is incarnated, transformed, and how it challenges us forever.

4 Joseph Kerman, *The Art of Fugue*, University of California Press.



Johann Sebastian Bach by Elias Gottlob Haussmann, oil on canvas, 1746, Museum of City History Leipzig

L'Art de la fugue, un défi

Gaëtan Naulleau

Un honneur et un affront

En novembre 1736, Johann Sebastian Bach reçoit le titre de « compositeur de la Chapelle royale » de la cour de Saxe. La distinction venue de Dresde, si elle est purement honorifique et ne procure aucun salaire, accorde une reconnaissance néanmoins providentielle à celui qui, à cinquante ans passés, voit sa carrière enlisée dans un poste sans prestige et une routine laborieuse. Près de quinze ans après son arrivée à Leipzig, il n'a vu aucune porte s'ouvrir malgré une réputation qui a dépassé depuis longtemps les murs de la ville (la réputation avant tout d'un claveciniste et organiste phénoménal). Il n'a eu l'occasion de publier que deux opus (les six *Partitas* et le volume comportant le *Concerto italien* et *l'Ouverture à la française*), outre la cantate qui marquait en 1723 sa nomination comme *Thomaskantor*.

La reconnaissance publique octroyée par la cour de Saxe sera bientôt balancée par un

événement beaucoup moins flatteur. En mai 1737, Bach découvre dans un magazine musical le portrait d'un compositeur qui n'est pas nommé mais dans lequel il ne peut que se reconnaître. L'auteur fait l'éloge d'un « artiste extraordinaire » quand il est au clavier, « où il n'a rencontré qu'un seul homme¹ qui puisse prétendre lui disputer l'avantage », puis regrette dans sa musique une surcharge artificielle : « le grand homme ferait l'admiration de nations entières s'il avait plus d'agrément, s'il ne retirait pas à ses œuvres le naturel par une manière boursouflée et confuse, et s'il n'assombrissait pas leur beauté sous un art trop grand. »

Les historiens du XIX^e siècle ont éreinté Johann Adolf Scheibe, dans lequel ils pensaient reconnaître l'auteur de l'article non signé. Ils pointaient son échec au concours d'organiste de Saint-Thomas en 1723 pour le ranger parmi les envieux incompetents, sans rappeler que Scheibe encense Bach dans plusieurs autres textes. Plus près de nous, les musicologues

1 Tout laisse penser que l'homme en question est Handel.

ont relu l'article entier avec plus de scrupules : il passe en revue douze compositeurs contemporains de Bach, s'avère beaucoup plus substantiel que les quelques adjectifs cités en boucle dans les biographies², et s'inscrit dans un contexte précis. Il a d'ailleurs suscité un débat au long cours, de ceux dont raffolaient les Lumières. Les défenseurs de Bach, Birnbaum en tête, se sont focalisés sur une question dont la Querelle des bouffons allait bientôt se nourrir (1753) : qu'en est-il en musique du « naturel » ? Aux yeux de ses détracteurs, le style de Bach trahissait brillamment, mais vainement, une vertu d'autant plus importante qu'ils prônaient une nouvelle simplicité de la musique germanique (réponse identitaire aux influences italiennes, récemment réaffirmées par la mode de l'opéra napolitain). Et quand l'article de 1737 souligne les difficultés invraisemblables que posait alors la musique de Bach à ses interprètes, et tout particulièrement aux chanteurs, il pose le doigt sur un problème non moins évident aujourd'hui.

Le plus remarquable dans cette affaire fut la réaction du premier intéressé, bientôt démasqué par ses défenseurs. « Un art trop grand » ? Bach, c'est le moins qu'on puisse dire, n'a pas atténué la complexité de son écriture musicale après

1737. Il a même exacerbé ce qu'on lui reprochait dans un projet sans précédent, qui tournait le dos aux « Nations entières » pour mieux fasciner les connaisseurs : *Die Kunst der Fuge*, dont le titre fait curieusement écho à cette « *Allzu-grosse Kunst* » mise en cause par la critique.

Mythes de l'inachèvement

La proximité de l'œuvre et de la polémique (entretenue par plusieurs textes jusqu'au milieu des années 1745) est un acquis récent de la musicologie. Il y a un siècle, *L'Art de la fugue* semblait composé à la fin des années 1740 : dans son chant du cygne, le vieil homme presque aveugle aurait tiré la quintessence de l'art polyphonique dont ses aïeux étaient tous imprégnés mais dont ses contemporains avaient perdu l'exigence comme le goût. Dans la brève préface de l'édition posthume (1751), ses fils avaient fait le lit d'un mythe sublime : « Bach a été empêché par sa maladie des yeux et par sa mort survenue peu de temps après d'achever la dernière fugue, où il s'est fait connaître nommément dans le troisième sujet ». L'édition comporte en effet une fugue inachevée.

2 Beverly Jerold, "The Bach-Scheibe Controversy: New Documentation", in *Bach*, 2011 (Vol. 42, no. 1, p. 1-45).

L'image du compositeur stoppé par le sort au moment d'achever un ultime chef-d'œuvre était aussi saisissante et touchante que *L'Art de la fugue* est fuyant et imposant. Elle a eu sa part dans le regain d'intérêt au XIX^e siècle pour un opus ardu et particulièrement difficile à défendre en concert, mais n'a pas résisté aux investigations des historiens de la fin du XX^e siècle. Christoph Wolff (figure de proue de la musicologie bachienne) a établi que : 1/ Bach s'attelle à *L'Art de la fugue* à la fin des années 1730 ; 2/ une première version, comprenant douze fugues et deux canons, est mise au propre vers 1742 (autographe de Berlin) ; 3/ entre 1742 et 1746, Bach retravaille plusieurs numéros auxquels il ajoute une ou deux fugues et deux canons ; 4/ il prépare au soir de sa vie une édition ; 5/ complétée par ses fils après sa mort (1750) et parue l'année suivante.

L'idée même d'une œuvre inachevée a perdu ses fondements. D'une part, il est permis de douter que la fugue fragmentaire *a tre soggetti*, incluse par les fils Bach dans l'édition de 1751, faisait partie du projet de leur père. Peut-être n'avait-elle aucun rapport avec le cycle : ce que laissent penser son titre (*Fuga* et non pas *Contrapunctus*) et l'absence du thème principal (qu'il est certes possible de combiner aux trois sujets dans une dernière section). La *Fuga a tre*

soggetti peut aussi être un addendum à un cycle complet sans elle. C'est l'option défendue par Wolff : la fugue inachevée serait un ajout tardif, de Bach, à une œuvre achevée.

Quelle que soit l'option retenue, la datation de l'autographe de Berlin a renversé la chronologie. Non, *L'Art de la fugue* n'était pas l'apothéose finale d'une série d'œuvres particulièrement ambitieuses et magistrales jalonnant les années 1740. Élaboré dès la fin des années 1730, il posait au contraire le fil conducteur de la décennie à venir, où son principe régit trois autres chefs-d'œuvre : les *Variations Goldberg* (1741), *L'Offrande musicale* (1747) et les *Variations canoniques* (1748). A chaque fois, il s'agit d'exprimer toutes les potentialités d'un matériau musical unique, et ce faisant de faire valoir à partir d'un objet fini l'invention incommensurable dont l'esprit est capable s'il maîtrise toutes les ressources de l'art musical.

Une « compétition agréable »

« Musique abstraite », musique « pour les yeux » ? La singularité formelle de *L'Art de la fugue* lui a valu d'être rangé dans ces étranges catégories par de nombreux commentateurs dès le XIX^e siècle. La série de fugues (nommées

contrapunctus) et de canons composés sur un même sujet, dans la même tonalité, sans indication de tempo, de caractère ni d'instrumentation, appellerait une simple lecture silencieuse plutôt qu'une interprétation. Sa notation (sur quatre portées au lieu des deux portées habituelles des partitions pour clavier) signifierait une démarche spéculative et libre de toute contingence instrumentale : *L'Art de la fugue*, libéré du mouvement des émotions, n'appellerait que l'étude et la contemplation. Il y a un siècle déjà, plusieurs éléments ont permis de démontrer que *L'Art de la fugue* a bien été conçu pour le clavier, et malgré cela l'idée d'une musique abstraite conserve des partisans. Elle a certes l'avantage d'écartier les défis que le cycle pose d'un bout à l'autre à l'interprète comme à l'auditeur.

Dans son ouvrage *Der vollkommene Capellmeister* (1739), le compositeur et théoricien Johann Mattheson nous donne des clefs nettement plus efficaces et pertinentes pour entendre ce qui est en jeu dans une fugue au temps de Bach : « Une voix interpelle l'autre comme s'il s'agissait d'une conversation, pose des questions, donne des réponses, émet une opinion différente, reçoit une approbation, trouve un compromis, conteste, et ainsi de suite ». À l'image anachronique

d'une combinatoire idéale, Mattheson préfère la dynamique d'une « compétition agréable à laquelle se livrent les voix entre elles ».

En valorisant la cohésion formelle des fugues, notre héritage romantique nous prépare à entendre dans la réponse d'une voix à la précédente une imbrication harmonieuse. Mattheson, au contraire, souligne qu'un thème de fugue est nécessairement déformé par la voix qui se l'approprie en réponse, un saut de quarte du meneur (*dux*) devenant un saut de quinte du suiveur (*comes*) : « chaque fugue contient ces deux principaux combattants qui doivent régler leur compte l'un à l'autre. Le suiveur exprime une certaine émulation à l'égard du meneur et, même s'ils luttent l'un contre l'autre, leur enchevêtrement est une sorte de "dispute plaisante" ou de "bataille pour rire" ».

Dans *L'Art de la fugue*, la rivalité des deux « combattants » se trouve augmentée d'une autre dualité : Bach travaille tantôt le thème (ascendant puis descendant : *ré-la-fa-ré...*) tantôt son inversion (descendant puis ascendant : *ré-la-do-mi...*), et s'ingénie parfois à les combiner. On retrouve là son goût des symétries, dont les deux fugues miroirs (*Contrapuncti XII* et *XIII*) sont l'exemple le plus impressionnant. L'exercice est on ne peut plus contraignant : toute mesure doit pouvoir être

jouée telle qu'elle est notée, mais aussi inversée aux quatre voix (chaque mouvement ascendant devenant descendant, et inversement). Une autre figure virtuose du contrepoint consiste à articuler un thème et son image ralentie, ou son image accélérée, ou les deux à la fois : ainsi des *Contrapuncti VI* et *VII*... qui jouent en outre sur les effets de l'inversion !

Ce travail combinatoire, aussi élaboré soit-il, aussi vertigineux par la cohésion et la diversité qu'il assure tout au long du cycle, repose néanmoins sur le socle décrit par Mattheson : « De même qu'un discours ne tarde pas à induire la somnolence si l'on se contente de répondre à toutes les propositions par oui ou par non, sans entreprendre d'examen, sans percevoir de réplique, sans susciter de petite lutte amicale, ainsi [toute forme d'] harmonie... requiert un tel débat, des objections, des réponses et une controverse amicale en bonne et due forme. »

Variations et fugues

Dans la chronologie révisée, l'autographe de *L'Art de la fugue* (ca. 1742) jouxte de façon frappante l'édition des *Variations Goldberg* (1741). Bach aurait-il conçu parallèlement ces deux œuvres pour clavier tout à fait exceptionnelles par leur longueur, et fondées

l'une et l'autre sur un matériau omniprésent : ici un thème mélodique traité en fugues, là une ligne de basse répétée sous une série de variations ? Les deux œuvres ont également en commun d'avoir reçu des ajouts : quatorze canons copiés de la main de Bach sur une page de son exemplaire des *Goldberg* ; et deux canons supplémentaires, ainsi qu'une fugue (*Contrapunctus IV*) et une fugue inachevée (*a tre soggetti*) dans *L'Art de la fugue* révisé.

Si les échos sont nombreux d'une œuvre à l'autre, un point évident les oppose. Les *Variations Goldberg*, destinées à un clavecin à deux claviers, abordent l'instrument d'une façon particulièrement idiomatique – plus idiomatique qu'aucune autre œuvre de Bach. La diversité superlative du traitement instrumental, qui se renouvelle tout au long des trente variations, n'est pas pour rien dans l'attrait d'une œuvre aussi complexe. *L'Art de la fugue* est aux antipodes : les quatorze fugues, presque toutes à quatre voix, ne sortent jamais du cadre d'un contrepoint rigoureux, d'essence vocale. Il faut attendre les canons à deux voix pour voir des figures plus idiomatiques se dessiner sur la partition – et inspirer, peut-être, des gestes plus libres à l'interprète.

La richesse contrapuntique d'une écriture aussi peu idiomatique a donné lieu à des instrumentations en tous genres – parfois de véritables orchestrations, caractérisant chaque fugue et soulignant les progressions de la polyphonie à la façon d'une analyse. C'est d'ailleurs sous cette forme que *L'Art de la fugue* a connu en 1927 sa première exécution intégrale en concert. L'auditeur y gagne une certaine clarté, cela ne se discute pas. Mais il perd, en contrepartie, l'extraordinaire tension qui s'installe quand deux mains animent les quatre voix dans l'espace restreint du clavier – une tension à son comble dans la progression du *Contrapunctus XI*, dont l'effervescence polyphonique menace de saturer le clavier.

Écouter *L'Art de la fugue* aujourd'hui

Dans quel ordre jouer les contrepoints et les canons ? La question n'aurait pas nourri tant d'interminables débats si leur succession était identique dans l'autographe de 1742 et l'édition de 1751. La différence de classement signifierait-elle l'intervention posthume de Carl Philipp ? En 1742, la trajectoire du cycle suit la complexification de l'écriture rythmique, d'abord unifiée par des valeurs longues puis variée par des diminutions de plus en plus brèves (le thème

se modifie d'un contrepoint à l'autre, tout en restant facilement identifiable). Ainsi les deux canons de 1742 sont distribués entre les fugues. Plus développée, l'édition de 1751 s'organise en cinq chapitres, chacun sur un type de fugue, à la façon d'une méthode : 1. quatre fugues simples (contrepoints I-IV, le thème est présenté dans sa forme droite ou dans sa forme inversée), 2. trois contre-fugues (V-VII, les deux formes sont combinées), 3. quatre doubles (IX, X) et triples fugues (VIII, XI), où le thème est combiné avec différents contre-sujets, 4. deux fugues miroir (XII-XIII), 5. quatre canons. Enfin l'intrigante *Fuga a tre soggetti* fragmentaire.

Pour celle-ci, trois possibilités s'offrent à l'interprète : la présenter telle quelle (tout en sachant que Bach n'aurait jamais joué une fugue incomplète), défendre l'une des complétions disponibles, ou l'écarter pour les raisons citées plus haut. Cette dernière option, qui fut celle de Gustav Leonhardt dans ses enregistrements célèbres de 1953 et 1969, et de Bob van Asperen plus récemment, est également celle de Christophe Rousset.

Des arguments de tous ordres ont été avancés pour redistribuer les canons, modifier la position de certains contrepoints, inclure ou non la fugue inachevée. Autant de questions d'ordre éditorial, sans véritable enjeu musical.

Un ordre... pour quoi faire ? Personne au temps de Bach n'aurait eu l'idée d'écouter dans la continuité cette collection monumentale, qui exige tant, à chaque instant, de l'interprète comme de l'auditeur. Aujourd'hui, qui peut affirmer sans voir son nez s'allonger qu'il est capable de rester concentré d'un bout à l'autre ? Paradoxalement, le grand cérémonial moderne qui consiste à donner l'œuvre entière en scène est le fruit de l'idée d'une musique abstraite : arrive un moment où l'auditeur ne perçoit plus rien, ou pas grand-chose de tout ce qui se joue devant lui, et se laisse aller à une forme de contemplation dévote et paresseuse. Les innombrables instrumentations ne changent rien au problème.

Une personne tout de même peut suivre l'œuvre d'un bout à l'autre sans s'épuiser, grâce à son métier, à son entraînement et au support visuel de la partition : l'interprète. Pour le pianiste et musicologue Charles Rosen, *L'Art de la fugue* est « par-dessus tout, une œuvre à jouer pour soi-même, à sentir sous ses doigts autant qu'à écouter. » Quel renversement, pour l'œuvre qu'on disait abstraite ! Son collègue Joseph Kerman, dans un extraordinaire bouquet d'analyses portant sur quinze fugues de Bach³,

rejoignait régulièrement cette idée. À certains moments, la densité des informations musicales est telle que l'interprète seul peut saisir leurs caractères fugaces et leurs mutations. L'écriture en « strette », où les voix se répondent de façon plus « serrée » qu'à l'ordinaire, est d'ailleurs particulièrement fréquente dans *L'Art de la fugue*.

Tentons une autre piste... Et si le disque offrait aujourd'hui la meilleure expérience possible d'une œuvre sans pareille ? En nous permettant d'interrompre l'écoute quand bon nous semble et de la reprendre à tête reposée ; en nous accordant de réécouter le contrepoint qui vient de s'achever et qui nous laisse bouche-bée, de réécouter encore, partition en main cette fois, en nous focalisant si besoin sur un passage. Aussi, le disque nous permet de rapprocher les contrepoints à notre guise, de passer par exemple de l'éden du premier au tumulte du onzième, ou de nous concentrer sur les canons. Le disque enfin nous offre un luxe anachronique mais inestimable : observer d'un interprète à l'autre comment *L'Art de la fugue* s'incarne, se métamorphose et toujours nous défie.

3 Joseph Kerman, *Art of Fugue: Bach Fugues for Keyboard, 1715-1750*, University of California Press, 2005.

Handwritten musical score for a piece titled "Caron in Hyndiate beta". The score is written on ten staves. The first staff contains a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a complex, multi-measure style with many beamed notes. A section of the score is marked "Grave". Below the staves, the title "Caron in Hyndiate beta" is written in a cursive hand, followed by the instruction "al reverso e per augmenta tempo".

Handwritten musical score for a piece titled "Caron in Hyndiate beta". The score is written on four staves. The first staff contains a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a complex, multi-measure style with many beamed notes. The score is marked "iii".





LES TALENS LYRIQUES

CHRISTOPHE
ROUSSET

Les Talens Lyriques sont soutenus par le ministère de la Culture-Drac Île-de-France, la Ville de Paris et le Cercle des Mécènes.

L'Ensemble remercie ses Grands Mécènes : la Fondation Annenberg / GRoW – Gregory et Regina Annenberg Weingarten, Madame Aline Foriel-Destezet, et la Fondation Société Générale C'est vous l'avenir.

L'Ensemble est régulièrement soutenu pour son rayonnement national et international et ses productions discographiques par le Centre National de la Musique.

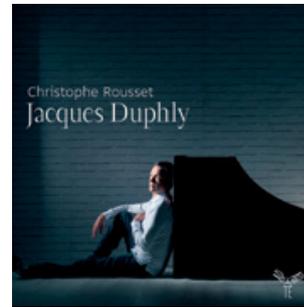
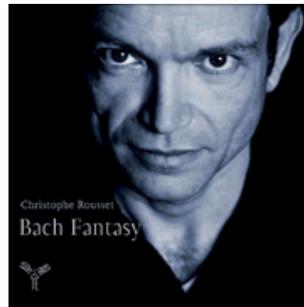
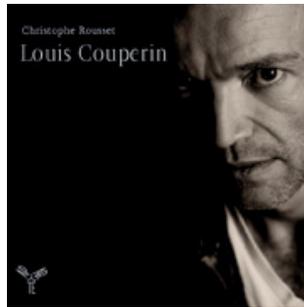
Les Talens Lyriques sont depuis 2011 artistes associés, en résidence à la Fondation Singer-Polignac.

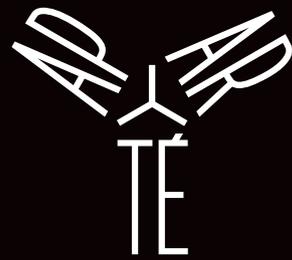
Les Talens Lyriques sont membres fondateurs de la FEVIS (Fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés) et de PROFEDIM (Syndicat professionnel des producteurs, festivals, ensembles, diffuseurs indépendants de musique).



lestalenslyriques.com

also available





apartemusic.com