

CD-1034 DIGITAL

J. S. Bach

Die Kunst

**Hans
Fagius**
organ

der Fuge

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)**Die Kunst der Fuge, BWV 1080** *(Peters)***79'49**

[1]	Contrapunctus 1	3'19
[2]	Contrapunctus 2	3'12
[3]	Contrapunctus 3	3'09
[4]	Contrapunctus 4	4'20
[5]	Contrapunctus 5	3'19
[6]	Contrapunctus 6 a 4 in Stylo Francese	3'57
[7]	Contrapunctus 7 a 4 per Augmentationem et Diminutionem	4'12
[8]	Contrapunctus 8 a 3	6'02
[9]	Contrapunctus 9 a 4 alla Duodecima	3'16
[10]	Contrapunctus 10 a 4 alla Decima	4'09
[11]	Contrapunctus 11 a 4	6'48
[12]	Contrapunctus inversus 12.1 a 4	2'52
[13]	Contrapunctus inversus 12.2 a 4	2'52
[14]	Contrapunctus inversus 13.1 a 3	2'41
[15]	Contrapunctus inversus 13.2 a 3	2'40
[16]	Canon alla Ottava	2'44
[17]	Canon alla Decima in Contrapunto alla Terza	4'39
[18]	Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta	2'09
[19]	Canon per Augmentationem in Contrario Motu	4'18
[20]	Fuga a 3 Soggetti	8'01

Hans Fagius

playing the organ of the Garrison Kirke, Copenhagen (Carsten Lund, 1995)

D*ie Kunst der Fuge* (*The Art of Fugue*), Johann Sebastian Bach's monumental last composition, is one of the legendary works in the history of music, surrounded by an aura of mystery. There are several reasons for this. The work has the character of the composer's final testament, while simultaneously providing a summary of the classical theory of counterpoint as it was manifested in the period starting with Renaissance vocal polyphony and extending to Bach's own time. A further contribution is made by the fact of the work being written in open score with no designated instrument and not the slightest indication of dynamics, tempi, etc., thereby lending it the status of an abstract composition, not meant for performance but merely intended to delight the eye, the formidable contrapuntal delicacies providing a purely intellectual feast. But what has meant most in creating this legendary status is, of course, the concluding, but unfinished, great quadruple fugue which is abruptly broken off just as the third theme consisting of the notes corresponding to B-A-C-H are, for the first time, combined with the two previous themes. The final combination of four themes was never (?) committed to paper. One can feel here the hand of the Almighty – such hubris can only be punished by death! And in the original, posthumous edition of 1751 the half-finished fugue is compensated by the inclusion of the organ chorale *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, the chorale that, according to legend, Bach dictated on his deathbed to his pupil and son in law Altnikol. The chorale has nothing to do with *Die Kunst der Fuge* but, with its connection to the composer's death, it has helped to underline the legendary status of the work.

Die Kunst der Fuge exists both in an original edition which was edited by Bach's son Carl Philipp Emanuel and which appeared in two impressions, the second in 1752 (with a preface by Wilhelm Marpurg), and in manuscript with fewer movements, a different order and, partly, in different versions. Bach evidently took part in the preparation of the printed version and it is probable that the order of the movements is largely his own even though scholars have often claimed that, after the initial eleven movements, the order is that of Carl Philipp Emanuel. By chance, one of the originals of the engraving (*Canon per Augmentationem in Contrario Motu*, one of the later movements) has been preserved in Bach's own manuscript and we find here the exact division into bars per line and side, the type of notation, etc. to be found in the printed version. It is not usual that such originals have been preserved in that they were often used as wrapping paper or for similar purposes when they were no longer needed. It is believed that practically the whole work, with the exception of the unfinished final fugue, was completed or at least planned during the year 1749, but that it was then delayed because of Bach's worsening eye condition, a condition that caused him to undergo two unsuccessful operations in 1750. For

reasons of health the composer was unable to complete the work despite the great enthusiasm with which he had started the project – so great that he had not even finished composing the work when printing began. In the original edition the concluding fugue was interrupted by a cadenza. The autograph of the fugue is preserved and it contains a further seven bars.

Die Kunst der Fuge consists of eighteen movements (or twenty if one counts the mirror versions), logically constructed and progressing from simple types of movements to increasingly complex ones. In this way the collection has the character of a dissertation. The entire work is built up on a four-bar theme, perfectly constructed and just as usable in its mirror version. It appears in numerous variants in all the movements except the final fugue where it would naturally have appeared as the fourth theme. Some of the movements have different principal themes but this is always in double or triple fugues where the main theme of the whole work turns up later in a different manifestation. The further one progresses into the work, the more used one becomes to hearing the mirror version alongside the normal version and, in due course, one can hardly determine which version is the ‘correct’ one. Many variants of the theme and several characteristic interludes discreetly creep in at an early stage, only to return later in an increasingly dominant form. The style and expression of the music also become increasingly advanced, the harmonies more daring and increasingly chromatic. We have to advance in time a long way to find anything similar.

Die Kunst der Fuge can be divided into six sections. First come four simple fugues, the first two with the theme the right way round, the last two with the theme mirrored. The second section consists of three fugues with the theme combined both the right way round and mirrored and also using half and double note values. At the centre of this is the *Fugue No. 6 in Stylo Francese*, a movement that also forms the centre of the first eleven basic fugues. In many of Bach’s cyclical works we find a movement in French style as the central axis. The next section contains four fugues with partly new main themes; two double and two triple fugues. The two triple fugues correspond with each other so that the themes in the latter (*Contrapunctus 11*) are mirror versions of the corresponding themes in the earlier one (*Contrapunctus 8*). The earlier movement is also merely in three parts as though to demonstrate that three parts fully suffice to present a triple fugue.

With this we have passed the eleven basic fugues. The following section consists of two mirror fugues, one four-part and one three-part. In the original edition, the version that would seem to be the point of departure, i.e. with the theme the right way round, comes as the second movement and acts as a sort of solution to the first version. In performing the work the tradition

has been to change the order, but the order in the original edition is surely authentic. The fifth part of the work contains four two-part canons, increasingly advanced, and the sixth and final section comprises the concluding *Fuga a 3 Soggetti* – or, more correctly, Quadruple Fugue.

The title of the concluding fugue, *a 3 Soggetti*, is certainly not Bach's own. In the extant music there are only three themes but the work's main theme would soon have entered as the crowning glory. The fugue was by no means as unfinished as it seems. Bach must have tried out how he could combine all four themes before deciding how they should be formed. (In 1880 the Ludwig van Beethoven scholar Gustav Nottebohm provided the first solution to the problem of how the main theme of the work could be combined with the other three themes.) The famous Bach scholar Christoph Wolff has shown that the manuscript paper containing the final bars differs markedly from the manuscript of the rest of the concluding fugue in that it has twelve staves instead of ten, the staves at the bottom of the page being very uneven and almost unusable. Bach surely used the paper only for these bars. The continuation and conclusion of the fugue were presumably on another piece of paper, but the person who produced the original plates misunderstood how the music was to be combined. Perhaps one day we shall receive an answer to this problem...

There are surprisingly large differences between the manuscript and the first edition. The manuscript gives the impression of a complete work and the impression it gives when reading it is different from the printed edition. In the printed version it is the logic and the development that seem most important, whereas in the manuscript one has more the feeling of a series of variations in which the contrast between movements is also important. The manuscript lacks one of the introductory fugues, two canons and the concluding unfinished fugue. The printed edition finishes with the two mirror fugues as a peak of musical craftsmanship. The notation is different too. In the printed version, all the fugues are notated in the same note values (with the exception of *No. 6 in Stylo Francese* and *No. 7 per Augmentationem et Diminutionem*) based on a minim pulse and with the fastest note (with few exceptions) a quaver. In the manuscript the introductory fugues are notated in the old-fashioned large *Alla breve* tempo (four minims to a bar), while some of the more 'modern' movements are notated in 2/4 time and with shorter note values. Some of the movements are also lengthened in the final version. It is not impossible that Bach worked with the manuscript version from as early as about 1740, put it aside when finished, as with the *Goldberg Variations* from 1742, but then, at the end of the decade, started working on it again for publication.

During the nineteenth century, *Die Kunst der Fuge* was published in several editions, includ-

ing one that was radically adapted for the piano by Carl Czerny in the 1830s and the 1875 Bach Gesellschaft collected edition. But it was not until the mid-1920s that, through the labours of the youthful musicologist Wolfgang Graeser, the work became generally known, partly through an article in the 1924 Bach Yearbook and partly through being arranged for orchestra. This arrangement was first performed in the Thomas Church in Leipzig in 1927. The 'abstract' disposal of the music in the printed edition, in a manner of speaking, made such an arrangement permissible. But, at the same time, certain scholars were already aware that it was completely normal practice to notate polyphonic keyboard music in open score during the Renaissance and Baroque periods. The most famous examples are surely Girolamo Frescobaldi's *Fiori Musicali* from 1635 (of which Bach owned a copy), Samuel Scheidt's *Tabulatura Nova* from 1624 or, indeed, Bach's own *Ricercar a 6* from the *Musikalisches Opfer*. Bach was merely pursuing a well-known tradition and the reason for such a course must have been, apart from tradition, that written out in this way the music becomes more transparent; parts crossing each other (that are otherwise difficult to keep track of) are avoided, and it is easy to follow all the intricacies of the music. In our own time one can hear *Die Kunst der Fuge* performed on the piano, string orchestra, saxophone quartet and so on, but Bach clearly had in mind either the harpsichord or the organ or a combination of the two. There is much that speaks to the organ's advantage with its ability to hold long notes and, not least, to use the pedal as a supplement when the music is too spread out to be playable by two hands. But, at the same time, the normal compass of the organ at that time is exceeded on several occasions both in the descant and the bass and it may well be the harpsichord that was the point of departure in this case.

What lies behind a work like *Die Kunst der Fuge*? It seems improbable that a practically minded musician like Bach would compose a monumental work entirely out of the blue, a pure exercise in craftsmanship, according to Anton Webern (in a speech from 1933) 'the most abstract music that we know... a work in which everything that is otherwise indicated in notation is missing: whether it is for voice or instrument, no performance instructions, indeed there is nothing at all'. The solution is perhaps to be found in the *Sozietät der musikalischen Wissenschaften*, which was founded in Leipzig in 1738 by Bach's friend and pupil Lorenz Christoph Mizler. It was a learned society permeated by the spirit characteristic of numerous academies and societies of diverse sorts that were formed in Europe from the mid-17th century onwards, societies whose aim was to maintain the highest level of research in science and the arts. Mizler's society called members from all over Germany and could boast of such illustrious names as Bach, Telemann, Handel and Stölzel. The last musician that the society tried to enlist

was Leopold Mozart in 1755, who was then member No. 20. Bach waited until 1747 (in June as the fourteenth member) before applying for membership (his contribution on entry was *Einige canonische Variationen über das Weihnachtslied: 'Vom Himmel hoch, da komm ich her'* and the *Canon triplex a 6 voci*, the same canon that is found on the famous portrait of Bach from 1746, a portrait that was probably commissioned in connection with this event), but he must surely have followed the society's work with great interest. Many of Bach's works from the period around 1738 and up to his death show a completely different character than formerly; substantial collections with a logical formation dominate and one notes an increased interest for older, classical forms and an older style aimed at 'Kenner' and 'Liebhaber', as noted in the prefaces.

The rules of Mizler's society obliged members to submit an annual paper to the society for study and discussion. Members were also to work for the 're-establishment of the old music's majesty'. The obligation remained until members reached the age of 65, when they would be relieved of their duties but would remain as honorary members and with double voting rights. Illness also relieved members of their obligations. Clearly it is here that *Die Kunst der Fuge* belongs, something that Hans Gunther Hoke very cogently points out in an appendix to the facsimile edition of the original printing and the manuscript (published in 1976). Bach was a man who took his obligations seriously and in March 1750 he would be 65. *Die Kunst der Fuge* must, according to this hypothesis, have been Bach's intended contribution to Mizler's society for the year 1749. It was a work that had been current for several years in a different form (perhaps inspired by the work of the society), but which he now partly reworked and expanded. But his distressing eye disease was a decisive hurdle and the entire project was delayed and remained incomplete. The focus on Mizler's society provides a natural explanation to another of Bach's last works, namely the *Musikalisches Opfer*. According to tradition this remarkable work was composed as a tribute to Frederick the Great and as a memorial of Bach's visit to Potsdam in May 1747. But the principal reason for the collection was surely that it was his 1748 contribution to Mizler's society; a collection of extremely complex canons for the members of the society to solve, a couple of polyphonic masterpieces with the ancient title Ricercar (... 'the old music's majesty'), and the modern trio sonata. Bach's dedication to Frederick the Great is dated 7th July 1747 and the work was printed a couple of days later, perhaps a passing fancy of Bach as a memory of the visit to Potsdam. At the beginning of September 1747, Mizler had told another member of the society that he had visited Bach, had heard about the visit to Potsdam and seen parts of the work that would be circulated to the members in the autumn. We see here the importance that Bach's membership of Mizler's society had on his work during the final years of his

life. This is a hypothesis but it is a very thought-provoking one.

This recording makes use of the edition by Christoph Wolff published by Peters in 1987, an Urtext edition based on the original printing and taking note of the latest research. This is laid out as a practical keyboard edition notated on two staves. Since this is not organ music in the normal sense in which one can see a pedal voice intended to be performed on 16-foot pitch, most of the music is played on the manuals, sometimes supplemented by attached pedal for wide-reaching intervals and, on a small number of occasions, with an independent pedal, though normally using the same octave pitch as the manuals (with just a few exceptions). The second mirror fugue (Contrapunctus 13) is played in the manner of a trio on two manuals and pedal. In a work like *Die Kunst der Fuge* a performance inevitably becomes something of the performer's own version of the music.

Die Kunst der Fuge was published posthumously in 1751 and in a second impression in 1752. In September 1756 there was an advertisement in a musical periodical in which Carl Philipp Emanuel offered for sale 'at a low price... the neat and accurately engraved copper plates for the Fugue work by my blessed father which was announced some years ago. Up to now the work has sold for the price of 4 Reichsthaler per copy. But since only about thirty copies have been sold... this is the reason for my deciding to free myself of them'. A work for a few but a work for eternity. *Die Kunst der Fuge* will naturally never achieve the same popularity as, for example, Bach's passions, the *B minor Mass*, the *Brandenburg Concertos* or the major organ works. But as a human achievement it stretches far beyond our comprehension, representing something that will almost certainly never be surpassed. In music one cannot come closer to the divine; this is a heavenly gift transmitted through the hands of a creative genius.

© *Hans Fagius 2000*

Sources:

- Johann Sebastian Bach: *Die Kunst der Fuge*, 2 volumes, edited by Christoph Wolff (C.F. Peters, Frankfurt 1987)
- Johann Sebastian Bach: *Die Kunst der Fuge*, facsimile of original print and manuscript with commentary by Hans Gunther Hoke (Leipzig 1976)
- Christoph Wolff: *Bach's Last Fugue: Unfinished?* and *The Compositional History of the Art of Fugue from BACH, Essays on His Life and Music* (Cambridge 1991)
- Bengt Hambraeus: *En ofullbordad konsts bok och dess öden* from Bengtsson/Hambraeus/Moberg, *Porträtt av Bach* (Stockholm 1968)

Hans Fagius studied the organ with Bengt Berg and at the Royal College of Music in Stockholm with Alf Linder. After graduating in 1974 he continued his studies in Paris with Maurice Duruflé. While still a student he won the international organ competitions in Leipzig and Stockholm.

Hans Fagius performs regularly throughout Europe, Australia and North America. He has made numerous recordings for BIS, including the complete organ music of J.S. Bach on 17 CDs, a CD of Mozart's music, symphonies by Widor, most of Saint-Saëns' works for organ as well as four-hand repertoire and works for organ and piano. His recording of Liszt's three major organ works was awarded the 1981 Grand Prix du Disque Liszt in Budapest. His repertoire is concentrated on the baroque and music from the romantic epoch.

After teaching the organ for many years in Stockholm and Gothenburg, Hans Fagius was appointed professor at the Royal Danish Conservatory in Copenhagen in 1989. He gives frequent masterclasses and has served on juries for many organ competitions. In 1998 he was elected a member of the Royal Swedish Academy of Music.



Hans Fagius

Die *Kunst der Fuge*, Johann Sebastian Bachs letztes Monumentalwerk, gehört aus verschiedenen Gründen zu den mit einem mystischen und legendenhaften Schein umgebenen Werken in der Musikgeschichte. Zum einen hat *Die Kunst der Fuge* den Charakter eines Testaments eines Komponisten, zum anderen stellt sie eine Zusammenfassung der gesamten klassischen Kontrapunktlehre dar, wie sie sich von der frühesten Vokalpolyphonie der Renaissance bis zu Bachs eigener Zeit gestaltet. Sicher trägt auch die weite Partitur-Notation (statt z.B. Klaviernotation) ohne irgenwelche Angaben zu Instrument, Dynamik, Tempo usw. dazu bei, dem Werk den Status einer abstrakten Komposition zuzumessen, nicht zu Aufführung bestimmt, sondern sozusagen lediglich zur Augenfreude, um rein intellektuell die ausgezeichneten kontrapunktischen Feinheiten genießen zu können. Aber was wohl hauptsächlich zu dem legendenumwobenen Ruf beigetragen hat, ist wohl die unvollendete, große, abschließende Quadrupelfuge, welche abrupt abbricht, wenn das dritte Thema, bestehend aus den Noten in Bachs Namen, zum ersten Mal mit den beiden früheren Themen verknüpft wird. Die abschließende Kombination der vier Themen wird nie mehr (?) schriftlich festgehalten. Hier scheint Gottes Hand einzugreifen – wie als ob ein solcher Hochmut nur mit den Tod bestraft werden kann. In der Originalausgabe, die 1751 posthum veröffentlicht wurde, wird die halbfertige Fuge mit dem Orgelchoral *Wenn wir in höchsten Nöten sein* ergänzt, dem Choral, den Bach nach der Legende noch auf dem Sterbebett seinem Schwiegersohn Altnikol diktiert haben soll. Dieser Choral hat zwar nichts mit der *Kunst der Fuge* zu tun, aber durch seine Anknüpfung an den Tod des Komponisten hat er zur Unterstreichend des legendären Status des Werkes beigetragen.

Die Kunst der Fuge ist sowohl als Originaldruck erhalten, vom Sohn Carl Philipp Emanuel abschließend redigiert und in zwei Auflagen erschienen (die zweite 1752 mit einem Vorwort von Friedrich Wilhelm Marpurg) als auch als Manuskript mit weniger Sätzen, anderer Reihenfolge und teilweise anderen Versionen. Offenbar hatte Bach bei der Ausarbeitung der gedruckten Version selbst teilgenommen. Höchstwahrscheinlich stammt auch die Satzfolge größtenteils von ihm selbst, auch wenn es oft hieß, die Reihenfolge nach den einleitenden elf Sätzen sei das Werk Carl Philipp Emanuels. Aus unerfindlichem Grund ist eine der Vorlagen zu dem Kupferstich (*Canon per Augmentationem in Contrario Motu*, also einer der späteren Sätze des Werks) in Bachs eigenem Manuskript erhalten geblieben, wo wir exakt dieselbe Taktaufteilung per Zeile und Seite, den Schrifttyp usw. wiederfinden, wie sie später in der Druckausgabe erscheinen. Es ist ziemlich außergewöhnlich, daß solche Vorlagen für die Nachwelt erhalten blieben, denn meistens wurden sie, nachdem man keine Verwendung mehr für sie hatte, z.B. als Einschlag-

papier o.ä. verwendet. Man nimmt an, daß im großen und ganzen die gesamte Arbeit mit Ausnahme der unvollendeten Schlußfuge im Jahr 1749 fertig oder zumindest geplant war, sich jedoch dann aufgrund Bachs immer schlimmer werdenden Augenkrankheit verspätete und liegenblieb. Diese Krankheit zwang ihn 1750 zu zwei mißglückten Operationen. Der Komponist konnte das Werk aus gesundheitlichen Gründen nicht vollenden, obwohl er dieses Projekt anscheinend mit großem Eifer vorangetrieben hatte – so eifrig, daß er noch nicht einmal alle Teile komponiert hatte, als bereits die Druckarbeiten begannen. Im Originaldruck wird die abschließende Fuge mit einer Kadenz abgebrochen, wogegen im Autograph, das separat bewahrt blieb, sieben weitere Takte zu finden sind.

Die Kunst der Fuge besteht aus 18 Sätzen (oder 20, wenn man die gespiegelten Versionen mitrechnet), die logisch von einfachen Satztypen bis hin zu immer komplizierteren aufgebaut sind. Die Sammlung erhält dadurch den Charakter einer Abhandlung. Das ganze Werk basiert auf einem einzigen, perfekt aufgebauten, viertaktigen Thema, das sich auch ebenso in seiner Spiegelung anwenden läßt. Es tritt in vielen Varianten in sämtlichen Sätzen auf, außer der abschließenden Fuge – dort sollte es aber trotzdem später als viertes Thema vorkommen. Einige Sätze haben andere Hauptthemen, aber da es sich dort immer um Doppel- oder Tripelfugen handelt, tritt das Hauptthema des Werkes in veränderter Gestalt später wieder auf. Je mehr man in das Werk vordringt, desto mehr gewöhnt man sich an die Spiegelung des Themas neben der originalen Version, und es wird immer schwieriger zu bestimmen, welche Version die „richtige“ sei. Viele Varianten des Themas und einige charakteristische Zwischenspiele werden schon relativ früh vorsichtig angedeutet, um später in umso dominierender Form wieder zu kommen. Tonsprache und musikalischer Ausdruck werden mehr und mehr avancierter, die Harmonien durch verstärkte Anwendung von Chromatik immer kühner. Man muß zeitlich schon sehr weit nach vorne schauen, um etwas Derartiges zu finden.

Das Werk kann in sechs Abteilungen aufgeteilt werden. Zunächst gibt es vier einfache Fugen von denen die beiden ersten das Thema in seiner Ursprungsform vorstellen, die anderen beiden das Thema in seiner Spiegelung. Der zweite Teil besteht aus drei Fugen, in denen das Thema in seiner originalen mit der gespiegelten Fassung kombiniert und außerdem noch in halben oder doppelten Notenwerten dargestellt wird. In deren Zentrum taucht *Fuge Nr. 6, in Stylo Francese*, auf, ein Satz, der auch den Mittelpunkt in den elf ersten Grundfugen darstellt. In vielen von Bachs zyklischen Werken findet man einen Satz in französischem Stil als Mittelachse. Der nächste Teil beinhaltet vier Fugen, zwei Doppel- und zwei Tripelfugen mit teilweise neuen Hauptthemen. Die beiden Tripelfugen korrespondieren miteinander so, daß die Themen in der

späteren Fuge (*Contrapunctus 11*) die Spiegelungen der entsprechenden Themen der früheren Fuge sind (*Contrapunctus 8*). Der frühere Satz ist außerdem nur dreistimmig, beinahe um zu demonstrieren, daß drei Stimmen für die Durchführung einer Tripelfuge völlig ausreichend sind.

Damit sind die elf Grundfugen erwähnt. Der folgende Teil besteht aus zwei Spiegelfugen, einer vierstimmigen und einer dreistimmigen. Im Originaldruck scheint diese Version der Ausgangspunkt, also in Ursprungsrichtung, zum zweiten Satz zu sein und fungiert dadurch als eine Art Antwort auf die erste Version. Bei der Aufführung des Werkes war es bisher Tradition, die Reihenfolge umzustellen, aber die des Originaldruckes ist höchstwahrscheinlich authentisch. Der fünfte Teil beinhaltet vier noch anspruchsvollere, zweistimmige Kanonsätze während der sechste und letzte Teil die abschließende *Fuga a 3 Soggetti* – oder besser Quadrupelfuge – umfaßt.

Der Titel der Abschlußfuge, „a 3 Soggetti“, stammt ganz sicher nicht von Bach selbst. In der tatsächlich erhaltenen Musik tauchen nur drei Themen auf, aber sicherlich sollte das Hauptthema bald als abschließende Krönung kommen. Die Fuge war wahrscheinlich nicht so unvollendet wie sie wirkt, zumindest muß Bach die Kombinationsmöglichkeiten aller vier Themen vorher ausprobiert haben, bevor er sich für deren Ausformung entschied. (1880 gelang dem Ludwig van Beethoven-Forscher G. Nottebohm zum ersten Mal die Lösung des Problems, wie das Hauptthema des Werkes mit den übrigen drei Themen kombiniert wird.) Der bekannte Bach-Forscher Christoph Wolff hat darauf hingewiesen, daß sich das Blatt mit den letzten Takten markant von den übrigen im Autograph der Schlußfuge unterscheidet, außerdem hat es zwölf statt zehn Systeme und einige schiefe, fast unanwendbare Linien am Fuß der Seite. Bach verwendete dieses Blatt sicher ausschließlich nur für diese Takte. Die Fortsetzung der Fuge und ihr Abschluß standen offensichtlich auf einem anderen Blatt, jedoch scheint die mit dem Originaldruck beauftragte Person die Kombination des Ganzen mißverstanden zu haben. Ein Problem, das vielleicht noch eines Tages gelöst werden wird

Es gibt auffallend große Unterschiede zwischen dem Manuskript und dem Originaldruck. Das Manuskript vermittelt den Eindruck eines abgeschlossenen Ganzen und bereitet ein völlig anderes Leseerlebnis. Während im endgültigen Druck die Logik und die Entwicklung am wichtigsten sind, scheint das Manuskript eher ein Variationswerk zu sein, in dem die Kontraste zwischen den einzelnen Sätzen ebenso eine Rolle spielen. Hier fehlen eine der einleitenden Fugen, zwei Kanonsätze und die abschließende, unvollendete Fuge. Den Abschluß hier bilden die beiden Spiegelfugen als handwerklichen Höhepunkt. Auch das Notenbild ist anders. In der gedruckten Fassung sind alle Fugen mit der gleichen Art von Notenwerten notiert (mit Aus-

nahme von Nr. 6 in *Stylo Francese* und Nr. 7 per *Augmentationem et Diminutionem*), mit dem Halbnotenpuls als Ausgangspunkt und Achteln als schnellstem Notenwert (mit wenigen Ausnahmen). Im Manuskript sind die einleitenden Fugen im archaischen *Alla breve*-Takt notiert (vier halbe Noten in jedem Takt), während einige der „modernerer“ Sätze im 2/4-Takt und mit kürzeren Notenwerten geschrieben sind. Auch sind einige Sätze in der Schlußversion länger. Es ist nicht auszuschließen, daß Bach bereits seit ca. 1740 mit der Manuskriptversion arbeitete, sie dann beiseite gelegt, wie eine abgeschlossene Arbeit im Stil der *Goldbergvariationen* von 1742, dann aber, am Schluß des Jahrzehnts, zur Publikation wieder aufgenommen hatte.

Während des 19. Jahrhunderts erschien *Die Kunst der Fuge* in mehreren Ausgaben, u.a. von Carl Czerny um 1830 in einer stark bearbeiteten Veröffentlichung für Klavier, und 1875 in der Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft. Aber erst Mitte der zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts wurde dem Werk durch die Bemühungen des jungen Musikforschers Wolfgang Graeser ernsthafte Aufmerksamkeit entgegengebracht, zum einen durch einen Artikel im *Bach-Jahrbuch* 1924 und zum anderen durch eine Instrumentierung und Bearbeitung für Orchester. Diese Bearbeitung wurde 1927 in der Thomaskirche in Leipzig uraufgeführt. Die „abstrakte“ Partituraufstellung des Originaldrucks ließ derartige Bearbeitungen sozusagen zu. Gleichzeitig jedoch wußten einige Forscher schon zu dieser Zeit, daß es während der Renaissance und des Barock vollkommen üblich war, polyphone Klaviermusik in einer weiten Partitur zu notieren. Die bekanntesten Beispiele dazu sind Girolamo Frescobaldis *Fiori Musicali* von 1635 (von dem Bach ein Exemplar besaß), Samuel Scheidts *Tabulatura Nova* von 1624 oder, warum nicht, Bachs eigenes *Ricercar a 6* aus dem *Musikalischen Opfer*. Bach folgte schlicht einer weitverbreiteten Tradition. Der Anlaß zu einem solchen Verfahren muß außer der Tradition aber noch gewesen sein, daß der Satz übersichtlicher wurde, später im Druck nur schwer deutlich zu machende Stimmkreuzungen vermieden werden, und es insgesamt leichter fällt, allen satztechnischen Feinheiten zu folgen. In unseren Tagen kann man *Die Kunst der Fuge* bearbeitet für Klavier, Streichorchester, Saxophonquartett usw. hören, aber die von Bach vorgesehene Besetzung ist eindeutig Cembalo oder Orgel, oder womöglich eine Kombination aus beiden. Es spricht jedoch viel für die Orgel mit ihren Möglichkeiten, lange Töne auszuhalten und nicht zuletzt das Pedal auszunutzen, wenn sich der Klaviersatz zu sehr streckt, um ihn mit beiden Händen spielen zu können. Gleichzeitig wird der normale Umfang der zu dieser Zeit üblichen Orgeln an verschiedenen Stellen überschritten, sowohl im Diskant wie im Baß. Dort ist dann vielleicht das Cembalo der Ausgangspunkt.

Was verbirgt sich wohl hinter einem Werk wie *Die Kunst der Fuge*? Es wirkt unwahrschein-

lich, daß ein derart praktisch denkender Musiker wie Bach ein solches Monumentalwerk einfach nur „auf blauen Dunst“ hin komponiert haben soll, eine rein handwerkliche Schöpfung, oder, wie Anton Webern in einer Rede von 1933 sagte: „die abstrakteste Musik, die wir kennen, ein Werk, das völlig ins Abstrakte führt, eine Musik, der alles fehlt, was sonst durch die Notierung gekennzeichnet wird: ob für Gesang oder Instrumente, keine Vortragszeichen, gar nichts steht da“. Die Lösung liegt vielleicht in der Sozietät der musikalischen Wissenschaften, 1738 in Leipzig von Bachs Freund und Schüler Lorenz Christoph Mizler gegründet. Es handelte sich um eine wissenschaftliche Vereinigung, von jenem Geist durchströmt, der die lange Reihe der zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Europa gegründeten Akademien und Vereinigungen verschiedenster Richtungen charakterisierte, Gesellschaften, die es sich zur Aufgabe gemacht hatten, die Forschung innerhalb von Wissenschaft und Kunst auf höchstem Niveau zu halten. Mizlers Sozietät hatte den Ehrgeiz, Mitglieder aus ganz Deutschland zu berufen und konnte mit Namen wie z.B. Bach, Telemann, Händel und Stölzel glänzen. Der letzte Musiker, den man 1755 aufnahm, war Leopold Mozart, als Mitglied Nr. 20. Bach wartete zwar mit seinem Gesuch um Aufnahme (im Juni als Mitglied Nr. 14) bis 1744 (sein Eintrittsbeitrag waren *Einige canonische Variationen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch, da komm ich her* und *Canon triplex a 6 voci*, übrigens der selbe Kanon, der auf dem berühmten Porträt Bachs von 1746 zu sehen ist, ein Porträt, das wahrscheinlich zu gleichen Anlaß in Auftrag gegeben wurde), aber er verfolgte die Arbeit der Vereinigung sicher mit großem Interesse. Viele von Bachs Werken aus der Zeit ab 1738 bis hin zu seinem Tod zeigen einen völlig anderen Charakter als früher. Größere Sammlungen dominieren mit logischem Aufbau, und man kann ein gesteigertes Interesse für ältere klassische Formtypen und Satztechnik feststellen, im Vorwort zu den Ausgaben an „Kenner“ und „Liebhaber“ gerichtet.

In den Statuten der Mizlerschen Sozietät stand u.a., die Mitglieder mögen der Gesellschaft jedes Jahr eine Abhandlung als Ausgangspunkt für Studien und Diskussionen vorlegen. Auch sollte daran gearbeitet werden, „das Majestätische der alten Musik wieder herzustellen“. Die Verpflichtung galt bis zum 65. Lebensjahr eines Mitglieds, danach sollte derjenige, von den Pflichten entbunden, als Ehrenmitglied und mit doppeltem Stimmrecht teilnehmen. Auch bei Krankheit wurden die Mitglieder von ihren Verpflichtungen befreit. Höchstwahrscheinlich wurde *Die Kunst der Fuge* hierfür geschrieben, wie es Hans Gunther Hoke sehr überzeugend im Beiheft zur Faksimileausgabe des Manuskripts und des Originaldrucks (1976) darstellt. Bach war ein Mann, der seine Verpflichtungen ernst nahm, außerdem sollte er im März 1750 seinen 65. Geburtstag feiern. *Die Kunst der Fuge* muß nach dieser Hypothese Bachs geplanter persön-

licher Beitrag für das Jahr 1749 gewesen sein, eine Arbeit, die er während einer Reihe von Jahren immer wieder in einer anderen Form aufgenommen hatte (vielleicht durch die Arbeit der Gesellschaft inspiriert), nun aber teilweise umarbeitete und ausweitete. Die beschwerliche Augenkrankheit jedoch wurde zum entscheidenden Hindernis und führte dazu, daß sich das ganze Projekt verspätete und schließlich unvollendet blieb. Der Blick auf die Mizlersche Sozietät gibt auch einem anderen von Bachs letzten Werken seine natürliche Lösung, nämlich dem *Musikalischen Opfer*. Dieses bemerkenswerte Werk soll laut Überlieferung als Huldigung an Friedrich den Großen und als Erinnerung an Bachs Besuch in Potsdam 1747 komponiert worden sein. Inzwischen sieht man es, während man sich hauptsächlich auf die Sammlung an sich konzentriert, als Beitrag für die Gesellschaft im Jahr 1748. Eine Sammlung von äußerst komplizierten Kanonsätzen, von den Mitgliedern der Sozietät zu lösen, einigen polyphonen Meisterstücken mit dem altertümlichen Titel *Ricercar* („das Majestätische der alten Musik“) und der modernen Triosonate. Bachs Widmung an Friedrich den Großen ist datiert am 7. Juli 1747 und wurde einige Tage später gedruckt, vielleicht einfach als spontane Idee von Bach als Erinnerung an seinen Besuch in Potsdam. Mizler hatte Anfang September 1747 einem anderen Mitglied von seinem Besuch bei Bach berichtet, wie er von der Reise nach Potsdam gehört und Teile des Werks, das zum Herbst an alle Mitglieder versandt werden sollte, gesehen hatte. Wir sehen also, welche Bedeutung Bachs Mitgliedschaft in Mizlers Sozietät für sein Schaffen während der letzten Jahre seines Lebens hatte. Eine hypothetische aber durchaus denkbare Lösung.

Für die vorliegende Einspielung wurde eine von Christoph Wolff bei der Edition Peters herausgegebene Urtextausgabe verwendet, die auf dem Originaldruck basierend den neuesten Stand der Forschung miteinbezieht. Sie ist ausgearbeitet als praktische Klavierausgabe und durchgehend in zwei Systemen notiert. Weil es keine Orgelmusik im herkömmlichen Sinn ist, mit einer ausgeschriebenen Pedalstimme im 16-Fuß, wird der größte Teil *manualiter* gespielt, manchmal mit dem Anhangspedal als Hilfe für weite Griffe, und wenige Male mit einem selbständigen Pedal, dann jedoch normalerweise mit der gleichen Fußzahl wie der Manualsatz (mit wenigen Ausnahmen). Die zweite Spiegelfuge wird triogemäß auf zwei Manualen und Pedal gespielt. In einem Werk wie *Die Kunst der Fuge* hört man dadurch immer die eigene Version des Interpreten.

Die Kunst der Fuge erschien posthum 1751 und in zweiter Auflage 1752. Im September 1756 annonciert Carl Philipp Emanuel in einer Musikzeitschrift „für einen billigen Preiß die saubre und accurat gestochne Kupfertafeln zu dem vor einigen Jahren angemeldtem Fugenwerke meines sel. Vaters. Dieses Werk wurde bisher 4 Rthlr. das Exemplar verkauft. Es sind

aber nur ungefähr dreißig Exemplare davon abgesetzt worden so ist dies die Ursache, warum ich mich entschlossen, mich gänzlich davon loß zu sagen.“ Ein Werk für einen kleinen Kreis, aber ein Werk für die Ewigkeit. Natürlich kann *Die Kunst der Fuge* niemals die gleiche Popularität erringen wie z.B. die *Passionen*, die *h-moll-Messe*, die *Brandenburgischen Konzerte* oder die großen Orgelwerke. Aber als menschliche Leistung steht es über allem Faßbaren, etwas, das mit größter Wahrscheinlichkeit nie mehr übertroffen werden kann. Näher an das Göttliche heran kann man wohl durch Musik nicht mehr kommen. Es ist ein himmlisches Geschenk, übermittelt durch die schaffenden Hand eines Genies.

© Hans Fagius 2000

Hans Fagius, geboren 1951 in Norrköping, Schweden, studierte Orgel bei Bengt Berg und bei Prof. Alf Linder an der Stockholmer Musikhochschule. 1974 setzte er seine Studien bei Maurice Duruflé in Paris fort. Bei einigen Gelegenheiten während der Studienzeit gewann er Preise bei internationalen Orgelwettbewerben (Leipzig und Stockholm).

Hans Fagius gibt regelmäßig Konzerte in ganz Europa, Australien und Nordamerika. Bei BIS machte er eine große Anzahl Schallplatteneinspielungen, u.a. eine Gesamtaufnahme von Bachs Orgelwerk auf 17 CDs, eine CD mit Werken von Mozart, Symphonien von Widor, einen großen Teil der Orgelkompositionen Saint-Saëns', sowie Aufnahmen mit vierhändigem Orgelrepertoire und Kompositionen für Orgel und Klavier. Seine Einspielung der drei großen Orgelwerke Liszts eroberte 1981 den Grand Prix du Disque Liszt in Budapest. Sein Repertoire konzentriert sich auf Barockmusik und Musik der romantischen Epoche.

Nach zahlreichen Jahren als Lehrer an den Musikhochschulen in Stockholm und Göteborg wurde Hans Fagius 1989 zum Professor am Kgl. Dänischen Konservatorium in Kopenhagen ernannt. Er unterrichtet häufig bei Meisterkursen und war öfters Jurymitglied bei internationalen Orgelwettbewerben. 1998 wurde er Mitglied der Kgl. Musikalischen Akademie in Stockholm.

Die Kunst der Fuge (L'Art de la fugue), la dernière composition monumentale de Johann Sebastian Bach, est l'une des œuvres légendaires dans l'histoire de la musique, entourée d'une aura de mystère. Il y a plusieurs raisons à cela. L'œuvre présente le caractère du testament final du compositeur, tout en fournissant en même temps un résumé de la théorie classique du contrepoint telle que manifestée dans la période commençant avec la polyphonie vocale de la Renaissance et s'étendant au temps propre de Bach. Une autre contribution est apportée par le fait que l'œuvre est écrite en partition ouverte sans spécification d'instrument ni la moindre indication de nuances, tempi, etc, lui prêtant ainsi un statut de composition abstraite non destinée à l'exécution mais seulement au ravissement de l'œil, l'incroyable raffinement contrapuntique fournissant un banquet purement intellectuel. Mais ce qui a le plus contribué à ce statut légendaire est, évidemment, la grande quadruple fugue finale mais inachevée, interrompue abruptement juste au moment où le troisième thème formé des notes correspondant à B-A-C-H est, pour la première fois, combiné aux deux thèmes précédents. La combinaison finale des quatre thèmes ne fut jamais (?) mise sur papier. On peut sentir ici la main du Tout-Puissant – une telle présomption ne peut qu'être punie par la mort! Et dans l'édition originale, posthume, de 1751, la fugue à demi-finie est contrebalancée par le choral pour orgue *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, le choral que, selon la légende, Bach dicta sur son lit de mort à son élève et gendre Altnikol. Le choral n'a rien à voir avec *Die Kunst der Fuge* mais, vu son lien avec la mort du compositeur, il a contribué à donner à l'œuvre son statut légendaire.

Die Kunst der Fuge existe en édition originale éditée par le fils de Bach, Carl Philipp Emanuel, et qui sortit en deux impressions, la seconde en 1752 (avec une préface de Wilhelm Marpurg), et en manuscrit avec des mouvements en moins, un ordre différent et, partiellement, en version différentes. Bach prit évidemment part à la préparation de la version imprimée et il est probable que l'ordre des mouvements soit en majeure partie son propre choix même si des spécialistes ont souvent soutenu que, après les onze premiers mouvements, l'ordre est celui de Carl Philipp Emanuel. Par chance, l'un des originaux de la gravure (*Canon per Augmentationem in Contrario Motu*, l'un des derniers mouvements), a été conservé dans le manuscrit même de Bach et on y trouve la division exacte en mesures par ligne et page, le type de notation, etc. trouvés dans la version imprimée. Il est rare que de tels originaux aient été conservés car ils étaient souvent utilisés comme papier d'emballage ou choses semblables quand on n'en avait plus besoin. On croit que presque toute l'œuvre, à l'exception de la fugue finale inachevée, a été terminée ou au moins planifiée pendant l'année 1749 mais qu'elle fut retardée à cause de la détérioration de la vue de Bach, une condition qui lui fit endurer deux opérations ratées en 1750.

Pour des raisons de santé, le compositeur fut incapable de terminer l'œuvre malgré le grand enthousiasme avec lequel il avait commencé le projet – si grand qu'il n'avait même pas fini la composition que l'œuvre commençait à être imprimée. Dans l'édition originale, la fugue finale était interrompue par une cadence. L'autographe de la fugue est conservé et il renferme sept autres mesures.

Die Kunst der Fuge consiste en 18 mouvements (ou 20 si on compte les versions inversées) construits logiquement et progressant de types simples à de plus en plus complexes. De cette façon, la collection prend le caractère d'une dissertation. L'œuvre en entier repose sur un thème de quatre mesures à la construction parfaite et tout aussi utilisable dans sa version inversée. Il apparaît dans de nombreuses variantes dans tous les mouvements excepté la fugue finale où il aurait naturellement été le quatrième thème. Certains des mouvements ont des thèmes principaux différents mais toujours dans des doubles ou triples fugues où le thème principal de toute l'œuvre revient plus loin sous un aspect différent. Plus on avance dans l'œuvre, plus on s'habitue à entendre la version inversée à côté de la version normale et, à la longue, on peut difficilement déterminer quelle version est la "bonne". Plusieurs variantes du thème et plusieurs intermédiaires caractéristiques se glissent discrètement de bonne heure, seulement pour revenir plus loin dans une forme de plus en plus dominante. Le style et l'expression de la musique deviennent aussi de plus en plus avancés, les harmonies plus osées et au chromatisme accru. Nous devons avancer loin dans le temps pour trouver quelque chose de semblable.

Die Kunst der Fuge est divisible en six sections. On rassemble d'abord quatre fugues simples, les deux premières avec le thème dans le bon sens, les deux dernières avec le thème inversé. La seconde section est formée de trois fugues au thème combiné dans le bon sens et inversé, utilisant aussi des valeurs de notes diminuées de moitié ou doublées. A son centre se trouve la *Fugue no 6 in Stylo Francese*, un mouvement qui forme aussi le centre des onze premières fugues fondamentales. Un mouvement de style français forme l'axe central dans plusieurs des œuvres cycliques de Bach. La section suivante renferme quatre fugues avec des thèmes principaux partiellement nouveaux; deux doubles et deux triples fugues. Les deux triples fugues correspondent l'une à l'autre en ce que les thèmes de la deuxième (*Contrapunctus 11*) sont des versions inversées des thèmes correspondants dans la première (*Contrapunctus 8*). Le premier mouvement n'est aussi qu'à trois voix comme pour démontrer que trois parties suffisent amplement à présenter une triple fugue.

Nous avons ainsi passé les onze fugues de base. La section suivante consiste en deux fugues inversées, une à quatre voix et une à trois voix. Dans l'édition originale, la version qui aurait

semblé être le point de départ, c'est-à-dire le thème dans le bon ordre, vient comme second mouvement et semble une sorte de solution à la première version. La tradition d'exécution du mouvement veut changer l'ordre mais l'ordre dans l'édition originale est sûrement authentique. La cinquième partie de l'œuvre renferme quatre canons à deux voix, de plus en plus poussés; la sixième et dernière section comprend la *Fuga a 3 Soggetti* finale – ou, plus correctement, la quadruple fugue.

Le titre de la dernière fugue, *a 3 Soggetti*, n'est certainement pas celui de Bach. La musique existante ne renferme que trois thèmes mais le thème principal de l'œuvre était à la veille de faire son apparition dans son plus grand triomphe. La fugue n'est absolument pas si inachevée qu'elle le semble. Bach a dû avoir essayé de combiner tous les quatre thèmes avant de décider de leur formation. (En 1880, Gustav Nottebohm, un spécialiste de Ludwig van Beethoven, fournit la première solution au problème de la combinaison du thème principal de l'œuvre aux trois autres thèmes.) Le célèbre spécialiste de Bach Christoph Wolff a montré que le papier manuscrit des dernières mesures diffère nettement du manuscrit du reste de la dernière fugue car il compte douze portées au lieu de dix, les portées du bas de la page étant très inégales et presque inutilisables. Bach se servit sûrement de ce papier pour ces mesures seulement. La continuation et la conclusion de la fugue se trouvaient probablement sur une autre feuille mais la personne qui produisit les plaques originales ne comprit pas comment la musique devait être mise ensemble. On trouvera peut-être un jour une réponse à ce problème...

Les différences sont étonnamment grandes entre le manuscrit et la première édition. Le manuscrit donne l'impression d'une œuvre complète et l'impression laissée par la lecture est différente de celle de l'édition imprimée. Dans la version imprimée, c'est la logique et le développement qui semblent les plus importants tandis que dans le manuscrit, on a plutôt l'impression d'une série de variations où le contraste entre les mouvements est important lui aussi. Il manque au manuscrit l'une des fugues du début, deux canons et la fugue finale inachevée. L'édition imprimée se termine avec les deux fugues en inversion comme sommet du savoir-faire musical. La notation est également différente. Dans la version imprimée, toutes les fugues sont notées dans les mêmes valeurs de note (sauf le *no 6 in Stylo Francese* et le *no 7 per Augmentationem et Diminutionem*) reposant sur une pulsation de blanche où la note la plus rapide (à quelques exceptions près) est une croche. Dans le manuscrit, les premières fugues sont notées dans un large tempo *Alla breve* à l'ancienne (quatre croches par mesure) tandis que certains des mouvements plus "modernes" sont notés en 2/4 et avec des valeurs de note plus courtes. Certains des mouvements sont aussi allongés dans la version finale. Il n'est pas impossible que Bach travaillât sur la

version manuscrite vers 1740 déjà, la mît de côté après l'avoir terminée, comme pour les *Variations Goldberg* de 1742 mais, à la fin de la décennie, commençât à la retravailler pour fins de publication.

Au cours du 19^e siècle, *Die Kunst der Fuge* sortit dans plusieurs éditions dont une qui était radicalement adaptée pour le piano par Carl Czerny dans les années 1830 et l'édition choisie de la Bach Gesellschaft en 1875. Mais ce n'est que vers 1925 environ que, grâce au travail du jeune musicologue Wolfgang Graeser, l'œuvre devint généralement connue, en partie à cause d'un article dans le *Bach-Jahrbuch* de 1924 et en partie à cause d'un arrangement pour orchestre. Cet arrangement fut créé à l'église St-Thomas à Leipzig en 1927. La disposition "abstraite" de la musique dans l'édition imprimée rendait, pour ainsi dire, un tel arrangement acceptable. Mais, en même temps, certains érudits étaient déjà conscients que c'était pratique complètement normale de noter de la musique pour piano polyphonique dans des partitions ouvertes au cours de la Renaissance et du baroque. Les exemples les plus célèbres sont sûrement *Fiori Musicali* (1635) de Girolamo Frescobaldi (dont Bach possédait une copie), *Tabulatura Nova* (1624) de Samuel Scheidt ou, évidemment, le propre *Ricercar a 6* tiré du *Musikalisches Opfer* de Bach qui ne faisaient que poursuivre une tradition bien connue. Une autre raison a dû être qu'à part la tradition, la musique écrite de cette manière devient plus transparente; les parties qui s'entrecroisent (qui sont autrement difficiles à lire) sont évitées et il est facile de suivre toutes les complexités de la musique. On peut maintenant entendre *Die Kunst der Fuge* joué au piano par un orchestre à cordes, un quatuor de saxophones et ainsi de suite mais Bach pensait nettement au clavecin ou à l'orgue ou à une combinaison des deux. Bien des choses favoriseraient l'orgue avec son habilité à tenir de longues notes et, surtout à utiliser le pédalier comme complément quand la musique est trop étendue pour être jouable avec deux mains. Mais en même temps, l'étendue de l'orgue à ce temps-là est dépassée à plusieurs reprises à l'aigu et à la basse et il se pourrait bien que le clavecin fût le point de départ dans ce cas.

Qu'est-ce qui est à la source d'une œuvre comme *Die Kunst der Fuge*? Il semble improbable qu'un musicien à l'esprit pratique comme Bach compose une œuvre monumentale entièrement pour le plaisir de la chose, un pur exercice de savoir-faire, selon Anton Webern (dans une conférence de 1933) "la musique la plus abstraite qu'on connaisse... une œuvre où tout ce qui est indiqué autrement dans la notation est manquant: si elle est pour voix ou instrument, pas d'instructions d'exécution, il n'y a vraiment rien du tout." La solution est peut-être trouvable à la *Sozietät der musikalischen Wissenschaften* fondée à Leipzig en 1738 par Lorenz Christoph Mizler, un ami et élève de Bach. C'était une société savante remplie de l'esprit caractéristique

de nombreuses académies et sociétés diverses formées en Europe à partir de 1650 environ, sociétés dont le but était de maintenir le plus haut niveau possible de recherche en science et en art. La société de Mizler comptait des membres de partout en Allemagne et pouvait se vanter de noms illustres tels Bach, Telemann, Haendel et Stölzel. Le dernier musicien que la société essaya d'enrôler fut Leopold Mozart en 1755, qui devint le membre no 20. Bach attendit jusqu'en 1747 (en juin, comme membre no 14) avant d'y faire application (sa contribution d'entrée fut *Einige canonische Variationen über das Weihnachtslied: "Vom Himmel hoch, da komm ich her"* et le *Canon triplex a 6 voci*, le même canon trouvé sur le célèbre portrait de Bach de 1746, un portrait qui fut probablement commandé en relation avec cet événement), mais il a sûrement dû suivre avec grand intérêt le travail de la société. Plusieurs des œuvres de Bach de la période vers 1738 et jusqu'à sa mort montrent un caractère complètement différent d'avant; des collections substantielles à la formation logique dominant et on remarque un intérêt accru pour les anciennes formes classiques et un style plus ancien visant au "Kenner" et "Liebhaber" ainsi que noté dans les préfaces.

Les lois de la société de Mizler obligeait les membres à lui soumettre un travail écrit annuel pour étude et discussion. Les membres devaient aussi travailler au "rétablissement de la majesté de la vieille musique". L'obligation demeurait jusqu'à ce que les membres aient atteint l'âge de 65 ans alors qu'ils étaient exemptés de leurs tâches mais restaient comme membres honoraires avec double droit de vote. La maladie aussi pouvait dégrader les membres de leurs obligations. Il est clair que c'est ici qu'appartient *Die Kunst der Fuge*, ce que Hans Gunther Hoke fit remarquer bien à-propos dans un appendice à l'édition en facsimilé de l'impression et du manuscrit originaux. Bach était un homme qui prenait ses responsabilités au sérieux et, en mars 1750, il devait avoir 65 ans. *Die Kunst der Fuge* doit, selon cette hypothèse, avoir été la contribution voulue par Bach à la société Mizler pour l'année 1749. C'est une œuvre qui avait été actuelle pendant plusieurs années sous une forme différente (inspirée peut-être par le travail de la société) mais qu'il révisa et étendit alors partiellement. Mais sa pénible maladie oculaire fut un obstacle décisif et le projet en entier fut retardé et resta incomplet. Le foyer d'attention sur la société Mizler fournit une explication naturelle à une autre des dernières œuvres de Bach, soit *Musikalisches Opfer*. Selon la tradition, cette remarquable œuvre fut composée en hommage à Frédéric le Grand et en souvenir de la visite de Bach à Potsdam en mai 1747. Mais la raison principale de la collection fut sûrement que ce fut sa contribution de l'an 1748 à la société Mizler; un choix de canons extrêmement complexes pour intriguer les membres de la société, quelques chefs-d'œuvre polyphoniques au titre ancien de *Ricercar* (... "la majesté de la vieille musique") et la

sonate en trio moderne. La dédicace de Bach à Frédéric le Grand date du 7 juillet 1747 et l'œuvre fut imprimée quelques jours plus tard, peut-être un caprice passager de Bach en mémoire de la visite à Potsdam. Au début de septembre 1747, Mizler avait dit à un autre membre de la société qu'il avait rendu visite à Bach, entendu parler de la visite à Potsdam et vu des parties de l'œuvre qui circulerait parmi les membres à l'automne. Nous voyons ici l'importance que l'adhésion à la société Mizler a exercée sur le travail de Bach les dernières années de sa vie. C'est une hypothèse mais une hypothèse qui porte beaucoup à réfléchir.

Cet enregistrement utilise l'édition de Christoph Wolff publiée par Peters en 1987, une édition *Urtext* basée sur l'impression originale et tenant compte des dernières recherches. Elle est disposée comme une partition pratique pour piano notée sur deux portées. Comme il ne s'agit pas de musique pour orgue dans le sens normal puisqu'on n'y voit pas de voix pour la pédale devant être jouée sur un jeu de 16 pieds, la majeure partie de la musique est jouée sur les claviers manuels, parfois complétés par un pédalier en appendice pour les grands intervalles et, à de plus rares occasions, par un pédalier indépendant quoiqu'utilisant normalement la même hauteur d'octave que les claviers manuels (à quelques rares exceptions). La seconde fugue en inversion (*Contrapunctus 13*) est jouée à la manière d'un trio sur deux manuels et pédale. Dans une œuvre comme *Die Kunst der Fuge*, une exécution devient inévitablement une sorte de version de l'interprète de la musique.

Die Kunst der Fuge sortit dans une édition posthume en 1751 et dans une seconde impression en 1752. En septembre 1756, on put lire dans une annonce dans un journal musical que Carl Philipp Emanuel offrait à vendre "à prix modique... les plaques de cuivre gravées nettement et justement de la fugue de mon cher père, œuvre qui fut annoncée il y a quelque années. Jusqu'à maintenant, l'œuvre a été vendue pour 4 Reichsthaler par copie. Mais puisque trente copies seulement ont été vendues... c'est pourquoi j'ai décidé de m'en départir." Une œuvre pour quelques-uns mais une œuvre pour l'éternité. *Die Kunst der Fuge* ne sera naturellement jamais aussi populaire que, par exemple, les passions de Bach, sa *Messe en si mineur*, les *Concertos brandebourgeois* ou les grandes œuvres pour orgue. Mais en tant que réalisation humaine, elle s'étend bien au-delà de notre compréhension, représentant quelque chose qui sera presque certainement jamais surpassé. En musique, on ne peut s'approcher plus près du divin, c'est un don céleste transmis par les mains d'un génie créatif.

© Hans Fagius 2000

Hans Fagius (né à Norrköping en 1951) a étudié l'orgue avec Bengt Berg, puis au Conservatoire National à Stockholm avec le professeur Alf Linder. En 1974, il poursuivit ses études avec Maurice Duruflé à Paris. Il gagna des prix lors de concours internationaux d'orgue (Leipzig et Stockholm).

Hans Fagius donne régulièrement des concerts dans toute l'Europe, en Australie et en Amérique du Nord. Il a fait une longue série d'enregistrements sur étiquette BIS, dont l'intégrale des œuvres pour orgue de J.S. Bach sur 17 CDs, un CD d'œuvres de W.A. Mozart, des symphonies de Charles-Marie Widor, une grande partie des compositions pour orgue de Camille Saint-Saëns ainsi que des enregistrements du répertoire pour orgue à quatre mains et de compositions pour orgue et piano. Son disque des trois grandes œuvres d'orgue de Franz Liszt gagna le Grand Prix du Disque Liszt à Budapest en 1981. Son répertoire est concentré autour de la musique de l'époque baroque et romantique.

Après plusieurs années d'enseignement aux Conservatoires Nationaux de Stockholm et de Gothembourg, Hans Fagius reçut une chaire de professeur au Conservatoire Royal Danois de Musique à Copenhague en 1989. Il donne souvent des cours de maître et il a fait partie à plusieurs reprises du jury de concours internationaux d'orgue. Il est membre de l'Académie Royale de Musique depuis 1998.

Recording data: March 1999 at the Garnison Kirke, Copenhagen, Denmark

Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry

2 Neumann KM 130 and 2 Neumann U 89 microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm;

Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Producer: Ingo Petry

Digital editing: Martin Nagomi

Cover text: © Hans Fagius 2000

Translations: William Jewson (English); Anke Budweg (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1999 & 2000, BIS Records AB

The Organ in the Garrison Kirke in Copenhagen

The organ was built in 1995 by Carsten Lund as an attempt at reconstructing the original organ from 1724 which was built by Lambert Daniel Kastens, a pupil of Schnitger. The case of the main organ is preserved but the Rückpositiv has been drawn and reconstructed by Carsten Lund.

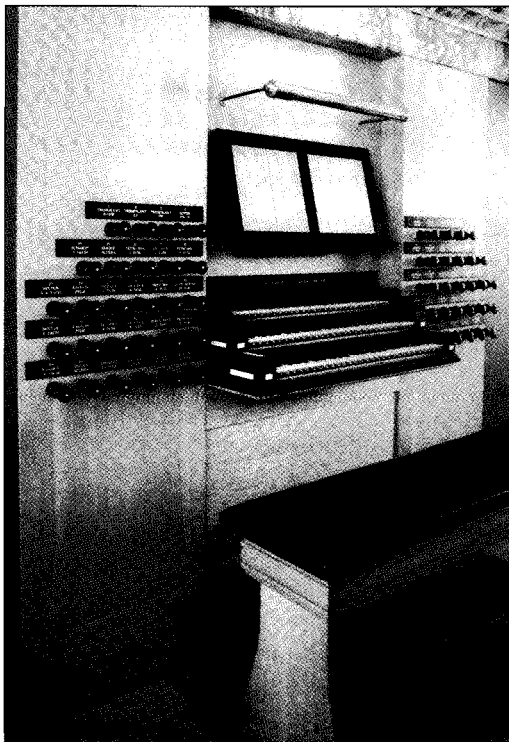
Disposition

Werck	Rückpositiv	Brustwerk	Pedalwerk	
Quintadena 16'	Principal 8'	Gedact 8'	Principal 16'	Tremolant W/Bw
Principal 8'	Gedact 8'	Principal 4'	Subbas 16'	Tremolant Rp
Weitpfeife 8'	Quintadena 8'	Rörflöit 4'	Rohrquinte 12'	Tremolant Pw
Octava 4'	Octava 4'	Octava 2'	Octava 8'	
Spitzflöit 4'	Blockflöit 4'	Sedecima 1'	Gedact 8'	Shift coupler Bw/W
Nasat 3'	Octava 2'	Sesquialtera II	Octava 4'	Koppel W/Rp
Rauschpfeif II	Sieflöit 1 1/2'	Scharff III	Nachthorn 2'	Koppel W/Pw
Mixtur IV-VI	Sesquialtera II	Hoboy 8'	Rauschpfeif II	Koppel Rp/Pw
Cimbel III	Scharff IV		Mixtur VI	
Tromete 8'	Dulcian 16'		Posaune 16'	Cimbelstem
Vox humana 8'	Tromete 8'		Tromete 8'	Vogelsang
			Schalmey 4'	Chorwecker
			Cornet 2'	

Compass: Manual: C – d^{'''}, Pedal: C – d'

3 Wedge Bellows

Temperament: F.C. Schnither (1725)



The Organ in the Garrison Kirke in Copenhagen

Photo: Carsten Lund

Registrations

Contrapunctus 1

W: Princ 8'

Bar 74: Pw: Princ 16', Subbas 16'. W/Pw

Contrapunctus 2

W: Weitpf 8', Octava 4', Trom 8'

Contrapunctus 3

Rp: Quintad 8', Blockfl 4', Trem

Contrapunctus 4

W: Quintad 16', Princ 8', Octava 4', Octava 2', Rauschpf, Mixtur

Rp: Princ 8', Octava 4', Octava 2', Scharff

Pw: Subbas 16', Octava 8', Ged 8', Octava 4', Rauschpf, Pos 16', Trom 8'. W/Rp

Contrapunctus 5

W: Princ 8', Octava 4', Octava 2'

Bar 87: Pw: Princ 16', Subbas 16', Octava 8', Ged 8'. W/Pw

Contrapunctus 6

W: Weitpf 8', Octava 4', Spitzfl 4', Nasat 3', Trom 8', Vox h 8'

Rp: Ged 8', Quintad 8', Octava 4', Blockfl 4', Gemsh 2', Sesq, Trom 8'

Bw: Ged 8', Princ 4', Rörfl 4', Octava 2', Sesq, Hoboy 8'. Bw/W, W/Rp

Contrapunctus 7

W: Princ 8', Octava 4'

Pw: Trom 8'

Bar 35: Pw: – Trom 8', + Octava 4', Skalm 4'

Contrapunctus 8

Bw: Rörfl 4', Octava 2', Hoboy 8'

Contrapunctus 9

Rp: Ged 8', Gemsh 2'

Contrapunctus 10

W: Quintad 16', Princ 8', Octava 4', Octava 2', Rauschpf, Mixtur

Rp: Princ 8', Octava 4', Octava 2', Scharff. W/Rp

Contrapunctus 11

W: Quintad 16', Princ 8', Octava 4', Octava 2', Rauschpf, Mixtur, Trom 8'

Rp: Princ 8', Quintad 8', Octava 4', Octava 2', Scharff, Dulc 16'

Bw: Ged 8', Princ 4', Octava 2', Sesq, Scharff. Bw/W, W/Rp

Contrapunctus 12.1

Right hand: Rp: Blockfl 4', Octava 2' (8va bassa)

Left hand: W: Spitzfl. 4', Octava 2' (8va bassa)

Pw: Ged 8', Octava 4'

Contrapunctus 12.2

Right hand: Rp: Ged 8', Blockfl 4', Sesq

Left hand: Bw: Ged 8', Rörfl 4', Hoboy 8'

Pw: Ged 8', Octava 4'

Contrapunctus 13.1

W: Spitzfl 4', Vox h 8'

Pw: Octava 8', Ged 8'

Contrapunctus 13.2

W: Princ 8'

Pw: Octava 8'

Canon alla Ottava

W: Spitzfl 4'

Canon alla Decima...

Right hand: W: Weitpf 8', Spitzfl 4', Nasat 3'

Left hand: Bw: Rörfl 4', Hoboy 8'

Canon alla Duodecima...

W: Princ 8', Octava 4', Octava 2'

Canon per Augmentationem

Right hand: Bw: Ged 8', Princ 4', Sesq

Left hand: Rp: Ged 8', Octava 4', Dulc 16'

Fuga a 3 Soggetti

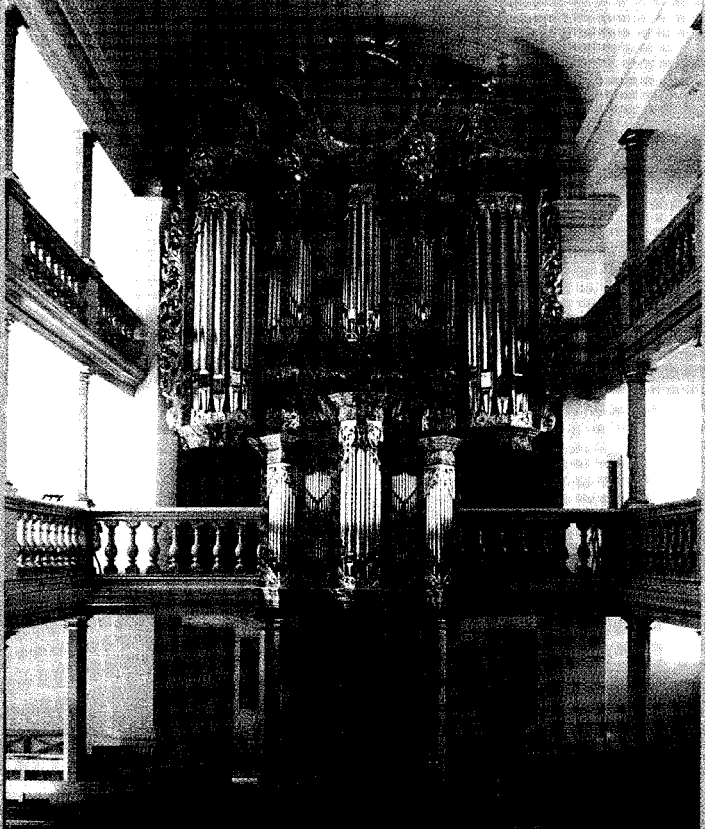
W: Quintad 16', Princ 8', Octava 4', Octava 2', Rauschpf, Mixtur, Trom 8'

Rp: Princ 8', Quintad 8', Octava 4', Octava 2', Scharff, Dulc 16'

Bw: Ged 8', Princ 4', Octava 2', Sesq, Scharff

Pw: Subbas 16', Rohrq 12', Octava 8', Ged 8', Octava 4', Rauschpf, Mixtur, Pos 16', Trom 8, Skalm 4'.

Bw/W, W/Rp, Rp/Pw



The Organ in the Garnison Kirke, Copenhagen

Photo: Carsten Lund