



harmonia
mundi

JOHANN SEBASTIAN BACH

The Art of Fugue

CUARTETO CASALS

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Die Kunst der Fuge BWV 1080

L'Art de la fugue / The Art of Fugue

| | | | |
|----|--|---|------|
| 1 | | Contrapunctus I, a 4 | 3'02 |
| 2 | | Contrapunctus II, a 4 | 2'52 |
| 3 | | Contrapunctus III, a 4 | 2'29 |
| 4 | | Contrapunctus IV, a 4 | 3'05 |
| 5 | | Contrapunctus V, a 4 | 2'40 |
| 6 | | Contrapunctus VI, a 4 <i>in stilo francese</i> | 3'26 |
| 7 | | Contrapunctus VII, a 4 <i>per augmentationem et diminutionem</i> | 3'25 |
| 8 | | Contrapunctus VIII, a 3 | 5'21 |
| 9 | | Contrapunctus IX, a 4 <i>alla duodecima</i> | 2'20 |
| 10 | | Contrapunctus X, a 4 <i>alla decima</i> | 3'21 |
| 11 | | Contrapunctus XI, a 4 | 5'15 |
| 12 | | Contrapunctus XII, a 4 | 2'02 |
| 13 | | Contrapunctus XIII, a 3 | 2'11 |
| 14 | | Canon <i>per augmentationem in contrario motu</i> | 4'43 |
| 15 | | Canon <i>alla ottava</i> | 2'25 |
| 16 | | Canon <i>alla decima in contrapunto alla terza</i> | 4'24 |
| 17 | | Canon <i>alla duodecima in contrapunto alla quinta</i> | 2'25 |
| 18 | | Contrapunctus XIV, a 4 <i>Fuga a tre soggetti</i> | 9'17 |
| 19 | | Chorale Vor deinen Thron tret' ich BWV 668 (extr. 18 <i>Chorale Preludes</i> , BWV 651-668) | 3'32 |

Cuarteto Casals

Abel Tomàs Realp, *violin*

Vera Martínez Mehner, *violin*

Jonathan Brown, *viola*

Arnau Tomàs Realp, *cello*

Beaucoup de mystères entourent *L'Art de la fugue*, qui accompagne le compositeur au moins pendant les dix dernières années de sa vie puisqu'une copie au propre de huit fugues date de 1742. Ce n'est manifestement pas un "chant du cygne" et cependant, peut-on l'appréhender autrement que comme un testament musical ? Si cette œuvre acquiert une telle image, son interprétation ne risque-t-elle pas d'être figée, d'en faire une statue en quelque sorte ?

On ignore si *L'Art de la fugue* est ou n'est pas la dernière œuvre que Bach a composée, mais il n'y a aucun doute qu'elle représente un sommet dans l'art du contrepoint, résultat de plusieurs décennies passées à le maîtriser. À ce titre, l'interprète court le risque d'être tellement impressionné par le débordement de créativité de ce chef-d'œuvre qu'il pourrait bien en rester paralysé et laisser l'œuvre sécher sur pied, pour ainsi dire. Nous avons choisi d'interpréter *L'Art de la fugue* le plus humainement possible, faisant de chaque voix l'expression d'une de ces personnes profondément fragiles que nous sommes – seule la combinaison de ces quatre voix pleines d'humanité, dans son insondable perfection, nous laisse entrevoir le divin.

L'Art de la fugue est-il un ouvrage destiné avant tout aux interprètes et aux érudits ? Si ce n'est pas le cas, comment l'expliquer à des personnes qui l'abordent pour la première fois ?

Près de trois cents ans après sa composition, il nous est évidemment impossible d'imaginer ce que pouvaient être les intentions de Bach quand il composa *L'Art de la fugue* – peut-être même l'idée d'"intentions", au sens où nous l'entendons aujourd'hui, lui était-elle étrangère. Tout ce que nous savons, c'est que nous sommes en présence d'une incroyable invitation au voyage, à un voyage musical qui ne devient réalité que si l'œuvre est jouée – et pour l'accomplir, l'interprète est bien obligé de faire des choix. Peut-être chaque interprétation de Bach en dit-elle plus long sur l'époque à laquelle elle a été exécutée que sur l'œuvre musicale elle-même. À cet égard, nous ne pouvons qu'accepter nos inévitables limites et jouer sa musique avec le plus d'honnêteté et de sensibilité possible.

Que diriez-vous à un auditeur qui va entendre l'œuvre pour la première fois ?

Soyez présent. *L'Art de la fugue* est à la fois un déploiement stupéfiant de sortilèges musicaux et une somme profondément émouvante de l'art de Bach en matière de contrepoint, ce qui exige de l'auditeur comme de l'interprète une concentration presque surhumaine. Il en va comme des pièces de Shakespeare : chaque fois que l'on revient à cette œuvre, on y découvre de nouvelles choses – en elle et, par extension, en nous-mêmes. C'est une œuvre qui récompense l'attention, la conscience et l'empathie.

La plupart des commentateurs pensent que Bach destinait *L'Art de la fugue* à un instrument à clavier, puisqu'il n'a donné aucune indication instrumentale sur le manuscrit. Les quatre voix ayant été imprimées séparément, l'appropriation de l'œuvre par un quatuor à cordes consiste-t-elle à attribuer chacune d'entre elles à un instrument particulier ou au contraire, nécessite-t-elle des arrangements en fonction de chaque *contrapunctus* ?

La question de l'instrument pour lequel fut écrit *L'Art de la fugue* n'est que la première d'une longue série de leurres auxquels sont confrontés les musiciens qui abordent cette œuvre. On peut se demander, pour commencer, si cette question était en elle-même pertinente pour Bach ou pour les musiciens de son époque : un musicologue comme Charles Rosen a suggéré qu'une question de ce genre n'avait pas grande importance à l'époque, car les musiciens jouaient les parties (publiées "en partition", c'est-à-dire sur des portées séparées) avec les instruments dont ils disposaient.

Quoi qu'il en soit, il est de fait que le quatuor à cordes sous la forme que nous connaissons aujourd'hui n'existait pas dans les années 1740 : pour jouer *L'Art de la fugue* dans cette formation, il faut donc procéder à quelques ajustements. Nous nous sommes efforcés d'être aussi fidèles que possible aux notes telles que nous les comprenons, ce qui implique que, bien que chaque instrument joue la voix qui lui est attribuée (soprano = violon I ; alto = violon II ; ténor = alto ; basse = violoncelle), il est parfois nécessaire d'échanger certaines notes entre différentes voix, car elles se situent en dehors de la tessiture d'un instrument donné.

Qu'apporte une interprétation de ces contrepoints aux instruments du quatuor à cordes "classique" ?

Goethe a parfaitement formulé le principe fondamental du quatuor à cordes "classique" en disant qu'il donnait à entendre "quatre personnes raisonnables converser entre elles". En d'autres termes, le quatuor à cordes est peut-être l'exemple le plus clair, dans l'art occidental, de mise en œuvre d'un principe de la philosophie des Lumières : parvenir à un équilibre harmonieux entre l'expression individuelle et les exigences de la collectivité. De manière analogue, il n'y a pas de hiérarchie des différentes voix dans *L'Art de la fugue* : chacune d'elles est à la fois un tout expressif en elle-même et un des fils d'une tapisserie plus ample. La puissance émotionnelle de cette œuvre vient en partie de l'imagination inépuisable avec laquelle Bach aborde ces questions et de la façon dont il invente des réponses différentes dans chaque fugue.

Peut-on déceler une architecture entre les treize *contrapuncti*, les quatre canons et la fugue à trois sujets ? Y aurait-il une symbolique des nombres au niveau macroscopique de l'œuvre ?

Différentes théories ont été avancées sur le symbolisme des relations et des proportions numériques dans *L'Art de la fugue* – combien de voix entrent et à quel moment, ou bien quel rôle jouent les proportions du nombre d'or, pour n'en mentionner que deux. Mais ce que l'auditeur est en mesure d'entendre assez clairement, c'est seulement qu'au fil de l'œuvre, l'architecture des fugues gagne en complexité, depuis les quatre fugues relativement "simples" du début, en passant par les traitements plus imaginatifs des fugues 5 à 9 pour arriver à l'extrême densité et au chromatisme des fugues 8, 10 et 11, suivies des fugues en miroir, des canons et enfin de la magnifique triple fugue et du choral. Nous nous sommes donc davantage attachés à faire ressortir cette évolution, que l'on perçoit à l'écoute, plutôt que le symbolisme qui peut se dissimuler derrière certains choix de Bach mais dont la signification reste incertaine et qui est très difficile à distinguer pour l'auditeur même le plus passionné.

Les treize contrepoints et les quatre canons de *L'Art de la fugue* peuvent-ils être écoutés d'une traite ?

Oui et non. D'un côté, chacune des fugues est un univers en soi, une exploration magistrale des possibilités offertes par les éléments constitutifs les plus fondamentaux de la musique tonale occidentale : la structure d'un accord et d'une gamme. On pourrait écouter plusieurs fois chacune de ces fugues pour approfondir, à chaque écoute, la compréhension des procédés mis en œuvre et de leur signification affective implicite. Par ailleurs, l'ensemble de l'œuvre dessine en même temps un parcours allant des fugues "simples" du début aux variations et aux canons plus complexes, pour culminer dans la fugue finale inachevée. Quant au choral conclusif, quelle que soit la raison de sa présence à cet endroit (que l'idée vienne de Johann Sebastian, de l'un de ses fils ou d'une tierce personne), il offre une conclusion tout à fait appropriée à ce que nous avons vécu pendant ces quatre-vingts minutes de musique.

Pouvez-vous nous expliquer comment "fonctionnent" les différents *contrapuncti*, y compris avec des exemples précis ? Quelle est leur logique ?

Chaque *contrapunctus* a sa logique propre et explore les possibilités d'un certain nombre de techniques contrapuntiques et de traitements du thème original. Pour vous donner un exemple de ces procédés, prenez les mesures 35 à 44 du *contrapunctus* 7 : Bach réussit à y combiner admirablement le renversement du thème, joué quatre fois plus lentement que sa vitesse d'origine (au second violon), le thème dans sa forme originale, mais deux fois plus lentement (à l'alto) et le thème original à sa vitesse d'origine (au premier violon), le tout accompagné par une série de doubles croches dérivées de fragments du thème (au violoncelle) et aussitôt suivi par un canon aux deux violons sur le thème, joué deux fois plus vite que sa vitesse originale. Ce moment éveille en nous l'image de planètes tournant autour du soleil, chacune sur sa propre orbite, se déplaçant à sa propre vitesse, mais toutes "en harmonie" les unes avec les autres.

QUATRE VALEURS DE RYTHMES SIMULTANÉES

2:03 **Sujet à la noire** Violon I

1:51 **Sujet renversé en valeurs très longues (X 4 = à la ronde)** Violon II

1:56 **Sujet en valeurs longues (X 2 = à la blanche)** Alto

2:15 **CANON VIOLONS I & II**

Sujet renversé

Sujet renversé (8^{ve})

Violoncelle: fragment, fragment, fragment, fragments en doubles croches

35 36 37 38 39 40 41 42 43 44

Pouvez-vous nous parler du “thema” principal de *L’Art de la fugue* ? En quoi permet-il les multiples élaborations toujours plus sophistiquées que l’on découvre au fil des *contrapuncti* ?

On a dit que, quand Bach composait une fugue, il consacrait un temps assez long à élaborer un thème qui offrirait de multiples possibilités de traitement – après quoi, la réalisation de ces possibilités dans la fugue proprement dite était un travail relativement rapide. Quoi qu’il ait pu en être, le talent qu’avait Bach d’exploiter toutes les possibilités que recèle un groupe de notes n’a pas son égal dans la tradition occidentale. Dans le cas de *L’Art de la fugue*, il a choisi les constituants les plus élémentaires de la musique tonale : la structure de trois notes d’un accord et une gamme qui vient combler les espaces intermédiaires.



Le chromatisme de la gamme mineure fournit les semences de nombreuses variations chromatiques profondément expressives dans les fugues ultérieures, mais il est tout aussi important de noter que l’accord parfait et la gamme sont des “accroches” sonores très identifiables que l’auditeur est capable de reconnaître (consciemment ou non) tout au long de l’œuvre, même quand le thème est soumis aux traitements les plus extravagants.

On décèle un premier groupe de fugues “simples” dans les quatre premiers *contrapuncti*, tous basés sur le thème ou sur son renversement. Comment Bach parvient-il à introduire de la diversité dans ces pièces ?

On dit que les quatre premières fugues sont “simples”, mais elles ne le sont évidemment pas selon les critères de tout autre compositeur. Chacune explore différentes caractéristiques implicites dans la mélodie liminaire, l’une se concentrant davantage sur le mouvement de la gamme, une autre utilisant l’accord parfait comme principal point de référence, tandis qu’une troisième fugue exploite les éléments chromatiques de la gamme de *ré* mineur.

Dans le second groupe de fugues, le contre-sujet obligé introduit à l’octave, à la dixième ou à la douzième, ajoute une certaine complexité ; comment les interprètes font-ils pour s’emparer d’une telle densité et la rendre perceptible à l’auditeur ?

Il n’existe pas de version “idéale” de *L’Art de la fugue* : chaque interprétation est enrichie par la perspective spécifique des musiciens qui la jouent, mais aussi inévitablement restreinte par les limites de leur imagination. Nous nous efforçons de trouver un équilibre dynamique entre la clarté du thème et les différentes manières dont les autres voix l’affectent, et de choisir des tempos permettant à la fois d’apprécier les détails de chaque moment et de percevoir l’architecture musicale globale. S’il a jamais existé une œuvre qui exige une attention intense de la part de l’auditeur, c’est bien *L’Art de la fugue* – et peut-être chaque écoute est-elle également unique en ce sens qu’un auditeur attentif continuera à lui découvrir à chaque fois de nouvelles facettes. Il nous faut d’ailleurs bien avouer que notre propre “écoute” de l’œuvre continue d’évoluer au fur et à mesure que nous la jouons en concert.

Évidemment les canons engendrent par leur (relative) simplicité une sorte de plaisir décuplé par ce qui a été entendu précédemment. Comment expliquez-vous leur présence dans ce corpus ? Faut-il les jouer regroupés ou cela relève-t-il du choix de l’interprète ?

D’après ce qu’on en sait, les canons appartenaient également au domaine de ce que l’on appelait une fugue à l’époque de Bach et, à ce titre, ils ont parfaitement leur place dans *L’Art de la fugue*. Il est néanmoins impossible d’imaginer comment Bach aurait compris ce que cela signifie pour un musicien du XXI^e siècle de faire un choix pour interpréter ce qui est écrit sur la partition. Selon toute vraisemblance, par bien des aspects, ces symboles écrits n’avaient pas la même signification pour les musiciens de Leipzig dans les années 1740 que pour un musicien du XXI^e siècle. Les canons suscitent le grand plaisir d’une différente forme de réflexion sur les virtualités du thème principal, même si c’est dans les conditions les plus “restrictives” possibles, à savoir dans une forme à deux voix en stricte imitation l’une de l’autre.

Vous avez opté pour une version “finalisée” de la triple fugue inachevée. Pouvez-vous nous en dire plus sur cette pièce extraordinaire d’abord, ensuite sur votre réalisation ?

De même que les pièces de Shakespeare nous sont parvenues dans différentes versions, *L’Art de la fugue* ne saurait donner lieu à une lecture “définitive” car il existe d’innombrables divergences entre les manuscrits qui nous en sont parvenus et la première édition imprimée de l’œuvre en 1751. Parmi les plus grands mystères figure celui de la fugue finale inachevée, qui s’interrompt brusquement au moment où Bach vient de combiner les trois principaux thèmes, dont le dernier renvoie à son propre nom en notation musicale allemande : B-A-C-H (*si bémol-la-do-si*). Bien que son fils Carl Philipp Emanuel ait affirmé que le compositeur était mort en cet endroit précis (laissant ainsi l’œuvre inachevée), cela semble peu probable car le manuscrit de *L’Art de la fugue* est écrit de la propre main de Bach, ce qu’il n’aurait pu faire pendant la dernière année de sa vie en raison de sa cécité presque complète. Quoi qu’il en soit, en tant qu’interprètes, nous avons cherché une conclusion qui présente le plus de sens, musical et émotionnel, en concluant la fugue sur un accord de *ré* majeur avant d’enchaîner sur le choral.

L’auditeur sera sans doute surpris d’entendre dans cet enregistrement un choral qui ne fait pas partie du manuscrit de *L’Art de la fugue*. Pouvez-vous nous en dire plus sur la signification hautement symbolique de *Vor deinen Thron tret’ ich*, écrit, dit-on, par Bach sur son lit de mort ?

Nous ne saurons jamais si l’idée d’utiliser ce choral profondément émouvant comme finale de *L’Art de la fugue* aurait convenu à Bach lui-même. On pourrait même aller plus loin : nous ne pouvons plus imaginer ce qu’a pu être l’expérience de cette œuvre en 1749, car il n’existait alors ni “concert” (au sens moderne du terme) ni “enregistrement”. Nous ne pouvons que nous efforcer, avec l’humilité qu’exige cette œuvre, de trouver une conclusion qui, selon nous, soit significative pour l’auditeur. En ce sens, le choral sert de bénédiction finale ou de geste d’adieu à ce chef-d’œuvre, c’est un moment de réflexion et une occasion de rendre grâce pour le privilège d’avoir pu jouer cette musique.

En écoutant votre interprétation, on est frappé par l'aspect absolument *pas* aride d'un ouvrage souvent pointé du doigt pour son extrême complexité, comme le serait un Boulez aujourd'hui ?

On ne peut nier l'extrême complexité de cette œuvre, qui est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles *L'Art de la fugue* occupe une place centrale dans le canon musical occidental depuis qu'elle a été composée, dans les années 1740. Cela étant, il ne nous incombe pas de donner à l'auditeur une leçon sur la construction de cette œuvre, mais plutôt d'incarner ses quatre voix de la manière la plus significative possible sur un plan émotionnel. Une anecdote d'Arnold Schoenberg (dont les œuvres ont été elles aussi souvent considérées comme des exercices arides) illustre peut-être le mieux ce point. Lorsque son ami Rudolf Kolisch (premier violon du Quatuor Kolisch puis du Quatuor Pro Arte) lui a présenté un graphique représentant toutes les séries dodécaphoniques sur lesquelles était construit son troisième quatuor, Schoenberg fut très touché que le violoniste ait pris le temps d'étudier sa musique aussi profondément. Mais, après l'avoir remercié, Schoenberg l'a également incité à ne jamais oublier que les séries n'étaient que *le moyen dont* il s'était servi pour composer sa musique, mais que l'essentiel était *ce qu'il* cherchait à exprimer. Cette tension entre la forme et le contenu est inévitable, et ce que nous avons essayé de partager avec l'auditeur aussi clairement que possible, ce sont nos réactions humaines individuelles, subjectives et, en tant que telles, indéfinissables à cette partition, plutôt que de prétendre en "expliquer" la construction.

Comment l'acoustique chaleureuse du monastère de Cardona doit-elle être appréhendée pour interpréter une œuvre comme *L'Art de la fugue* ?

Nous considérons l'acoustique d'une salle comme le cinquième membre d'un quatuor à cordes, comme s'il s'agissait d'un autre instrument, dont l'importance est pratiquement égale à celle des quatre autres. Nous ne pouvons pas rendre compte des propriétés acoustiques de la cathédrale de Cardona, nous ne pouvons que remercier notre ami Jordi Savall de les avoir "découvertes". Pour jouer la musique de Bach, il est impératif de bénéficier de la résonance d'une église, principalement afin de faire mieux percevoir le contrepoint implicite de ses œuvres – il y a souvent des notes qui sont liées musicalement entre elles tout en étant séparées dans le temps, et l'une des façons les plus fondamentales de faire entendre leur lien est leur résonance. Mais si l'espace a trop de réverbération, on ne pourra plus comprendre les détails de chaque voix, ce qui est tout aussi important. À Cardona, nous avons trouvé une acoustique magique dans laquelle coexistent résonance et clarté.

Le quatuor à cordes tel que nous le connaissons n'existait pas encore à l'époque de Jean-Sébastien Bach. Même si on le relie naturellement à l'apogée du style classique viennois, avez-vous imaginé ce que le cantor aurait pu composer pour un tel médium, qui nous paraît tellement adapté à sa pensée contrapuntique – en tout cas, c'est l'impression qui se dégage lorsqu'on écoute votre interprétation !

L'un des défis auxquels nous sommes confrontés quand nous jouons de la musique ancienne vient de ce qu'il nous est impossible de "dés-entendre" toute la musique qui a été écrite par la suite. En d'autres termes, nous ne pourrions jamais faire l'expérience de la musique de Bach sans les implications qu'elle a eues au cours des trois cents dernières années : sans Bach, une grande partie de Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Schoenberg, Webern voire Ligeti ou Kurtág serait impensable. Ce qui est clair, c'est que, quelles qu'aient été les ressources instrumentales qu'il avait à sa disposition – un violon seul, un violoncelle seul, un clavecin, un orgue ou un petit orchestre –, Bach savait en exploiter pleinement les possibilités expressives. Il n'aurait certainement pas imaginé le quatuor à cordes "classique" en tant que tel, mais nous sommes éternellement reconnaissants de l'occasion qui nous est donnée de jouer *L'Art de la fugue* dans cette formation.

Propos recueillis par harmonia mundi, 2023.
Traduction : Laurent Cantagrel

Many mysteries surround *The Art of Fugue*, which occupied the composer for at least the last ten years of his life, since a fair copy of eight fugues can be dated to 1742. It is clearly not a ‘swan song’ and yet can it be understood as anything other than a musical testament? If it has acquired such an image, is there not a danger that its performance will be frozen, like a statue of some sort?

The Art of Fugue may or may not have been the final piece which Bach had written, but there is no question that it is the culmination of decades spent mastering the art of counterpoint. As such, there is a danger of being so awestruck by this outpouring of creativity that the performer becomes paralysed and the piece dies on the vine, so to speak. We have chosen to interpret this work in the most human way possible: each voice-part as an embodiment of the deeply fallible people that we are; it is in the perfection with which these four human instruments are combined that the divine can be glimpsed.

Is *The Art of Fugue* a work intended primarily for performers and scholars? Or else, how can it be explained to those who are approaching it for the first time?

Nearly three hundred years later, it is impossible to imagine what Bach’s intentions could have been – perhaps he did not even think in terms of ‘intentions’ in the way we now understand the term. What we do have is an incredible musical journey which can only be experienced if it is heard and for that, interpretive choices have to be made. Perhaps, each performance of Bach says more about the age in which it was performed than about the music itself, we can only accept our inevitable blind spots and play the music as honestly and as deeply felt as possible.

What would you say to a listener who is about to hear the work for the first time?

Be present. *The Art of Fugue* is an overwhelming display of musical wizardry and a profoundly moving summation of Bach’s contrapuntal learning, which requires extreme concentration from listener and performer alike. Like a work by Shakespeare, each time we return to the piece, we discover something new in the score and by extension about ourselves – it is a piece which rewards awareness, attention, and empathy.

Most commentators believe that Bach intended *The Art of Fugue* for a keyboard, since he wrote no instrumental indications on the manuscript. Since the four voice-parts were notated on separate staves, does the appropriation of the work by a string quartet consist in assigning each of them to a particular instrument or, on the contrary, does it require rearrangement according to each *contrapunctus*?

The question of the intended instrumentation of *The Art of Fugue* is only the first of a long set of trap doors which confront any musician who attempts a reading of this work. To begin: was this question even relevant to Bach or the musicians of his time? Some scholars have suggested that the issue itself would have been immaterial as musicians would have played the parts (written in ‘open score’) with whatever instruments they had on hand at the time.

Nevertheless, we can establish a few facts: the string quartet in its current form did not exist as such in the 1740s, and to play the work in this formation requires certain adjustments. We have striven to be as faithful as possible to the notes as we understand them, meaning that although each instrument plays its assigned voice-part (soprano = violin I; alto = violin II; tenor = viola; bass = cello), on certain occasions we needed to exchange specific notes between the voices, as they lie beyond the range of their assigned instrument.

What does a performance of these fugues by a ‘classical’ string quartet bring to them?

The foundational principle of a ‘classical’ string quartet was best summarised by Goethe, who described a quartet as a ‘conversation between four reasonable people’. In other words, the string quartet is perhaps Western civilisation’s clearest example of Enlightenment principles at work: a harmonic balance between the expression of an individual and the requirements of the collective. Likewise in *The Art of Fugue*, there is no hierarchy between the different voice-parts – each one is simultaneously an expressive whole and one thread in a larger tapestry. Part of the emotional power of this work derives from Bach’s inexhaustible imagination in confronting this tension and how he discovers a different set of solutions in each fugue.

Is it possible to detect a construction linking the thirteen *contrapuncti*, the four canons, and the fugue on three subjects? Is there a symbolism of numbers at the macroscopic level of the work?

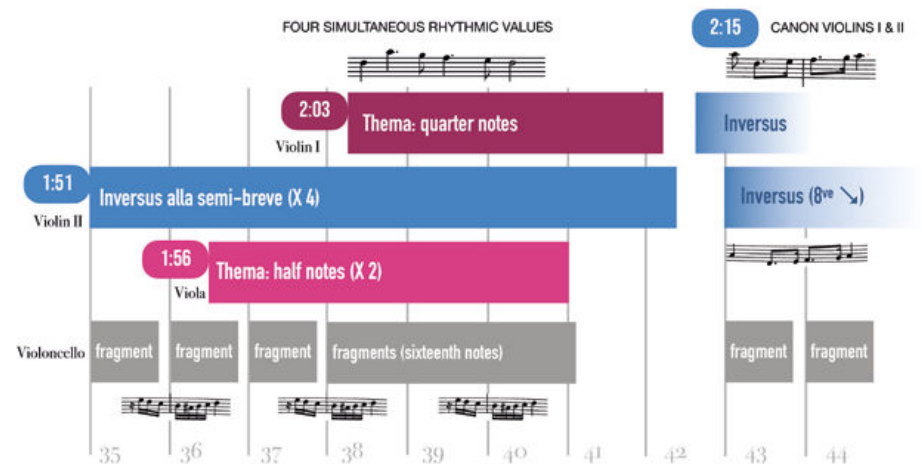
There are certainly different theories about the symbolism of various numerical relationships and proportions in *The Art of Fugue* – how many times a theme is stated in a given fugue, or the significance of the proportions of the golden mean, to name only two. What is more clearly perceived by the listener is the construction of the fugues as they grow in complexity from the relatively ‘simple’ four fugues with which the work begins, through the more fantastical manipulations of *contrapuncti* 5 through 9, to the extreme density and chromaticism of 8, 10 and 11, followed by the mirror fugues, the canons, and finally the magnificent triple fugue and chorale. We have concentrated more on this audible evolution than on the symbolism which may lie behind certain of Bach’s decisions, as its significance is very difficult to perceive, even for the keenest listener.

Can the thirteen *contrapuncti* and four canons of *The Art of Fugue* be listened to in one sitting?

Yes and no. On the one hand, each fugue is a world unto itself, a masterful exploration of the possibilities inherent in one deceptively simple melody. One could listen to each individual fugue multiple times and with each listening, deepen one’s understanding of the processes at work and their implicit affective meaning. At the same time, the entire piece traces a journey from the ‘simple’ fugues at the beginning, to their more elaborate variations and canons, through to the culminating and incomplete final fugue. Whether the idea to play the chorale at the end came from Johann Sebastian, one of his sons, or from a third party, it offers an appropriate conclusion to this masterpiece.

Can you explain how the different *contrapuncti* ‘work’, including specific examples? What is the logic behind them?

Each *contrapunctus* has its own logic and explores the possibilities of a certain set of contrapuntal techniques and manipulations of the original subject. If I were to offer one example of this process, it would be *Contrapunctus* 7, measures 35-44, in which Bach manages to combine in the most beautiful way the inversion of the subject played four times slower than its original speed (second violin), the subject in its original form, but played twice as slowly (viola), the original subject at its original speed (first violin), all accompanied by running sixteenth notes derived from fragments of the subject (cello), and followed directly by a canon in the two violins playing the subject at twice the speed of its original iteration. We imagine this passage like the planets revolving around the sun, each with its unique orbit and velocity, yet simultaneously in ‘harmony’ with each other.



Can you tell us about the main 'thema' of *The Art of Fugue*? In what way does it allow for the multiple and increasingly sophisticated elaborations that we discover throughout the *contrapuncti*?

It has been said that the bulk of time that Bach spent composing a fugue was dedicated to constructing a subject which allowed for multiple possibilities and manipulations, after which the realisation of its possibilities was relatively swift. Whatever the case may have been, Bach's ability to exploit the emotional potential inherent in a group of notes is unmatched in the Western tradition. In this case, he chose the most basic building blocks of tonal music: the three-note outline of a chord and a scale which fills in the gaps.



The chromaticism inherent in a minor scale planted the seed for the deeply expressive chromatic variations in later fugues, but equally important are the outlined triad and scale, which serve as very identifiable aural 'hooks' which the listener is able to recognise (consciously or otherwise) throughout the piece, even as the subject is refashioned in progressively wilder ways.

A first group of 'simple' fugues can be found in the first four *contrapuncti*, all based on the subject or its retrograde form. How does Bach manage to introduce diversity into these pieces?

Although the first four fugues are referred to as 'simple', of course they are anything but, by any other composer's standards. Each one explores different characteristics implicit in the opening phrase, one focusing more on scalar movement, another using the triad as its main point of reference, while yet another fugue explores the inherent chromaticism of the D-minor scale.

In the second group of fugues, the obligatory countersubject introduced at the octave, tenth, or twelfth introduces complexity, but how do the performers manage to approach such density and make it perceptible to the listener?

There can be no 'ideal' version of *The Art of Fugue*: each reading will be enriched by the specific perspective of the performers, but also inevitably limited by what is beyond their collective imagination. We strive to find a dynamic balance between the clarity of the subject and the ways in which the other voice-parts affect it, as well as the tempos in which one can appreciate both the details of each moment and still perceive the overall musical construction. If there were ever a piece which required attention on the part of the listener, it is *The Art of Fugue* – perhaps each hearing is unique in that an attentive listener will always discover new facets and relationships between the subject and the countersubject(s); we also must confess that our 'hearing' of the piece continues to evolve as we perform it in concert.

Obviously, the canons, by their (relative) simplicity, generate a kind of pleasure that is increased tenfold by what has been heard previously. How do you explain their presence in this corpus? Should they be played together or is this a matter of each performer's choice?

As we understand it, canons fell within the scope of what was in Bach's time known as a fugue and therefore they absolutely have a place within *The Art of Fugue*. Nevertheless, it is virtually impossible to imagine how Bach would have understood what it means for a 21st-century performer to make a 'choice' with respect to what was written on the page. In all likelihood, there were many aspects of the written symbols which, as a matter of course, meant something different to players in Leipzig in the 1740s than they do to a 21st-century musician today. The canons offer the deep pleasure of exploring the possibilities of the principle subject in the most 'restrictive' possible conditions, namely that the two voice-parts strictly imitate each other.

You have opted for a 'finished' version of the unfinished triple fugue. Can you first tell us more about this extraordinary piece and then about your completion?

Just as Shakespeare's texts have come down to us in different forms, *The Art of Fugue* can have no 'definitive' reading as there are countless discrepancies between the manuscript(s) and the first printed edition of 1751. Among the greatest mysteries is the incomplete final fugue, which abruptly comes to an end just as Bach finally combines all three of its main subjects, the last of which was a representation of his own name in German musical notation, B-A-C-H. While his son Carl Philipp Emanuel claimed that it was at this point that the composer died (leaving the work unfinished), this seems unlikely as it was written in Bach's own hand, something which, due to his near-blindness, would not have been possible in the last year of his life. Whatever the case, as performers, we looked for a conclusion which made the most emotional sense: in our judgement, ending the fugue on a D-major chord and then proceeding directly to the chorale.

The listener may be surprised to hear in this recording a chorale that is not part of *The Art of Fugue* manuscript. Can you tell us more about the highly symbolic significance of *Vor deinen Thron tret' ich*, written, it is said, by Bach on his deathbed?

We will never know if the idea of using this very moving chorale as a finale to *The Art of Fugue* came from Johann Sebastian Bach himself. One could go a step further: we can no longer imagine what the experience of this piece may have been in 1749, as both the concept of a 'concert' (in the modern sense of the word) and a 'recording' simply did not exist. We can only strive, with the humility which this piece demands, to find an ending which we believe would be meaningful for today's listeners. In this sense, the chorale serves as a benediction or farewell to this masterpiece; it is a moment of reflection and an opportunity to give thanks for the privilege of being able to experience this music.

Listening to your interpretation, one is struck by the categorically *not* arid aspect of a work often singled out for its extreme complexity, as we might a Boulez composition today?

There is no denying the extreme complexity of this work, one of the reasons for which *The Art of Fugue* has held such a central place in the canon since its conception in the 1740s. Nevertheless, we do not feel that it is our responsibility to give the listener a lesson on the construction of the piece, but rather to embody its four voice-parts in the most emotionally meaningful way we can. Perhaps an anecdote from Arnold Schoenberg (a composer whose works were often mistaken for arid exercises) best illustrates the point. When his good friend Rudolf Kolisch (first violinist of the Kolisch and Pro Arte Quartets) presented Schoenberg with a graph mapping out all of the tone rows on which his Third String Quartet was based, Schoenberg was very touched that Kolisch had taken the time to study his music so deeply. However, upon thanking him, Schoenberg also warned Kolisch never to forget that the tone rows were HOW he had composed the music, not WHAT he was striving to express. The tension between form and content will always exist; we have tried to share with the listeners as clearly as possible our individual, subjective, and as such undefinable human reactions to this score, rather than 'explain' its construction as such.

How should the warm acoustics of the Cardona monastery be understood when performing a work like *The Art of Fugue*?

We consider the acoustics of a hall to be the fifth member of the quartet, as if it were another instrument, almost equal in importance to the ones we ourselves play. We cannot explain the acoustic properties of the cathedral in Cardona, we can only thank our friend Jordi Savall for having 'discovered' it as a magnificent place to record. The resonance of a church is a necessity for Bach's music, mainly so that the implied counterpoint can be understood – there are often notes which are bound together musically, but separated in time and one of the most fundamental ways in which one understands their connection is through their resonance. At the same time, if the space is too reverberant, one cannot discern the equally important details of each voice-part; in Cardona, we found a magical acoustic in which both resonance and clarity coexist.

You've explained that the string quartet as we know it did not yet exist in the time of Johann Sebastian Bach. Even if we naturally associate it with the summit of the Viennese classical style, have you imagined what the Leipzig cantor might have consigned to such a medium, which seems so well suited to his contrapuntal thinking – at least, that's the impression one gets when listening to your performance!

One of the challenges with which we are confronted when we play early music is the inability to 'un-hear' all of the music which has been written subsequently. In other words, we will never be able to experience Bach's music free of the implications it has had for the last three hundred years; without Bach, so much of Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Schoenberg, Webern, and even Ligeti or Kurtág is unthinkable. What is clear is that with whatever resources were presented to him – a solo violin, a solo cello, a keyboard, an organ or a small orchestra, Bach was capable of fully exploiting those expressive possibilities. He certainly would not have imagined the 'classical' string quartet as such, but we are eternally grateful for the opportunity to perform *The Art of Fugue* in this formation.

Interview conducted by harmonia mundi, 2023.

Um die *Kunst der Fuge* ranken sich zahlreiche Geheimnisse. Das Werk muss den Komponisten während seiner letzten zehn Lebensjahre beschäftigt haben, denn aus dem Jahr 1742 ist eine Reinschrift von acht Fugen überliefert. Es handelt sich also keinesfalls um einen ‚Schwanengesang‘. Und doch, kann man den Zyklus anders verstehen als Bachs musikalisches Testament? Und wenn die *Kunst der Fuge* ein solches Image besitzt, besteht nicht die Gefahr, dass ihre Aufführung eingefroren erscheint, wie eine Art Statue?

Die *Kunst der Fuge* mag das letzte von Bach komponierte Werk sein oder auch nicht, außer Zweifel steht jedoch, dass es sich hier um den Höhepunkt seiner jahrzehntelangen Bemühungen um die Beherrschung des Kontrapunkts handelt. Und in dieser Hinsicht besteht durchaus die Gefahr, dass man von dieser überwältigenden schöpferischen Leistung vor Ehrfurcht erstarrt und sich als Musiker wie gelähmt fühlt, so dass die Aufführung bereits im Ansatz scheitert. Wir haben beschlossen, dieses Werk auf die menschlichste Weise zu interpretieren, die uns möglich ist – jede Stimme als eine Verkörperung der zutiefst fehlbaren Persönlichkeiten, die wir sind; und das Göttliche tritt sodann in der unergründlichen Perfektion zutage, die sich aus der Kombination dieser vier menschlichen Stimmen ergibt.

Ist die *Kunst der Fuge* vor allem ein Werk für Musiker und Gelehrte? Und wenn nicht, wie kann man das Werk jemandem erklären, der sich ihm zum ersten Mal nähert?

Nachdem seither nahezu drei Jahrhunderte vergangen sind, ist es uns unmöglich, uns vorzustellen, was Bachs Intentionen gewesen sein mögen – vielleicht begriff er das Konzept der ‚Intention‘ noch nicht einmal in dem Sinn, wie wir es heute tun. Was wir hier vor uns haben ist eine unglaubliche musikalische Reise, die nur lebendig bleiben kann, wenn wir das Werk spielen, und um es zu spielen, muss man bei der Interpretation bestimmte Entscheidungen treffen. Vielleicht sagt jede Aufführung eines Bachschen Werks mehr über das Zeitalter, in dem es aufgeführt wird als über die Musik selbst; uns bleibt nur, unsere unvermeidbaren blinden Flecken zu akzeptieren und die Musik so ehrlich und tiefempfunden zu spielen wie es uns möglich ist.

Was würden Sie jemandem sagen, der sich anschickt, das Werk zum ersten Mal zu hören?

Seien Sie aufmerksam. Die *Kunst der Fuge* ist ein überwältigender Akt musikalischer Zauberei und eine tiefbewegende Summierung von Bachs kontrapunktischen Fähigkeiten; sie verlangt dem Hörer wie dem ausführenden Interpreten eine fast übermenschliche Konzentration ab. Es ist wie bei einem Stück von Shakespeare: Jedes Mal, wenn wir uns dem Werk erneut zuwenden, entdecken wir etwas Neues darin und damit auch in uns selbst – diese Komposition belohnt unsere Aufmerksamkeit, unsere Konzentration und unser Einfühlungsvermögen.

Die meisten Kommentatoren glauben, dass Bach die *Kunst der Fuge* für ein Tasteninstrument intendiert hat, da er in seinem Autograph kein spezifisches Instrument angab. Da die vier Stimmen jedoch in Partitur notiert sind, bedeutet die Ausführung mit einem Streichquartett, dass einfach jede Stimme einem bestimmten Instrument zugewiesen wird, oder erfordert jeder *Contrapunctus* eine eigene Bearbeitung?

Die Frage der beabsichtigten Instrumentierung der *Kunst der Fuge* ist nur die erste einer ganzen Reihe von Falltüren, mit denen sich ein Musiker konfrontiert sieht, wenn er sich mit diesem Werk auseinandersetzt. Zunächst: War diese Frage für Bach oder die Musiker seiner Zeit überhaupt relevant? Wissenschaftler wie Charles Rosen haben vermutet, dass dieser Aspekt völlig unwesentlich war, da Musiker die (in voller Partitur notierten) Partien einfach auf den Instrumenten spielten, die sie gerade zur Hand hatten. Immerhin aber können wir ein paar Fakten konstatieren: Das Streichquartett in seiner modernen Form gab es in den 1740er Jahren noch nicht, und wenn man das Werk in dieser Formation spielen will, bedarf es gewisser Anpassungen. Wir haben uns bemüht, nach unserem Verständnis so notengetreu wie möglich zu spielen; das heißt, auch wenn jedes Instrument die ihm zugewiesene Partie übernimmt (Sopran = Violine I; Alt = Violine II; Tenor = Viola; Bass = Violoncello), müssen wir an bestimmten Stellen einzelne Noten zwischen verschiedenen Stimmen austauschen, da sie außerhalb des Tonumfangs eines bestimmten Instruments liegen.

Was bringt die Aufführung dieser *Contrapuncti* mit einem ‚klassischen‘ Streichquartett?

Das Grundprinzip eines „klassischen“ Streichquartetts wurde am besten von Goethe zusammengefasst, der ein Quartett als „geistvolle Unterhaltung von vier vernünftigen Leuten“ beschrieben hat. Mit anderen Worten ausgedrückt, ist das Streichquartett vielleicht das beste Beispiel der westlichen Zivilisation für die Anwendung der Prinzipien der Aufklärung – eine harmonische Balance zwischen der Äußerung des Einzelnen und den Bedürfnissen der Gemeinschaft. In gleicher Weise gibt es in der *Kunst der Fuge* keine Hierarchie zwischen den verschiedenen Stimmen – jede einzelne ist zugleich ein ausdrucksstarkes Ganzes und ein Faden in einer größeren Tapiserie. Ein Teil der emotionalen Kraft dieses Werks entstammt Bachs unerschöpflichem Einfallsreichtum im Umgang mit diesen Fragen sowie der Art, wie er in jeder Fuge eine andere Reihe von Lösungen findet.

Ist es möglich, zwischen den dreizehn *Contrapuncti*, den vier Kanons und der *Fuga a 3 Soggetti* eine gemeinsame Architektur auszumachen? Gibt es auf der makroskopischen Ebene des Werks eine Symbolik von Zahlen?

Es gibt natürlich verschiedene Theorien über die Symbolik verschiedener numerischer Beziehungen und Proportionen in der *Kunst der Fuge* – wie viele Stimmen wann einzusetzen sind, oder die Bedeutung der Proportionen des Goldenen Schnitts, um nur zwei zu nennen. Was der Hörer eindeutiger wahrnimmt, ist die Architektur der Fugen und wie sie an Komplexität zunehmen, von den vergleichsweise ‚einfachen‘ vier Fugen, mit denen das Werk beginnt, über die fantastischeren Manipulationen der Nummern 5 bis 9 bis hin zu der extremen Dichte und Chromatik von Nr. 8, 10 und 11, gefolgt von den Spiegelungen, den Kanons und schließlich der prachtvollen Tripelfuge und dem Choral. Wir haben uns mehr auf diese hörbare Entwicklung konzentriert als auf die Symbolik, die sich hinter bestimmten Entscheidungen Bachs verbergen mag, da deren Bedeutung selbst für den aufmerksamsten Hörer sehr schwer wahrnehmbar ist.

Kann man sich die dreizehn Kontrapunkte und vier Kanons der *Kunst der Fuge* in einer Sitzung anhören?

Ja und nein. Auf der einen Seite ist jede Fuge eine Welt für sich, eine meisterhafte Erkundung der Möglichkeiten der elementarsten Bausteine der westlichen tonalen Musik – die Umriss eines Akkords und eine Skala. Man könnte sich jede einzelne Fuge unzählige Male anhören und jedes Mal das eigene Verständnis der hier wirkenden Prozesse und der implizierten affektiven Bedeutung vertiefen. Zugleich zeichnet das Werk als Ganzes eine Entwicklung von den „einfachen“ Fugen zu Beginn zu ihren komplexeren Variationen und Kanons bis zum Höhepunkt der unvollständigen letzten Fuge nach. Was immer die Ursprünge des abschließenden Chorals sein mögen (ob diese Idee von Bach selbst, einem seiner Söhne oder noch jemand anderem kam), er bildet einen angemessenen Schluss für das, was wir in diesem achtzig Minuten Musik erfahren haben.

Können Sie erklären, wie die verschiedenen *Contrapuncti* ‚funktionieren‘ und spezifische Beispiele geben? Was ist die Logik dahinter?

Jeder *Contrapunctus* hat seine eigene Logik und lotet die Möglichkeiten einer bestimmten Gruppe kontrapunktischer Techniken und Veränderungen des ursprünglichen Themas aus. Wenn ich ein Beispiel für dieses Vorgehen anbieten sollte, wäre dies *Contrapunctus* 7, Takt 35–44, wo es Bach auf ganz wunderbare Weise gelingt, die Umkehrung des Themas viermal langsamer als das originale Tempo (Violine II), das Thema in seiner ursprünglichen Form, doch zweimal verlangsamt (Viola) und das originale Thema im originalen Tempo (Violine I) miteinander zu kombinieren, alle begleitet von fortlaufenden Sechzehnteln, die aus Bruchstücken des Themas abgeleitet sind (Cello), woran sich in den beiden Violinen unmittelbar ein Kanon über das Thema in doppeltem Tempo anschließt. Wir stellen uns diese Passage vor wie die Planeten, die um die Sonne kreisen – jeder einzelne bewegt sich in einer eigenen Umlaufbahn und mit seinem eigenen Tempo, doch zugleich auch in ‚Harmonie‘ mit den anderen.

VIER NOTENWERTE GLEICHZEITIG

Können Sie uns etwas zu dem Hauptthema der *Kunst der Fuge* sagen? Auf welche Weise eignet es sich für die vielfältigen und zunehmend komplexen Ausgestaltungen, die wir in den *Contrapuncti* entdecken?

Es heißt, bei der Komposition von Fugen habe Bach die meiste Zeit darauf verwendet, ein Thema zu konstruieren, das zahlreiche Möglichkeiten und Manipulierungen erlaubte, woraufhin die Realisierung dieser Optionen vergleichsweise rasch vonstattenging. Wie immer es auch gewesen sein mag – Bachs Fähigkeit, sämtliche einer Gruppe von Noten innewohnenden Möglichkeiten auszuschöpfen, ist in der westlichen Musiktradition einzigartig. Im vorliegenden Fall wählte er die einfachsten Bausteine der tonalen Musik: die aus drei Noten bestehenden Konturen eines Akkords und eine Skala, die die Lücken dazwischen füllt.



Die einer Moll-Tonleiter innewohnende Chromatik legte den Grundstein für zahlreiche überaus ausdrucksstarke chromatische Variationen in späteren Fugen; ebenso wichtig ist aber auch der Umstand, dass der umrissene Dreiklang und die Tonleiter beim Hören leicht identifizierbare ‚Anker‘ sind, die der Hörer (bewusst oder unbewusst) in dem gesamten Werk leicht identifizieren kann, selbst wo das Thema den wildesten Veränderungen unterworfen ist.

Eine erste Gruppe von ‚einfachen‘ Fugen findet sich in den ersten vier *Contrapuncti*, die alle auf dem Thema oder dessen Umkehrung basieren. Wie gelingt es Bach, Abwechslung in diese Stücke zu bringen?

Auch wenn die ersten vier Fugen als ‚einfach‘ bezeichnet werden, sind sie nach dem Standard jedes anderen Komponisten alles andere als schlicht. Jede einzelne erkundet eine andere Eigenschaft der Eröffnungsmelodie – eine Fuge konzentriert sich eher auf die skalische Bewegung, eine andere verwendet den Dreiklang als Bezugspunkt und wieder eine andere lotet die der d-Moll-Tonleiter innewohnende Chromatik aus.

In der zweiten Gruppe von Fugen wird das obligate zweite Thema im Kontrapunkt der der Oktave, der Dezime oder der Duodezime eingeführt, doch wie gelingt es den Musikern, eine solche Dichte zu beherrschen und für den Hörer nachvollziehbar zu gestalten?

Es kann keine ‚ideale‘ Wiedergabe der *Kunst der Fuge* geben; jede Interpretation wird durch die spezifische Perspektive der Ausführenden bereichert, zugleich aber auch unweigerlich beschränkt durch das, was sich jenseits ihrer kollektiven Vorstellungskraft befindet. Wir streben eine dynamische Balance an zwischen der Klarheit des Themas und den Arten wie die anderen Stimmen es beeinflussen; außerdem bemühen wir uns

um Tempi, bei denen man einerseits die Details einzelner Momente wahrnehmen kann und andererseits die größere musikalische Architektur im Blick behält. Wenn es je ein Werk gegeben hat, das die ganze Aufmerksamkeit des Hörers beansprucht, so ist dies die *Kunst der Fuge* – und vielleicht ist auch jeder Akt des Zuhörens in sich insofern einzigartig, als ein aufmerksamer Hörer immer wieder neue Facetten entdecken wird; auch wir müssen gestehen, dass unser „Hören“ des Werks sich mit den Aufführungen im Konzert immer weiterentwickelt.

Offenbar bereiten die Kanons durch ihre (relative) Einfachheit eine Art von Genuss, der sich zehnfach verstärkt wegen dem, was davor gehört wurde. Wie erklären Sie ihre Präsenz in diesem Korpus? Sollten sie als zusammenhängende Gruppe gespielt werden, oder ist das der Entscheidung der Musiker überlassen?

Wie wir es verstehen, waren Kanons Teil dessen, was man in Bachs Zeit unter Fuge verstand, und ihnen gebührt daher absolut ein Platz innerhalb der *Kunst der Fuge*. Trotzdem ist es praktisch unmöglich sich vorzustellen, wie Bach hätte begreifen können, was es für einen Interpreten im 21. Jahrhundert bedeuten würde, in Bezug auf das, was da geschrieben stand, Entscheidungen zu treffen. Aller Wahrscheinlichkeit nach gab es zahlreiche Aspekte der niedergeschriebenen Symbole, die für Leipziger Musiker der 1740er Jahre selbstverständlich etwas Anderes bedeuteten als für solche aus dem 21. Jahrhundert. Die Kanons bieten den intensiven Genuss einer anderen Art von Reflexion über das Potential des Hauptthemas, und dies selbst unter den ‚restriktivsten‘ aller möglichen Bedingungen, nämlich wenn die beiden Stimmen einander streng imitieren.

Sie haben sich für eine ‚vollendete‘ Fassung der unvollendeten Tripelfuge entschieden. Können Sie uns zunächst mehr über dieses außerordentliche Stück sagen und dann über Ihre Realisation sprechen?

Genau wie Shakespeares Werke in unterschiedlichen Fassungen überliefert sind, hat auch die *Kunst der Fuge* keine ‚definitive‘ Fassung, da es zwischen dem Autograph und der ersten gedruckten Ausgabe von 1751 unzählige Abweichungen gibt. Zu den größten Rätseln gehört die unvollständige letzte Fuge, die genau an der Stelle abrupt endet, wo Bach schließlich alle drei Hauptthemen miteinander kombiniert hat, von denen das letzte seinen eigenen Namen in musikalischer Notation repräsentiert, B-A-C-H. Sein Sohn Carl Philipp Emanuel behauptet, dass der Komponist an dieser Stelle verstarb (und das Werk unvollendet blieb), doch das ist eher unwahrscheinlich, da es von ihm selbst niedergeschrieben wurde, was aufgrund seiner fast vollständigen Erblindung in seinem letzten Lebensjahr nicht möglich gewesen wäre. Was immer der Fall sein mag – als Interpreten haben wir nach einem Ende gesucht, das uns musikalisch und emotional am sinnvollsten erschien – wir beschließen die Fuge daher mit einem D-Dur-Akkord und gehen dann unmittelbar zum Choral über.

Der Hörer mag überrascht sein, in dieser Aufnahme einen Choral zu hören, der in der Handschrift der *Kunst der Fuge* nicht enthalten ist. Können Sie uns mehr über die hochsymbolische Bedeutung des Chorals *Vor deinen Thron tret' ich hiermit* mitteilen, den, so sagt man, Bach auf seinem Sterbebett verfasst haben soll?

Wir werden nie erfahren, ob die Idee, diesen tiefbewegenden Choral als Abschluss der *Kunst der Fuge* zu verwenden, von Bach selbst stammt. Man könnte sogar noch einen Schritt weitergehen: Wir können uns nicht einmal mehr vorstellen, wie die Erfahrung dieses Werks im Jahr 1749 gewesen sein mag, als sowohl das Konzept eines Konzerts (im modernen Wortsinn) als auch das einer Tonaufnahme noch nicht einmal existierte. Wir können nur versuchen – mit der diesem Werk angemessenen Demut –, einen Schluss zu finden, der in unseren Augen für den Hörer bedeutungsvoll ist. In diesem Sinne dient der Choral als Danksagung oder Abschied von diesem Meisterwerk, er ist ein Augenblick der Reflexion und für uns eine Gelegenheit, uns für das Privileg zu bedanken, diese Musik erfahren haben zu dürfen.

Wenn man Ihre Interpretation anhört, fällt einem sofort auf, wie dieses Werk, auf dessen extreme Komplexität häufig verwiesen wurde, alles andere als trocken erscheint, ähnlich wie heute ein Boulez rüberkäme.

Die extreme Komplexität dieses Werks ist unbestreitbar, und das ist einer der Gründe, warum die *Kunst der Fuge* seit ihrer Konzipierung in den 1740er Jahren einen solch zentralen Platz im Kanon behauptet hat. Zugleich sind wir aber der Meinung, dass es nicht unsere Aufgabe ist, dem Hörer eine Lektion über die Konstruktion dieser Komposition zu erteilen; vielmehr wollten wir ihre vier Stimmen auf eine emotional möglichst bedeutungsvolle Weise umzusetzen. Vielleicht illustriert eine Anekdote von Arnold Schönberg – einem Komponisten, dessen Werke immer wieder für trockene Übungen gehalten wurden – diesen Punkt am besten. Als sein enger Freund Rudolf Kolisch (der Primgeiger des Kolisch- und des Pro-Arte- Quartetts) Schönberg ein Diagramm präsentierte, in dem er alle Tonreihen vermerkt hatte, auf denen sein Drittes Quartett basierte, zeigte Schönberg sich sehr

berührt davon, dass Kolisch sich die Zeit genommen hatte, seine Musik so gründlich zu studieren. Nachdem er ihm gedankt hatte, ermahnte er Kolisch allerdings auch, nicht zu vergessen, dass die Tonreihen zeigten, WIE er die Musik komponiert hatte, nicht aber, WAS er damit auszudrücken versuchte. Diese Spannung zwischen Form und Inhalt wird es immer geben, und anstatt die Konstruktion des Werks selbst zu ‚erklären‘, haben wir versucht, unseren Hörern so klar wie möglich unsere individuellen, subjektiven und damit undefinierbar menschlichen Reaktionen auf diese Musik zu vermitteln.

Wie ist die warme Akustik des Cardona-Klosters im Zusammenhang mit der Aufführung eines Werks wie die *Kunst der Fuge* zu verstehen?

Wir verstehen die Akustik eines Veranstaltungsorts als das fünfte Mitglied des Quartetts, wie ein weiteres Instrument, das praktisch ebenso wichtig ist wie die Instrumente, die wir tatsächlich spielen. Wir können die akustischen Merkmale der Kathedrale in Cardona nicht erklären, wir können nur unserem Freund Jordi Savall dafür danken, dass er sie „entdeckt“ hat. Die Resonanz einer Kirche ist eine grundsätzliche Notwendigkeit für Bachs Musik – vor allem, damit der implizierte Kontrapunkt verstanden werden kann: oft gibt es Klänge, die musikalisch miteinander verbunden, aber zeitlich getrennt sind, und eine der fundamentalen Arten, wie wir ihre Verbundenheit begreifen, ist durch ihre Resonanz. Wenn in dem Raum aber ein zu großer Widerhall entsteht, kann man die ebenso wichtigen Details der einzelnen Stimmen nicht verstehen. In Cardona fanden wir eine magische Akustik vor, in der Resonanz und Klarheit koexistieren.

Sie haben erklärt, dass es das Streichquartett, wie wir es kennen, zu Bachs Zeit noch nicht gab. Auch wenn wir es natürlich mit der Hochzeit der Wiener Klassik assoziieren, können Sie sich vorstellen, was der Kantor für ein solches Medium geschrieben hätte, das so ausgezeichnet zu seinem kontrapunktischen Denken zu passen scheint – diesen Eindruck gewinnen wir jedenfalls, wenn wir Ihrer Aufführung lauschen!

Eine der Herausforderungen, mit denen wir uns konfrontiert sehen, wenn wir alte Musik spielen, ist die Unfähigkeit, all die später entstandene Musik zu ignorieren. Mit anderen Worten: Wir werden Bachs Musik nie ohne all die Implikationen hören können, die sie in den vergangenen dreihundert Jahren hatte; ohne Bach ist so Vieles von Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Schönberg, Webern und selbst Ligeti oder Kurtág undenkbar. Klar ist aber, dass Bach mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln – einer Solo-Geige, einem Solo-Cello, einem Tasteninstrument, einer Orgel, einem kleinen Orchester – in der Lage war, deren Ausdrucksmöglichkeiten voll auszunutzen. Sicherlich hatte er nicht das ‚klassische‘ Streichquartett vor Augen, aber wir sind unendlich dankbar für die Gelegenheit, die *Kunst der Fuge* in dieser Formierung aufzuführen.

Das Gespräch wurde 2023 von harmonia mundi geführt.
Übersetzung: Stéphanie Wollny

Cuarteto Casals - Selected Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

The Complete String Quartets

#1 - 'Inventions'

nos. 1, 3 & 4 op. 18, no. 7 op. 59
no. 12 op. 127, no. 16 op. 135
3 CDS HMM 902400.02

#2 - 'Revelations'

no. 2 op. 18 & no. 10 op. 74
nos. 8 & 9 'Razumovsky' op. 59
(nos. 2 & 3), no. 15 op. 132
3 CD HMM 902403.05

#3 - 'Apotheosis'

nos. 5 & 6 op. 18, no. 11 'Serioso' op. 95
no. 14 op. 131, no. 13 op. 130
'Grosse Fugue' op. 133
3 CD HMM 902406.08

LUIGI BOCCHERINI

"La musica notturna di Madrid"

(Quintettino G. 324)

Guitar & string Quartet & Quintets
G. 205, 275, 448

With E. Runge, C. Trepát, D. Tummer

CD HMC 902092



JOSEPH HAYDN

String Quartets op. 33

2 CD HMG 502022.23

The Seven Last Words of Christ

(Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze
Les Sept Dernières Paroles du Christ)
CD HMC 902162



WOLFGANG AMADEUS MOZART

String Quartets K. 428, 465, 387

dedicated to Joseph Haydn

CD HMC 902186



FRANZ SCHUBERT

String Quartets D 87 & D 887

CD HMC 902121



BÉLA BARTÓK

GYÖRGY LIGETI

GYÖRGY KURTÁG

Metamorphosis

Hungarian 20th cent. String Quartets

CD HMC 902062





harmonia mundi musique s.a.s.
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2023
Enregistrement : mars 2022, Castell de Cardona (Espagne)
Réalisation : Alban Moraud Audio
Direction artistique : Alban Moraud
Prise de son : Alban Moraud, assisté d'Alexandra Évrard
Montage : Alexandra Évrard et Alban Moraud
Mastering : Alexandra Évrard
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Photo Cuarteto Casals : © Igor Studio
Maquette Atelier harmonia mundi

www.harmoniamundi.com

www.cuartetocasals.com

HMM 902717