

## JOHANN SEBASTIAN BACH

Die Kunst der Fuge/The Art of Fugue/L'art de la fugue für großes Orchester  
bearbeitet/arranged for full orchestra/version pour grand orchestre von/by/de  
Fritz Stiedry (Bote & Bock, Berlin)

- |  |        |   |        |
|--|--------|---|--------|
| 1 I Allegro moderato<br>(BWV 1080,1)           | 2'41'' | 11 IX Allegrissimo<br>(BWV 1080,10)             | 2'55'' |
| 2 II Allegro con moto<br>(BWV 1080,2)          | 2'43'' | 12 Canon III Presto non troppo<br>(BWV 1080,15) | 2'02'' |
| 3 Canon I Allegro assai<br>(BWV 1080,17)       | 3'36'' | 13 X Allegro<br>(BWV 1080,8)                    | 5'33'' |
| 4 III Allegro moderato<br>(BWV 1080,3)         | 2'43'' | 14 XI Allegro non troppo<br>(BWV 1080,11)       | 5'59'' |
| 5 IV Allegro molto<br>(BWV 1080,4)             | 4'00'' | 15 Canon IV Molto moderato<br>(BWV 1080,14)     | 5'29'' |
| 6 Canon II Allegro tranquillo<br>(BWV 1080,16) | 4'53'' | 16 XII Allegro con moto<br>(BWV 1080,12/1)      | 2'21'' |
| 7 V Allegro vivace<br>(BWV 1080,5)             | 2'15'' | 17 XIII Allegro con moto<br>(BWV 1080,12/2)     | 2'24'' |
| 8 VI Andante<br>(BWV 1080,6)                   | 3'37'' | 18 XIV Vivace ma non troppo<br>(BWV 1080,13/1)  | 2'05'' |
| 9 VII Andantino<br>(BWV 1080,7)                | 3'43'' | 19 XV Vivace ma non troppo<br>(BWV 1080,13/2)   | 2'06'' |
| 10 VIII Allegrissimo<br>(BWV 1080,9)           | 2'44'' | 20 XVI Allegro moderato<br>(BWV 1080,19)        | 7'27'' |

**Klaus Hellwig/Thomas Weber**, Klavier/piano  
Radio-Symphonie-Orchester Berlin  
**Hans Zander**

# J.S. Bach | Fritz Stiedry



### DIE KUNST DER FUGE

bearbeitet für großes Orchester

### THE ART OF FUGUE

arranged for full orchestra

### L'ART DE LA FUGUE

version pour grand orchestre

**KLAUS HELLWIG – THOMAS WEBER**, Klavier/piano

**RADIO-SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN**

Dirigent/Conductor/Chef d'orchestre

**HANS ZANDER**

**koch  
schwann  
MUSICA  
MUNDI**



„In der Leipziger Ostermesse 1752“ – so der alte Stich – schrieb Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795) einen „Vorbericht“ zu einem Werk von Johann Sebastian Bach, *Die Kunst der Fuge* betitelt, in dem er bemerkt:

„. . . Es ist nichts mehr zu bedauern, als daß selbiger (Bach) durch seine Augen-Krankheit und den kurz darauf erfolgten Tod außer Stande gesetzt worden, es selbst zu endigen und gemein zu machen. Er wurde von demselben mitten unter der Ausarbeitung seiner letzten Fuge, wo er sich bey Anbringung des dritten Satzes nahmentlich zu erkennen giebet, überraschet. Man hat indessen Ursache, sich zu schmeicheln, dass der zugefügte vierstimmig ausgearbeitete Kirchenchoral, den der seelige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegegreif in die Feder dictiret hat, diesen Mangel ersetzen, und die Freunde seiner Muse schadlos halten wird . . .“

Dieser „Vorbericht“ bildete zwei Jahrhunderte lang die Grundlage aller Kommentare zur *Kunst der Fuge*, zumal in einem Autograph Bachs von dieser letzten abgebrochenen Fuge zu lesen war:

„Über dieser Fuge, wo der Name BACH im Contrasubject ange-

bracht worden, ist der Verfasser gestorben . . .“

Auch in neuesten Kommentaren wird diese Anmerkung immer noch Carl Philipp Emanuel Bach zugeschrieben, obwohl schon Philipp Spitta – der die Handschrift des Hamburger Bachs gut kannte – in seinem zweibändigen Standardwerk (1873) bemerkte:

„Die Notiz (. . .) des Berliner Autographs (. . .) ist meiner Überzeugung nach nicht von Em. Bachs Hand.“

Es wäre auch zumindest überraschend, wenn der zweitälteste Sohn Bachs das dritte Thema oder „Subject“ einer Fuge mit deren „Contrasubject“ verwechselt hätte. – Wie dem auch sei: eine fast unübersehbare Literatur ist aus diesen Notizen entstanden, und die *Kunst der Fuge* wurde mit der legendären Aura des letzten, unvollendeten Werks, das der Tod unterbrochen hat (ähnlich wie das Requiem von Mozart), geschmückt. Der Choral „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ BWV 668 gehört also keinesfalls zur *Kunst der Fuge*; die neuere Forschung hält auch den überlieferten Bericht Marpurgs für problematisch, da dieser Choral zwar an letzter Stelle in den „Achtzehn Chorälen verschiedener Art“ (Leipzig 1747/8) steht, der vorletzte aber in einem anderen Konvolut von Bachs Hand zu lesen ist.

Wichtiger aber ist ein anderes Ergebnis der Vorarbeiten für die Neue Bach-Ausgabe. Bachs letzte autographe Arbeit ist aller Wahrscheinlichkeit nach die Reinschrift der „Hohen Messe“ in h-moll und natürlich der darin enthaltenen Neukompositionen bzw. der nicht aus früheren Werken parodierten Sätze; dazu gehört auch die monumentale fünfstimmige Fuge, die das „Symbolum Nicenum“ mit den Worten „Credo in unum Deum“ über einen gregorianischen Choral eröffnet. Das ergab sich aus der Tatsache, daß in keinem anderen späten Autograph Bachs – auch nicht in der *Kunst der Fuge* – dieselbe etwas unsichere und zittrige Notenschrift sichtbar wird. Somit ist die allgemein verbreitete These, daß Bach über der „Tripelfuge“ der *Kunst der Fuge* gestorben sei, nicht mehr haltbar; die letzte Arbeit des Komponisten auf dem Gebiet des strengen Kontrapunktes ist die fünfstimmige Fuge des Credo der h-moll Messe. Das verschiebt einige Perspektiven: Bach, der sich mehr als alle vergleichbaren Großen mit der Theorie seiner Kunst beschäftigt hat, dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach ein theoretisches Werk bewußt abgebrochen und an Stelle dessen Vollendung einen großartigen Chor mit Instrumenten geschaffen haben. Somit ist ein guter Teil der Dis-

kussion über die *Kunst der Fuge* wenn auch nicht gegenstandslos, so doch zumindest relativiert worden.

Auch die Rezeptionsgeschichte ist aufschlußreich für das Verständnis der *Kunst der Fuge*. Wahrscheinlich hat C. P. E. Bach die Erstausgabe des Werks veranlaßt und auch bei Marpurg den „Vorbericht“ angeregt – vielleicht in der Hoffnung auf ein einträgliches Geschäft. Aber es kam anders. Vier Jahre nach der Erstausgabe (1756) bot C. P. E. Bach die Stichplatten „für einen billigen Preis“ im Handel an, weil bis zu diesem Datum „nur ungefähr dreissig Exemplare davon abgesetzt worden“ (so in der Berliner Handschrift Mus. Ms. Bach P 200). Breitkopf hat dann in den siebziger Jahren die *Kunst der Fuge* um einen Louis d'or angeboten; aber trotz eines begeisterten Kommentars von Mattheson konnte auch er offensichtlich keinen Verkaufserfolg erzielen. Im romantischen 19. Jahrhundert wurde die *Kunst der Fuge* zwar von einigen „Kennern und Liebhabern“ bewundert, jedoch nicht als Vorlage für die praktische Aufführung gewertet. Das geschah erst im 20. Jahrhundert und ist wahrscheinlich das Verdienst von Paul Gläser, der das Spätwerk Bachs in einer Fassung für großes Orchester bekannt machte. Seitdem gibt es unzählige In-



terpretationsvorschläge, und das Werk hat sich im praktischen Konzertbetrieb, mehr noch auf der Schallplatte, heimisch gemacht.

Immer wieder entfachten sich – manchmal in heftigster Form – Diskussionen über zwei Probleme. Da ist zuerst die Reihung der verschiedenen „Contrapuncte“ bzw. Fugen der Erstaussgabe. Auf den Komponisten selbst kann man nicht zurückgreifen, weil das als „Berliner Autograph“ bezeichnete Manuskript nicht *eine* geschlossene Handschrift, sondern lose Blätter in verschiedenen Papierformaten umfaßt. Auf dem letzten Blatt der abgebrochenen Fuge steht – nicht von Bachs Hand, sondern höchstwahrscheinlich in der Handschrift seiner Witwe Anna Magdalena: (Alles ist nicht mehr zu entziffern): „... ist etwas unrichtig... ist etwas geändert... und einen anderen Grundplan...“

Natürlich hatte Bach einen Plan, und dieser ist gewiß nicht während der letzten Niederschrift entstanden; neuere Forscher vermuten, daß dieser Plan vom Anfang der 1740er Jahre stammt. 1967 hat Jacques Chailley in einem ausführlichen Essay (Paris, Editions Leduc) diesen Plan meisterhaft rekonstruiert und indirekt beweisen können, daß die heutige Sammlung von Kontrapunk-

ten und Fugen nur einen Teil des von Bach geplanten Werkes ausmachen kann; in einer zusätzlichen Monographie (Paris, Revue Musicale 1985) konnte Chailley belegen, daß alle bisher vorgeschlagenen Reihenfolgen dem Grundplan der *Kunst der Fuge* nicht gerecht werden.

Das andere Problem betrifft die praktische, die klangliche Realisierung dieses „polyphonen Gipfelwerks abendländischer Kunstmusik“, wie man es genannt hat. Dazu eine Vorfrage: Hat Bach wirklich an eine derartige Realisierung gedacht? Nur in einem einzigen Fall der uns bekannten Sammlung trifft man auf eine instrumentale Ausführung: Nr. 13,1 und 13,2 im thematischen Katalog von Schmieder (BWV), d. h., die Spiegelfugen sind für zwei Tasteninstrumente gesetzt. Aber sie sind grundverschieden von allen anderen. Hier hat der Komponist nicht nur seinen strengen Kontrapunkt angewandt, sondern freie konzertante Stimmen dazu komponiert, also nicht mehr eine *Kunst der Fuge*, sondern eine Konzertante Fuge geschrieben, die faktisch eine Einrichtung (ein späteres Arrangement?) des theoretischen Originals sein dürfte.

Die verschiedenen Stimmen sind abstrakt notiert, ohne Beziehung zu den spieltechnischen Problemen; das gilt

auch z. B. für die abgebrochene „Tripelfuge“, die oft „Fuge für Tasteninstrument“ genannt wird, weil sie wie eine Komposition für Cembalo auf zwei Systemen im Sopran- und Baßschlüssel notiert ist. Da auf sämtlichen Handschriften wie auf den von Bach vorbereiteten Stichen keine Angaben über ein etwaiges Instrumentarium zu finden sind, obwohl Bach sonst in seinen Manuskripten mit derartigen Vorschriften sehr ausführlich ist, hat für ihn eine etwaige Interpretation bei der Arbeit an dem Werk keine Rolle gespielt: für ihn war es ein Lehrwerk. Damit entfällt auch die leidige Diskussion über Originalinstrumente, Orgelfaktur oder den Charakter der anderen eventuell einzusetzenden Tasteninstrumente. Und so bleibt das zentrale Problem: Was wollte Bach, als er dieses Werk in Angriff nahm? Ist es sinnvoll, an dessen konkrete Realisierung zu gehen, eine konzertante Aufführung oder eine Einspielung zu verwirklichen?

Wie schon erwähnt, ist Bach *der* schöpferische Musiker, der sich am umfangreichsten mit den theoretischen Problemen seiner Kunst auseinandergesetzt hat. Davon zeugen nicht nur das *Wohltemperierte Clavier*, die vier Teile der monumentalen *Clavier-Übung* die sogenannten *Schüler-Choräle*, das *Musika-*

*liche Opfer*, das *Orgelbüchlein*, die *Inventionen*, *Suiten-Sammlungen* und *Triosonaten* für Orgel, sondern auch das allerletzte Großwerk, die h-moll Messe. Teile dieser Partitur konnten im Leipziger Gottesdienst Verwendung finden; als Ganzes war die „Hohe Messe“ aber völlig unbrauchbar, nicht nur wegen ihrer monumentalen Länge. Auch für dieses Großwerk kann es nur eine Begründung geben: Bach wollte in der musikalischen Form, die in seinen Augen (und in der damaligen musikhistorischen Perspektive) die älteste Gattung darstellte, ein Meisterwerk hinterlassen, das die Entwicklung aller Aspekte des musikalischen Satzes in endgültiger Form zusammenfaßte.

Vor der *Kunst der Fuge* findet diese Auseinandersetzung mit den Problemen der musikalischen Komposition ihren Niederschlag in praktischen Werken, in „Übungen“: so zeigen beispielsweise die 48 Präludien und Fugen die Vorteile und vor allem die uneingeschränkte Modulationsmöglichkeit dank der temperierten Stimmung der Instrumente. Bach wäre aber nicht Bach, wenn aus diesen „Beispielen“ nicht auch ausdrucksvolle autonome Kunstwerke geworden wären. Nun könnte man sich denken, daß diese Doppelseitigkeit der didaktischen Wer-



ke ihren Autor auf die Dauer nicht mehr befriedigt, daß er zu einem völlig vom realen Klang gelöstem, sozusagen abstraktem Werk tendiert hat, das nur die Kunst des musikalischen Satzes in sich (als ideale Technik) verherrlichen könnte.

So kombiniert Bach die beiden ursprünglichsten Mittel der Musik, den Kontrapunkt und die Variation, in einem großangelegten Zyklus über ein kurzes Thema in d-moll. Es entstehen – in der auf uns gekommenen Torsoform des Werks – „etwa“ 18 polyphone Stücke von höchster Künstlichkeit: Fugen, Gegenfugen, Doppel- und Tripelfugen, und vier zweistimmige Kanons; der komplizierteste bringt in der Folgestimme nicht nur die Umkehrung, sondern auch die Vergrößerung des Themas; die Bezeichnung „kanonische Fugen“ wäre im Grunde genauer als die traditionelle Benennung Kanon.

Die *Kunst der Fuge* zeigt, wie man durch den strengen polyphonen Satz aus einem objektiv gesehen spärlichen Material ein Riesenwerk höchsten Anspruches entwickeln kann; sie befaßt sich mit dem Urproblem der Komposition überhaupt, ähnlich wie Beethoven in seinen gewaltigen Variationen über einen sehr unbedeutenden Walzer von Diabelli. Nur hat Beethoven zugleich

die Ausdrucksmöglichkeiten des Klaviers herausgefordert („Krachen muß das Klavier“), wogegen Bach die konkrete Ausführung des Satzes nicht in Betracht zieht. So darf man sich auch fragen, ob diese Abstraktion von der realen Klangwelt nicht den Ansatz zu einer Erklärung der abgebrochenen Fuge liefern könnte. Letztere ist übrigens nicht eine „Tripelfuge“ (wenn sie zu den anderen Stücken gehört ...), denn das Thema des ganzen Zyklus ist in den drei zitierten Themen noch nicht vorhanden – so müßte sie also dann eine ungeheure Quadrupelfuge geworden sein, in der das Grundthema wie in einer Apotheose als viertes und letztes Thema aufgetreten wäre.

Noch einmal: Soll man diesen Torso, diese Spitzenleistung genialer Polyphonie in realen Klang umsetzen oder es beim Studium der einmaligen Größe der geistigen Kombinationskunst belassen? Was der Komponist selbst davon gehalten hätte, ist kaum zu ergründen. Aber wenn schon von ihm als Bestandteile des Gottesdienstes geplante Werke – wie die großen Kantaten, Oratorien und Passionen – spätestens seit Felix Mendelssohn im Konzertsaal angesiedelt wurden, warum dann nicht auch die *Kunst der Fuge*? Vielleicht ist sogar die Einspielung auf einem Tonträger die

passendere Lösung, weil der Hörer sich allein in die besten Vorbedingungen versetzen kann, um in dieses anspruchsvollste aller Experimente Eingang zu finden. Die Gunst der stillen Stunde ist hier vorteilhafter als der Konzertsaal.

Aus der Musikpraxis unserer Zeit kann man erkennen, daß eine großangelegte Orchesterfassung Bachs theoretischem Spätwerk zuerst den Weg in die Öffentlichkeit geebnet hat; das dürfte kein Zufall sein. Eine derartige Summierung der Kompositionskunst fordert fast zwangsläufig die umfangreichsten Mittel, wenn sie nicht abstrakte Schablone bleiben soll. Die Vielstimmigkeit der Orgel bietet eine erste Möglichkeit; doch fehlt ihr, für das Gefühl des heutigen Musikfreundes, das „stringendo“ der Streicher und der neutral-klare Anschlag des Konzertflügels in seiner gewohnten Form. Nur sollte man sich bei einer solchen Transposition weniger um den kontrapunktischen Grundplan Bachs als um die tatsächliche Wirkung in einer Aufführung bemühen.

Das tat mit unerwarteter Freizügigkeit der am 11. Oktober 1883 in Wien geborene *Fritz Stiedry*, der wahrscheinlich durch die Zurückgezogenheit seiner letzten Lebensjahre in Zürich (wo er am 9. August 1968 starb) in Vergessenheit geriet, obwohl er eine bedeutende Diri-

gentenkarriere durchlebt hatte. Stiedry, der auch Jura studiert hatte (Dr. jur.), wurde nach Studien u. a. bei Mandy-czewski in Wien von Gustav Mahler an Schuch empfohlen und fungierte als dessen Adlatus in Dresden (1907/8). Die bedeutendsten Stationen zwischen seiner Anstellung als erster Kapellmeister an der Berliner Oper (1914) und seiner Ansiedlung in den USA (1938), waren die Wiener Volksoper (1924/5), die Nachfolge von Bruno Walter an der Städtischen Oper Berlin (ab 1929) und die Leitung der Leningrader Philharmonie (1933/37). In Amerika hatte er großen Erfolg an der Metropolitan Opera, betreute aber auch Schönberg-Uraufführungen („Die glückliche Hand“ und die *Kammersinfonie*).

Die *Kunst der Fuge* orchestrierte er 1941 für das von ihm seit 1938 geleitete „New Friends of Music Orchestra“. Für die konzertante Aufführung gliedert Stiedry den Bachschen Torso in zwei Teile. Im ersten ist der traditionelle Ablauf von BWV 1080 Nr. 1–7 beibehalten worden; jedoch schiebt er zwei der kanonischen Fugen ein: Nr. 17 (*Canon alla duodecima in contrapunctus alla quinta*) nach Nr. 2 und Nr. 16 (*Canon alla decima contrapunctus alla terza*) nach Nr. 4. Die neun anderen Nummern aus BWV 1080 bilden den zweiten



Teil, auch hier wieder an den entsprechenden Stellen die eingefügten kanonischen Fugen, jedoch nicht in der Anordnung des BWV, sondern: Nr. 9 und 10, dann Nr. 15 (*Canon alla octava*), Nr. 8 und 11, dann Nr. 14 (*Canon per augmentationem in contrario motu*), weiter Nr. 12-1, 12-2, 13-1, 13-2 und die abgebrochene Fuge Nr. 19, die überraschenderweise auf der letzten Note in vollem Orchesterklang endet – ein gewolltes Symbol?

Der Orchestersatz ist effektsicher staffiert und gesteigert:

#### Erster Teil:

- Fuge I: Flöte, Englischhorn, Bassethorn, Celli  
Fuge II: Flöte, Englischhorn, Bassethorn, Fagott, Geigen, Bratschen, Celli I & II, Kontrabässe  
Canon I: zwei Konzertflügel  
Fuge III: Oboe, Fagott, Bratschen, Celli I & II, Kontrabässe  
Fuge IV: Flöte I & II, Klarinette, Bassethorn, Fagott, Geigen I & II, Bratschen, Celli I & II, Kontrabässe  
Canon II: zwei Konzertflügel  
Fuge V: Oboe I & II, Fagott I & II, Geigen I & II, Bratschen I & II, Celli I & II, Kontra-

bässe

- Fuge VI: Flöte I, II & III, Oboe d'amore, Klarinette, Bratschen I, II & III, Celli I & II, Kontrabässe  
Fuge VII: Flöte I, II & III, Oboe, Englischhorn, Bassethorn, Fagott I & II, Kontrafagott, Geigen I & II, Bratschen I & II, Celli I & II, Kontrabässe I & II.

#### Zweiter Teil:

- Fuge IX: dieselbe Besetzung  
Fuge X: Flöte I, II & III, Oboe, Englischhorn, Klarinette, Bassethorn, Fagott I & II, Kontrafagott, Horn I & II, Trompete, Streicher  
Canon III: zwei Konzertflügel  
Fuge VIII: Flöte I & II, Oboe, Englischhorn, Klarinette, Bassethorn, Fagott I & II, Kontrafagott, Streicher (Tutti)  
Fuge XI: Flöte I, II & III, Oboe, Englischhorn, Klarinette, Bassethorn, Fagott I & II, Kontrafagott, Horn I & II, Trompete I & II, Posaune, Streicher  
Canon IV: zwei Konzertflügel  
Fuge XII: Horn I & II, Trompete I &

- & XIII: II. Posaune, Streicher  
Fuge XIV & XV: Flöte, Oboe, Englischhorn, Klarinette, Bassethorn, Fagott, Streicher (Hier hat Fritz Stiedry als Alternativ auch Bachs Fassung für zwei Tasteninstrumente eingetragen)  
Fuge XVI: Flöte I, II & III, Oboe d'amore, Englischhorn, Klarinette, Bassethorn, Fagott I & II, Kontrafagott, Horn I & II, Trompete I & II, Posaune, Streicher

Die Instrumente werden solistisch wie chorisch eingesetzt; die Streicher sind stellenweise in derselben Stimme geteilt.

Hans Eppstein schrieb in einem Kommentar: „Jede Gesamtauführung der *Kunst der Fuge* hat das Gepräge eines Kompromisses; er wird desto besser gelingen, je mehr Bearbeiter und Aufführungsleiter von äußeren Effekten absehen und die Bachsche Linienkunst in ihrer unerhörten Vitalität und Expressivität für sich sprechen lassen.“ Wenn Bearbeiter und Aufführungsleiter wie im Falle Stiedry eine Person sind, kann man das vielleicht nuancieren. Bei einer Aufführung kommt es auch auf deren Wirkungsmöglichkeiten an, auf das Klangexperiment, auf Spannung und

Entspannung in der Abfolge der einzelnen Kontrapunkte, die sehr differenzierte Charaktere von der ausgelassenen Spielfreude bis zu fast tragischem Ernst spiegeln – nicht in der abstrakten Niederschrift Bachs, wohl aber in der konkreten Realisierung. Der Instrumentalsatz von Fritz Stiedry hat Effektsicherheit und schillernde Klangfarben; er kann auch bei nicht in ersten Linie metaphysischen Naturen Erregung und Beifall erzielen – und trotz dessen Bachs ureigenes Anliegen ahnen lassen: unter den wandelnden Zeitmasken der Formen die ewigen Gesetze der Tonkunst zu ergründen.

Carl de Nys



On the occasion of the 1752 Leipzig Easter Fair the musical theorist F. W. Marpurg (1718–95) wrote an introductory note for a posthumous work by J. S. Bach entitled *The Art of Fugue*. In it he writes:

“Nothing is more regrettable than the fact that, incapacitated by his eye ailment and cut short by his death which occurred shortly afterwards, Bach was prevented from completing and publishing the work himself. Death overtook him halfway through the working out of the final fugue, in which he introduces himself by name at the start of the third section. However, we may be justly pleased that the gap is filled by the added church chorale worked out in four voices, which the deceased in his blindness dictated to a friend who wrote it down there and then. May it compensate the friends of his muse for their sense of loss . . .”

For two hundred years Marpurg’s introductory note formed the basis for all critical accounts of the *Art of Fugue*, especially as the following comment on the unfinished fugue appears in Bach’s manuscript:

“The composer died in the middle of this fugue, where the name of BACH is

introduced in the counter-subject . . .”

Even the most recent commentators still ascribe this note to C. P. E. Bach, the composer’s second son, although over a century ago Philipp Spitta, who was very familiar with the “Hamburg” Bach’s handwriting, declared in his two-volume standard biography, published in 1873,

“The note . . . in the Berlin autograph score . . . is not, in my estimation, in Emmanuel Bach’s hand.”

It would be surprising, to say the least, if C. P. E. Bach had mistaken the third theme or “subject” of a fugue for its “counter-subject”. Whatever the truth of the matter, a vast literature has arisen on the subject, and the *Art of Fugue* has acquired the legendary aura of an unfinished work interrupted by the death of its composer, like Mozart’s *Requiem*. The added chorale “Vor deinen Thron tret’ ich hiermit” (BWV 668), mentioned by Marpurg, certainly is not part of the *Art of Fugue*; indeed the latest research also casts doubt on Marpurg’s account because, though this chorale does occupy the final position in the “18 Chorales of various kinds” (Leipzig, 1747–8), the one before it also appears in a different set of papers in Bach’s hand.

Of greater importance is another find-

ing thrown up by preliminary research for the New Bach Edition. Bach’s last autograph work was in all probability his fair copy of the Mass in B Minor and the new compositions contained in it, i. e. those numbers which are not re-workings of previous pieces. To these belongs the monumental fugue in five voices which opens the Credo of the Mass to the words “Credo in unum Deum” (“I believe in one God”) on a plainsong melody. This finding arose from the fact that in no other late manuscript of Bach’s – not even the *Art of Fugue* – do we find the same uncertain, shaky handwriting. Consequently the generally accepted theory that Bach died while writing the “Triple Fugue” in the *Art of Fugue* is no longer tenable; the composer’s last work in the field of strict counterpoint must have been the five-voice fugue in the Credo of the B Minor Mass. This discovery upsets other commonly-held views. Bach, who concerned himself more than any other great composer with the theoretical side of his art, must have intentionally broken off in the middle of a theoretical work and turned instead to the composition of a large-scale chorus with instrumental accompaniment. If this was indeed so, much of the debate about the *Art of Fugue* loses its point.

Another source of enlightenment for our understanding of the *Art of Fugue* is the story of its reception. It is probable that C. P. E. Bach saw to the publication of the first edition and perhaps asked Marpurg to supply the introductory note. No doubt he was hoping for a financial success, but it turned out otherwise. Four years later, in 1756, he offered the engraved plates for sale “at a bargain price”, because at that stage “only about thirty copies had been sold”. Then in the 1770s the publisher, Breitkopf, offered the *Art of Fugue* for sale for one louis d’or, but despite enthusiastic publicity by Mattheson, it is obvious that he was unable to achieve any success in marketing it. During the romantic 19th century the *Art of Fugue* was admired by a few connoisseurs and music-lovers, but its eminent playability was not appreciated until the 20th century, when Paul Gläser made it famous in an arrangement for symphony orchestra. Since then innumerable suggestions have been put forward as to how it should be performed, and the work has established itself in the concert repertoire and even more firmly in the record catalogue.

Controversy has raged over two problems in particular. The first is the order in which the various “Contra-



puncte" or fugues of the first edition should be played. It is not possible to refer back to the composer for an answer, because the so-called "Berlin" autograph score does not consist of a bound manuscript but of a bundle of loose sheets of various sizes and formats. On the last page of the unfinished fugue a few words are scribbled in a largely undecipherable hand: "... something wrong here... something altered... and a different basic layout..." The writing is probably that of Bach's widow Anna Magdalena. Bach must have had a particular layout in mind which no doubt did not only appear during the final stages of writing; in fact recent research suggests that it dates back to the early 1740s. In a detailed essay written in 1967 (Paris, Editions Leduc), Jacques Chailley produced a masterly reconstruction of it, proving indirectly that the surviving collection of counterpoints and fugues must be only part of the total work as Bach originally conceived it. In a further article in the *Revue Musicale* (1985) Chailley proves that none of the suggestions for the order in which the pieces in the *Art of Fugue* should be played can be correct.

The second problem is the practical one of how to achieve an authentic sound

for this work often described as a "peak achievement of western polyphonic musical art". Here another question suggests itself: did Bach himself have a particular sound in mind? Only in one instance in the collection as we have it is any instrument specified: numbers 13.i and 13.ii in Schmieder's BWV catalogue, the mirror fugues, are set for two keyboard instruments, but these pieces are totally different from all the rest, because in them the composer not only uses strict counterpoint but also adds extra concertante lines. The result is a pair of concertante fugues rather than another pure demonstration of fugal art; it may well have been a later arrangement of a theoretical original.

Throughout the rest of the *Art of Fugue* the various voices are written in abstract notation, without any reference to specific points of performing technique; this is even true of the unfinished "triple fugue", though it is often called a "fugue for a keyboard instrument" because it uses two staves in the treble and bass clefs as in a composition for harpsichord. Since no indications of specific instruments are found either in the various manuscripts or on the copper plates prepared by Bach (even though he is normally explicit in this regard), he cannot have attached any im-

portance to what it would sound like when being played. For him it was all purely theoretical and didactic. Thus the usual tiresome arguments, about original instruments, organ terminology, or the nature of the other keyboard instruments that could be used, are all irrelevant. The central problem remains: what exactly was Bach's purpose in writing this work? Is there any sense in attempting a practical realization of it or producing a concert performance or recording?

As we have already said, Bach more than any other composer was fascinated by the abstract problems posed by his art and gave an unusual amount of time and attention to them. This preoccupation is shown by the Well-tempered Clavier, the four parts of the monumental Clavier-Übung, the "Schübler Chorales", the Musical Offering, the Little Organ Book, the Inventions, the collections of suites and trio sonatas for organ, and even his very last composition, the B Minor Mass. Parts of the latter were suitable for use in Leipzig's Lutheran churches, but the "high mass" in its entirety was quite unusable, not least because of its enormous length. The reason for its composition must have been that Bach wanted to leave to posterity a masterpiece in musical form

that in his eyes and those of his contemporaries best represented music's most ancient traditions, and wanted it to be a definitive example of every aspect of musical composition.

Before writing the *Art of Fugue* Bach had already tackled the problems of formal composition in a number of practical works or "exercises"; the 48 Preludes and Fugues, for example, show the advantage of equal temperament, which gives the keyboard composer unlimited possibilities for modulation. Of course, Bach would not be Bach if these works did not also turn out to be expressive masterpieces in their own right. But it is possible that in the long run he was not pleased with this double function which his didactic works served, and that he wanted to create a work so abstract that it would be entirely divorced from normal musical sound – a glorification of the art of theoretical composition and pure technique. The result was the *Art of Fugue*.

In this work Bach combines two of music's basic techniques – counterpoint and variation – in a grandiose cycle based on a short theme in D minor. The torso of the work as we have it consists of some eighteen extremely highly wrought polyphonic pieces: fugues, counter-fugues, double and triple



fugues, and four two-part canons, the most complicated one containing in its development not only the inversion but also an elaboration of the theme: the designation "canonic fugue" would actually be a more accurate description.

The *Art of Fugue* demonstrates how strict polyphonic writing can create a vast, highly complex musical structure out of material which is in itself very economical. Bach was here concerned with the problems fundamental to all forms of composition, as Beethoven was later to be in his weighty variations on a quite unpretentious waltz by Diabelli. But whereas Beethoven demanded the use of the piano's full potential ("the piano must make a din!"), Bach pays no attention to the performing dimension. Maybe this detachment from the real world of sound provides the clue to the mystery of the unfinished fugue. If it is indeed a triple fugue it cannot be an integral part of the *Art of Fugue* because it does not contain the original theme. Or was it Bach's intention to make it into a massive quadruple fugue by introducing the original theme as the fourth and final entry, in a kind of apotheosis?

This brings us back to the basic question: is it legitimate to convert this supreme achievement of abstract

polyphony into real sound, or should we allow it to remain a subject of study as a unique example of the logical intellect at work? It is hardly possible to guess what the composer himself would have wished. But if we consider that many works that Bach actually intended for inclusion in church – the great cantatas, oratorios and Passions – only began to be performed in the concert hall in the time of Mendelssohn, then why should the *Art of Fugue* not be performed too? Perhaps recording provides the best solution, because every individual listener can then contrive the best possible listening conditions in order to penetrate to the heart of this most cerebral of musical experiments. For a work like this, conditions at home are more suitable than those in the concert hall or recital room.

As has already been pointed out, the way towards public recognition for this very late work of Bach's was smoothed by its being performed in a large-scale orchestral version. This was no coincidence. So concentrated a work almost inevitably demands the use of all available resources if it is to avoid remaining an arid abstraction. The multiple possibilities of the organ offer another alternative, but most music-lovers nowadays would miss the vitality of

strings and the cool clean touch of the concert piano to which they are accustomed. In an adaptation of this kind more attention should be paid to the effect that the performance will actually make than to the composer's underlying contrapuntal plan. This was realised very successfully by Fritz Stiedry.

Born on 11th October 1883 in Vienna, Fritz Stiedry had a distinguished career as a conductor before retiring quietly to Zurich, where he died on 9th August 1968. Stiedry, who was also a law graduate, studied under Mandyczewski in Vienna and was recommended by Mahler to Schuch, whose assistant he became in Dresden in 1907–8. In between being engaged by the Berlin Opera in 1914 and emigrating to the USA in 1938 he held a variety of posts including the Vienna Volksoper (1924–5), the Städtische Oper at Berlin (where he took over from Bruno Walter in 1929) and the Leningrad Philharmonic (1933–7). In America he was highly successful at the Metropolitan Opera and was also responsible for first performances of Schoenberg's "Die glückliche Hand" and Chamber Symphony. In 1941 he orchestrated the *Art of Fugue* for the New Friends of Music Orchestra, of which he had taken over the conductorship in 1938.

Stiedry divided the incomplete work into two parts. In the first he retained the traditional sequence of BWV 1080 Nos. 1–7, but he interpolated two of the canonic fugues: No. 17 (canon alla duodecima in contrapunctus alla quinta) after No. 2, and No. 16 (canon alla decima contrapunctus alla terza) after No. 4. The remaining nine numbers from BWV 1080 form the second part, in which Stiedry again inserted the requisite canonic fugues. These are, however, not in the order of the BWV: he takes Nos. 9 and 10, then No. 15 (canon alla octava), No. 8 and No. 11, then No. 14 (canon per augmentationem in contrario motu), then No. 12 i and 12 ii, No. 13 i and 13 ii, and finally the incomplete fugue No. 19, which unexpectedly ends on the full sound of the orchestra – perhaps Stiedry intended this to be symbolical. Hans Eppstein once wrote, "Any complete performance of the *Art of Fugue* is something of a compromise; but it will come off all the better if the arranger and conductor eschew superficial effects and allow Bach's melodic lines to speak for themselves with their incomparable vitality and expressiveness." If the arranger and conductor is one and the same person – like Fritz Stiedry – there is more room for manoeuvre. In performance what mat-



ters is how the work comes over as an experiment in sound. The tension should be heightened and decreased as the individual numbers are played, since these are all very clearly differentiated in character and range from untroubled delight to almost tragic solemnity. It is not the notes on the page that matter, it is the way they are put over in practice.

Fritz Stiedry's orchestral version is assured and its tonal colour iridescent. It is capable of arousing a sympathetic response in listeners who are not particularly philosophical by nature and of helping them to gain at least some sense of Bach's own deeper purpose. That purpose was nothing less than to penetrate the ephemeral outer trappings of form and fathom the eternal laws that govern the art of music.

*Translated by Celia Skrine*

Pour la foire de Pâques à Leipzig en 1752 le musicographe Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1793) rédigea la préface d'une œuvre de Jean Sébastien Bach qui venait d'être gravée sous le titre *L'Art de la Fugue*, dans laquelle il écrit:

«... Rien n'est plus regrettable que le fait qu'il (Bach) ait été empêché par une maladie des yeux et la mort qui s'ensuivit de la terminer et de la publier. La mort l'a surpris au milieu du travail de sa dernière fugue dans laquelle, en sa troisième section, il se fait connaître par son nom. Mais on a quelque raison de se flatter de ce que le choral ecclésiastique travaillé à quatre voix qui a été ajouté et que cet homme maintenant bienheureux a dicté en improvisant à la plume de l'un de ses amis alors qu'il était déjà aveugle, peut pallier cette absence (d'achèvement) et constituer un dédommagement pour les amis de sa muse...»

Pendant deux bons siècles cette préface a servi de fondement à tous les commentaires de *L'Art de la Fugue*, étayée par une note manuscrite dans l'autographe à l'endroit où la fugue est interrompue

«Sur cette fugue, dans laquelle le nom BACH est introduit comme contre-sujet, l'auteur est mort...»

Cette indication continue d'être attribuée à Carl Philipp Emanuel Bach, alors que dès 1873 Philipp Spitta, qui connaissait bien l'écriture du Bach de Hambourg, avait estimé dans son ouvrage bien connu

«Cette note (...) dans l'autographe de Berlin (...) n'est pas d'Em. Bach, c'est ma conviction.»

Il serait d'ailleurs pour le moins surprenant que le deuxième fils de Bach ait pu prendre le troisième thème ou sujet d'une fugue pour son contre-sujet... Quoiqu'il en soit: ces deux «sources» ont engendré une immense littérature qui n'a pas seulement menacé d'ensevelir sous elle l'*Art de la Fugue* mais l'a doté d'une aura légendaire d'œuvre ultime interrompue par la mort, un peu à la manière du Requiem de Mozart. Le choral «Devant ton trône je me présente» BWV 668 ne fait donc pas partie de l'*Art de la Fugue*; les recherches les plus récentes paraissent confirmer même le récit de Marpurg, car si ce choral est bien le dernier des «Dix-huit chorals» de Leipzig (1747/8), on trouve l'avant-dernier dans un autre recueil et de la main de Bach.

Les travaux préparatoires à la nouvelle édition critique des œuvres de Bach (NBA) nous ont appris autre chose. Le dernier travail de Bach est très probablement la mise au net et la composition complète de la «Messe en si»; ce qui laisse supposer que les mouvements non-parodiés d'après les œuvres antérieures à partir du *Symbolum Nicenum* (et en dehors du Sanctus) sont les der-

nières compositions de Bach, notamment le chœur à 5 voix sur un thème grégorien ouvrant le Credo. En effet dans aucun autre autographe de Bach (et pas non plus dans les feuillets de l'*Art de la Fugue*) on ne trouve cette écriture un peu incertaine et tremblée.

C'est ainsi que la thèse si répandue selon laquelle la fugue interrompue à trois thèmes serait l'ultime travail de Bach interrompu par la mort, n'est plus fondée; le dernier travail du musicien dans le domaine du contrepoint est donc la grande fugue à 5 voix de la «Messe en si». On voit le changement de perspective. Le compositeur génial qui s'est occupé, plus que les autres grands comparables, de la théorie de son art aurait donc abandonné consciemment une œuvre théorique pour composer la fugue chorale grandiose à cinq voix sur un thème choisi, non pas en raison des possibilités d'élaboration contrapuntique mais parcequ'il représentait à ses yeux la plus vénérable antiquité musicale: un thème de plain-chant grégorien, symbolisant à ses yeux la plus longue tradition...

Une bonne partie des discussions autour de l'*Art de la Fugue* a été fort relativisée de la sorte, même si elles ne sont pas sans objet. L'histoire de sa réception à travers le temps permet, elle aussi, de



mieux situer l'*Art de la Fugue*. C'est très probablement le Bach de Hambourg qui a entrepris de publier l'œuvre et qui a obtenu de Marpurg qu'il écrive la préface citée; il n'est pas impossible qu'il ait pu espérer un succès commercial. Mais les choses se passèrent autrement. Quatre ans plus tard, en 1756 (!), C. P. E. Bach a offert les plaques de cuivre «pour un prix très modeste» parcequ'à cette date «on n'en avait vendu qu'environ trente exemplaires» (précision dans le manuscrit berlinois P 200 du Mus. ms. Bach). Il y eut donc peu de «connaisseurs et amateurs» pour cet art grandiose...

Dans les années soixante-dix Breitkopf a offert à son tour cette œuvre pour un Louis d'or; en dépit des commentaires enthousiastes de Mattheson il n'a pas davantage obtenu de succès. A partir de 1801/2 les éditions se multiplient; les premières furent celles de Vogt et Nägeli. Dans les temps romantiques du XIX<sup>ème</sup> siècle l'*Art de la Fugue* est admiré par quelques «amateurs et connaisseurs», mais on ne le considère pas comme une œuvre qui pourrait être interprétée. Ce pas ne fut vraiment franchi qu'au XX<sup>ème</sup> siècle; Paul Gräser y a fortement contribué en proposant une version pour grand orchestre symphonique. Depuis lors on a présenté

d'innombrables types de réalisation; l'œuvre s'est installée au répertoire des concerts et elle a été particulièrement bien accueillie par l'enregistrement.

Cette situation engendra des discussions très vives allant parfois jusqu'à la polémique: on soulevait deux problèmes. D'abord celui de l'ordre des contrepoints ou fugues contenus dans la gravure de 1752. Il n'y avait pas moyen de recourir à Bach lui-même en l'occurrence, car ce que l'on appelle «autographe de Berlin» est en réalité un ensemble de feuillets non groupés et comprend des papiers de formats différents. Sur la dernière feuille de la fugue inachevée on a d'ailleurs découvert des indications manuscrites, peut-être de la main de sa veuve Anna Magdalena, disant: «... est un peu faux ... est un peu modifié ... et un autre plan général (ou «plan de base») ...»

Il est évident que Bach a eu un plan très précis pour cette œuvre et non moins évident que celui-ci n'a pas été établi en cours de travail; des études récentes ont suggéré que ce plan daterait des débuts des années 1740. En 1967 Jacques Chailley a publié chez Leduc à Paris une étude approfondie rétablissant, à partir d'une démonstration sans réplique le plan original et, par la même occasion, que l'œuvre que nous connais-

sions est incomplète, qu'il y manque des contrepoints et des fugues. J. Chailley a affiné son travail dans une monographie (Revue Musicale 1985); il a pu affirmer cette fois qu'aucun des autres classements proposés ne rendait justice au plan de J. S. Bach.

L'autre problème concerne la réalisation pratique, sonore, de l'*Art de la Fugue*, qualifié à juste titre comme «un des sommets polyphoniques de l'art musical occidental». Mais il y a une question préjudicielle: Bach a-t-il réellement pensé à une telle réalisation? Il n'y a qu'un seul endroit du recueil comportant une référence instrumentale: les No. 13-1 et 13-2 du catalogue thématique BWV, les fugues «en miroir» qui sont écrites pour deux claviers. Or elles présentent une différence fondamentale par rapport au reste: ce ne sont pas des contrepoints sévères rigoureux, elles mettent en œuvres des voix concertantes libres, ce qui sort du cadre de l'*Art de la Fugue*; on songe alors à un arrangement ultérieur de l'original, «théorique» ou abstrait comme les autres contrepoints.

Les voix sont notées de manière abstraite, sans égards aux problèmes d'exécution concrète éventuelle; cela vaut même pour la «triple fugue» interrompue qu'on intitule parfois «fugue pour

un clavier» parcequ'elle est notée normalement sur deux systèmes, en clé d'ut et de fa, comme une composition pour clavecin. Dans ses œuvres indiscutablement destinées au clavier Bach a toujours tenu compte des problèmes posés à l'interprète en évitant des difficultés instrumentales contraaires à l'épanouissement de la musique: ce n'est pas le cas dans ce contrepoint de l'*Art de la Fugue*. Sur les manuscrits de Bach, comme sur les gravures préparées par lui, il n'y a donc aucune référence instrumentale, alors que ses manuscrits sont par ailleurs très précis dans ce domaine; il ne l'a donc pas envisagée lorsqu'il y travaillait: ce recueil devait être une œuvre didactique.

Du même coup les discussions tenaces sur les instruments «authentiques», sur le style des orgues ou autres instruments à clavier à utiliser éventuellement perd pratiquement tout intérêt. Reste le problème central: quelle a été l'intention de Bach lorsqu'il a entrepris cette œuvre? Faut-il vraiment s'occuper d'une élaboration sonore en vue de la présentation en concert ou de l'enregistrement? L'histoire de la réception au XX<sup>ème</sup> siècle est entièrement positive de ce point de vue, mais on ne devrait pas se contenter de cette seule constatation.

Il faut le répéter: Bach est le génie qui



s'est le plus occupé des problèmes théoriques de son art et de son métier de musicien. En témoignent largement le *Clavier Bien Tempéré*, les quatre volumes de la *Clavier-Uebung*, les *Chorals Schübler*, l'*Offrande Musicale* (dont la dédicace se ramène à une simple circonstance extérieure), le *Petit Livre d'Orgue*, les *Inventions*, *Suites* et *Sonates en trio* pour orgue, mais aussi cette dernière grande partition, la «Messe en si». Car s'il est vrai que certaines de ses parties pouvaient prendre place dans la liturgie de Leipzig, l'ensemble de cette «messe solennelle» était inutilisable pratiquement, et pas seulement en raison de ses dimensions monumentales. Cette partition-là aussi ne peut s'expliquer que par une seule raison: Bach a voulu laisser, dans la forme musicale qui représentait à ses yeux (et dans la perspective de l'époque sur l'histoire de la musique) le genre le plus ancien, un chef-d'œuvre (dans tous les sens du terme) illustrant d'une manière quasi définitive toutes les techniques d'écriture et tous les aspects de son développement jusqu'à lui.

Jusqu'à l'*Art de la Fugue* ces problèmes fondamentaux de la composition musicale sont traités par Bach sous la forme d'œuvres pratiques, d'«Exercices» comme il écrit; c'est ainsi que les 48 prélu-

des et fugues montrent les avantages mais aussi les possibilités de moduler quasi indéfiniment grâce au tempérament égal des instruments. Mais Bach ne serait pas lui-même, s'il ne faisait pas de ces «exemples» des œuvres d'art expressives parfaitement autonomes. On pourrait imaginer – à la limite – que ce double sens de ces œuvres a fini par lui apparaître comme insuffisant et qu'il a imaginé une œuvre entièrement indépendante de sa réalisation sonore, une œuvre abstraite en quelque sorte, qui ne serait qu'au service de l'art de la composition pris en lui-même, une épure idéale de la technique.

Bach combine alors les deux techniques les plus originelles de l'art des sons, celle du contrepoint et celle de la variation, en un imposant cycle sur un thème concis en ré mineur excellemment adapté à cette mise en œuvre. On voit naître ainsi, dans la forme incomplète qui nous est parvenue, «environ» 18 pièces polyphoniques d'un caractère «artistique» (dans tous les sens du qualificatif) au plus haut niveau: fugues, contre-fugues, doubles et triples fugues, sur l'inversion du thème et sur la combinaison de celle-ci avec la forme originale, par augmentation et diminution des valeurs, en miroir (où l'ensemble est inversé, et pas seulement le thème) et quatre canons à

deux voix, le plus compliqué présentant une voix non seulement par inversion mais en même temps par diminution du thème – il serait d'ailleurs plus précis de les appeler «fugues canoniques».

L'*Art de la Fugue* fait voir comment il est possible, à partir d'un matériau initial plus que parcimonieux, d'édifier une œuvre gigantesque satisfaisant aux plus hautes exigences, grâce à l'écriture polyphonique la plus rigoureuse: Bach s'occupe du problème fondamental de la composition, tout comme Beethoven dans ces extraordinaires 33 Variations sur une valse en réalité tout-à-fait insignifiante de Diabelli. Mais Beethoven a ajouté une provocation d'ordre sonore au regard du piano (qui n'a pas diminué avec le développement de l'instrument), alors que Bach ne s'intéresse pas à la réalisation sonore ou instrumentale. Ce qui suscite la question de savoir si cette abstraction de la réalité sonore ne pourrait pas expliquer l'interruption du cycle sur la «triple fugue» – qui devait être en fait une quadruple fugue (si elle fait partie du recueil) puisque les trois thèmes énoncés ne comportent pas encore celui qui est à la base de l'ensemble; celui-ci serait apparu dans la dernière partie en une véritable apothéose musicale...

On repose la question: est-il indiqué de

chercher à transposer ce sommet de combinaisons polyphoniques en un monde sonore concret ou ne vaut-il pas mieux d'en rester à l'étude de la grandeur unique de cet art intellectuel? On ne peut savoir ce que Bach lui-même aurait pensé d'une réalisation sonore. Mais puisqu'il a été possible d'acclimater dans les salles de concert – au moins depuis Felix Mendelssohn – des œuvres qui devaient s'intégrer dans la liturgie seulement (comme les grandes cantates, les oratorios et les Passions), pourquoi ne pas tenter la même expérience avec l'*Art de la Fugue*? L'enregistrement est peut-être ici la solution la plus satisfaisante puisque l'auditeur peut recréer librement les conditions les plus favorables à la compréhension d'une expérience musicale exigeante et difficile entre toutes. La solitude et le silence peuvent être ici plus féconds que l'atmosphère de la salle de concert.

Nous avons pu voir à travers l'histoire de la pratique musicale que c'est l'arrangement pour grand orchestre qui a, le premier, frayé un chemin à cette œuvre théorique tardive en direction du grand public; ce n'est sans doute pas sans raison. Une telle somme de l'art de la composition semble postuler naturellement les moyens les plus exhaustifs contemporains, si l'on veut pas lui con-



server un caractère d'épure abstraite. La polyphonie de l'orgue offre à coup sûr une première possibilité de réalisation; pour le sentiment musical du XX<sup>ème</sup> siècle il lui manque le «stringendo» des cordes et le toucher neutre et incisif du piano de concert. Mais lors d'une telle transposition le plan initial de Bach est sans doute moins primordial que l'efficacité sonore concrète de cette élaboration.

Fritz Stierey en a eu conscience. Il était né le 11 octobre 1883 à Vienne; s'il a été assez rapidement oublié après sa mort (le 9 août 1968 à Zurich), c'est sans doute parcequ'il était depuis un certain temps retiré d'une vie musicale dans laquelle il avait pourtant joué un rôle éminent. Après ses études musicales auprès de Mandyczewski à Vienne Gustav Mahler recommanda le jeune Stierey à Schucht, dont il devint l'adjoint à Dresde. Les étapes principales séparant sa première charge comme chef d'orchestre d'Opéra à Berlin (1914) de son émigration aux USA (1938) se situent à la direction du Volksoper à Vienne (1924/5), à la succession de Bruno Walter à la direction de l'Opéra Municipal de Berlin (à partir de 1928) et à la direction de l'Orchestre Philharmonique de Leningrad (1933/7). En Amérique il fut très apprécié comme chef du Metropolitan

Opera et assura plusieurs créations de Schönberg («Die glückliche Hand» et la symphonie de chambre).

Il a fait son arrangement-orchestration de l'*Art de la Fugue* pour ses «New Friends of Music Orchestra»; la dernière page de la partition autographe précise l'achèvement le 2 août à New-York. En vue du concert Stierey organise le cycle fragmentaire de Bach en deux parties. La première partie s'en tient à l'ordre traditionnel du BWV 1080 pour les No. 1-7, mais il intercale deux des fugues canoniques: No. 17 (*Canon alla duodecima contrapunctus alla quinta*) après le No. 2 et le No. 16 (*Canon alla decima contrapunctus alla terza*) après le No. 4. Les autres numéros forment la seconde partie, mais là encore il intercale des fugues canoniques; il ne suit pas l'ordre du BWV: No. 9, 10-No. 15 (*Canon alla octava*) - No. 8, 11-No. 14 (*Canon per Augmentationem in contratio motu*) - No. 12-1, 12-2, 13-1, 13-2 et la fugue inachevée No. 19, qui se termine de manière inattendue avec un tutti d'orchestre sur la dernière note - est-ce un symbole conscient?

Dans un commentaire Hans Eppstein a écrit: «Chaque interprétation de l'ensemble de l'*Art de la Fugue* constitue un compromis; il sera d'autant plus réussi que l'arrangeur et le chef d'orchestre

renonceront à tous les effets extérieurs pour faire parler l'art linéaire de Bach dans sa vitalité et son expressivité inouïes.» Lorsque l'arrangeur et le chef d'orchestre sont une seule personne, on peut sans doute nuancer une telle affirmation; ce fut le cas de Stierey en 1941. Lorsqu'on présente une œuvre en concert, la question de son effet sonore se pose, comme se pose celle de l'expérience concrète, de la tension et de la détente indispensables dans l'enchaînement des divers contrepoints, reflétant des climats très différents - depuis la joie débridée du jeu jusqu'à une gravi-

té presque tragique - même si ce n'est pas absolument le cas dans la notation abstraite de Bach, c'est inévitablement le problème de l'interprétation pratique. L'orchestration de Fritz Stierey est d'une efficacité certaine dans le scintillement de ses timbres; elle peut créer l'émotion et l'adhésion, même chez des auditeurs moins primordialement orientés vers les profondeurs métaphysiques - et pourtant leur laisser entrevoir le but de Jean Sébastien Bach dans ce cycle monumental: découvrir sous les masques changeants des formes les lois éternelles de l'art des sons. *Carl de Nys*