



Johann Sebastian Bach

Die Kunst der Fuge BWV 1080

Maria Perrotta Piano



Stephen Paulello Opus 102

Ordre et invention, science et fantaisie

L'Art de la Fugue, quel paradoxe. L'art est subjectivité, inspiration, invention. La fugue est un mécanisme rigoureux, avec ses règles à respecter. Comment une fugue peut-elle devenir art ? Voilà ce qu'a écrit une jeune fille, Laura, étudiante à l'Université Ca'Foscari de Venise, lorsqu'elle a découvert cette œuvre de Bach :

« D'habitude, nos réflexions partent toujours d'une première pensée dominante ; puis, de cette pensée, d'autres en dérivent, secondaires, et tandis que nous continuons à considérer la pensée dominante, nous ne pouvons nous empêcher de développer les secondaires. Le tout, simultanément. La Fugue, c'est nous ». En quelques lignes sont exprimés le concept et le cœur de l'œuvre : à partir d'une seule cellule peut se former un corps entier ; d'une graine, un arbre peut naître. Le thème essentiel du départ, le sujet initial, dépouillé, est la pensée dominante qui nourrit l'ensemble des 24 épisodes et exercices – *Exempeln*, dans l'allemand original – qui composent l'architecture de l'œuvre. La modernité de la conception est évidente : non seulement sur le plan musical (on pense aux créations de Beethoven et d'Anton Webern, capables, avec des résultats évidemment très différents, de mettre en évidence, de varier, de multiplier une idée thématique simple et essentielle), mais aussi, en ce qui concerne les avancées scientifiques du *xx*^e siècle, dans les domaines de la génétique et de la reproduction des êtres vivants.

L'Art de la Fugue. Ce titre n'est pas de Bach, il a été choisi à titre posthume par son fils, Carl Philipp Emanuel : Bach meurt le 28 juillet 1750, à l'âge de 65 ans, et le 1^{er} juin 1751, dans la *Leipziger Zeitung*, le journal de Leipzig, la ville où vivaient les Bach, on lit cet avis : « L'Art de la fugue de Johann Sebastian Bach, maître de chapelle et directeur de la musique à Leipzig » peut être réservé « en payant d'avance 5 thalers dans les meilleures librairies d'Allemagne, ou à Leipzig même auprès de la veuve, madame Anna Magdalena. » La date limite est fixée au 29 septembre, jour de la grande Foire de Saint-Michel. Malgré cette campagne publicitaire et une nouvelle édition en 1752, seulement 30 exemplaires avaient été vendus cinq ans plus tard. Le prix avait baissé de 5 à 4 thalers, et les recettes ne suffisaient même pas à couvrir le coût des plaques de cuivre utilisées pour l'impression.

L'Art de la Fugue ne mentionne ni lieu ni date d'exécution. Bach ne dit pas à qui elle est destinée, il n'y a aucune dédicace. Bach était un travailleur, tenu de composer à un rythme effréné, dans des délais très courts, comme l'exigeait son contrat – ce qui reflète la condition des musiciens de l'époque. Mais ici, non. L'Art de la fugue n'était pas une commande. Comme d'autres de ses œuvres pour clavier et instruments, elle appartient aux œuvres didactiques et spéculatives, destinées parfois aux étudiants, parfois aux chercheurs ou musiciens plus expérimentés. Elle naît de sa liberté d'imagination et de sa science. Bach n'indique ni dans quel ordre les 24 *Exempeln* doivent être présentés ou exécutés, ni quels instruments doivent les interpréter. Comme s'il disait : faites comme vous voulez. Et les musiciens se sont sentis libres de faire vivre l'œuvre de mille manières différentes : sur le clavecin, l'orgue ou l'accordéon, avec un quatuor à cordes, un quatuor de saxophones, des violons seuls, des altos seuls, des violoncelles seuls, ou encore avec un orchestre entier. Dans cet enregistrement, nous l'entendons jouée sur un instrument qui n'existait pas à l'époque de Bach : un piano à queue moderne.

Maria Perrotta, qui suit l'édition Henle, propose une lecture d'une grande intelligence et sensibilité. Chaque début apparaît comme un nouveau commencement, comme si, à chaque fois — dans le choix du tempo (de superbes hésitations volontaires, certains *incipit* passionnants !), des dynamiques, de l'élan initial, de la construction formelle des différents Contrepoints et Canons — elle se plaçait, et plaçait l'auditeur, devant une décision : être abstraite et rigoureuse, ou bien expressive ? Mais pourquoi choisir ? Science et art, maîtrise de soi et expression, abstraction et passion, écarts dictés par la fantaisie, coexistent en affrontant la complexité de la composition et en la restituant dans la présence physique sensible d'un son limpide et enveloppant.

Unité et pluralité dans le labyrinthe d'une œuvre dans laquelle il n'est pas difficile d'entrer ; ce qui est difficile, c'est d'en sortir, car l'œuvre entoure et captive l'auditeur, d'autant plus lorsque — comme c'est le cas grâce à cet enregistrement — l'impression est celle de la découvrir en la parcourant.

Dans la première édition imprimée de *L'Art de la Fugue*, figure un avertissement de la main de Carl Philipp : « Le sieur auteur de la présente œuvre, en raison d'une maladie des yeux puis de la mort qui l'a bientôt frappé, n'a pas pu achever la dernière fugue, dans laquelle *il faisait connaître son propre nom*. » Les quatre lettres *Bach* correspondent, dans la notation utilisée encore aujourd'hui en Allemagne et dans les pays anglo-saxons, à des notes : B = si bémol, A = la, C = do, H = si naturel.

Bach : ce nom est déjà musique.

Mais revenons à l'avertissement du fils : puisque mon père est mort précisément à ce moment-là, nous avons décidé de « lui rendre hommage en introduisant, à la clôture de l'œuvre, le choral à quatre voix qu'il avait, devenu aveugle, dicté à un ami ». Sur le manuscrit, au niveau des dernières notes, Carl Philipp écrit de sa main : « Sur cette fugue, où apparaît le nom BACH, l'auteur est mort ». Doit-

on croire la version du fils ? Si, après avoir terminé ce travail (probablement en janvier-février 1750), le père — bien que malade et aveugle — avait eu la force de dicter un choral à quatre voix... n'aurait-il pas aussi pu dicter la fin de la dernière fugue ? Il le pouvait, mais il ne l'a pas voulu.

S'il a choisi de s'interrompre si brutalement — et Perrotta en souligne toute la force saisissante — c'est pour nous rappeler qu'une fugue peut ne jamais avoir de fin. Elle peut continuer toujours, comme les nombres qui ne s'arrêtent jamais.

Transformons les lettres de *BACH* en chiffres : B = 2, A = 1, C = 3, H = 8 → 2 + 1 + 3 + 8 = 14. *Johann Sebastian Bach* : ses initiales sont J, S, B. Mais il aimait aussi signer avec trois autres lettres : S D G — *Soli Deo Gloria*, Gloire à Dieu seul. La somme des lettres J, S, B est la même que celle de S, D, G : 28. 28, le double de 14. Les chiffres et leurs relations secrètes.

La dernière note du quatorzième *Contrapunctus*, resté inachevé, tombe à la mesure 239 : 2 + 3 + 9 = 14. Rien n'arrive par hasard. Comme si Bach nous disait : je m'approche du départ, à vous de continuer, voici le témoin que je vous laisse. Le mot *Bach* signifie ruisseau, torrent en allemand. Mais Beethoven disait qu'il aurait fallu l'appeler *mer*, *océan*. Un fleuve, une mer de musique, capable de charier avec elle — et vers nous — le bonheur le plus profond.

Johann Sebastian Bach, la rigueur d'un mathématicien et la fantaisie d'un jongleur. À vous de continuer *L'Art de la fugue* — mais qui ne pourrait jamais être assez présomptueux pour mettre la main sur cette partition ? Il faut la laisser telle quelle. Parfaite et inachevée.

Sandro Cappelletto



Monogramme de Jean-Sébastien Bach –
between circa 1735 and circa 1736 – Bach-Archiv Leipzig.

Order and invention, science and imagination

The Art of Fugue—what a paradox. Art is subjectivity, inspiration, invention. The fugue is a precise mechanism, bound by rules. How, then, can a fugue become art? This is what a young woman named Laura, a student at Ca' Foscari University in Venice, wrote upon discovering this work by Bach: "The musical fugue closely resembles the way we think. Typically, our reflections begin with a dominant idea, and from that thought, other secondary ones branch out. While our mind remains attentive to the primary thought, we cannot help but develop the others too. All of this unfolds simultaneously. The Fugue is us." In just a few lines, the very essence and spirit of the work are expressed: from a single cell, an entire organism may arise; from a seed, a tree is born.

The essential opening theme, that bare initial subject, is *the dominant thought* that nourishes the twenty-four episodes and exercises—*Exempeln*, in the original German—that make up the architecture of the work. The modernity of the conception is unmistakable—not only in musical terms (conjuring up Beethoven, or Anton Webern, who, in vastly different ways, were able to extract, vary, and multiply a fundamental thematic idea), but also in light of the 20th century's scientific advances in genetics and the reproduction of living beings.

The Art of Fugue—the title itself was not chosen by Bach, but posthumously by his son, Carl Philipp Emanuel. Bach died on July 28, 1750, at the age of sixty-

five. On June 1 of the following year, the *Leipziger Zeitung*—the newspaper of Leipzig, the city where the Bach family lived—published this notice: "*The Art of Fugue* by Johann Sebastian Bach, former *Kapellmeister* and *Music Director* in Leipzig," can be pre-ordered "by paying upfront 5 thalers at the best bookstores in Germany, and also in Leipzig, from the widow, Frau Anna Magdalena." The deadline for orders was set for September 29, the day of the great St. Michael's Fair. Despite this public announcement and a new edition in 1752, only thirty copies had been sold five years later. The price had dropped from five thalers to four, and the proceeds failed even to cover the cost of the copper plates used for printing.

The Art of Fugue bears no date, no venue for a premiere. Bach offers no indication of its intended recipient, no dedication. Bach was a worker, compelled to produce music at a frantic pace and under tight deadlines, as required by the terms of his employment, which mirrored the professional condition of musicians in his era. But not here. *The Art of Fugue* was not commissioned. Like other keyboard and instrumental works, it belongs to his didactic and speculative compositions—sometimes intended for students, at other times for more seasoned scholars. It sprang from the liberty of his imagination and his command of musical science. Bach gives no guidance on the order or sequence in which the 24 *Exempeln* should be performed, nor does he specify the instruments for their execution. As if to say: do as you will. And musicians have felt free to bring the work to life in countless different ways: on the harpsichord, the organ, the accordion; with a string quartet, a saxophone quartet; performed solely on violins, or violas, or cellos; or rendered by a full orchestra. In this recording, we hear it played on an instrument that did not exist in Bach's time: the modern concert grand piano. Maria Perrotta, following the Henle edition, offers an interpretation of remarkable intelligence and sensitivity. Each beginning feels like a fresh start, as if each time—in the choice of tempo (with some hesitations exquisitely drawn-

out, some captivating openings!), of dynamics, of phrasing, and in the formal construction of the various *Contrapuncti* and *Canons*—she placed herself, and the listener, before a choice: to be abstract and rigorous, or expressive? But why choose? Science and art, restraint and release, abstraction and fervor, imaginative flights—they coexist here, engaging with the complexity of the composition and rendering it in the tangible presence of a clear and enveloping sound. Unity and multiplicity entwined in a maze of music that is not difficult to enter—but from which it is hard to emerge. For it surrounds you, it holds you fast—especially when, as in this recording, the impression is that you are discovering it as you journey through it.

In the first printed edition of *The Art of Fugue*, there appears a note written by Carl Philipp Emanuel Bach: “The author of this work, due to an affliction of the eyes and the death that shortly thereafter overtook him, was unable to complete the final Fugue, in which *he revealed himself by his own name*.” The four letters of the name *Bach* correspond—according to the musical notation still used today by English-speaking and German musicians—to four notes: B is B-flat, A is A, C is C, and H is B-natural.

Bach: a name that is already music.

But let’s return to the son’s note: since my father died precisely at this point, we decided “pay tribute to him by concluding the work with a four-voice chorale that he, by then blind, had dictated to a friend.” On the autograph manuscript, next to the last notes, Carl Philipp wrote by hand: “Upon this fugue, where the name BACH appears, the author died.” Should we believe the son’s account? If, after completing this work—most likely in January or February of 1750—his father, though blind and ailing, still possessed the strength to dictate a four-voice chorale, could he not have summoned the will to complete the final fugue as well? He could have—but he chose not to.

That he preferred to interrupt the work so abruptly—as Maria Perrotta so powerfully underscores in her performance—may have been his way of telling us: a fugue need not end. It can go on forever, like numbers that never stop.

Turn the letters of the name *Bach* into numbers: B is the second letter of the alphabet, A the first, C the third, H the eighth. $2 + 1 + 3 + 8 = 14$. Johann Sebastian Bach: the initials of his name and surname are J S B. But he also liked to sign with three other letters: S D G—*Soli Deo Gloria*, Glory to the one God. The sum of the letters J, S, and B gives the same result as S, D, and G: 28, which is twice 14. Numbers and their secret connections.

The final note of the unfinished fourteenth *Contrapunctus* falls on bar 239. $2 + 3 + 9 = 14$. There is no such thing as a coincidence. As if Bach wanted to tell us: I am nearing the moment of farewell. Now it is your turn. This is the baton I pass on to you.” *Bach*—in German, the word means *brook*, or *stream*. But Beethoven once wrote that he should have been called not a brook, but a sea—an ocean. A river, a sea of music, capable of carrying with it—and to us—the deepest joy.

Johann Sebastian Bach, the rigour of a mathematician, the fantasy of a juggler. Continue *The Art of Fugue*, if you dare—but who would be presumptuous enough to lay a hand on this score? It must be left as it is: perfect in its incompleteness.

Sandro Cappelletto



Ordine e invenzione, scienza e fantasia

L'arte della Fuga, che paradosso. L'arte è soggettività, estro, invenzione. La Fuga è un meccanismo preciso, con le sue regole da rispettare. Come può una fuga diventare arte? Così ha scritto una ragazza, Laura, una studentessa della veneziana Università di Ca' Foscari, quando ha scoperto quest'opera di Bach: « La Fuga musicale assomiglia molto al nostro modo di pensare. Di solito, le nostre riflessioni partono sempre da un primo pensiero dominante, poi da questo pensiero se ne dipartono altri, secondari, e mentre continuiamo a considerare quello dominante non possiamo fare a meno di sviluppare i secondari. Il tutto contemporaneamente. La Fuga siamo noi ».

In poche righe, sono espressi il concetto e il cuore dell'opera: da una cellula, una sola, può formarsi un corpo intero; da un seme nasce un albero. L'essenziale tema d'avvio, lo scarno soggetto iniziale è il *pensiero dominante* che nutre l'insieme dei 24 episodi ed esercizi – *Exempeln*, nell'originale tedesco – che compongono l'architettura dell'opera. La modernità della concezione è palese: non solo per gli aspetti musicali (il pensiero corre alle creazioni di Beethoven e di Anton Webern, capaci, con esiti evidentemente diversi, di enucleare, variare, moltiplicare un'essenziale idea tematica di base), ma anche per quanto riguarda le acquisizioni scientifiche del Novecento relative alla genetica e alla riproduzione degli esseri viventi.

Arte della Fuga. Questo titolo non è di Bach, lo ha scelto il figlio Carl Philipp Emanuel ed è un titolo postumo : Bach muore il 28 luglio 1750, a 65 anni, e il 1 giugno 1751 sulla *Leipziger Zeitung*, il giornale di Lipsia, la città dove i Bach vivevano, appare questo avviso : « L'Arte della Fuga di Johann Sebastian Bach, già *Capellmeister* e *Music-Director* in Lipsia » può essere prenotata « pagando in anticipo 5 talleri presso le migliori librerie della Germania, come pure a Lipsia presso la vedova, la signora Anna Magdalena ». Il termine ultimo per la prenotazione è fissato al 29 settembre, giorno della grande Fiera di San Michele. Nonostante il lancio pubblicitario e una nuova edizione nel 1752, cinque anni dopo erano state vendute soltanto 30 copie dell'opera. Il prezzo era sceso da 5 a 4 talleri, e il ricavato non bastò neppure per ripagare il costo delle lastre di rame usate per la stampa.

L'Arte della Fuga non prevede nessun luogo, nessuna data per la prima esecuzione. Bach non dice a chi è destinata, non c'è alcuna dedica. Bach è stato un lavoratore che doveva produrre musica a ritmi vertiginosi e in tempi ridottissimi, e non poteva sottrarsi perché così prevedeva il suo contratto di lavoro, che rispecchia la condizione professionale dei musicisti del tempo. Ma qui no. L'Arte della Fuga non gli è stata comandata. Come altri suoi lavori per tastiera e strumentali, appartiene alle opere didattiche e speculative, destinate talvolta agli studenti, altre ai più esperti studiosi. Nasce dalla sua libertà di immaginazione e dalla sua scienza. Bach non indica né l'ordine, né la successione nella quale vadano eseguiti i 24 *Exempeln*, né quali strumenti li debbano suonare. Come se dicesse : fate voi. E i musicisti si sono sentiti liberi di dare vita all'opera in mille modi diversi: col clavicembalo, con l'organo, con la fisarmonica, con un quartetto d'archi, con un quartetto di sassofoni, solo con violini, solo con viole, solo con violoncelli, con un'intera orchestra. In questa incisione la ascoltiamo suonata da uno strumento che al tempo di Bach non c'era, un moderno pianoforte gran coda. Maria Perrotta, che segue

l'edizione Henle, offre un'interpretazione di estrema intelligenza e sensibilità; ogni inizio appare come un nuovo inizio, come se ogni volta, nella scelta del tempo (magnifiche alcune volute esitazioni, certi appassionanti *incipit*!), delle dinamiche, del moto d'attacco, della costruzione formale dei diversi Contrappunti e Canoni, lei si ponesse – e ponesse chi ascolta – di fronte a una scelta: essere astratti e rigorosi, oppure estrovertirsi ? Ma perché scegliere ? Scienza e arte, autocontrollo ed espressione, astrettezza e passione, scarti dettati dalla fantasia, convivono affrontando la complessità compositiva e restituendola nella fisicità sensibile di un suono limpido e avvolgente. Unità e molteplicità nel labirinto di un'opera nella quale non è difficile entrare ; è difficile uscirne, perché ti circonda e ti avvince, tanto più se – come accade grazie a questo disco – l'impressione è quella di scoprirla mentre la percorri.

Nella prima edizione a stampa del *Arte della Fuga* compare un'avvertenza di mano di Carl Philipp. « Il signor autore della presente opera, a causa della malattia agli occhi e della morte che poco dopo lo ha colto, non ha potuto portare a termine l'ultima Fuga, nella quale egli *si faceva conoscere col proprio nome* ». Le quattro lettere che formano il nome Bach corrispondono nella notazione musicale che ancora oggi usano gli anglosassoni e i tedeschi, ad altrettante note : B al si bemolle, A al la, C al do, H al si naturale.

Bach : quel nome è già musica.

Ma torniamo all'avvertenza del figlio : siccome mio padre è morto proprio a questo punto, allora abbiamo deciso di « rendergli omaggio introducendo a chiusura dell'opera il corale a quattro voci che egli, ormai cieco, aveva dettato a un amico ». Sull'autografo, all'altezza delle ultime note, Carl Philipp di proprio pugno scrive : « Su questa fuga, dove appare il nome BACH, l'autore è morto ». Dobbiamo credere alla versione del figlio ? Se dopo aver completato questo lavoro (probabilmente nel gennaio-febbraio 1750) il padre, pur malato e cieco,

ha avuto la forza di *dettare* un Corale a quattro voci, non poteva trovarla anche per *dettare* il completamento dell'ultima fuga ? Poteva, ma non ha voluto.

Se ha preferito interrompere in modo così brusco – e Perrotta fa risaltare la forza scioccante di tale interruzione – è per ricordarci che una fuga può non finire mai. Può continuare sempre, come i numeri che non hanno mai fine. Trasformiamo le lettere della parola BACH in numeri : B è la seconda, A la prima, C la terza, H l'ottava lettera dell'alfabeto : $2 + 1 + 3 + 8 = 14$. Johann Sebastian Bach : le iniziali del nome e cognome sono : J S B. Ma a lui piaceva firmarsi anche con altre tre lettere S D G : *Soli Deo Gloria*, Gloria all'unico Dio. La somma delle tre lettere J, S e B dà lo stesso numero della somma di S, D e G : 28; 28, il doppio di 14. I numeri e le loro relazioni segrete.

L'ultima nota dell'incompiuto quattordicesimo Contrappunto dell'*Arte della Fuga* cade alla battuta 239. $2 + 3 + 9 = 14$. Nulla accade per caso. Come se Bach avesse voluto dirci : io mi sto avvicinando al momento del congedo, continuate voi, questo è il testimone che vi lascio. Bach : il suo cognome in tedesco significa ruscello, torrente. Ma Beethoven ha scritto che bisognerebbe chiamarlo mare, oceano. Un fiume, un mare di musica che è capace di portare con sé, e a noi, la felicità più profonda.

Johann Sebastian Bach, rigoroso come un matematico, fantasioso come un giocoliere. Continuate voi l'*Arte della Fuga*, ma chi mai potrebbe essere così vanitoso da mettere le mani su questa partitura ? Bisogna lasciarla com'è. Perfetta e incompiuta.

Sandro Cappelletto

Enregistré à / Recorded at

Studio Stephen Paulello en mai 2021

**Prise de son / Direction artistique / Montage
Sound recording / Art Direction / Mastering**

Franck Jaffrès / Unik Access

Conception / Artwork concept

Jean-François Lemporte

Photo de couverture / Cover photo:

Claudia Candido

Photos / Photos

Dominique Wallon p. 2

Claudia Candido p. 8

Manuel Gouthière p. 14

Traduction française / French translation

Christophe Thiebaud

Traduction anglaise / English translation

Tristan Guillaume

Distribution OUTHERE

ENP023 ©&© 2025

DONATEURS / DONORS

Alessandro Acri / Louise Avenet / Laurent Bessières / Francesco Brighenti / Éric Chassefière / Claire Cibiel / Fanny Cousseau / Françoise Dorey / Emmanuel Faure / Christophe Gay / Marie-Françoise Gay / Catherine Geay / Eduardo Genovese / Nicky Gentil / Daniel Gluck / Manuel Gouthière / Marie-France Gros de Beler / Giannini Juri / Karen Lease / Marie Lein / André Libois / Adèle Maruccio / Jean-François Mazelier / Christian Mougoungou / Sarga Moussa / Jean-Paul Nicolai / Nora Nonne-Pégorier / Christophe Oudin / Marzia Amelia Perrotta / Vidya Pertoka / Lucio Prete / Nathalie Retours / Marc Saint Raymond / Quentin Tanniou / Christophe Thiebaud / Chantal Vernet / Brigitte Zanetti