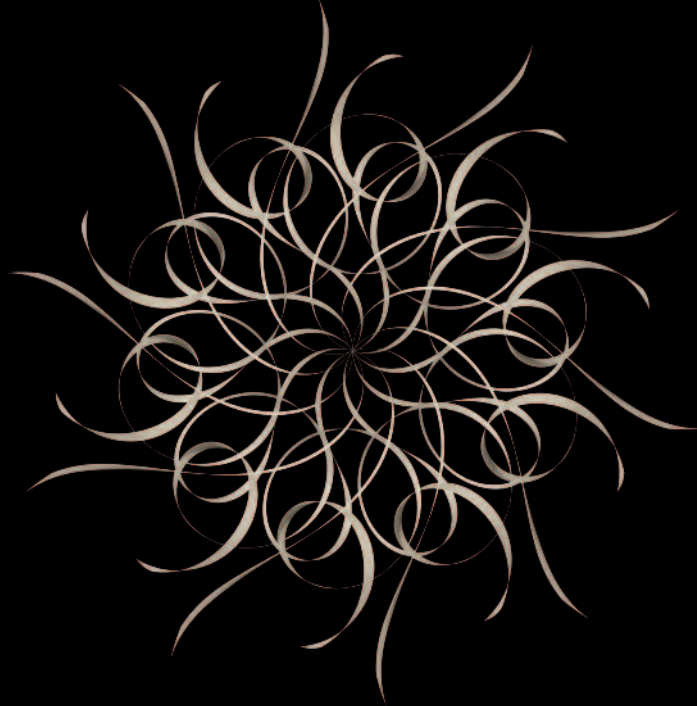


BACH ■ THE ART OF FUGUE ■ LES VOIX HUMAINES



Photo : Tobias Haynes



JOHANN SEBASTIAN BACH
1685 – 1750

L'ART DE LA FUGUE ■ THE ART OF FUGUE
BWV 1080

Les Voix humaines

Susie Napper & Margaret Little
VIOLES DE GAMBE | VIOLAS DA GAMBA

Le Consort de violes des Voix humaines ■ Les Voix humaines Consort of Viols

Margaret Little

PARDESSUS DE VIOLE | PARDESSUS [1-20]

Mélisande Corriveau

DESSUS DE VIOLE | TREBLE VIOL [1-7, 9-12, 20] & VIOLE ALTO | ALTO VIOL [8, 13-15]

Felix Deak

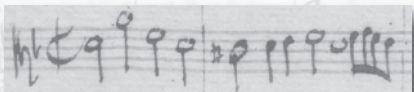
TAILLE DE VIOLE | TENOR VIOL [1-7, 9-13, 20]

Susie Napper

BASSE DE VIOLE | BASS VIOL [1-20]

1 ■ <i>Contrapunctus 1</i>	[a 4]	2:57
2 ■ <i>Contrapunctus 2</i>	[a 4]	2:52
3 ■ <i>Contrapunctus 3</i>	[a 4]	2:36
4 ■ <i>Contrapunctus 4</i>	[a 4]	4:39
5 ■ <i>Contrapunctus 5</i>	[a 4]	2:49
6 ■ <i>Contrapunctus 6 in Stylo Francese</i>	[a 4]	3:59
7 ■ <i>Contrapunctus 7 per Augmentationem et Diminutionem</i>	[a 4]	3:20
8 ■ <i>Contrapunctus 8</i>	[a 3]	5:43
9 ■ <i>Contrapunctus 9 alla Duodecima</i>	[a 4]	2:54
10 ■ <i>Contrapunctus 10 alla Decima</i>	[a 4]	3:34
11 ■ <i>Contrapunctus 11</i>	[a 4]	6:01
12 ■ <i>Contrapunctus 12a</i>	[a 4]	1:48
13 ■ <i>Contrapunctus inversus 12b</i>	[a 4]	2:09
14 ■ <i>Contrapunctus 13a</i>	[a 3]	2:21
15 ■ <i>Contrapunctus inversus 13b</i>	[a 3]	2:28
16 ■ <i>Canon per Augmentationem in Contrario Motu</i>	[a 2]	5:17
17 ■ <i>Canon alla Ottava</i>	[a 2]	2:49
18 ■ <i>Canon alla Decima in Contrapuncto alla Terza</i>	[a 2]	4:40
19 ■ <i>Canon alla Duodecima in Contrapuncto alla Quinta</i>	[a 2]	2:33
20 ■ <i>Contrapunctus 14</i>	INACHEVÉ UNFINISHED [a 4]	6:52

Edition: Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1956



En 1730, l'érudit Johann Mattheson lance un défi de taille au « célèbre M. Bach de Leipzig, éminent maître de la fugue » : publier des triples fugues en contrepoint renversable, c.-à-d. des fugues dont les trois sujets peuvent recevoir toutes les permutations possibles. Bach s'est par la suite lancé dans une entreprise plus ambitieuse encore, qui l'occuperait par intervalles au cours des dix dernières années de sa vie et qu'il laisserait inachevée à sa mort — une œuvre monumentale qui serait également un traité pratique : *L'Art de la fugue*.

Bach ne s'était jamais intéressé aux manuels d'apprentissage purement théoriques, leur préférant la pratique et l'exécution. C'est ainsi que *L'Art de la fugue* n'est pas un manuel dans le sens traditionnel du mot. Bach n'y énumère pas des règles, pas plus qu'il n'y aligne des exercices ou des exemples. Plutôt, il fournit de vraies compositions qui illustrent les possibilités expressives et techniques de l'écriture fuguée, procédant du plus simple au plus complexe.

Ce qui fait de *L'Art de la fugue* un ouvrage exceptionnel, ce n'est pas seulement son envergure, mais l'imagination que Bach y déploie. Dans l'autre grand recueil, *Le clavier bien tempéré*, les fugues (chacune couplée à un prélude) sont organisées par tonalité, chacune élaborée à partir d'un sujet distinct et formant à elle seule un monde musical autonome. Par contraste, chaque mouvement de *L'Art de la fugue* est non seulement dans la même tonalité (*ré mineur*), mais est également construit sur le même sujet, thème principal de l'œuvre. En ce sens, *L'Art de la fugue* se rapproche davantage d'autres œuvres monothématiques, telles les *Variations Goldberg*.

« Rien n'empêche l'auditeur d'*entendre* toutes ces choses simultanément et de s'*attarder* sur une chose à la fois. »

— Donald Francis Tovey, sur comment apprécier les complexités d'une fugue

Bach devait au départ s'assurer que son sujet principal soit assez maniable et permette une multiplicité de manipulations. La diversité des artifices contrapuntiques qui s'offrent au compositeur de fugues en rend paradoxalement la composition plus aisée. Par exemple, si deux sujets sonnent bien ensemble, peu importe leur position, on peut déjà générer deux fois plus de matériel. D'une certaine manière, avec suffisamment de technique, une fugue s'écrit presque d'elle-même.

Ce qui fait que le *contrapunctus* n° 1 est d'une simplicité trompeuse. Bach évite ici les astuces habituelles. Les entrées du milieu de la pièce sont séparées par des divertissements libres qui ne renvoient pas au sujet, une qualité qui avec une assise dans la tonique, suggère la liberté de la polyphonie vocale du XVI^e siècle.

Avec le n° 2 s'amorce un processus qui se poursuivra tout au long de *L'Art de la fugue* : la variation rythmique et mélodique du thème principal lui-même, outre ses transformations habituelles (mouvement contraire, augmentation, diminution). Bach modifie subtilement les croches de la queue du thème en un rythme pointé. Le sujet se fait entendre plus fréquemment que dans le n° 1, et souvent en succession. Si le n° 1 dépeint un paysage champêtre idyllique, le n° 2 nous donne à voir une place du marché grouillante.

Le thème principal en mouvement contraire devient le sujet du **n° 3**, plus tard varié par des syncopes et des notes de passage. Le **n° 4**, lui aussi sur le thème par mouvement contraire, augmente considérablement le champ harmonique entendu jusqu'ici et propose une nouveauté mélodique : la note la plus aiguë du sujet va chercher encore plus loin, conférant à la fugue un caractère plus suppliant, interrogatif. Une double entrée à la manière d'une strette, syncopée et séparée d'une tierce, préseigne les complexités à venir.

Avec le **n° 5**, Bach passe des préliminaires aux manœuvres sophistiquées. Le thème par mouvement contraire reçoit ici comme réponse son orientation initiale (forme droite), la première fois que les deux formes apparaissent dans la *même* fugue. Le sujet et la réponse sont également variés (encore), les rythmes pointés et les notes de passage rappelant des versions précédentes. Le chevauchement des entrées (strettes), auquel on avait déjà fait allusion, s'assume pleinement maintenant, et met en jeu à un moment donné les quatre voix. La fugue culmine dans une présentation *simultanée* des formes droite et par mouvement contraire du sujet.

Le sous-titre du **n° 6 (dans le style français)** réfère aux rythmes pointés qui caractérisent les introductions lentes des ouvertures à la française, et dont on a déjà eu un avant-goût dans le n° 2. Dès le début, Bach combine le thème (droit) *en strette avec lui-même*, à la fois en diminution (avec des durées écourtées) et par mouvement contraire. Et comme si ce n'était pas déjà assez étonnant, le **n° 7 (en augmentation et en diminution)** nous fait le même coup, mais maintenant *également* en augmentation (avec des durées plus longues). Le thème principal, sous une forme ou une autre, domine à ce point la texture (en comparaison de sa relative absence dans le n° 1) qu'il n'y a que trois mesures où il est absent. Pour reprendre la métaphore là où nous l'avions laissée, nous voici rendus dans une grande métropole trépidante.

Jusqu'ici, Bach traite le thème principal seul ou combiné avec *lui-même*. Avec le **n° 8**, il commence à le combiner avec *d'autres* thèmes. Cette triple fugue pourrait bien être la réponse de Bach au défi de Mattheson, chacun de ses trois thèmes étant entièrement renversable. Chaque sujet y reçoit sa propre exposition. Le dernier à être introduit est celui dérivé du thème principal lui-même, une mutation que Donald Francis Tovey appelle « une élégante transformation à la manière de Brahms ». Les trois sujets ne se combineront qu'une fois le morceau bien avancé.

Plein d'entrain, le **n° 9 (à la douzième)** introduit un sujet par bonds d'octaves qui font ricochet sur le thème principal, traité ici comme un *cantus firmus*. Le **n° 10 (à la dixième)** fait également usage de double contrepoint, cette fois à l'intervalle de dixième. Dans une esquisse préliminaire, cette fugue commençait avec l'entrée du thème au soprano. Bach a plus tard ajouté 22 mesures — d'après Tovey, « les plus profondes et les plus belles qu'il ait jamais écrites » — au début, une exposition d'un nouveau sujet avec des entrées en strettes. Dans le **n° 11**, Bach entreprend d'écrire une triple fugue en employant les trois sujets du n° 8, maintenant en mouvement contraire. Comme le fait remarquer Tovey, cela est à strictement parler impossible, car Bach avait seulement prévu que le thème principal soit utilisable en mouvement contraire. Bach bricole donc les deux nouveaux thèmes pour les rendre praticables à l'envers tout en préservant la version « brahmsienne » du thème principal (en mouvement contraire).

Nous entrons maintenant dans le monde ésotérique des fugues en « miroir », les **n°s 12 et 13**, chacune étant en fait une paire de fugues, la seconde une inversion en mouvement contraire, *fidèle* et *complète*, du premier, c.-à-d. que chacune est conçue pour pouvoir se jouer à l'envers, intégralement, du début à la fin. Bien que le **n° 12** soit déjà assez impressionnant, le **n° 13**, très dansant avec ses triolets et ses rythmes pointés, dissimule une plus grande prouesse technique.

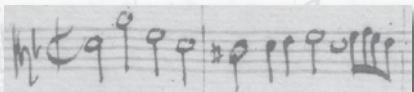
Suit le groupe de quatre canons par imitation stricte, tous élaborés sur des sujets dérivés du thème principal, tous à deux voix et — contrairement à ceux, par exemple, des *Variations Goldberg* —, tous sans accompagnement. L'espiègle **Canon à l'octave** utilise le thème principal dans ses formes droite et par mouvement contraire. Le **Canon à la douzième** et le **Canon à la dixième** illustrent le procédé du contrepoint double : la première *comme* la seconde entrée peuvent se faire (et se font) entendre tour à tour à la partie supérieure. Le **Canon par augmentation en mouvement contraire** est le plus abstrait et celui à l'harmonie la plus bizarre. La seconde entrée est ici augmentée (son déroulement est deux fois plus lent) et par mouvement contraire. À mesure que cette voix prend du retard sur la première, il devient somme toute impossible de percevoir la relation entre le dessus et la basse. Mais ce n'est pas tout. Bach nous démontre que son contrepoint surréel est renversable.

L'Art de la fugue culmine avec une énorme fugue, n° 14, sa partie inachevée étant plus longue que toutes les autres fugues de Bach. Ce grand fragment tronqué comprend trois sujets, le dernier basé sur les notes (dans leur orthographe allemande) correspondant aux lettres du nom du compositeur. Les trois sujets se combinent pour la première fois seulement dans les sept dernières mesures qui subsistent. Le grand absent est un sujet basé sur le thème principal. Cela est demeuré une énigme jusqu'au XIX^e siècle, quand Gustav Nottebohm, le célèbre déchiffreur des cahiers d'esquisses de Beethoven, a découvert que le thème principal se mariait si bien aux trois nouveaux thèmes que ce ne pouvait être un hasard. En d'autres termes, Bach avait certainement prévu une *quadruple* fugue qui atteindrait son apogée, inévitablement, dans la combinaison des quatre sujets. (Dans l'une des nombreuses tentatives de compléter la fugue, David Schulenberg réalise exactement cela — dans les dix dernières mesures.)

Il y a pourtant assez matière à s'émerveiller dans ce magnifique fragment pour ne pas tenir compte de toute cette spéculation autour des intentions de Bach. La première de trois expositions, contemplative et mélancolique, avance furtivement. Une surprenante cadence en *do* majeur vient brièvement jeter un peu de lumière sur l'atmosphère sombre qui prévaut. Un deuxième sujet, procédant par croches rapides, se glisse sans heurts dans la texture en propulsant la musique avec une fébrilité qui ne se dissipe qu'avec l'entrée du troisième sujet qui, allié au premier, rampe dans des paragraphes dénudés. Quand la musique s'arrête brusquement, il est difficile de sentir autre chose qu'un profond malaise. On reste à contempler ce qui aurait pu être, tout en admirant ce qui est.

© 2013 ROBERT RIVAL

TRADUCTION: JACQUES-ANDRÉ HOULE



In 1739, the scholar Johann Mattheson threw down a gauntlet. He challenged “the famous Mr. Bach of Leipzig, who is a great master of fugue”, to publish some triple fugues in invertible counterpoint, i.e. fugues with three subjects that could be combined in any permutation. Bach subsequently embarked on an even more ambitious undertaking that would occupy him, on and off, during the final decade of his life, and which he left unfinished upon his death: a monumental work to serve as a practical treatise, *The Art of Fugue*.

Bach had never been interested in theory textbooks preferring instead to place practice and performance at the fore. *The Art of Fugue*, then, is not a textbook in the usual sense of the word. Bach does not enumerate rules, devise exercises, provide examples. Rather, he supplies fully-formed compositions that illustrate both the expressive and technical potential of fugal writing, moving from the simple to the complex.

What makes *The Art of Fugue* unique is not only its scope but the imagination with which the task is tackled. In that other great collection, *The Well-Tempered Clavier*, the fugues (each paired with a prelude) are organized by key, each built on a different subject, each a self-contained musical world. By contrast, every movement in *The Art of Fugue* is not only in the same key (D minor) but is also based on the same subject, the work’s motto. In this respect *The Art of Fugue* has more in common with other monothematic works like the *Goldberg Variations*.

“Nothing prevents the listener from *hearing* all these things at once and *attending* to one thing at a time.”

– Donald Francis Tovey, on how to enjoy the complexities of a fugue

From the outset, Bach would have ensured that his motto was sufficiently flexible and indeed had the potential to be contorted in many ways. The contrapuntal devices available to the composer of fugues actually make writing them easier. For instance, if two subjects sound well together, regardless of position, then already twice as much material may be generated. On some level, with sufficient technique, fugues write themselves.

Which makes **No. 1** deceptively simple. Here Bach avoids the usual bag of tricks. Middle entries are separated by freely wandering episodes that do not refer to the subject, a quality that, along with a rootedness in the tonic, suggests the freedom of sixteenth-century vocal polyphony.

In **No. 2** begins a process that will continue unabated across *The Art of Fugue*: the rhythmic and melodic variation of the motto itself, quite apart from the usual transformations (inversion, augmentation, diminution). Bach subtly reshapes the motto’s eighth-note tail into a dotted rhythm. Compared to No. 1, the subject appears frequently, often in succession: if No. 1 depicts the idyllic countryside, No. 2 gives us a bustling market.

The motto inverted is the subject of **No. 3**, later varied with syncopation and the filling-in of passing tones. **No. 4**, again on the inverted motto, expands considerably the harmonic range encountered thus far, and features a novel melodic twist: the subject's highest note is extended further, lending the fugue a more striving, searching character. A stretto-like double entry, syncopated and a third apart, foreshadows future complexities.

With **No. 5** Bach moves from fugal preliminaries to sophisticated manoeuvring. The motto inverted is now answered by its initial orientation (*rectus*), the first time both forms appear in the *same* fugue. Both subject and answer are also varied (yet again), the dotted rhythm and passing tones recalling earlier versions. The overlapping of entries (*stretto*), hinted at previously, now assumes centre stage, involving, at one point, all four voices. The fugue culminates in a *simultaneous* presentation of the *rectus* and inverted forms of the subject.

The subtitle of **No. 6 (in the French style)** refers to the dotted rhythms characteristic of the slow introductions to French overtures, and of which we had a taste already in No. 2. Right off the top Bach combines the motto (*rectus*) *in stretto* with *itself*, both in diminution (shorter durations) and inverted. Astonishing? Absolutely. There's more. In **No. 7 (in augmentation and diminution)** Bach pulls off the same stunt—but now *also* using augmentation. The motto, in one form or another, so dominates the texture (compare this to its relative absence in No. 1) that only three bars are free of it. To continue the metaphor, this is life in a great metropolis.

Until now Bach treats the motto on its own or in combination with *itself*. In **No. 8** he begins to combine it with *other* themes. This, a triple fugue, may be Bach's specific answer to Mattheson's challenge, its three contrasting themes completely invertible. Each subject receives its own exposition. Last introduced is the one derived from the motto itself, a reworking that Donald Francis Tovey calls a "graceful Brahms-like transformation". Only quite late do all three subjects combine.

The lively **No. 9 (at the twelfth)** introduces a leaping octave subject that ricochets off the motto, here treated like a *cantus firmus*. **No. 10 (at the tenth)** demonstrates double counterpoint, too, this time at the tenth. In an early draft, this fugue began with the entry of the motto in the soprano. Later Bach appended 22 bars—according to Tovey the "profoundest and most beautiful he ever wrote"—to the beginning, an exposition of a new subject with entries in *stretto*. In **No. 11** Bach sets out to write a triple fugue using the three subjects of No. 8 but now inverted. As Tovey notes, this is not strictly possible: Bach had only conceived the motto as invertible. So Bach tinkers with the two new themes to make them work upside down while preserving the "Brahms" version of the motto (inverted).

We now enter the esoteric world of "mirror" fugues, **No. 12** and **No. 13**, each of which consists of a pair, the second an *exact* and *complete* inversion of the first, i.e. each is so designed that it may be played, note for note, upside down, from beginning to end. While **No. 12** impresses, the dance-like **No. 13**, with its triplets and dotted rhythms, masks a greater technical wizardry.

Next comes the group of four strict canons, all on subjects derived from the motto, all in two parts, and, unlike those in, say, the *Goldberg Variations*, all unaccompanied. The skittish **Canon at the octave** uses the motto in both rectus and inverted forms. The **Canon at the twelfth** and **Canon at the tenth** illustrate double counterpoint: either the *leader* or the *follower* can (and does) sound on top. The most abstract and harmonically bizarre is the **Canon in augmentation and contrary motion**. Here the follower is augmented (unfolding twice as slowly) *and* inverted. As the follower lags more and more it becomes impossible for the ear to track the relationship between treble and bass. But that is not all. Bach shows that his surreal counterpoint is invertible.

The Art of Fugue culminates with an enormous fugue, **No. 14**, its unfinished portion longer than any other Bach wrote. The torso comprises three subjects, the last derived from the pitches (in their German spelling) that correspond to the letters in the composer's surname. Only in the last seven bars do the three subjects combine for the first time. Absent, notably, is a theme derived from the motto. The matter remained an enigma until the nineteenth century when Gustav Nottebohm, the famous interpreter of Beethoven's sketchbooks, discovered that the motto combines so well with the three new themes that it could not be by chance. In other words, what Bach surely had planned was a *quadruple* fugue, climaxing, inevitably, in the combination of all four subjects. (In one of several attempts at completing the fugue, David Schulenberg does precisely this—in the very last 10 bars.)

Yet there is enough to admire in this magnificent torso to ignore all such speculation on Bach's intentions. The first of three expositions, contemplative and melancholic, creeps stealthily. A surprising cadence in C major briefly pours sunlight into the prevailing gloom. The second subject, moving quickly in eighth notes, slips in seamlessly, drives the momentum forward, the excitement it generates dissipating only upon the entry of the third subject, which, allied with the first, crawls amidst a sparse texture. When the music abruptly cuts off it is hard to describe the feeling as anything but unsettling. One is left contemplating what might have been while admiring what is.

© 2013 BY ROBERT RIVAL

CONSORT LES VOIX HUMAINES

On a comparé leur discours musical au jeu de trapézistes et leur complicité télépathique à celle d'une paire de saxophonistes jazz ! Susie Napper et Margaret Little, qui forment le duo Les Voix humaines, éblouissent les mélomanes de par le monde depuis 1985, offrant sur disque et en concert des prestations audacieuses de musiques anciennes et nouvelles pour violes de gambe. Les Voix humaines ont gravé une quarantaine de CD qui leur ont valu l'éloge des critiques et plusieurs prix prestigieux (DIAPASON D'OR, Choc du Monde de la Musique, Répertoire-Classica 10, Goldperg 5, Classics Today 10/10, Prix Opus, etc). Le duo s'est produit en tournée en Amérique du Nord, au Mexique, en Europe, en Australie, en Nouvelle-Zélande, en Israël, en Chine et au Japon.

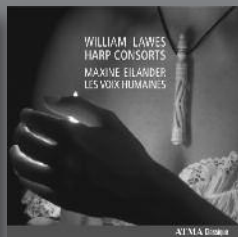
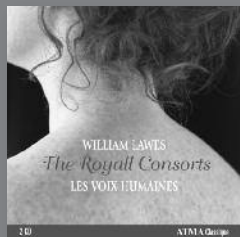
Au duo d'origine s'ajoutent régulièrement plusieurs des meilleurs jeunes violistes canadiens afin de former le Consort de violes des Voix humaines. Le quatuor régulier comprend Margaret Little, Mélisande Corriveau, Felix Deak et Susie Napper et se produit en concert depuis 2001. Le Consort a plusieurs programmes à son répertoire, entre autres les « Lachrimae » de Dowland et un programme anglais-espagnol, « Douce Mémoire ». En 2008, le Consort gravait sur CD l'intégrale des magnifiques «fantasias» pour violes de Henry Purcell et s'est produit en tournée avec ce programme à travers le Canada et en France. Le Consort de violes des Voix humaines est le seul consort de violes constitué au Canada.

Pour plus de renseignements au sujet des Voix humaines et de leurs artistes invités, visiter le site : www.lesvoixhumaines.org

Their musical complicity has been compared to the skill of two trapeze artists or the telepathic communion of a pair of jazz saxophonists! Susie Napper and Margaret Little, the two gambists of Les Voix humaines, have been thrilling audiences worldwide with dashing performances of early and contemporary music for viols since 1985. Les Voix humaines has recorded some forty discs which have received critical acclaim and prestigious awards (DIAPASON D'OR, Choc du Monde de la Musique, Répertoire-Classica 10, Goldperg 5, Classics Today 10/10, Prix Opus, etc). The duo has toured in North America, Mexico, Europe, Australia, New Zealand, Israel, Japan and China.

Since 2001, the duo is regularly joined by some of Canada's finest young gambists to form the Voix Humaines Consort of Viols specializing in the vast 17th-century repertoire for viol consort. The regular quartet consists of Margaret Little, Mélisande Corriveau, Felix Deak and Susie Napper. The Consort has many touring programs including Dowland's *Lachrimae* and an English-Spanish program, *Douce Mémoire*, featuring music of the time of the great Armada. In 2008, they recorded Henry Purcell's complete fantasias for viols and have toured with this program across Canada and France. The Voix humaines Consort of Viols is the only permanent viol consort in Canada.

For more information about Les Voix humaines and guest artists, please visit www.lesvoixhumaines.org



**WILLIAM LAWES
ROYALL CONSORTS**
ACD2 2373



WILLIAM LAWES ■ HARP CONSORTS
avec | *with* Maxine Eilander
ACD2 2372

PURCELL ■ FANTASIAS
ACD2 2591

SAINTE-COLOMBE
Intégrale des Concerts
à deux violes esgales

Volume I
ACD2 2275



Volume II
ACD2 2276



Volume III
ACD2 2277



Volume IV
ACD2 2278



Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canadian Music fund).

Réalisation et montage / *Produced and Edited by* **Johanne Goyette**
Ingénieur du son / *Sound Engineer*: **Carlos Prieto**
Église Saint-Augustin, Mirabel (Québec), Canada
Mars / *March* 2012

Graphisme / *Graphic design*: **Diane Lagacé**
Responsable du livret / *Booklet Editor*: **Michel Ferland**
Photo de couverture / *Cover photo*: © Getty Images