

Quarteto Casals: The Art of Fugue

Bach on (counter)
point

String Quartets

23.10.24

Mercredi / Mittwoch / Wednesday

19:30

Salle de Musique de Chambre

A man is seated in the driver's seat of a Mercedes-Benz car, looking out at a grand theater at night. He is holding a large blue and white striped bag of popcorn and eating. The car's interior is illuminated with blue ambient lighting. The theater's ornate architecture and tiered seating are visible through the windows.

TOUJOURS AU PREMIER RANG.

À bord d'une Mercedes-Benz, vous voyagez dans un auditorium à l'acoustique parfaite avec DOLBY ATMOS et plus de trois écrans.

Les services proposés, leur disponibilité et leurs fonctionnalités dépendent du moment, du modèle, de l'année de fabrication, de l'équipement choisi en option et du pays.



DÉFINIR LA CLASSE depuis 1886.

Mercedes-Benz

Cuarteto Casals:

The Art of Fugue

Bach on (counter)point

Cuarteto Casals

Vera Martínez Mehner, Abel Tomàs violon

Cristina Cordero alto

Arnau Tomàs violoncelle

((r)) résonances 19:00 Salle de Musique de Chambre

Artist talk: Vera Martínez Mehner and Cristina Cordero in conversation with Francisco Sassetti (EN)



By by!

off-key | ofkē |

When a phone starts ringing
in the midst of the third movement...

**Step off the beaten track
for one evening.
Put your mobile on silent
when you enter the Philharmonie.**



Prüing!

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Die Kunst der Fuge (L'Art de la fugue) BWV 1080 (1740–1750)

Contrapunctus 1

Contrapunctus 2

Contrapunctus 3

Contrapunctus 4

Contrapunctus 5

Contrapunctus 6 «in stylo Francese»

Contrapunctus 7 «per augmentationem et diminutionem»

Contrapunctus 8

Contrapunctus 9 «alla duodecima»

Contrapunctus 10 «alla decima»

Contrapunctus 11

Contrapunctus 12 Rectus

Contrapunctus 12 Inversus

Contrapunctus 13 Rectus

Contrapunctus 13 Inversus

Canon per augmentationem in contrario motu

Canon alla ottava

Canon alla decima in contrapunto alla terza

Canon alla duodecima in contrapunto alla quinta

Contrapunctus 14 (Fuga a 3 soggetti)

*«Wenn wir in höchsten Nöten sein» («Vor deinen Thron tret ich
hiermit») BWV 668*

FR La fugue d'autrefois

Nicolas Deryn

Intimidant, *L'Art de la fugue* ? « *L'interprète court le risque d'être tellement impressionné par le débordement de créativité de ce chef-d'œuvre qu'il pourrait bien en rester paralysé et laisser l'œuvre sécher sur pied [...] Nous avons choisi de le jouer le plus humainement possible, faisant de chaque voix l'expression d'une des personnes profondément fragiles que nous sommes – seule la combinaison de ces quatre voix pleines d'humanité, dans son insondable perfection, nous laisse entrevoir le divin* », expliquait le Cuarteto Casals en marge de son enregistrement du monument chez harmonia mundi en 2023. Et la formation d'ajouter : « *Il en va comme des pièces de Shakespeare : chaque fois que l'on y revient, on y découvre de nouvelles choses – en elle et, par extension, en nous-mêmes. C'est une œuvre qui récompense l'attention, la conscience, l'empathie.* »

Quant à ceux qui y trouveraient trop d'abstraction, laissons Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), fils de l'auteur, répondre que « *feu mon père, ainsi que moi-même et tous les musiciens véritables, n'était guère l'ami des choses mathématiques et sèches* ». Si les avis d'experts divergent encore, les dernières recherches réfutent bien l'hypothèse d'un travail purement théorique, exercice intellectuel désincarné ou recueil de canons-rébus. Sans pour autant dissiper tous les mystères d'un cahier auquel le Cantor ne mit pas personnellement la dernière main – il n'en choisit même pas le titre ni l'ordre des pièces –, les historiens s'appliquent à retrouver le fil de l'authentique pensée du maître au-delà du désordre mis par ceux de ses « héritiers » désireux d'établir une première édition commercialisable. Laquelle prévenait le lecteur de l'absence de conclusion, laissant la porte ouverte à plusieurs siècles d'élucubrations fantaisistes.

De la genèse

D'aucuns avancent que Bach mûrit ce recueil toute sa vie. Ou au moins depuis 1705, date à laquelle il marche jusqu'à Lübeck pour écouter et rencontrer Dietrich Buxtehude. On trouvera d'ailleurs dans *L'Art de la fugue* de frappantes similitudes avec *Fried und freudreiche Hinfarth* du grand Dietrich qui, bien avant cette œuvre-ci, y utilise le terme *Contrapunctus*. Si le futur auteur de la *Messe en si* se repenche sérieusement sur le projet en 1749 avec l'idée de le faire imprimer, il y travaille sans doute depuis la fin des années 1730,



Vassily Kandinsky, *Fugue*, 1914

Fondation Beyeler, Bâle

entreprenant d'en mettre des passages au propre en 1742 – huit fugues et le *Canon alla Ottava* notés sur cinq feuillets repliés et regroupés en autant de cahiers sont déjà achevés cette année-là. De quoi balayer l'idée toujours très répandue d'un testament musical : à ce moment, le Cantor est loin de tout déclin et planche d'ailleurs sur d'importants chantiers. Peu après l'immense troisième partie de la *Clavier-Übung* (1739), pour orgue, il publie les *Variations Goldberg* (1742) et peaufine le deuxième livre du *Cahier bien tempéré*.

Reste encore un manuscrit au net que certains datent d'environ 1745, avec douze des fugues et deux des canons de l'ensemble tel que paru en 1751. Trop tard : à cette date, Bach, qui en préparait pourtant la mise sous presse, n'est plus depuis quelques mois. Il ne voit donc pas le résultat final, placé sous la supervision de son fils Carl Philipp Emanuel et de son ancien élève Johann Friedrich Agricola (1720–1774). À quoi bon passer par l'édition et se donner tant de mal alors que les problèmes de vue du « vieux » maître ne lui facilitaient ni la vie ni le travail, et qu'il fallut en plus dépenser quelques sous pour le graveur ? Peut-être souhaitait-il proposer son anthologie comme mémoire annuel à la *Correspondirende Societät der Musikalischen Wissenschaften* fondée par son disciple Lorenz Christoph Mizler (1711–1778) pour promouvoir l'étude mathématique et métaphysique de son art. Confrérie qui l'admit en 1747 et à laquelle il avait déjà remis *L'Offrande musicale* en 1748. Difficile, hélas, d'amortir l'investissement : la soixantaine de plaques ayant servi à l'impression – soit une centaine de kilos de cuivre – seront mises en vente en 1756. Ainsi l'une des œuvres les plus importantes de l'histoire de la musique fut-elle refondue avant même d'être vraiment connue.

À la mort de Bach, le morceau final reste donc en suspens. La légende est toute trouvée, encouragée par le *Nachricht* du premier tirage de l'édition originale : « *Feu le compositeur de cette œuvre fut*

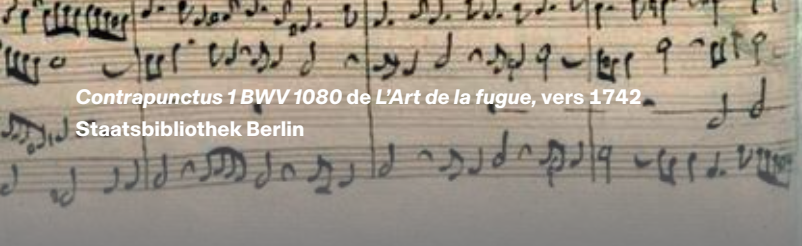
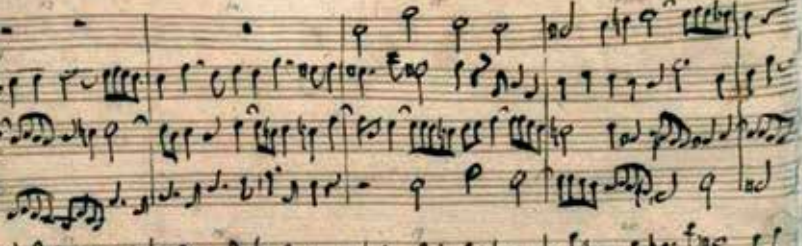
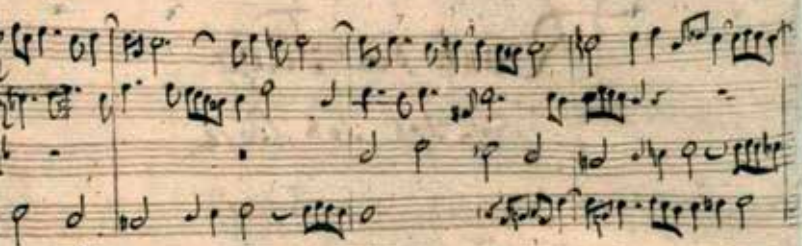
mis dans l'impossibilité de terminer la dernière fugue, de par sa maladie des yeux et la mort qui s'ensuivit juste après. » Les préfaces et nécrologies à suivre ne diront pas autre chose.

On rêva donc l'auteur fauché plume à la main, en plein travail sur cet ultime tour de force. Or d'autres partitions virent le jour après celle-ci – Credo de la Messe en si mineur, choral pour orgue *Himmelskönig, sei willkommen*, etc. Ce que l'inachèvement dit donc ? Mystère.

À moins de considérer que la pièce en question n'est pas, dans la tête de son architecte, partie intégrante de l'édifice. On l'intitule d'ailleurs *Fuga* plutôt que *Contrapunctus*. La fin se trouve-t-elle ailleurs, perdue ou détruite ? Allez savoir. Il n'empêche qu'on n'imagine pas le Cantor, obsédé par les structures closes, laisser ce projet sans double-barre pour en attaquer d'autres.

De l'interprétation

L'œuvre écrite sur quatre portées distinctes dans autant de clés différentes, une question tarauda longtemps musicologues et interprètes : à quel(s) instrument(s) Bach la destine-t-il ? Laissons l'avis décontenancé du spécialiste Philipp Spitta (1841-1894) – « *Augenmusik* » : musique pour les yeux. Le clavecin s'avère le candidat le plus plausible, et la notation s'explique par le fait qu'il est d'usage, depuis le siècle précédent, de consigner ainsi les



Contrapunctus 1 BWV 1080 de L'Art de la fugue, vers 1742

Staatsbibliothek Berlin

polyphonies les plus complexes afin d'en aérer la lecture (Girolamo Frescobaldi ou Johann Jakob Froberger l'ont aussi fait). Il ne s'agirait donc pas, comme certains le crurent, d'une partition pensée pour un effectif dont l'auteur, contrairement à ses habitudes, aurait omis de préciser la teneur. Mais quelque part, peu importe : rien n'interdit d'imaginer différentes configurations. À en croire le poète Matthias Claudius (1740–1815), Carl Philipp Emanuel estimait, à propos de la musique de son père, « *qu'il ne s'agit que de jouer la note juste* ».

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

De la musique

La fugue ? Un exercice codifié sur un thème (le sujet) d'abord énoncé seul puis repris en imitation à un intervalle donné (la réponse) en contrepoint d'un contresujet, plus libre. Et ainsi de suite en fonction du nombre de voix, qui doivent toutes y passer (exposition). Entre les passages obligés, des « divertissements » – termes que le 18^e siècle n'utilise pas encore – s'autorisent une polyphonie moins contrainte. Pour le reste, l'époque baroque ne s'enferme pas dans le plan strict fixé plus tard par les théoriciens de conservatoires.

Mais si l'historien sait que le genre renaîtra, les contemporains de Bach le trouvent, eux, passablement démodé. Le Cantor se mettrait-il en retrait de l'esprit du temps ? Et si oui, pourquoi ? Difficile à dire. Seule

chose certaine, s'il se penche avec systématisme sur les problèmes polyphoniques les plus complexes, son intérêt pour l'actualité musicale est intact. Ainsi, il polémique avec le théoricien Johann Adolf Scheibe (1708-1776) qui, partisan d'un équilibre et d'une clarté à la française, reprochait dès 1738 trop de boursoufflure, de confusion et de difficulté d'exécution à ses œuvres. Il va aussi volontiers à Dresde pour entendre ce qui s'y fait de neuf, souscrit aux *Quatuors « Parisiens »* de l'ami Georg Philipp Telemann ou encore échange des partitions avec certains collègues.

Il faut aussi répondre à Johann Mattheson (1681-1764) qui, perfide, écrivait dans le traité *Der vollkommene Capellmeister* : « *Aucune double fugue à trois sujets n'a jamais été gravée sur cuivre, autant que je sache, que mon propre ouvrage Wol- klingende Finger-Sprache* [« L'Harmonieux langage des doigts »], *première et seconde partie* (1735, 1737), *que par modestie je n'ai voulu attribuer à personne ; je souhaiterais bien plutôt mettre en lumière une œuvre analogue du célèbre Bach de Leipzig, qui est un grand spécialiste de la fugue. En attendant, cette absence montre non seulement la situation affaiblie, le déclin des contrapuntistes possédant à fond les connaissances de leur art, mais d'autre part, le manque d'intérêt aujourd'hui, de la part d'organistes ignorants et des compositeurs, pour des matières instructives.* » (1739). Notons tout de même que Johann Sebastian publia une première réaction en conclusion de la troisième partie de la *Clavier Übung*.

Si « archaïque » semble de toute façon la forme à certains – la musique sortant désormais de l'église, le goût se tourne alors vers la simplicité et l'élégance du style « galant » entendu dans les salons de la noblesse –, *L'Art de la fugue* n'en paraît pas moins la suite logique des recherches du maître.

Mieux vivre ensemble grâce à la musique

Concerts EME: «Les concerts sont de véritables moments de partages et de convivialité pour les patients de la psychiatrie et les soignants. Ils apportent une joie immense et un sentiment de communauté incroyable. Les sourires et l'enthousiasme des participants sont vraiment contagieux, et c'est un plaisir de voir à quel point ces moments peuvent égayer la journée de chacun.»



Fondation EME - Fondation d'utilité publique

Pour en savoir plus, visitez / Um mehr zu erfahren, besuchen Sie /
To learn more, visit / Fir méi gewuer ze ginn, besicht

www.fondation-eme.lu

Harmonie et engagement

Le groupe Pictet, présent au Luxembourg depuis 1989, est fier d'œuvrer pour l'excellence et la culture.

En collaboration avec la Philharmonie, nous célébrons l'art et la musique, avec l'espoir d'inspirer les talents de demain.

Les associés du groupe Pictet vous souhaitent une très belle saison 2024-2025.



Passé le *Clavier bien tempéré*, qui explorait les possibilités de chacune des vingt-quatre tonalités possibles, et après les *Variations Goldberg*, libres ou en canon, il déploie cette fois l'éventail des techniques les plus élaborées à partir d'un thème unique. Cela pour mieux prouver, à une époque où le savoir-faire des anciens lui semble aussi en voie de disparition, que la somme des règles à suivre, et ici dépassées, n'empêche pas l'inventivité.

Et c'est précisément ce qu'il démontre dans ce recueil tout entier déduit d'une idée initiale à laquelle il en fera voir de toute les couleurs – on l'entendra renversée (N° 3, 4, 5), pointée (N° 2, 5, 6, 7), morcelée (N° 10, 11), variée (N° 8, 14), fleurie (N° 9, 13), etc.

« *Au fil de l'œuvre, l'architecture des fugues gagne en complexité, depuis les quatre fugues relativement « simples » du début, en passant par les traitements plus imaginatifs des fugues 5 à 9 pour arriver à l'extrême densité des fugues 8, 10 et 11, suivies des fugues en miroir, des canons et enfin de la magnifique triple fugue et du choral* », expliquent les Casals, qui ont en effet décidé de ne pas laisser le morceau inachevé sans suite mais, comme dans la première



Johann Sebastian Bach par Johann Jakob Ihle, 1720

édition de 1751, de finir avec « *Vor deinen Thron tret ich hiermit* » que Bach, selon son premier biographe Johann Nikolaus Forkel (1748–1818), aurait dicté sur son lit de mort avant d'expirer. Il semble surtout qu'il remanie une page déjà présente dans le très antérieur *Orgelbüchlein* – *Wenn wir in höchsten Nöten sind* [Quand nous sommes dans une grande détresse] –, introduisant cette fois les quatre périodes en « pré-imitation » à la manière d'un Johann Pachelbel. Le morceau « sert de bénédiction finale ou de geste d'adieu à ce chef-d'œuvre. C'est un moment de réflexion et une occasion de rendre grâce pour le privilège d'avoir pu jouer cette œuvre », vous diront encore les interprètes.

Nicolas Deryn est musicologue. Il a publié les biographies d'Erich Wolfgang Korngold (Éditions Papillon) et de Vítězslava Kaprálová (Le Jardin d'Essai), ainsi que la première traduction française de Jenůfa, de Gabriela Preissová (Le Jardin d'Essai).

L'œuvre au programme de ce concert est jouée pour la première fois à la Philharmonie Luxembourg.

^{DE} Spiritueller Kontrapunkt – Bachs *Kunst der Fuge*

Thomas Seedorf

Wirft man einen Blick auf die erste Seite einer modernen Edition von Johann Sebastian Bachs Spätwerk *Die Kunst der Fuge*, sieht man eine vierstimmige Partitur mit zwei Violinschlüsseln sowie je einem Bratschen- und Bassschlüssel – ein graphisches Erscheinungsbild, wie es für Streichquartette typisch ist. Vergleicht man diese moderne Partitur aber mit den historischen Quellen des Werks, Bachs eigener Handschrift und der 1751 erschienenen Erstveröffentlichung, erweist sich dieser Eindruck als trügerisch, denn dort hat Bach für die vier Stimmen jeweils eine eigene Art von Schlüssel gesetzt, so wie er es bei seinen Vokalkompositionen für Sopran, Alt, Tenor und Bass tat. Ist *Die Kunst der Fuge* eigentlich ein textloses Werk für Singstimmen? So abwegig, wie dieser Gedanke zunächst erscheinen mag, ist er nicht, wie Dieter Schnebels in der 1970er Jahren entstandene Bearbeitungen dreier Sätze für ein im Raum verteiltes Vokalensemble ahnen lassen.

Die Frage nach der klanglichen Realisierung des Notentextes ist nur einer von vielen Aspekten der seit Bachs Tod anhaltenden Diskussion über *Die Kunst der Fuge*. Wie kaum ein anderes Werk des Komponisten hat dieses der Nachwelt Anlass zu Vermutungen und Spekulationen gegeben. Bis Ende des 20. Jahrhunderts galt *Die Kunst der Fuge* als Bachs letztes Werk. Man sah in ihm sein

Centre page

Your evening's

essentials at a glance

Who are the composers?



Johann Sebastian Bach (1685–1750): Virtuoso organist. Church composer. Highly intellectual. Had a bit of a temper. Sported a big white wig, which he once threw at a fellow musician in a fit of rage. Composed over 1100 pieces of music.

What's the big idea?

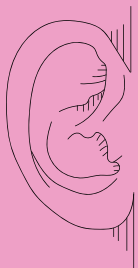


A Life's Work. Bach worked in churches and courts, composing according to the demands of his employers. *The Art of Fugue*, however, was a labour of love showcasing the unparalleled compositional skills he had honed over his lifetime.

A Fugue? Sorry, What? A fugue is a complex piece of music featuring one main musical idea, which is repeated and reworked throughout the piece. Let's say that one strand of spaghetti represents one tune. In a fugue, we're looking at a whole bowl of spaghetti, with multiple interweaving strands following some very specific guidelines!

Detective Work. *The Art of Fugue* is missing the last couple of bars, and scholars cannot agree as to the reason for this. Could it be that the final page of the manuscript was never discovered? Or that Bach died before he could complete it? Perhaps we'll never know.

What should I listen out for?



Free For All. In *The Art of Fugue*, Bach didn't explicitly indicate whether the work should be performed by a solo keyboard or a group of instruments, leaving musicians free to choose. The use of a string quartet, as heard tonight, arguably makes it a little easier to pick out the different musical lines.

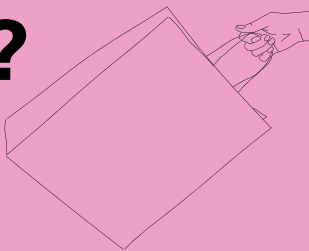
All Instruments Are Equal. The first violin is usually the star of the show, right? Normally, yes. But what you might notice in *The Art of Fugue* is that the instruments share the musical load; they occasionally have their moment in the limelight but generally speaking they interact together in a fairly democratic way.

Easter Egg. Bach loved a good Easter Egg. No, we don't mean the delicious chocolate treat! We're talking about cryptic clues, carefully hidden by artists in their creations, intended for eagle-eyed fans to discover. Bach «wrote» his name into the final movement of *The Art of Fugue* by playing with the musical notes B, A, C and H. Sneaky!

Something to take home?

Graphical Representation. If you are a visual person, why don't you check out the animated graphic score of *The Art of Fugue* by «smalin» on Youtube? This is an interesting way of listening to the piece whilst following a colourful representation of the musical lines and patterns.

Magic and Mystery. To hear a very different side of Bach, join the Constellation Choir & Orchestra on 11.12. as they perform two of his Cantatas, which are pretty much like «mini operas» about Christmas!



Centre engage

Your evening's
essentials at a glance

kompositorisches Vermächtnis und verband es mit dem Bild des auf dem Sterbebett liegenden Komponisten, dem der Tod bei der Niederschrift der letzten Fuge gleichsam die Feder aus der Hand nimmt. Neuere Untersuchungen haben dieses Bild in allen wesentlichen Zügen korrigiert. Bach hat sich zwar bis kurz vor seinem Tod mit der *Kunst der Fuge* beschäftigt, jedoch eher mit der Drucklegung des Werks als mit der Komposition selbst, deren Anfänge wahrscheinlich bis in die späten 1730er Jahre zurückreichen.

Von der *Kunst der Fuge* ist zudem nicht im Singular zu sprechen, denn das Werk liegt in zwei unterschiedlichen Fassungen vor.

Wohl 1742 fertigte Bach eine in sich geschlossene Reinschrift des Werks an, die sich in vielerlei Hinsicht von der ein knappes Jahrzehnt später erschienenen Druckausgabe unterscheidet. Diese noch auf Bach selbst zurückgehende Veröffentlichung war als krönender Abschluss einer Reihe von ebenfalls im Druck erschienenen kontrapunktischen Sammelwerken gedacht. Am Anfang standen die *Canonischen Veraenderungen über das Weynacht-Lied Vom Himmel hoch da komm ich her* für Orgel, im selben Jahr folgte das *Musikalische Opfer* mit Sätzen für unterschiedliche Besetzungen. Die Werkgruppe gipfelte schließlich in der *Kunst der Fuge*, deren Erscheinen Bach nicht mehr erlebte. Die drei Werksammlungen verbindet eine gemeinsame Idee: Ihnen liegt jeweils ein charakteristisches Thema zugrunde, das Bach mit allen nur denkbaren Mitteln seiner Kontrapunkt- und Variationskunst auf immer wieder neue und einzigartig Weise kompositorisch ausgestaltet.



Johann Sebastian Bach, anonymes Portrait, ca. 1733

Die Idee zu diesen monothematischen Zyklen scheint Bach während der Arbeit an der Erstfassung der *Kunst der Fuge* gekommen zu sein. Die Ergänzungen und Veränderungen, die diese Fassung für die Drucklegung des Werks erfuhr, dürften wiederum durch die Arbeit an den beiden anderen Zyklen und der für sie charakteristischen Idee einer systematischen Entfaltung kompositorischer Möglichkeiten eines einzigen Themas angeregt worden sein. Der Arbeit an der *Kunst der Fuge* gingen andere große Instrumentalzyklen voran wie der dritte Teil der *Clavierübung* (1739), eine von einem Präludium und einer Fuge gerahmte Sammlung «von verschiedenen Vorspielen

über die *Catechismus- und andere Gesænge vor die Orgel*», der nicht gedruckte, aber in zahlreichen Abschriften weit verbreitete zweite Teil des *Wohltemperierten Claviers* sowie der vierte und letzte Teil der *Clavierübung*, «bestehend in einer Arie mit verschiedenen Verænderungen vors Clavizimbal mit 2 Manualen», die heute sogenannten *Goldberg-Variationen* (1741). Vor allem dieses Variationenwerk nimmt bereits einige Züge der *Kunst der Fuge* vorweg, etwa die Verwendung ganz unterschiedlicher Satzcharaktere und den systematischen Einsatz unterschiedlicher Kanontechniken.

Während in den beiden Teilen des *Wohltemperierten Claviers* die Fuge als kompositorische Gattung ausgeleuchtet wird, ging es Bach in der *Kunst der Fuge* offenkundig um die Demonstration aller kontrapunktischen Techniken, die in unterschiedlichen Fugenarten und in Kanons, die Bach als Sonderform der Fuge betrachtet, realisiert werden können. Auf dieses kunstvolle Miteinander der Stimmen zielt auch der altertümliche Begriff «Contrapunctus», mit dem Bach seine Fugen überschreibt. Sein Zeitgenosse Johann Mattheson definiert ihn als «eine kunstmäßige Zusammenführung verschiedener miteinander erklingender Melodien, woraus ein vielfältiger Wollaut auf einmal entsteht».

Die Nähe zu den genannten Instrumentalzyklen stellt eine andere lang gehegte Vorstellung infrage, die nämlich, dass *Die Kunst der Fuge* gar nicht für eine Aufführung bestimmt sei, sondern als ein abstraktes Kontrapunktcompendium verstanden werden soll. Als Hauptargument für diese Sichtweise wurde darauf verwiesen, dass Bach das Werk in Partitur und ohne Angaben von Instrumenten notiert habe. Es war zur Zeit Bachs aber schon seit langem üblich, vor allem Orgelwerke von komplizierter Faktur in Partiturnotation zu veröffentlichen. Von Organisten wurde verlangt, dass sie aus der Partitur spielen konnten oder sich das Werk eigenhändig spielgerecht arrangierten. Schon der Hinweis auf Bachs eigenhändige Bearbeitung

des Contrapunctus 19 als «Fuga a 2 Clav.» (Fuge für zwei Klaviere) lässt eine Aufführungsentention erkennen. Hinzu treten weitere Indizien wie Artikulationszeichen, der typisch instrumentale Charakter einiger Themen und Kontrapunktstimmen sowie der Umstand, dass das Werk grifftechnisch durchaus auf einem Tasteninstrument zu realisieren ist. Neben der Orgel kämen auch andere Tasteninstrumente der Bach-Zeit infrage, das Cembalo etwa, in jüngster Zeit wird auch der um die Mitte des 18. Jahrhunderts sich wachsender Beliebtheit erfreuende Hammerflügel als Besetzungsoption genannt.



Titelbild der Erstausgabe der *Kunst der Fuge*, 1751

Doch wie verhält es sich mit der Aufführung durch ein Streichquartett, die eine moderne Partitur der *Kunst der Fuge* nahezulegen scheint? Bach selbst hatte an eine solche Besetzung wohl nicht gedacht, denn Werke, die nur für zwei Violinen, Viola und Violoncello bestimmt sind und auf eine Generalbassgruppe verzichten, gab es zu seiner Zeit

noch nicht. In den Jahrzehnten nach Bachs Tod jedoch entwickelte sich das Streichquartett zur bedeutendsten Gattung der Kammermusik, die sich als ideales Medium für die Integration unterschiedlichster Kompositionstechniken und -stile erwies. Wolfgang Amadé Mozart hat nicht nur selbst etliche Streichquartette ersten Rangs geschrieben, sondern mit Arrangements einiger Fugen aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* für diese Besetzung veranschaulicht, wie überzeugend sich Bachs Musik auch in dieser Klanggestalt entfaltet.

Fast alle Sätze der *Kunst der Fuge* lassen sich ohne Modifikationen des Notentextes von einem Streichquartett oder in den zwei- und dreistimmigen Stücken auch von einem Streichduo oder -trio spielen. Nur hin und wieder wird der Umfang eines Instruments unterschritten, sodass es dezenter Anpassungen bedarf, doch sprechen diese wenigen Ausnahmestellen nicht gegen eine Ausführung durch ein Streichquartett, die zwar nicht der Aufführungspraxis der Bach-Zeit entspricht, dafür aber die durch alle kontrapunktische Kunstfertigkeit hindurchklingende Modernität und Expressivität dieser Musik eindrucksvoll zum Klingen bringt.

Gespielt von einem Streichquartett, entfalten sich Bachs kunstvolle Fugensätze in klangvoller Durchsichtigkeit.

Die ersten vier Contrapunctus führen ein in den Kosmos von Bachs komponierter Abhandlung über die vielfältigen Gestalten, in denen ein Thema polyphon entfaltet werden kann. Contrapunctus 1 stellt das Hauptthema des ganzen Werks in seiner Urgestalt vor,

Contrapunctus 2 verwendet ebenfalls diese Themengestalt, Bach belebt den kontrapunktischen Satz aber durch punktierte Figuren. Die Contrapunctus 3 und 4 stellen das Thema auf unterschiedliche Weise in seiner Umkehrungsform vor: Alle Intervalle gehen in die umgekehrte Richtung (statt mit einer aufwärts strebenden Quinte beginnt das Thema mit einer abwärts gerichteten etc.). Die Contrapunctus 5 bis 7 sind sogenannte Gegenfugen, in denen die Originalgestalt des Themas und seine Umkehrung auf unterschiedliche Weise miteinander kombiniert werden. Contrapunctus 6 trägt zudem den Zusatz «in Stylo Francese» (im französischen Stil) und verbindet Original- und Umkehrungsformen des Themas in verschiedenen Notenwerten mit punktierten Rhythmen und schnellen Lauffiguren, wie sie für die französische Musik dieser Zeit typisch sind.

Mit dem dreistimmigen Contrapunctus 8 beginnt eine Gruppe von Fugen, in denen zum Hauptthema weitere Themen treten. Im wieder vierstimmigen Contrapunctus 9 kombiniert Bach ein hochvirtuoses neues Thema, das er dreistimmig zur Fuge entwickelt, mit der Originalgestalt des Hauptthemas, das hier wie ein Choral erscheint. Diese Gruppe kulminiert in einer Quadrupelfuge, in der das variierte Hauptthema mit drei neuen Themen verbunden wird. Mit den nächsten beiden Gruppen werden noch höhere Grade kontrapunktischer Kunstfertigkeit erreicht. Contrapunctus 12 und 13 sind Spiegelfugen über das rhythmisch variierte Hauptthema, deren gesamter vierstimmiger Satz sich auch in spiegelbildlicher Ansicht des Notentextes spielen ließe. (Das Cuarteto Casals beschränkt sich in beiden Fällen auf die jeweilige Urform.) Es folgen vier zweistimmige Kanons über variierte Fassungen des Themas, die, wie in den *Goldberg-Variationen*, unterschiedliche Intervallabstände zwischen Haupt- und Kanonstimme verwenden. Der erste dieser Kanons verwendet außerdem die rhythmisch vergrößerte Umkehrungsform des Themas.



***Fuge in Rot* (1921), Paul Klee, Zentrum Paul Klee, Bern**

Den Abschluss des Werks bildet ein im Erstdruck missverständlich als «Fuga a 3 Soggetti» überschriebener Satz. Bach hatte eine Fuge über vier Themen geplant, deren erstes eine vereinfachte Variante des Hauptthemas in langen Notenwerten darstellt, während das zweite Thema sich überwiegend in Achtelnoten bewegt. Als drittes Thema schreibt der Komponist mit der Tonfolge B - A - C - H den eignen Namen in sein Werk ein. Die angestrebte Kombination dieser drei Themen mit dem Hauptthema des Zyklus hatte Bach, aus welchen Gründen auch immer, nicht mehr ausführen können, vielleicht sind aber auch die Aufzeichnungen, die er sich für den abschließenden Höhepunkt seines Werks gemacht hatte, verloren gegangen. In der vorliegenden Form ist die Schlussfuge ein Fragment, das Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel als Herausgeber des Erstdrucks der *Kunst der Fuge* harmonisch offen enden lässt. Der Wunsch, das Riesenwerk aber doch in irgendeiner Form abzurunden, war offenkundig so groß, dass er sich entschloss, der letzten Fuge noch eine vierstimmige Bearbeitung des Chorals «*Wenn wir in höchsten Nöten sein*» folgen

zu lassen, *«die der selige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegereif in die Feder dictiret hat»*. Die neue Bach-Forschung hat diese Geschichte des Bach-Sohns, die zur Entstehung des Mythos vom bis zum letzten Atemzug um sein Werk ringenden Komponisten beitrug, in das Reich der Legende verwiesen. Die Choralbearbeitung war Teil eines weiteren großen Projekts, mit dem Bach sich in seinen letzten Lebensjahren befasste, der Überarbeitung und Umgestaltung von 18 Choralvorspielen. In einer Handschrift, in der diese Orgelwerke gesammelt sind, steht eine unvollständige Fassung von *«Wenn wir in höchsten Nöten sind»* ganz am Ende. Dort trägt sie allerdings den Titel *«Vor deinen Thron tret ich hiermit»*. Die Choralbearbeitung erweist sich auf diese Weise doch als eine Art Abschiedswerk des Komponisten, der wusste, dass er bald seinem Schöpfer gegenübertreten würde.

Thomas Seedorf wirkt als Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Karlsruhe. Zu seinen Forschungsinteressen gehören u. a. die Bereiche Liedgeschichte und -analyse, Interpretationsforschung sowie Theorie und Geschichte des Kunstgesangs.

Das im heutigen Konzert gespielte Werk erklingt erstmals in der Philharmonie Luxembourg.

ATTENTIFS À NOS INSTITUTIONS CULTURELLES.

Nos institutions culturelles jouent un rôle primordial dans la préservation des liens sociaux.

Partenaires de confiance depuis de nombreuses années, nous continuons à les soutenir, afin d'offrir la culture au plus grand nombre.

www.banquedeluxembourg.com/rse

 **BANQUE DE
LUXEMBOURG**



Interprètes

Biographies

Cuarteto Casals

FR Depuis qu'il a remporté les premiers prix aux concours de Londres et Brahms à Hambourg, le Cuarteto Casals, fondé en 1997 à l'Escuela Reina Sofía de Madrid, a été régulièrement invité par les salles de concert les plus prestigieuses comme le Carnegie Hall, la Philharmonie de Berlin, la Cité de la Musique et la Philharmonie de Paris, le Konzerthaus et le Musikverein de Vienne, le Concertgebouw d'Amsterdam ou encore le Suntory Hall. À l'occasion de son 25^e anniversaire, il a publié, suscitant l'enthousiasme de la critique, l'enregistrement de *L'Art de la fugue* de Bach, et grave actuellement l'intégrale des quinze quatuors de Chostakovitch, sortie à l'automne 2024. Après vingt-sept ans passés ensemble, le Cuarteto Casals a bâti une vaste discographie sous le label harmonia mundi, dédié à un répertoire incluant des compositeurs espagnols plus confidentiels comme Arriaga et Toldrá, jusqu'aux classiques viennois Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert et Brahms, et aux incontournables du 20^e siècle tels Debussy, Ravel, Zemlinsky, Bartók, Ligeti et Kurtág, sans oublier un blu-ray comprenant l'intégrale des quatuors de Schubert chez Neu Records. Un prix du prestigieux Burletti-Buitoni Trust à Londres a permis au quatuor de commencer une collection d'archets historiques de la période baroque et classique, qu'il utilise pour des œuvres allant de Purcell à Schubert, raffinant ainsi son approche des différentes esthétiques musicales. Le quatuor a par ailleurs été profondément marqué par son travail avec des compositeurs vivants notamment

György Kurtág, et a assuré la création de quatuors de compositeurs espagnols majeurs, incluant un concerto pour quatuor à cordes et orchestre de Francisco Coll créé aux côtés de l'Orquesta Nacional de España, ainsi que de commandes passées à Mauricio Sotelo, Benet Casablanças, Dahoud Salim, Lucio Amanti, Aureliano Cattaneo et Matan Porat. La formation a aussi joué *Absolute Jest* de John Adams avec de nombreux orchestres et créera *Foery Earth* d'Elisenda Fabregas au Palau de la Música Catalana en 2025. En reconnaissance de sa contribution à la vie culturelle en Catalogne et en Espagne en général, le Cuarteto Casals a été désigné comme ambassadeur culturel de la Generalitat de Catalunya et de l'Institut Ramon Llull. Les récompenses passées incluent le Premio Nacional de Música, le Premi Nacional de Cultura de Catalunya et le Premi Ciutat Barcelona. Le quatuor a eu le privilège de se produire à plusieurs reprises sur la collection unique de Stradivarius du Palais Royal à Madrid. Pour honorer l'activité du Cuarteto Casals, ce dernier s'est vu remettre la prestigieuse médaille d'honneur de la Reine Sofía d'Espagne. Il apparaît régulièrement à la télévision et à la radio, en Europe et en Amérique du Nord. Il dispense également des masterclasses prisées, étant en résidence à la Scuola di Musica di Fiesole, au Conservatoire Royal de La Haye et à l'Escola Superior de Musica de Catalunya à Barcelone. Le Cuarteto Casals s'est produit pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2022/23.

Cuarteto Casals

DE Seitdem das 1997 an der Escuela Reina Sofía in Madrid gegründete Cuarteto Casals die ersten Preise in London und beim Brahmswettbewerb in Hamburg gewann, wurde es regelmäßig in die renommiertesten Konzertsäle eingeladen, darunter die Carnegie Hall, die Berliner Philharmonie, die Cité de la Musique und die Philharmonie in Paris, das Wiener Konzerthaus und der Musikverein, das Concertgebouw in Amsterdam und die Suntory Hall. Anlässlich seines 25-jährigen Jubiläums veröffentlichte es eine von



Quarteto Casals

photo: Pablo Rodrigo Studio



der Kritik gefeierte Aufnahme von Bachs *Kunst der Fuge*. Derzeit spielen sie eine Gesamtaufnahme der fünfzehn Quartette von Schostakowitsch ein, die im Herbst 2024 erscheinen soll. Nach 27 gemeinsamen Jahren blickt das Cuarteto Casals auf eine reiche Diskographie bei harmonia mundi zurück, die von spanischen Geheimtipps wie Arriaga und Toldrá über die Wiener Klassik von Mozart, Haydn, Beethoven und Schubert bis hin zu den unumgänglichen Tonkünstlern des 20. Jahrhunderts wie Debussy, Ravel, Zemlinsky, Bartók, Ligeti und Kurtág reicht. Eine Blu-ray, die bei Neu Records erschien, enthält die Gesamtaufnahme aller Schubert'schen Quartette. Ein Preis des renommierten Burletti-Buitoni Trust in London ermöglichte es dem Quartett, eine Sammlung historischer Bögen aus dem Barock und der Klassik zu begründen, die es für Repertoire von Purcell bis Schubert einsetzt, um seinen Zugang zu verschiedenen musikalischen Ästhetiken zu verfeinern. Die Zusammenarbeit mit lebenden Komponisten wie György Kurtág hat das Quartett tief geprägt. Das Cuarteto Casals hat Quartette bedeutender spanischer Komponisten uraufgeführt, darunter gemeinsam mit der Orquesta Nacional de España ein Konzert für Streichquartett und Orchester von Francisco Coll, sowie Auftragsarbeiten von Mauricio Sotelo, Benet Casablanca, Dahoud Salim, Lucio Amanti, Aureliano Cattaneo und Matan Porat. Das Ensemble führte *Absolute Jest* von John Adams mit zahlreichen Orchestern auf und wird 2025 *Foery Earth* von Elisenda Fabregas im Palau de la Música Catalana uraufführen. In Anerkennung seines Beitrags zum kulturellen Leben in Katalonien beziehungsweise Spanien im Allgemeinen wurde das Cuarteto Casals zum Kulturbotschafter der Generalitat de Catalunya und des Instituts Ramon Llull ernannt. Zu den bisherigen Auszeichnungen gehören der Premio Nacional de Música, der Premi Nacional de Cultura de Catalunya und der Premi Ciutat Barcelona. Das Quartett hatte das Privileg, mehrmals auf den Instrumenten der Stradivari-Sammlung des Königspalastes in Madrid zu spielen. Ihm wurde die prestigeträchtige Ehrenmedaille von Königin Sofia von Spanien verliehen. Das Quartett tritt regelmäßig im Fernsehen und Radio in Europa und Nordamerika auf.

Außerdem gibt es begehrte Meisterkurse und ist Resident an der Scuola di Musica di Fiesole, dem Koninklijk Conservatorium in Den Haag und der Escola Superior de Musica de Catalunya in Barcelona. In der Philharmonie Luxembourg ist das Cuarteto Casals zuletzt in der Saison 2022/23 aufgetreten.

Prochain concert du cycle
Nächstes Konzert in der Reihe
Next concert in the series

Leonkoro Quartet: Mozart & Ravel

Around the F-chord

14.01.25

Mardi / Dienstag / Tuesday

Leonkoro Quartet

Jonathan Schwarz, Amelie Wallner violon

Mayu Konoe alto

Lukas Schwarz violoncelle

Mozart: *Streichquartett KV 590*

Hindemith: *Streichquartett op. 10*

Ravel: *Quatuor à cordes*

(r) résonances 19:00 Salle de Musique de Chambre

Artist talk: Amelie Wallner im Gespräch mit Tatjana Mehner (DE)

String Quartets

19:30

90' + entracte

Salle de Musique de Chambre

Tickets: 36 / 48 € / **Phil30**

www.philharmonie.lu

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu

Follow us on social media:

 @philharmonie_lux

 @philharmonie

 @philharmonie_lux

 @philharmonielux

 @philharmonie-luxembourg

 @philharmonielux

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2024

Pierre Ahlborn, Président

Stephan Gehmacher, Directeur Général

Responsable de la publication Stephan Gehmacher

Rédaction Charlotte Brouard-Tartarin, Daniela Zora Marxen,

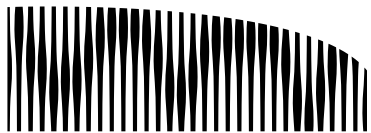
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour

Design NB Studio, London

Imprimé par: Print Solutions

Sous réserve de modifications. Tous droits réservés /

Änderungen und Irrtümer sowie alle Rechte vorbehalten



Philharmonie Luxembourg



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture



Mercedes-Benz