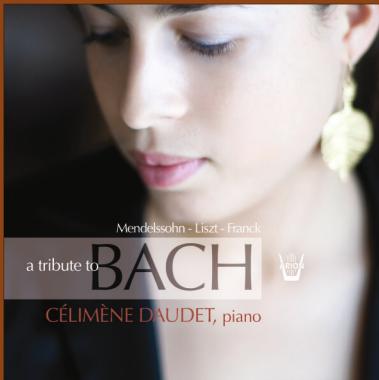


ÉGALEMENT DISPONIBLE



ARN68820

www.celimene-daudet.com

Illustrations : © photo Christophe Berlet

© ARION 2013 & © ARION 2013 — Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.
ARN68830 — Copyright reserved in all countries — www.arion-music.com



Jean-Sébastien BACH

(1685-1750)

L'Art de la fugue / The Art of Fugue BWV 1080

1 Contrapunctus 1	4'03
2 Contrapunctus 2	2'23
3 Contrapunctus 3	3'00
4 Contrapunctus 4	3'08
5 Canon alla Decima in Contrapuncto alla Terza	4'23
6 Contrapunctus 5	3'31
7 Contrapunctus 6 in Stylo Francese	4'05
8 Contrapunctus 7 per Augmentationem et Diminutionem	3'49
9 Canon alla Ottava	2'20
10 Contrapunctus 8	6'41
11 Contrapunctus 9 alla Duodecima	2'51
12 Contrapunctus 10 alla Decima	4'30
13 Contrapunctus 11	7'01
14 Canon alla Duodecima in Contrapuncto alla Quinta	1'56
15 Contrapunctus 12 - Forma recta	3'12
16 Contrapunctus 12 - Forma inversa	3'15
17 Contrapunctus 13 - Forma recta	2'11
18 Contrapunctus 13 - Forma inversa	2'12
19 Canon per Augmentationem in Contrario Motu	5'08
20 Contrapunctus 14	8'34

Célimène Daudet, piano

MC2 : Grenoble

Ouverte en 1968, à l'occasion des Jeux olympiques d'hiver, MC2: Grenoble construite par André Wogenscky et inaugurée par André Malraux a été un creuset artistique important. À partir de 1998, un grand chantier pour la requalification de cette Maison s'est mis en place sous la direction de l'architecte Antoine Stinco. En septembre 2004, MC2: Grenoble, dirigée par Michel Orier, a entamé une nouvelle page de son histoire. Aujourd'hui, la création artistique nationale et internationale peut de nouveau compter sur Grenoble comme un centre de production important. La présence du Centre chorégraphique national de Grenoble, dirigé par Jean Claude Gallotta, du Centre dramatique national des Alpes, dirigé par Jacques Osinski, des Musiciens du Louvre • Grenoble dirigés par Marc Minkowski assure une permanence artistique de très grande qualité. La MC2: Grenoble est dotée d'un complexe de quatre salles de spectacles et de studios de répétitions sans équivalent en France. Outre les trois théâtres qui peuvent présenter toutes les formes possibles de mise en scène, des plus traditionnelles aux plus innovantes, la MC2: Grenoble possède un outil exceptionnel pour la musique : un auditorium de 13 000 m³, pouvant accueillir 1 000 spectateurs qui permet l'accueil à Grenoble des plus grands solistes et des plus belles formations orchestrales.

Opened in 1968 when the city hosted the Winter Olympics, the MC2: Grenoble, built by André Wogenscky and inaugurated by André Malraux, was long an important artistic melting pot. From 1998 onwards an immense project to overhaul and modernise the promises began under the direction of the architect Antoine Stinco. In September 2004, the MC2: Grenoble, now under the direction of Michel Orier, set out to write a new page in its history. Today, the world of national and international artistic creation can once again count on Grenoble as a key centre of production. The residences of the Centre Chorégraphique National de Grenoble under the direction of Jean Claude Gallotta, the Centre Dramatique National des Alpes under the direction of Jacques Osinski, and Les Musiciens du Louvre • Grenoble under the direction of Marc Minkowski, ensure a permanent artistic presence of very high quality. The MC2: Grenoble is equipped with a complex of four auditoria and associated rehearsal studios which is unparalleled in France. In addition to its three theatres, which can present every possible type of production, from the most traditional to the most innovative, the MC2: Grenoble possesses an outstanding asset for music, an auditorium of 13,000 m³ with an audience capacity of 1,000, which permits Grenoble to welcome the most eminent soloists and theatre-leading orchestras.



MC2 : Grenoble
4, rue Paul Claudel BP 2448
38034 Grenoble Cedex 2 – France
Box office information (+33) (0)4 76 00 79 00
Programme information (+33) (0)4 76 00 79 15

www.mc2grenoble.fr

was baptized *The Art of Fugue* by Carl Philipp Emanuel Bach, beginning with the first printing in 1751, followed by a second, a year later. Was it under this name that he had heard his father talk about it, or did he want a title that was both precise and 'catchy'? No one knows. Only a few copies of it would be scattered, after which the copper plates were sold for the price of the metal.

Yet very in-depth studies have recently shown that Contrapunctus XIV was the last one planned with the engraver, and that only a single page was missing for the collection to be complete, crowning the work with a quadruple fugue called for by the logic of the outline. This piece was doubtless finished in a first version that has since been lost. There would thus have been 14 pieces, arranged in order of increasing complexity. Fourteen is the signature-number that the elderly musician used on several occasions (14 being the sum of the rank of the four letters of his name: B=2, A=1, C=3, H=8). And it is also in this Contrapunctus XIV that Bach's musical name (in German: B [B flat], A, C, H [B natural]) appears as third subject, before the return of the initial subject in majesty. Bach thereby appended his musical signature to the final page of his work.

Gestation was slow, and the complex thinking, obsessed with the closed forms of canonic writing in which the full substance of a work is drawn from highly concentrated material proliferating on itself. The sole motif from which derives the multiple, the ideal of Baroque thought and very image of the universe, created in all its diversity from the single initial word of its Creator. Thus did Bach utter praise of the world's plurality, that of the fugues of *The Well-tempered Clavier*, or in its variety, starting from a sole motif, be it in *The Art of Fugue*, the *Canonic Variations* or the *Musical Offering*.

Perfect balance: seven simple fugues, seven fugues with several subjects. Seven, the biblical number of the Creation. As for the canons, nothing hints at what might have become of them or how many there might have been: a new group of seven, or even 14, like the fugues? Whether they were preparatory works or intended to be an integral part of the overall work, these extremely complex canons appear as glosses commenting on the counterpoints. Another mystery.

But does the greatest mystery of this enigmatic work not lie in the phenomenal power of thinking of its contrapuntal writing and combinatorics? In the genius by which so much condensation blossoms so harmoniously, so much abstraction reconciled with so much lyricism? Like Bach's greatest works, *The Art of Fugue* lends itself to a host of readings. Commenting on, analyzing *The Art of Fugue* is the vanity of a never-ending task. It is necessary to listen to it, and listen to it over and over again. The rest is silence.

Gilles Cantagrel
Translated by John Tyler Tuttle

L'Art de la fugue, un Absolu.

Il m'a toujours semblé connaître *l'Art de la fugue*.

J'en percevais l'immensité, j'en aimais le mystère.

Mystère de l'œuvre inachevée, questionnement face à l'œuvre testamentaire, fascination exercée par la perfection de l'écriture contrapuntique.

Et plus encore, serait-elle destinée à être jouée ?

Je connaissais *l'Art de la fugue*, comme on connaît une légende.

On entend parfois qu'il s'agit d'une œuvre abstraite, aride, austère, froidement réduite à un « exercice » intellectuel. N'est-ce pas ainsi la condamner au silence ?

J'aimerais pouvoir raconter le voyage qui a été le mien depuis le jour où j'ai ouvert cette partition, pas seulement pour l'analyser ou la lire, mais pour enfin y plonger les mains. *L'Art de la fugue*, ouvrage d'une extrême hauteur de pensée, respire le travail, le labeur dans toute sa noblesse.

Comme si l'art était aussi artisanat.

Car pour moi, *l'Art de la fugue* se façonne, se pétrit, se bâtit à la main.

Le sujet du premier contrepoint m'est apparu, à lui seul, comme un tout, à partir duquel l'œuvre pourrait naître et se déployer. J'aime à penser que ces contrepoints et canons seraient issus de cette cellule originelle, cette matière brute donnée comme une vérité.

Mes premiers pas à travers cette œuvre furent avant tout source d'interrogations ; face à un texte à la fois complexe et épuré, voire radical, quelle direction prendre ? Quels phrasés, quels tempi, quelles articulations, quelles dynamiques pouvaient s'imposer ?

Peut-être plus encore que pour d'autres œuvres, seuls le temps et la patiente exploration des méandres du contrepoint ont permis un choix. Le piano, et ce qu'il suggère comme variété de dynamiques, de timbres, de plans sonores et de couleurs a élargi mon champ de possibles.

Les métamorphoses infinies du sujet de départ et l'incessant discours des lignes horizontales qui caractérisent et sculptent le contrepoint nous emmènent tour à tour vers des fugues introspectives, dansantes, joueuses, sérieuses, métaphysiques, recueillies...

Et quel étrange et beau paradoxe que de se sentir aussi libre de ses choix dans une musique si savante et construite !

La question de savoir si elle doit être jouée n'a pour moi plus lieu d'être; c'est une œuvre à laquelle on se doit de donner vie.

Mais alors, peut-elle être écoute ? Car *l'Art de la fugue* met à l'épreuve celui qui s'y plonge. Sommes-nous encore prêts à laisser le temps œuvrer, à ne pas rechercher l'immédiateté et les séductions faciles ?

Ce temps retrouvé, indispensable à l'interprète, sera peut-être nécessaire à l'auditeur.

Le disque offre la possibilité de décider du moment où l'on souhaite s'immerger dans une œuvre et permet de s'accorder le temps de l'écoute, de la ré-écoute afin d'en déceler les richesses.

J'ai fait le choix de réunir les fugues par genre (contrepoints simples, contrepoints en mouvement contraire, contrepoints doubles et triples, contrepoints en miroir, dernier contrepoint inachevé) et de les ponctuer de canons, imaginés comme des respirations ou des divertissements improvisés.

Tel est le cheminement que j'aimerais proposer à travers *l'Art de la fugue*, œuvre qui nous réapprend le temps, le besoin de temps, l'acceptation du temps.

« Chaque soir, je me replonge, une demi-heure durant, dans le *Kunst der Fuge*. On ne sent plus là ni sérénité ni beauté, mais tourment d'esprit et volonté de plier des formes, rigides comme des lois et inhumainement inflexibles. C'est le triomphe de l'esprit sur le chiffre. Et avant le triomphe, la lutte. Et, tout en se soumettant à la contrainte, tout ce qui se peut encore, à travers elle, en dépit d'elle, ou grâce à elle, de jeu, d'émotion, de tendresse, et, somme toute, d'harmonie. »

André Gide (*Journal*, année 1921)

Célimène Daudet

J. S. BACH: THE ART OF FUGUE

For two and a half centuries, a thick veil of mystery has hung over The Art of Fugue. Apparently unfinished, the work has come down in scattered manuscript sheets, as well as two different posthumous editions, without title or author's preface. Might the composer have wanted to leave his great work on suspension points, the sphinx endlessly questioning posterity? Did death truly halt his pen, according to one apocryphal note, just when entering the notes of his own name at the end of the fourteenth Contrapunctus? The wildest hypotheses have been put forward to explain this 'incompletion'.

It is likely that Bach began this new collection c.1745, perhaps even 1744. At the time, he was no longer composing for the city or for churches, which were living on their repertoire collections, and he gave up conducting the weekly municipal concerts of his collegium musicum. There was no dispersion: all the activity of his final years was concentrated on a few works of extreme density and high speculative significance, mainly for keyboard. No more words: alone, the man meditated in front of his blank paper and thereon elaborated an abstract counterpoint that, itself, became expressive.

No one ever doubted that the work was intended for a keyboard instrument until this unjustifiable hypothesis was advanced in 1924: from Bach's notation on separate staves for greater legibility, according to the very widespread usage at the time of writing 'in score', we would understand, it was said, that each line was meant for a different instrument and that, despite all absence of indication, an orchestration was implicit. The Art of Fugue would therefore be a work for orchestra, a notion that Gustav Leonhardt refuted as of 1952. It is true that Bach's music submits to metamorphoses, and there has been no lack of those. But today, the work has been returned to its initial destination: the keyboard, without, however, the term inferring the harpsichord alone. We know, for example, that, as of the latter half of the 18th century, certain preludes and fugues from The Well-tempered Clavier were played on the organ, clavichord or piano-forte, so why not The Art of Fugue? These days, the piano will shed new light on it and offer greater clarity to the fabric of the counterpoint.

At the end of his life, the musician was occupied, as far as his failing eyesight allowed, with making a fair copy of the fugues that he called contrapuncti (plural of 'contrapunctus', or counterpoint), entrusting the product, page after page, to his engraver. The outline had obviously been settled upon for quite some time, and the composition was most likely completed. But he continually revised and put finishing touches to it. And when blindness forced him to cease his activity, the engraving was nearly finished. But only nearly.

Upon the composer's death, an inextricable disorder must have reigned amongst the sheets, drafts, sketches, finished pages, engraving proofs... A collection of fugues of various types, canons... How to find one's way in all that? To give the work for publication, the heirs had to assemble fugues and canons and, by way of conclusion, as if in compensation for the incompleteness, add a final chorale for organ, 'Vor deinen Thron' (Before your throne I now appear). The whole

This rediscovered time, indispensable to the performer, will perhaps also be necessary for the listener.

The disc offers the possibility of deciding on the moment when one wishes to immerse oneself in a work and allows for granting oneself the time to listen and listen again in order to detect the riches.

I made the choice of grouping the fugues by genre (simple counterpoints, counterpoints in contrary motion, double and triple counterpoints, mirror counterpoints, the final, unfinished counterpoint) and punctuating them with canons, imagined as respirations or improvised divertissements.

This is the progression that I would like to propose through The Art of Fugue, a work that again teaches us time, the need for time and the acceptance of time.

'Every evening, for a half-hour, I plunge again into Die Kunst der Fuge. [...] One no longer feels either serenity or beauty in it but rather a torment of the mind and the will to bend forms, rigid as laws and inhumanly inflexible. It is the triumph of the mind over the number. And before the triumph, the struggle. And whilst submitting to constraint, everything that can still be, through it, in spite of it, or thanks to it, playing, emotion, tenderness, and, when all is said and done, harmony.' (André Gide, Diary, year 1921)

Célimène Daudet
Translated by John Tyler Tuttle

J. S. BACH : L'ART DE LA FUGUE

Le voile d'un épais mystère recouvre depuis deux siècles et demi *L'Art de la fugue*. Apparemment inachevée, l'œuvre est parvenue en feuillets manuscrits épars, ainsi qu'en deux éditions posthumes différentes, sans titre ni préface de l'auteur. Celui-ci aurait-il voulu laisser son grand œuvre sur des points de suspension, sphinx questionnant sans fin la postérité ? La mort a-t-elle vraiment arrêté sa plume, selon une mention apocryphe, alors qu'il faisait entrer les notes de son propre nom à la fin du quatorzième *Contrapunctus* ? Les hypothèses les plus folles ont été émises pour expliquer cet « inachèvement ».

Il est vraisemblable que Bach a entrepris ce nouveau recueil vers 1745, peut-être même 1744. Il ne compose alors plus pour la ville ni pour les églises, qui vivent sur leur fonds de répertoire, et il a abandonné la direction des concerts municipaux hebdomadaires de son *collegium musicum*. Pas de dispersion : toute son activité de ses dernières années se concentre sur quelques travaux d'une extrême densité et d'une haute portée spéculative, essentiellement pour le clavier. Plus de mots : l'homme médite seul face à son papier vierge, et y élaboré un contrepoint abstrait devenu par lui-même expressif.

Que l'œuvre ait été destinée à un instrument à clavier, personne n'en a jamais douté jusqu'à cette injustifiable hypothèse émise en 1924 : la notation par Bach sur des portées séparées pour plus de lisibilité, selon l'usage très répandu à l'époque de l'écriture « en partition », laisserait nous dit-on entendre que chaque ligne fut destinée à un instrument différent, et que, malgré toute absence d'indication, une orchestration y serait implicite. *L'Art de la fugue* serait donc une œuvre pour orchestre, ce dont a fait justice Gustav Leonhardt dès 1952. Il est vrai que la musique de Bach se plie aux métamorphoses, et elles ne lui ont pas manqué. Mais on a aujourd'hui rendu l'œuvre à sa destination première, le clavier. Sans, d'ailleurs, que le terme infère le seul clavecin : on sait, par exemple, que dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, on jouait à l'orgue, au clavicorde ou au pianoforte certains préludes et fugues du *Clavier bien tempéré* ; pourquoi pas *L'Art de la fugue* ? De nos jours, le piano en projettera un nouvel éclairage et offrira une plus grande lisibilité au tissu du contrepoint.

À la fin de ses jours, le musicien est occupé, tant que sa vue déclinante le lui permet, à mettre au net ce recueil de fugues qu'il nomme *contrapuncti* (pluriel de *contrapunctus*, contrepoint). Et à mesure, il en confie le produit, page après page, à son graveur. Le plan en est évidemment arrêté de longue date, et la composition très vraisemblablement terminée. Mais il retouche, il paracheve. Et quand la cécité le contraint à cesser son activité, la gravure est presque achevée. Presque, seulement.

À la mort du compositeur, un désordre indémêlable devait régner dans les feuillets, pages de brouillons, esquisses, pages achèvées, épreuves de gravure... Un ensemble de fugues de divers types, des canons... Comment s'y retrouver ? Pour donner l'œuvre à la publication, les héritiers vont rassembler fugues et canons, et ajouter en guise de conclusion, comme compensation de l'inachèvement, un ultime choral pour orgue, *Vor deinen Thron, Devant ton trône, je com-*

parais. Le tout est baptisé *L'Art de la fugue* par Carl Philipp Emanuel Bach, dès le premier tirage, en 1751, suivi d'un second l'année suivante. Est-ce sous ce nom qu'il avait entendu son père en parler, ou a-t-il voulu donner un titre à la fois précis et « accrocheur » ? On l'ignore. Quelques exemplaires seulement en seront dispersés, après quoi l'on vendra les plaques de cuivre au prix du métal.

Or des études très approfondies ont récemment montré que le *Contrapunctus XIV* était le dernier prévu avec le graveur, et qu'il n'y manquait qu'une seule page pour que le recueil soit complet, couronnant l'œuvre par une quadruple fugue appelée par la logique du plan. Cette page était sans doute achevée dans une rédaction première, mais depuis perdue. Il y aurait eu ainsi 14 pièces, classées dans un ordre de complexité croissante. Or 14 est le nombre-signature dont se sert à plusieurs reprises le musicien âgé (14 étant la somme du rang des quatre lettres de son nom. B=2, A=1, C=3, H=8). Et c'est aussi dans ce *Contrapunctus XIV* qu'apparaît en troisième sujet, avant le retour en majesté du sujet initial, le nom musical de Bach (en allemand, b=si bémol, a=la, c=do, h=si naturel). Bach appose ainsi sa signature musicale à l'ultime page de son œuvre.

La gestation est lente, et la pensée, complexe, obsédée par les formes closes de l'écriture canonique, où toute la substance d'une œuvre se tire d'un matériau très concentré proliférant sur lui-même. Motif unique d'où dérive le multiple, idéal de la pensée baroque et image même de l'univers, créé dans toute sa diversité de la seule parole initiale de son Créateur. Ainsi Bach prononce-t-il l'éloge de la pluralité du monde, celle des fugues du *Clavier bien tempéré*, ou dans sa variété, à partir d'un unique motif, que ce soit dans *L'Art de la fugue*, les *Variations canoniques* ou l'*Offrande musicale*.

Parfait équilibre : sept fugues simples, sept fugues à plusieurs sujets. Sept, le chiffre biblique de la Création. Quant aux canons, rien ne peut laisser deviner ce qu'il en serait advenu, ni combien ils eussent été : un nouveau groupe de sept, voire 14, comme les fugues ? Qu'ils soient des travaux préparatoires ou qu'ils aient été destinés à faire partie intégrante de l'œuvre, ces canons extrêmement complexes apparaissent comme des gloses venant commenter les contrepoints. Mystère, ici encore.

Mais le plus grand des mystères de cette œuvre énigmatique ne réside-t-il pas dans la phénoménale puissance de pensée de son écriture contrapuntique, de sa combinatoire ? Dans le génie par lequel tant de condensation s'épanouit si harmonieusement, tant d'abstraction se concilie avec tant de lyrisme ? Comme les grandes œuvres de Bach, *L'Art de la fugue* se prête à de multiples lectures. Commenter, analyser *L'Art de la fugue*, vanité d'une tâche sans fin. Il faut l'écouter, sans cesse le réécouter. Le reste est silence.

Gilles Cantagrel

The Art of Fugue: an Absolute

I always had the impression of knowing The Art of Fugue.

I perceived its immensity; I liked its mystery.

Mystery of the unfinished work, a questioning facing the testamentary work, fascination exerted by the perfection of the contrapuntal writing.

And even more, might it have been meant to be played?

I knew The Art of Fugue as one knows a legend.

One sometimes hears that it is an abstract work, arid, austere, coldly reduced to an intellectual 'exercise'. Is that not to condemn it to silence?

I would like to be able to relate the journey I have taken since the day I first opened this score, not only to analyze or read it, but to finally plunge my hands into it. The Art of Fugue, a work of extreme loftiness of thought, exudes work, labour in all its nobility.

As if art were also craft.

For, to me, The Art of Fugue is shaped, kneaded, built by hand.

The subject of the first counterpoint appeared to me as a whole in itself, starting from which the work could be born and unfold. I like to think that these counterpoints and canons stem from this original cell, this raw matter given like a verity.

My first steps through this work were, above all, a source of questions; faced with a text both complex and uncluttered, or even radical, what direction to take? What phrasings, what tempi, what articulations, which dynamics could impose themselves?

Perhaps even more than for other works, only time and patient exploration of the ins and outs of the counterpoint permitted a choice. The piano, and what it suggests as a variety of dynamics, timbres, acoustic perspectives and colours, enlarged my field of possibilities.

The limitless metamorphoses of the initial subject and the incessant discourse of the horizontal lines that characterize and sculpt the counterpoint lead us to fugues that are in turn introspective, dancing, playful, serious, metaphysical, meditative...

And what a strange, beautiful paradox to feel so free in one's choices in music that is so erudite and well constructed!

For me, the question of knowing whether or not it should be played was no longer of consequence; it is a work to which one must give life.

But then can it be listened to? For The Art of Fugue puts to the test whomever dives into it. Are we yet ready to let time do its work and not seek immediacy and facile charms?