

hänssler
CLASSIC

BACH/ESCAICH

**THE ART
OF FUGUE**

**ELOÏSE BELLA
KOHN**



Johann Sebastian Bach (1685-1750)
 Thierry Escaich (1965)
 The Art of Fugue BWV 1080
 Die Kunst der Fuge/L'Art de la Fugue

CD 1

1. Contrapunctus 1	3:06
2. Contrapunctus 2	3:02
3. Contrapunctus 3	2:39
4. Contrapunctus 4	3:51
5. Contrapunctus 5	3:16
6. Contrapunctus 6. a 4 in Stylo Francese	5:22
7. Contrapunctus 7. a 4 per Augmentationem et Diminutionem	4:03
8. Contrapunctus 8. a 3	5:42
9. Contrapunctus 9. a 4 alla Duodecima	3:11
10. Contrapunctus 10. a 4 alla Decima	4:20

Total time: 38:39

CD 2

1. Contrapunctus 11. a 4	6:36
2. Contrapunctus inversus 12.1 a 4	3:18
3. Contrapunctus inversus 12.2 a 4	3:24
4. Contrapunctus inversus 13.1 a 3	2:20
5. Contrapunctus inversus 13.2 a 3	2:26
6. Canon alla Ottava	2:36
7. Canon alla Decima in Contrapuncto alla Terza	4:56
8. Canon alla Duodecima in Contrapuncto alla Quinta	2:26
9. Canon per Augmentationem in Contrario Motu	4:27
10. Fuga a 3 Soggetti (Contrapunctus 14)	10:12

Total time: 42:47

In 1739, German composer and scholar Johann Mattheson, a contemporary of Bach, defined the fugue as follows: "Each voice flies away in front of another, and this flight (in Latin *fuga*) continues in a pleasant way until the voices meet again and compare themselves amicably". A poetic definition of doubtless the most complex of all musical forms, a genuine demonstration of prowess in composition.

At the beginning of the 18th century, the art of counterpoint was regarded as obsolete, out of fashion, and sometimes even mocked. By nature, Johann Sebastian Bach welcomed challenges, and his artistic approach in *The Art of Fugue* demonstrates him striving to defend this outdated form. The overall concept of the collection is unique: from a single D minor theme, Bach develops twenty fugues and canons – unlike in the *Well-Tempered Clavier* where each of the 48 fugues has its own subject and these cover the 24 existing tones. As a compositional project, the *Art of Fugue* is unprecedented. We know today that this was not a commissioned work, but one Bach undertook at his own initiative, for his own enjoyment. It therefore must have been particularly close to his heart. Composed towards the end of his life, when Bach

was between 50 and 60 years old, this cycle of fugues can be regarded as his artistic legacy.

The Art of Fugue is relatively rarely performed or recorded, however, because its interpretation raises several issues. The collection was long regarded as a textbook, composed solely for teaching purposes. Furthermore, the work's considerable length (about ninety minutes of playing) means any public performance requires real stamina. During the last months of his life, Bach had gone blind and was no longer able to compose. This is probably why the last fugue (*Contrapunctus 14*) was left unfinished. In addition, numerous interpretations of the symbolic meaning of *The Art of Fugue* confer something of a mystic aura on it and this can seem intimidating to the performer. Some such interpretations for instance suggest that *The Art of Fugue* corresponds exactly with Pythagorean thought. After several decades of debate, it is now firmly established that the *Art of Fugue* was composed for harpsichord. The notation on four staves could lead to confusion and wrongly suggest that the work was intended for an ensemble of four instruments. But this scheme of notation for a keyboard instrument was not

uncommon in the past (e.g. it was used by the Italian Girolamo Frescobaldi in his *Fiori Musicali*), as it facilitates the visualization and grasp of each individual voice's progression and beauty. I am convinced that played appropriately and with artistic integrity, the piano can serve Bach's music superbly. In this recording I have played entirely without pedal so that the splendour of the contrapuntal lines is fully rendered. In some cases, for instance an appoggiatura, the piano allows for perfect imitation of a form of vocality, like a singer following the tonic accents of a language and pronouncing one syllable more quietly than another. The harpsichord can only imitate this by agogic inflections, by playing in an irregular rhythm. Some vocally inspired passages can therefore sound magnificent on the piano.

The last fugue (Contrapunctus 14) is particularly celebrated because Bach used the Note-Letter symbolism to write his name B-A-C-H as the letters matching the notes of the third theme, as an architect would do by engraving his name on the stone of his building. There have been a dozen completions composed by scholars for this last fugue. But none has entered the standard repertoire. This recording offered me an opportunity to

commission from Thierry Escaich, my former teacher, a new completion of this last unfinished fugue. There is a remarkable similarity between the respective musical activities of Thierry Escaich and Bach. Escaich is not only renowned as a virtuoso organist and improviser but also as one of the most sought-after composers internationally. Furthermore, he teaches composition at the Conservatoire de Paris with a focus on fugues. Unlike other versions, Escaich's completion composed in 2021 has many of the ingredients to make it as authentic as possible. I hope that it will give a new perspective to Bach's last great masterpiece and might also inspire my fellow performers.

Eloïse Bella Kohn

Excerpt from Thierry Escaich's interview

When you asked me to complete the fugue, Contrapunctus 14, for this project, I didn't look at existing completions. On purpose. I preferred to stay free from all influences. However, I listened again to The Art of Fugue from the very beginning. I wanted to listen to the story which was being told. And to the story which Contrapunctus 14 is starting to tell. Then I tried to let my inspiration loose. To combine

these different thematic characters, and to finish telling this story whilst giving the impression that at the end of the story we come back to the beginning. This is somewhat intimidating. Just think: the hand of the Thomas-Cantor stopped right there. It takes some nerve to continue.

Bach very rarely wrote fugues with four themes, and that is one of the specificities of this project. I needed to keep the imposed complexity – superposing four different ideas – and manage to make it sound natural, obvious, maybe even lyrical. This is a both musical and a compositional challenge.

My composition process always runs through my mind. I live with the musical ideas. They fall into place, and only when I have tried several structures, walking with them, living with them, do I then write them down on paper. I did the same with this project. I tried all the different superpositions mentally, I saw, felt them, changed few intervals, and when I was certain it was the right superposition, a few days later, I wrote it down. I think that when a composer works things through, it is like mental improvisation. All the texts say that Bach was an outstanding impro-

viser. He was so used to improvising that we clearly feel the improvised aspect in his music. When I teach Fugue at the Conservatoire de Paris, I always try to ensure that the students get the sometimes improvised dance-like character of a fugue, despite the contrapuntal difficulty.

What is so thrilling is that every fugue in the history of music, including Bach's fugues, is different. That's what a Fugue is: I take a character, make it enter into a dialogue, draw new characters from within it and create my own form. This will be totally different from the next piece I compose. It is not a sonata, a defined form, but a self-defining form.

What I did was not to re-invent, but only to finish what was almost finished. I didn't choose any stylistic difference. I kept to Bach's style. But I didn't follow any pre-conceived form. What interested me was the vision the composer might have had. What he could have done with these characters, some are darker, some are more fluid. I took upon me the same freedom as Bach had, except that I am living at the beginning of the 21st century.

Bach had a personality which was constantly permeated with energy. What keeps fascinating me in his music is the depth of his slow movements, the power of his fast movements, the energy of these voices which superpose themselves and never stop conversing. This is captivating. This is why jazz artists have appropriated this music and it works so well. Bach is the kind of composer who inspires me. I try to be like him, leveraging the same vital energy. I jump from a piano to the organ loft at Saint-Étienne-du-Mont in Paris, to my Conservatoire class, to composing several operas, to concerts sometimes almost without rehearsal. I like this diversity and sometimes find ideas in it, in collaboration with jazz musicians, or contemporary festivals. These activities are self-nourishing. In my opinion, and without comparing myself to Bach, he was that kind of composer.



Composer, organist and improviser **Thierry Escaich** is a unique figure in contemporary music and one of the most important French composers of his generation. The three elements of Escaich's artistry are inseparable, allowing him to express himself as a performer, creator and collaborator in a wide range of settings.

Escaich composes in many genres and forms and his catalogue numbers over 100 works which, with their lyrical, rich harmonies and rhythmic energy, have attracted a wide audience. Drawing from the French line of composition of Ravel, Messiaen and Dutilleul, and imbued with references from contemporary, popular

and spiritual music, the distinctive sound-world of Escaich's music is anchored by an obsessive rhythmic drive and an overarching sense of architecture.

This very personal style encompasses both intimate works and large-scale pieces, such as Chaconne for orchestra; oratorio *Le Dernier Évangile* and a double concerto for violin and cello, *Miroir d'ombres*. His first opera *Claude*, on a libretto by Robert Badinter after Victor Hugo's *Claude Gueux*, was premiered at the Opéra de Lyon in March 2013 to great acclaim. His most recent new works include a Viola Concerto, *La Nuit des chants*, for Antoine Tamestit commissioned by Netherlands Radio Philharmonic and NDR Elbphilharmonie, and Organ Concerto No.3, *Quatre Visages du temps* which received its European premiere by Escaich and Orchestre National de Lyon in November 2017.

Thierry Escaich's works are performed by leading orchestras in Europe and North America and by musicians such as Lisa Batiashvili and François Leleux, Valery Gergiev, Paavo Järvi, Alan Gilbert, Alain Altinoglu, Louis Langrée, Renaud and Gautier Capuçon, Emmanuelle Bertrand and Paul Meyer. Escaich has been Composer-in-Residence with the Orchestre

National de Lyon, Orchestre National de Lille and the Paris Chamber Orchestra and his music has been honoured by four 'Victoires de la Musique' awards (2003, 2006, 2011 and 2017). Escaich continues to teach composition and improvisation at the Paris Conservatoire, where he himself studied and obtained eight 'premiers prix'. In 2013 received the honour of being appointed to the Académie des Beaux-Arts in Paris; in 2018 he took the prestigious role of Featured Composer at the Radio France Présences Festival in Paris.

Works for organ are an important feature of Escaich's music and they are performed by organists around the world, including solo and chamber works, three concerti and the symphonic poem *La Barque solaire* for organ and orchestra. Escaich's Organ Concerto No.1 has been performed by orchestras such as the Philadelphia Orchestra and the Orchestre National de Lyon, and was selected as a highlight of the organ concerto repertoire in Gramophone: "His concerto exploits the full sonic and colour ranges of orchestra and organ in this thrilling three-movement work, the second movement rising to an awe-inspiring climax only topped by the shattering coda of the finale."

Thierry Escaich's career as a composer is closely linked to his career as an organist – one of the ambassadors of the great French school of improvisation in the wake of Maurice Duruflé, whom he succeeded as organist of Saint-Étienne-du-Mont in Paris. He appears in recitals internationally, combining repertoire pieces with his own compositions and improvisations. His passion for cinema has led him to perform 'cineconcerts', improvised accompaniments on both the organ and piano for silent films such as *Phantom of the Opera* and *Metropolis*.

Major upcoming highlights include Escaich's residency as the Organist in Residence at the Dresden Philharmonie for the 2020/21 season, which sees Escaich perform as soloist with the Dresden Philharmonic and in recital several times throughout the season. Escaich's new chamber opera *Point d'orgue* is also scheduled to receive its world premiere at the Théâtre des Champs-Élysées in March 2021, and his Flute Concerto receives its world premiere by the Rotterdam Philharmonic and Joséphine Olech. Escaich performs widely in recital with appearances at Dresdner Philharmonie, Mariinsky Concert Hall, Zaryadye Hall, Paris' Maison de la Radio,

Wrocław Philharmonie and Konzerthaus Dortmund.

Many of Escaich's works have been recorded by Accord/Universal. Most recently the disc *Baroque Song* was released on Sony Classical to critical acclaim. His 2011 release *Les Nuits hallucinées* crowned his residency with the Orchestre National de Lyon, and received numerous distinctions, including a 'Choc de l'année' from *Classica* magazine as an outstanding release of the year. The first production of *Claude* was released on DVD (BelAir Classiques).



Der deutsche Musikgelehrte und Komponist Johann Mattheson, ein Zeitgenosse Bachs, charakterisierte 1739 die Fuge mit folgenden Worten: »Solche Kunst=Stücke werden darum Fugen genennet, weil eine Stimme vor der andern gleichsam wegflehet, und auf solcher Flucht, welche Lateinisch fuga heisset, so lange auf eine angenehme Art verfolgt wird, bis sie sich endlich freundlich begegnen und vergleichen.« – eine poetische Definition der zweifellos komplexesten musikalischen Form und höchsten Errungenschaft in der Kompositionswissenschaft.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurde die traditionelle Kunst des Kontrapunkts als überholt und altmodisch betrachtet und mitunter belächelt. Johann Sebastian Bach erfreute sich dank seiner Persönlichkeit musikalischen Problemstellungen und der künstlerische Ansatz seiner Kunst der Fuge stellt seinen Willen, dieser veralteten Kompositionsform zur Verteidigung zu eilen, eindrucksvoll unter Beweis. Die Konzeption dieses Zyklus ist insofern wahrlich einzigartig, als dass Bach – im Gegensatz zu seinem vorangehenden, ebenfalls bahnbrechenden Wohltemperierten Clavier, dessen 48 Fugen jeweils ein eigenes Thema in jeder der 24 möglichen Tonarten zu Grunde liegt – bei der Kunst der Fuge aus einem einzigen Thema in d moll zwanzig Fugen und Kanons entwickelt. Ein derartiges

Vorhaben war nie zuvor umgesetzt worden. Heutzutage ist uns bekannt, dass es sich bei der Kunst der Fuge nicht um ein Auftragswerk handelt, sondern um ein Kompositionsprojekt, das Bach aus eigenem Antrieb fertiggestellt hat und ihm daher besonders am Herzen gelegen ist. Am Ende seines unfassbar produktiven Lebens im Alter zwischen 50 und 60 Jahren komponiert, wurde diese Kontrapunktsammlung gleichsam zu seinem künstlerischen Vermächtnis.

Und trotzdem begegnen wir diesem Werk nur recht selten im Konzertsaal und im Aufnahme- studio, denn es stellt die Künstler vor zahlreiche interpretatorische Aufgaben. Über Jahrhunderte wurde die Kunst der Fuge nur als eine Art Lehrbuch zu ausschließlich didaktischen Zwecken angesehen. Die mit etwa 90 Minuten reiner Musik beträchtliche Länge des gesamten Zyklus stellt bei einer Aufführung eine große Herausforderung für den Interpreten wie für das Publikum dar. In den letzten Monaten seines Lebens war Bach erblindet und nicht mehr in der Lage, zu komponieren. Seine Kunst der Fuge konnte er uns deshalb nur unvollendet hinterlassen. Außerdem verleihen die zahlreichen Deutungswege des 20. Jahrhunderts und ihr starker Symbolgehalt der Komposition eine mystische Aura, die auf die Interpreten auch einschüchternd wirken können. Einige Erklä-

rungsansätze sehen in der Kunst der Fuge beispielsweise ein genaues Abbild der pythagoräischen Gedankenwelt.

Auch die Instrumentalbesetzung des Werkes war lange Zeit unklar. Bach hat die Kunst der Fuge in Partiturform notiert und jeder einzelnen Stimme ein eigenes Notensystem zugeordnet. Diese Notationsweise ließe auch an ein Ensemble von vier Instrumenten denken. Allerdings war sie im 17. Jahrhundert auch für Tasteninstrumente durchaus nicht unüblich, wie es zum Beispiel bei den Fiori musicali des italienischen Komponisten Girolamo Frescobaldi der Fall ist. Die Partiturnotation erlaubt es dem Leser, den Verlauf und die Schönheit jeder einzelnen Stimme anschaulicher zu machen und besser nachvollziehen zu können. Nach mehreren Jahrzehnten der Diskussion steht mittlerweile außer Zweifel, dass die Kunst der Fuge für den Vortrag am Cembalo konzipiert wurde. Ich bin überzeugt, dass unser modernes Klavier der Musik Bachs hervorragend dienen kann, wenn man es in der richtigen Art und mit künstlerischer Integrität verwendet. Ich habe ausschließlich ohne Pedal gespielt, um die Komplexität der kontrapunktischen Stimmen mit aller Klarheit darstellen zu können. In bestimmten Fällen – wie bei Vorhalten und Appoggiaturen – ermöglicht es das Klavier, die Gesanglichkeit dieser Musik perfekt in der Art eines Sängers zu imitieren, der die Wort-

betonung einer Sprache nachbildet und eine Silbe stärker betont als die nachfolgende. Aufgrund seiner Konstruktionsweise kann das Cembalo derartige Betonungen nur durch agogische Änderungen in einer leicht unregelmäßigen rhythmischen Art darstellen. Gewisse Passagen, die vom Gesang inspiriert sind, kommen deshalb am Klavier besonders schön zur Geltung.

Die letzte Fuge (Contrapunctus XIV) ist besonders berühmt geworden durch Bachs Einbeziehung der Tonbuchstaben-Symbolik und der Verwendung seines eigenen Namens mit den Tönen B-A-C-H als drittes Fugensubjekt – ähnlich einem Architekten, der seine Signatur in den Stein seines Bauwerks eingraviert. Bach konnte diese komplexe Quadrupelfuge nicht mehr vollenden. Es existieren von ihr bis heute etwa ein Dutzend Vervollständigungen, die sich allerdings allesamt nicht im Kanon des Repertoires verankern konnten. Anlässlich dieses Aufnahmeprojekts habe ich meinen ehemaligen Professor am Pariser Conservatoire Thierry Escaich gebeten, die Fuge auf seine eigene Art zu vollenden. Zwischen Bachs und Escaichs musikalischen Aktivitäten gibt es über die Jahrhunderte hinweg erstaunliche Parallelen: beide sind sie Orgelvirtuosen, die gefragtesten Komponisten ihrer Generation, unvergleichliche Improvisationskünstler und berufene Pädagogen mit besonderem Augenmerk auf Fugen-

derart gewohnt, zu improvisieren, dass wir den Charakter der Improvisation auch in seinen niedergeschriebenen Werken spüren. In meinem Fugenunterricht am Pariser Conservatoire versuche ich, dass meine Studenten trotz aller kontrapunktischen Schwierigkeiten den manchmal tänzerischen Charakter einer improvisierten Fuge wiederfinden.

Ich finde es besonders spannend, dass alle Fugen der Musikgeschichte – Bachs Fugen eingeschlossen – vollkommen verschieden sind. Eine Fuge zu komponieren bedeutet, dass ich eine Figur nehme, sie in Dialog mit sich selbst setze, daraus neue Figuren gewinne und meine eigene Form schaffe. Sie ist anders gestaltet als die nächste Fuge, die ich komponiere. Es handelt sich um keine Sonate, keine vorgeschriebene Form, sondern um eine Form, die sich aus sich selbst definiert.

Beim Contrapunctus XIV habe ich nichts neu erfunden, sondern nur fertiggestellt, was beinahe schon vollendet war. Ich habe keine stilistischen Änderungen vorgenommen, sondern bin sehr nahe an jenem Stil geblieben, wie die Fuge komponiert worden sein könnte. Ich bin jedoch keiner vorgefertigten Form gefolgt. Ich war an der Vision interessiert, die der Komponist gehabt haben könnte. Wie gehe ich mit den verschiedenen Charakteren – das eine dunkler, das andere fließen-

der – der vorangehenden Fugenthemen um? Ich habe mir dieselben Freiheiten erlaubt wie einst Johann Sebastian Bach, nur eben zu Beginn des 21. Jahrhunderts.

Bach war als Persönlichkeit ständig in Bewegung. An seiner Musik fasziniert mich besonders – auch in den langsamen Sätzen – seine ungeheure Tiefe. Und in den schnellen Sätzen diese Kraft, die Energie der Stimmen, die sich überlagern und nie aufhören, im Dialog zu bleiben. Das ist übrigens auch der Grund, wieso viele Jazz-Komponisten das aufgreifen und wieso es so gut funktioniert. Die Art des Komponistenlebens, das mich antreibt, das auch ich zu führen versuche, basiert auf dieser Lebensenergie. Ich haste direkt aus dem Flugzeug auf meine Orgelempore der Saint-Etienne-du-Mont in Paris, zu meinem Unterricht am Conservatoire, zum Komponieren mehrerer Opern, zu Konzerten, manchmal praktisch ohne zuvor geprobt zu haben. Ich entdecke meine Ideen in dieser Vielfalt, manchmal beim Musizieren mit Jazz-Musikern, bei Festivals für zeitgenössische Musik. All diese Tätigkeiten bereichern einander. Ich liebe diesen Facettenreichtum, er inspiriert mich. Meiner Meinung nach – und ohne mich mit Bach vergleichen zu wollen – war Bach ebenfalls ein derartiger Komponist.

Komponist und Organist zugleich: **Thierry Escaich** ist eine einzigartige Persönlichkeit der zeitgenössischen Musik und einer der bedeutendsten französischen Komponisten seiner Zeit. Mit seinen über 100 Werken der verschiedensten Genres und Formen begeistert er ein breites Publikum. Sein Schaffen ist geprägt von der französischen Kompositionstradition und nimmt Bezug auf zeitgenössische, volkstümliche und spirituelle Musik; mit ihrem lyrischen, harmonischen Charakter und ihren rhythmischen Energien formen seine Kompositionen eine eigene, unverwechselbare Klangwelt.

Seine Arbeiten umfassen intime Werke wie auch umfangreiche Stücke, zu letzteren zählen beispielsweise die Chaconne für Orchester, das Oratorium „Le dernier Evangile“ und das Doppelkonzert für Violine und Cello „Miroir d'ombres“. Seine erste Oper „Claude“ mit einem Libretto von Robert Badinter auf Victor Hugos „Claude Gueux“ wurde im März 2013 an der Opéra de Lyon mit großem Erfolg uraufgeführt. Zu seinen jüngsten Werken gehören das Violakonzert „La nuit des chants“ für Antoine Tamestit sowie das Orgelkonzert Nr. 3 „Quatre visages dutemps“, das er 2017 gemeinsam mit dem Orchestre National de Lyon zur Europäischen Erstaufführung brachte.

Escaichs Werke werden von führenden Orchestern in Europa und Nordamerika sowie

von Musikern wie Lisa Batiashvili und Francois Leleux, Valery Gergiev, Renaud und Gautier Capuçon, Emma-nuelle Bertrand und Paul Meyer aufgeführt. Escaich unterrichtet Komposition und Improvisation am Pariser Konservatorium, wo er auch selbst studierte. Seit 2013 ist er Mitglied der Académie des Beaux-Arts in Paris.

Thierry Escaichs Karriere als Komponist ist eng mit seiner Laufbahn als Organist verbunden – er ist einer der Botschafter der großen französischen Improvisationsschule nach Maurice Duruflé, dem er als Organist der Kirche St-Étienne-du-Mont in Paris folgte. Er tritt international in Rezitals auf, kombiniert dabei Repertoirestücke mit seinen eigenen Kompositionen und Improvisationen. Seine Leidenschaft für das Kino veranlasste ihn, „Cine-Concerts“ zu geben, improvisierte Begleitungen an Orgel oder Klavier für Stummfilme wie „Das Phantom der Oper“ oder „Metropolis“.

Viele von Escaichs Werken wurden von Accord/Universal aufgenommen. Kürzlich wurde die von Kritikern viel gelobte CD „Baroque Song“ bei Sony Classical veröffentlicht. Sein 2011 erschienenes Album „Les nuits hallucinées“ krönte seine Residenz mit dem Orchestre National de Lyon und erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter den „Choc de l'année“ des Magazins Classica als herausragende Veröffentlichung des Jahres.

Un contemporain de Bach, Johann Mattheson, compositeur et érudit allemand, définit ainsi la fugue en 1739: «Chaque voix s'envole l'une devant l'autre, et cette fuite (en latin fuga) se poursuit d'une manière plaisante jusqu'à ce que les voix se rencontrent et se comparent amicalement». Une définition poétique de la forme musicale sans doute la plus complexe de toutes, véritable prouesse de composition.

Au début du XVIIIe siècle, l'art du contrepoint était considéré comme désuet, passé de mode, voire moqué. Johann Sebastian Bach était une personnalité qui appréciait les défis, et la démarche artistique de L'Art de la Fugue prouve sa volonté de défendre cette forme du passé. Le concept de ce recueil est tout à fait unique, puisque Bach développe à partir d'un unique thème, dans la tonalité de ré mineur, vingt fugues et canons – contrairement au Clavier bien tempéré, où les 48 fugues ont chacune leur propre sujet, dans les 24 tonalités existantes. Un tel projet n'avait jamais été réalisé auparavant. Nous savons aujourd'hui qu'il ne s'agit pas d'une œuvre de commande, mais d'un projet compositionnel qu'il a réalisé pour son propre plaisir et qui, en conséquence, devait particulièrement lui

tenir à cœur. Composé à la fin de sa vie alors qu'il avait entre 50 et 60 ans, ce recueil de fugues peut être considéré comme son héritage artistique.

Cependant, c'est une œuvre relativement peu jouée et enregistrée, car elle soulève un certain nombre de problèmes d'interprétation. En effet ce recueil a longtemps été considéré comme un manuel scolaire à simple usage didactique. En outre, les dimensions considérables de l'œuvre (environ 90 minutes de musique) rendent son interprétation en public une véritable épreuve de force pour l'interprète. Les derniers mois de sa vie, Bach, devenu aveugle, n'était plus en mesure de composer. La dernière fugue est donc restée inachevée. Enfin, de très nombreuses interprétations sur la signification symbolique de cette œuvre complexe confèrent à L'Art de la Fugue une certaine dimension mystique, qui peut paraître quelque peu intimidante pour l'interprète. Certaines interprétations voient par exemple dans L'Art de la Fugue une correspondance exacte avec les caractéristiques de la pensée pythagoricienne.

Après plusieurs décennies de débats, il est aujourd'hui établi avec certitude que L'Art de la Fugue est une œuvre pour clavecin. Effectivement, la notation sur

quatre portées pouvait porter à confusion, et laisser croire que l'œuvre était pensée pour un ensemble de quatre instruments. Mais cette notation n'était pas inhabituelle dans le passé pour un instrument à clavier (c'est par exemple le cas des *Fiori Musicali* de Girolamo Frescobaldi), et permet de mieux visualiser et apprécier la progression et la beauté des lignes de chaque voix individuelle. Je suis convaincue qu'utilisé de la bonne manière et avec intégrité, le piano peut être un excellent serviteur de la musique de Bach. J'ai exclusivement utilisé un jeu sans pédale pour pouvoir faire entendre la complexité des lignes contrapuntiques avec toute la clarté possible. Dans certains cas particuliers, comme celui d'une appoggiature, le piano permet parfaitement d'imiter une certaine vocalité, à la manière d'un chanteur qui suivrait les accents toniques d'une langue et prononcerait une syllabe moins fort qu'une autre. Le clavecin ne peut imiter cela que par des changements agogiques en jouant de manière irrégulière rythmiquement. Certains passages d'inspiration vocales peuvent donc être magnifiquement rendus au piano.

La dernière fugue (Contrepoint 14) est particulièrement célèbre car Bach a recours aux correspondances lettres/notes

musicale et utilise ainsi son propre nom B-A-C-H comme troisième thème, exactement comme un architecte qui graverait son nom dans la pierre de son monument. Il existe à ce jour une douzaine de versions de l'achèvement de cette dernière fugue. Mais à ce jour aucune ne s'est réellement imposée dans le répertoire courant. A l'occasion de ce projet discographique, j'ai demandé à Thierry Escaich, mon ancien professeur au Conservatoire de Paris, de composer sa propre version de la fin de l'ultime fugue. Il y a une certaine similitude remarquable entre l'activité musicale d'Escaich (organiste virtuose, mais aussi l'un des compositeurs les plus demandés de sa génération, improvisateur hors pair, et actif comme pédagogue, en particulier comme professeur de Fugue) et celle de Johann Sebastian Bach. Ce n'est pas tout à fait le cas des auteurs des versions déjà existantes. On peut donc affirmer qu'il s'agit dans une certaine mesure d'une nouvelle version authentique de cet achèvement. J'espère que cette nouvelle version, composée en 2021, pourra donner une nouvelle perspective au dernier chef-d'œuvre de Bach et peut-être inspirer d'autres interprètes.

Eloïse Bella Kohn

Entretien avec Thierry Escaich (juin 2021)

Quand vous m'avez demandé de finir cette fugue pour ce projet, ce Contrepoint 14, je n'ai pas consulté les fins qui existaient. Volontairement. Je préférais rester totalement vierge de toute influence. J'ai réécouté en revanche L'Art de la Fugue depuis le début, j'ai voulu écouter l'histoire qui était racontée. Et en même temps l'histoire que commence à raconter ce Contrepoint 14. Puis j'ai essayé de laisser aller mon inspiration. Comment mêler ces personnages thématiques différents, et finir de conter cette histoire. Tout cela en donnant l'impression qu'à la fin de l'histoire on revient au début. Il y a un côté un peu intimidant. On se dit que la main du Kantor s'est arrêtée là. Il faut avoir un certain culot pour reprendre là et continuer.

Bach écrit très rarement de fugues à quatre sujets. et c'est d'ailleurs ce qui fait la spécificité de ce projet. Va-t-on être capable, en gardant la complexité exigée car il faut superposer quatre idées différentes, et arriver à rendre cela naturel, évident, lyrique éventuellement. C'est un challenge musical, c'est un challenge compositionnel.

J'ai un processus de composition qui passe toujours par le mental. Je vis avec ces idées musicales. Elles se structurent, et ce

n'est que lorsque j'ai essayé plusieurs structurations, je marche avec, je vis avec, que je les couche sur le papier. J'ai fait pareil pour ce projet, c'est-à-dire que j'ai essayé ces superpositions mentalement. Je les vois, je les sens, je change les intervalles et au moment où je suis sûr que c'est la bonne superposition, quelques jours après, je les couche sur le papier. Je pense que lorsqu'un compositeur travaille mentalement, il improvise mentalement. Pour ce qui est de Jean-Sébastien Bach, ce qui est fabuleux, c'est qu'effectivement c'était un improvisateur hors-pair, tous les textes le disent. Il était tellement habitué à improviser que l'on sent le caractère d'improvisation dans sa musique. Et quand j'enseigne la Fugue au Conservatoire de Paris, j'essaie que les élèves retrouvent le caractère parfois de danse improvisée d'une fugue, malgré la difficulté contrapuntique.

Ce qui est passionnant avec la fugue, c'est que chaque fugue de l'Histoire de la musique, y compris celles de Bach, sont différentes. La fugue c'est cela, je prends un personnage, je le fais dialoguer avec lui-même, j'extirpe de nouveaux personnages de ce personnage, et je crée ma propre forme. Elle sera différente de la

prochaine pièce que je vais faire. Ce n'est pas une sonate, une forme définie, c'est une forme qui se définit elle-même.

Ce que j'ai fait, ce n'est pas de réinventer mais c'est de finir ce qui était déjà presque fini. Je n'ai pas fait de différence stylistique, je suis à peu près resté dans le style de ce qui aurait pu être écrit. Mais je n'ai pas suivi de forme préconçue. Ce qui m'intéressait, c'était la vision qu'aurait peut-être pu avoir le compositeur. Que puis-je faire avec ces différents personnages, certains sont plus sombres, d'autres plus fluides. Je me suis mis dans la même liberté que Jean-Sébastien Bach sauf que je suis au début du XXI^e siècle.

Bach était une personnalité qui était constamment dans l'énergie. Ce qui me fascine dans sa musique, même dans les mouvements lents, c'est cette profondeur. Et dans les mouvements rapides, c'est cette puissance, l'énergie de ces voix qui se superposent et ne s'arrêtent jamais de parler, c'est passionnant. C'est d'ailleurs pour cela que les auteurs de jazz s'en emparent et cela fonctionne très bien. Le genre de compositeur qui m'anime, que j'essaye d'être aussi, c'est d'être dans cette énergie vitale. Je saute d'un avion à ma tribune d'or-

gue de Saint-Étienne-du-Mont à Paris, à mes cours au Conservatoire, à l'écriture de plusieurs opéras, à des concerts parfois pratiquement sans répéter. Je trouve les idées dans cette multiplicité, en jouant quelques fois avec des musiciens de jazz, dans des festival musique contemporaine, ces activités se nourrissent elles-mêmes. J'aime et je trouve les idées dans cette multiplicité. D'après moi, et sans me comparer à Bach, il était de ce genre de compositeur.



Compositeur, organiste et improvisateur, **Thierry Escaich** est une figure unique de la scène musicale contemporaine et l'un des représentants majeurs de la nouvelle génération de compositeurs français. Les trois

aspects de son art sont indissociables, ce qui lui permet mêler dans ses concerts création, improvisation et interprétation dans les combinaisons les plus diverses.

Comme compositeur, Escaich aborde les genres et les effectifs les plus variés, dans une quête incessante de nouveaux horizons sonores. Son oeuvre comporte une centaine de pièces, qui séduisent un large public par leur lyrisme incandescent et leur rythme implacable. Se situant dans la lignée de Ravel, Messiaen et Dutilleux, et ne refusant pas les apports des musiques populaires ou les éléments d'inspiration sacrée, le monde sonore d'Escaich s'appuie sur un élan rythmique obsessionnel et de puissantes architectures.

Son style si personnel transparaît aussi bien dans l'intimité de sa musique de chambre que dans de vastes fresques comme *Chaconne* pour orchestre, l'oratorio *Le Dernier Évangile* ou le double concerto pour violon et violoncelle *Miroir d'ombres*. Son premier opéra, *Claude*, sur un livret de Robert Badinter d'après *Claude Gueux* de Victor Hugo, a été créé à l'Opéra national de Lyon en mars 2013 et a reçu les éloges de la critique. Parmi ses compositions les plus récentes, citons *La Nuit des chants*, concerto pour alto écrit pour Antoine Tamestit, commande de l'Orchestre phil-

harmonique de la Radio néerlandaise et du NDR Elbphilharmonie, et *Quatre Visages du temps* (troisième concerto pour orgue), créé au Japon, dont la création européenne a été donnée par Escaich et l'Orchestre national de Lyon en novembre 2017.

Les pièces de Thierry Escaich sont inscrites au répertoire des plus grands orchestres aussi bien en Europe qu'aux États-Unis, et à celui de musiciens tels que Lisa Batiashvili et François Leleux, Valery Gergiev, Paavo Järvi, Alan Gilbert, Alain Altinoglu, Louis Langrée, Renaud et Gautier Capuçon, Emmanuelle Bertrand et Paul Meyer. Il a été compositeur en résidence à l'Orchestre national de Lyon, à l'Orchestre national de Lille et à l'Orchestre de chambre de Paris et a reçu quatre Victoires de la musique (2003, 2006, 2011 et 2017). Il enseigne depuis 1992 l'improvisation et l'écriture au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP), où il a remporté lui-même huit premiers prix. En 2013, il a été élu à l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France. En 2018, il a été le compositeur à l'honneur du festival Présences de Radio France, à Paris.

Thierry Escaich a également beaucoup composé pour son propre instrument:

pièces solistes, musique de chambre, trois concertos, et *La Barque solaire*, poème symphonique pour orgue et orchestre. Son Premier Concerto pour orgue a été joué notamment par le Philadelphia Orchestra et l'Orchestre national de Lyon, et a été sélectionné comme un incontournable du répertoire d'orgue par le magazine *Gramophone*: «*Son concerto exploite toute la palette sonore et l'orchestre et de l'orgue en trois mouvements électrisants, le second mouvement enfant jusqu'à un sommet impressionnant, qui n'est surpassé que par la fracassante coda du finale.*»

La carrière de compositeur de Thierry Escaich est étroitement liée à celle d'organiste, à l'instar de Maurice Duruflé – auquel il a succédé comme organiste titulaire de Saint-Étienne-du-Mont à Paris; il est aujourd'hui l'un des principaux ambassadeurs de la grande école française d'improvisation. Il se produit en récital dans le monde entier, mêlant les oeuvres du répertoire à ses propres compositions et à des improvisations.

Sa passion pour le cinéma l'amène à improviser régulièrement au piano comme à l'orgue sur des films muets tels que *Le Fantôme de l'Opéra* et *Metropolis*.

Parmi les événements marquants de la saison 2020/2021, citons sa résidence

d'organiste auprès de la Philharmonie de Dresde, qui le verra jouer en soliste avec l'Orchestre philharmonique de Dresde et donner plusieurs récitals. Deux oeuvres doivent connaître leur création mondiale, l'opéra de chambre *Point d'orgue* au Théâtre des Champs-Élysées en mars 2021, et le Concerto pour flûte par l'Orchestre philharmonique de Rotterdam et Joséphine Olech. Cette saison, Escaich donne de nombreux récitals; il joue, outre la Philharmonie de Dresde, à la Salle de concert Mariinski (Saint-Petersbourg), à la Salle Zariadié (Moscou), à la Maison de la Radio (Paris), à la Philharmonie de Wrocław et au Konzerthaus de Dortmund.

Les différentes facettes de son art s'illustrent dans une discographie abondante, largement récompensée et publiée notamment chez Accord/Universal et Indésens. Récemment, son disque Baroque Song, enregistré par l'Orchestre de l'Opéra de Lyon, a été publié chez Sony Classical et encensé par la critique. Le CD *Les Nuits hallucinées* (2011), qui couronne sa résidence auprès de l'Orchestre national de Lyon, a reçu de nombreuses distinctions, notamment un « Choc de l'année » de *Classica*. La création mondiale de Claude à l'Opéra de Lyon a été publiée en DVD (BelAir Classiques).

RECORDING: Teldex Studio Berlin,
February and March 2021

PRODUCER: Eloïse Bella Kohn

RECORDING ENGINEER: Sebastian Nattkemper
Mastered by Sebastian Nattkemper
and Jupp Wegner

PIANO: Yamaha CFX

PIANO TECHNICIAN: Christian Pohl

PUBLISHERS: Peters EP 8586b
(later version of the original print,
edited by Christoph Wolff)

PHOTOS: © Felix Broede

GRAPHIC ARTS: Birgit Fauseweh

© & © 2021 by Profil Medien GmbH /
hänssler CLASSIC
D – 73765 Neuhausen
info@haensslerprofil.de
www.haensslerprofil.de

With all my thanks to the
team of Yamaha Music Europe,
the Thyll-Stiftung and the ADAMI
for making this recording possible.



HC21049