



Jean-Sébastien Bach

(1685-1750)

L'ART DE LA FUGUE

*La Grande Ecurie
et la Chambre du Roy*

Direction

Jean-Claude Malgoire

L'ART DE LA FUGUE

[77'20]

1 – Fugue Simple 3'07

*2 violons, 2 hautbois d'amour, alto, basse de viole
hautbois da caccia, basson, violoncelle, contrebasse et clavecin*

2 – Fugue Simple 2'57

2 violons, viole, violoncelle et clavecin

3 – Fugue inversée 2'48

*2 violons, 2 hautbois d'amour, alto, basse de viole
hautbois da caccia, basson, violoncelle, contrebasse et clavecin*

4 – Canon «alla ottava» 4'05

clavecin

5 – Canon «alla decima, contrapunto alla terza» 4'19

2 violes d'amour

6 – Fugue inversée 4'37

*2 violons, 2 hautbois d'amour, alto, basse de viole
hautbois da caccia, basson, violoncelle, contrebasse et clavecin*

7 – Fugue à deux sujets 3'27

*2 hautbois, hautbois d'amour; 2 violons, alto,
viole, violoncelle, hautbois da caccia, basson, contrebasse et clavecin*

8 – Fugue à trois sujets 7'08

viole de gambe, clavecin

9 – A 4 «in stile francese» 4'50

*2 violons, 1 hautbois d'amour, alto, basse de viole
hautbois da caccia, hautbois, basson, violoncelle, contrebasse et clavecin*

10 – A 4 «per augmentationem et diminutionem» 2'59

*2 violons, 2 hautbois d'amour, alto, basse de viole
hautbois da caccia, basson, violoncelle, contrebasse et clavecin*

11 – Fugue (rectus) 2'16

Hautbois d'amour, hautbois da caccia, basse de viole, basson

12 – Miroir de la précédente (inversus) 2'23

Violon piccolo, violon, violoncelle

13 – Canon «alla duodecima in contrapuncto alla quinta» 4'23

clavecin

14 – A 4 «alla duodecima» 2'54

*2 violons, 2 hautbois d'amour, alto, basse de viole
hautbois da caccia, basson, violoncelle, contrebasse*

15 – Fugue à trois sujets 8'01

violon, alto, viole et violoncelle

16 – A 3 (rectus) 2'30

violon piccolo, violon, violoncelle, clavecin

17 – Miroir de la précédente (inversus) 2'31

2 violes d'amour, violoncelle, clavecin

18 – A 4 «alla decima» 3'31

*hautbois, hautbois d'amour, hautbois de chasse, basson, deux violons alto,
viole, violoncelle, contrebasse et clavecin*

19 – Fugue à quatre sujets (inachevée) 8'13

*2 violons, 2 hautbois d'amour, alto, basse de viole
hautbois da caccia, basson, violoncelle, contrebasse et clavecin*

ACTA SACRA LIBERA VERBA

(Les Actes sont sacrés, et libres les commentaires...)

A l'heure de sa mort, Jean Sébastien Bach travaillait encore à la composition d'un impressionnant cycle de variations contrapuntiques, écrites dans une même tonalité, à partir d'une seule idée thématique.

A peine gravée et publiée l'Offrande musicale, sans doute voulut-il relever un nouveau défi et dresser un bilan de sa science et de son art.

Ainsi naquit l'Art de la fugue, chef d'œuvre né de l'unité parfaite entre pensée et langage, qui liée à la fascination qu'exercent les œuvres inachevées, a fait que deux siècles et demi après l'écriture de cette œuvre, musicologues et interprètes en sont encore à s'interroger tant sur ce qu'aurait été la structure définitive du cycle une fois terminé, que sur sa destination organologique.

Parmi les grands débats qui accompagnent toute l'interprétation de l'Art de la fugue, celui de l'instrumentation de l'œuvre n'en finit pas de faire s'affronter les uns et les autres.

Peut-on instrumenter la quasi-totalité de l'œuvre dont on soutient généralement que seule l'interprétation au clavier serait licite ?

Avant de répondre à cette question, il convient de considérer les trois arguments majeurs

invoqués par les défenseurs de la théorie énoncée ci-dessus.

Le premier, c'est que l'Art de la fugue est entièrement jouable sur un instrument à clavier (le fameux clavecin ou clavichorde à pédalier déjà invoqué pour les six sonates en trio jouées habituellement à l'orgue).

Le second, remet en cause les instruments mélodiques dont la tessiture rendrait virtuellement impossible l'exécution de certaines pages, sans recourir à l'altération du texte.

Le troisième enfin, constate que la présence d'une basse non chiffrée implique l'inadéquation d'un instrument de continuo.

Fortuitement, c'est Jean Sébastien Bach lui-même, qui donne son élément de réponse, si l'on veut bien considérer le mouvement d'une sonate en trio utilisé et instrumenté par ses soins, dans la sinfonia d'ouverture de la seconde partie de la cantate 76. Il y utilise le hautbois d'amour pour le soprano, la basse de viole pour le ténor, et chiffre la basse pour le groupe de continuo.

Outre l'association magique créée par le timbre de ces instruments qui à elle seule justifierait le principe de l'orchestration de l'Art de la fugue, on peut également constater que dans cette sinfonia, Bach n'hésite pas à avoir recours à des

instruments dotés d'un ambitus plus large que ceux du quatuor à cordes «habituel».

La proposition qui sous-tend cette version de l'Art de la fugue, est donc la suivante.

Jean Sébastien Bach se situe à l'époque (charnière) dans l'histoire de l'organologie : son instrumentarium est beaucoup plus riche et varié qu'il ne le sera jamais dans la période classique.

Il va donc utiliser des mélanges dans ses œuvres instrumentales (concertos Brandebourgeois, sinfonias de cantates, passions etc...) quelquefois très insolites, mais qui optimisent le discours musical. On y retrouve – comme dans l'univers sonore de la renaissance – des «Concerts homogènes» : cordes, hautbois (ces derniers avec toute leur diversité allant du hautbois d'amour à celui «da caccia») basson trompettes et timbales. De même, use-t-il des «Concerts brisés» (1^{er}, 2^{ème} et 5^{ème} Brandebourgeois ou des «Concerts de violes» (6^{ème} Brandebourgeois).

On le voit donc, l'instrumentarium de Jean Sébastien Bach se distingue par sa variété, sa richesse. Et si nous utilisons la plupart des instruments qu'il avait à sa disposition, l'instrumentation de l'Art de la fugue devient possible sans aucunement altérer le texte musical.

Notre travail aura donc ici, consisté essentiellement à nous inspirer des propres conceptions de Bach en matière d'instrumentation, quitte à réserver au clavier les canons à l'octave et à la quinte. «Quaerendo inveniatis...» écrivait le Cantor en marge du 6^{ème} canon de l'Offrande musicale. Qui nous tiendra rigueur d'avoir voulu étendre

cet appel à la liberté individuelle à une œuvre appartenant de toute évidence à la famille non des ouvrages théoriques comme on l'a écrit trop souvent (quand Jean Sébastien fut-il «théorique» dans sa vie ?) mais appelée à provoquer l'imagination de ses interprètes ?

A cet appel à la liberté qui est la plus grande marque de respect que puisse avoir un créateur pour ses interprètes présents ou à venir, nous avons répondu en considérant les solutions envisagées par Bach lui-même dans d'autres cas : ceux précisément qui nous font vénérer le Cantor car il fut tout à la fois artiste génial, penseur inspiré, fin mathématicien et sublime artisan... Bref, rien de l'abstrait théoricien vieillissant que l'on évoque trop souvent à propos de l'Art de la Fugue et sans doute injustement, car toute sa vie et toute son œuvre portent témoignage de ses multiples et permanentes préoccupations qui culmineront avec l'Art de la fugue.

Jean Claude MALGOIRE

La Grande Ecurie et la Chambre du Roy

INTERPRETES ET INSTRUMENTS

Philippe Couvert

violon ~ Leopold Widhalm début XVIIIème Nüremberg

violon piccolo ~ François Coussin début XIXème Mirecourt

viole d'amour ~ Bernard de Liège 1890 Paris

Archets de Daniel Latour, 1985 Montauban et anonyme, milieu XVIIIème siècle

Bernadette Charbonnier

violon ~ Pierre Jaquier dit Mathias, modèle Amati 1980

Jean-Luc Thommerieux

alto ~ Christian Rault 1989 – Copie de Maggini

viole d'amour ~ Mangenot

Christine Plubeau

viole de gambe ~ Copie de J. Tielke / F. Bodani, Namur 1988

Claire Giardelli

violoncelle ~ Guersan 1764

violoncelle piccolo ~ Pierre Jaquier dit Mathias 1982

Michel Maldonado

contrebasse ~ Pilement père, fin XVIIIème

Christophe Mazeaud et Daniel Dehais

hautbois ~ Copie d'après Thomas Stanesby (junior) par Olivier Cottet

hautbois d'amour ~ Copie d'après Eichentopf par Olivier Cottet

Christine Allaric

hautbois de chasse (da Caccia) ~ Copie d'après Eichentopf, par Henri Gohin

Norbert Kunst

basson ~ Copie d'après Eichentopf, Philip Lewin / New York 1992

Mirella Giardelli

clavecin ~ Marc Ducornet

Direction **Jean-Claude Malgoire**

Le présent enregistrement a été réalisé
du 31 octobre au 3 novembre 1993
en l'église de Lanvellec (en Trégor), faisant suite à un concert
présenté dans le cadre du 7ème Festival de Lanvellec

en partenariat avec

L'Association des Rencontres Internationales de Musique Ancienne en Trégor
soutenue par le Ministère de la Culture / DRAC Bretagne,
Le Conseil Général des Côtes d'Armor,
Le Conseil Régional de Bretagne,
La Caisse Régionale des Monuments Historiques

et avec le soutien

du Comité Régional Bretagne
de la Fondation Electricité de France

La Grande Ecurie et La Chambre du Roy

direction : Jean-Claude Malgoire

Sans La Grande Ecurie et La Chambre du Roy fondée en 1967 par Jean-Claude Malgoire, l'histoire de l'interprétation de la musique baroque n'aurait pas le même sens. Cet ensemble a eu le mérite de s'attaquer à un répertoire jusqu'alors délaissé, et ce n'est pas un hasard s'il porte le nom de La Grande Ecurie qui, au temps de François Ier se réunissait pour la pompe du trône, alors que la Chambre du Roy se rassemblait pour le plaisir des oreilles monarchiques. A l'éclat des trompettes et tambours de l'une correspondait la douceur des hautbois et des violons de l'autre. En toute logique La Grande Ecurie et La Chambre du Roy s'inscrit dans une tradition attachée aux œuvres instrumentales des 17e et 18e siècles oui à partir de 1974 aux grandes pages lyriques de Monteverdi, Lully, Charpentier, Rameau, Haendel, Vivaldi, Gluck, Mozart. La fondation de l'Atelier Lyrique de Tourcoing en 1981 amorce une coopération féconde entre l'Opéra du Nord et La Grande Ecurie. Après la fameuse trilogie Mozart Da Ponte qui a marqué la saison 1995, la Triade Monteverdi présentée en 2001 à Tourcoing, aux Théâtres des Champs-Élysées et de Saint-Quentin-en-Yvelines a constitué une étape importante. Outre une production scénique de deux Cantates profanes de Bach, de Catone in Utica de Vivaldi à l'Opéra Comique, Jean-Claude Malgoire et ses musiciens s'aventurent désormais vers d'autres territoires : l'Echelle de soie de Rossini, Gianni Schicci de Puccini jumelé avec l'Amfiparnasso de Vecchi, La Messe des Morts de Gossec ainsi que récemment l'Enfance du Christ de Berlioz. Une éternelle jeunesse et un constant renouvellement à mettre à leur actif.

*L'Association de La Grande Ecurie et La Chambre du Roy est subventionnée
par le Ministère de la Culture et de la Communication/DRAC*

Né en Avignon, **Jean-Claude Malgoire** a commencé dans cette ville ses études musicales. après un début de carrière comme hautboïste symphonique et musicien de chambre, il se penche sur les problèmes d'interprétation de la musique actuelle et enregistre un disque récital comprenant des œuvres de Holliger, Castiglioni, Shinoara, etc. Il obtient à cette époque plusieurs distinctions internationales dont la récompense suprême au Concours International de Genève 1968. En 1972, il est choisi par Bruno Maderna comme soliste de l'Ensemble Européen de Musique Contemporaine. Il est remarqué par Charles Münch qui le nomme soliste Cor anglais de l'Orchestre de Paris où il devient l'un des instrumentistes préférés de Münch ; Ozawa...

Jean-Claude Malgoire was born in Avignon, and began his musical studies there. Having started his career as an oboist in orchestral and chamber music, he became interested in problems of interpretation in contemporary music and recorded a recital of works by Holliger, Castiglioni, Shinoara, amongst others, which won several international prizes including the top award at the Geneva International Competition of 1968. In 1972, he was chosen by Bruno Maderna as a soloist with the European Contemporary Music Ensemble. He was noticed by Charles Munch, who appointed him solo cor anglais of the Orchestre de Paris, where he became one of the favourite musicians of Munch, Ozawa and other celebrated conductors.

Cependant, dans le même temps où il poursuit sa carrière d'instrumentiste, une passion irrésistible le saisit concernant l'approche de musiques "anciennes". Cette passion l'entraîne à la recherche d'instruments disparus pour les faire reconstituer, de partitions oubliées, etc. pour cela il fouille très activement les bibliothèques d'Europe, recherche des manuscrits, réalise des partitions à partir de documents d'archives, les compare, se livre donc à la "musicologie" la plus vivante qui soit, puisqu'elle conduit à la création d'œuvres oubliées, sinon perdues pendant des siècles. La connaissance qu'il acquiert peu à peu des styles d'interprétation des musiques des XVIIe et XVIIIe siècles, l'incite à créer un ensemble d'instruments à vent qui prendra le nom de "Grande Ecurie du Roy" en référence au nom de l'ensemble jouant les musiques de fêtes au temps des rois : François Ier, Henri IV, Louis XIII, Louis XIV, Louis XV. Très vite, il lie à cet ensemble une formation de musique de chambre 'La Chambre du Roy' pour jouer les musiques d'intérieur des même époques.

However, at the same time as he pursued this instrumental career, he was seized by an irresistible passion for a new approach to "early music". This passion prompted him to search for obsolete instruments in order to have them rebuilt, and for forgotten scores. For this purpose he scoured the libraries of Europe, looking for manuscripts, editing scores from archive documents, comparing them, in fact devoting himself to the most active sort of "musicology", since it led to the recreation of works forgotten, if not lost for centuries.

Having gradually acquired considerable knowledge of the styles of interpretation of works of the 17th and 18th centuries, he decided to form a wind ensemble which took the name of "La Grande Ecurie du Roy", a reference to the name of the ensemble that played festive music at the time of Kings François I, Henri IV, Louis XIII, Louis XIV and Louis XV. Soon after this he formed a complementary ensemble, "La Chambre du Roy", to play chamber music of the same period.

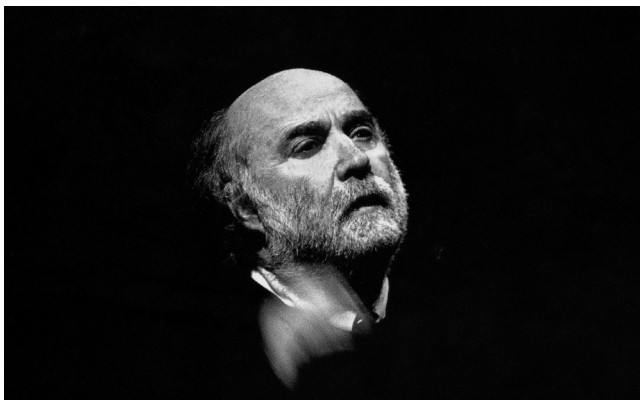


Photo : Danièle Pierre

ACTA SACRA LIBERA VERBA

(Acts are sacred, words are free)

At the time of his death, Johann Sebastian Bach was still working on the composition of an impressive cycle of contrapuntal variations, all in the same key and based on a single theme. With his *Musical Offering* only just engraved and published, he probably wished to set himself a new challenge and produce a summa of his skill and learning. This was the genesis of the *Art of Fugue*, a masterpiece of unity of thought and language. Its formal perfection, combined with the perennial fascination exercised by unfinished works, has meant that, two and a half centuries after it was written, musicologists and performers are still wondering both what the final structure of the completed cycle would have been, and the instruments for which it was intended.

Of all the complex debates surrounding the interpretation of the *Art of Fugue*, the question of instrumentation is perhaps the one which still provokes the liveliest confrontations.

Can one 'orchestrate' the quasi-totality of a work of which it is generally held that only keyboard performance is legitimate? Before answering this question, we should consider the three major arguments advanced by the proponents of the

'keyboard' hypothesis.

The first is that the *Art of Fugue* is entirely playable on a keyboard instrument (the harpsichord or clavichord with pedalboard, sometimes mentioned in connection with the six Trio Sonatas which are usually performed on the organ).

The second questions the use of melody instruments because their limited compass would make it virtually impossible to perform certain voices without altering the text.

Finally, the third observes that the presence of an unfigured bass implies that a continuo instrument is inappropriate in this context.

By a happy chance, it is Johann Sebastian Bach himself who gives us an element of reply to these arguments, if we look at his own orchestration of the movement from one of his trio sonatas that forms the opening sinfonia to the second part of Cantata no.76. Here he employs oboe d'amore for the soprano and bass viol for the tenor, and figures the bass for the continuo group.

Quite aside from the magical combination created by the timbre of these instruments, which on its own would justify the principle of orchestrating the *Art of Fugue*, we may also note that in this sinfonia Bach does not hesitate to

make use of instruments with a wider range than that of the 'standard' four-part string ensemble

The proposition that forms the basis for the version of the *Art of Fugue* presented here is thus as follows.

Bach lived at a pivotal period in the history of musical instruments: the instrumentarium available to him was much richer and more varied than it would ever be in the Classical era.

This enabled him, in such works as the Brandenburg Concertos, the sinfonias to his cantatas, the Passions, to use instrumental combinations that were sometimes highly unusual, but optimised the musical discourse. In these compositions – as in the sound-world of the Renaissance – we find 'whole consorts' of strings, oboes (in all their diversity, from oboe d'amore to oboe da caccia), bassoons, trumpets and kettledrums. He also has recourse to 'broken consorts' (Brandenburg Concertos nos.1, 2 and 5) and 'consorts of viols' (Brandenburg no.6).

Bach's instrumentarium, then, is notable for its variety and richness. And if one makes use of most of the instruments he had available, an orchestration of the *Art of Fugue* becomes feasible without modifying the musical text in any way. Hence our work here has essentially drawn on Bach's own conceptions in terms of instrumentation, while choosing to retain keyboard alone for the canons at the octave and the fifth. A final point: we decided to substitute for the triple fugue (Contrapunctus VIII) the perpetual inverted canon at the fourth

found in the Berlin manuscript. *Quaerendo invenietis* (Seek and ye shall find), wrote the Cantor in the margin of the sixth canon of the *Musical Offering*. Who can blame us for wishing to extend this appeal for individual liberty to a work which so obviously belongs not to the family of theoretical treatises, as has all too often been asserted (when was Johann Sebastian ever 'theoretical' in his life?), but among those compositions destined to excite the imagination of their interpreters?

Our response to this call to freedom, which is the greatest mark of respect a creator can show for his present or future interpreters, has been to take into consideration the solutions explored by Bach himself in other contexts. Precisely those options, in fact, which have made the Cantor an object of veneration: artist of genius, inspired thinker, expert mathematician, sublime craftsman. Here, in sum, there is no trace of the ageing abstract theorist too frequently – and unjustly – evoked when his final composition is discussed. The whole of Bach's life and work bear witness to his many longstanding preoccupations, which reached their culmination in the *Art of Fugue*.

Jean Claude MALGOIRE
Translation: Charles Johnston

La Moselle et "Le Couvent" de Saint Ulrich

Qu'un Centre de ressources consacré aux musiques baroques de l'Amérique latine ait vu le jour en Moselle et rayonne au-delà des frontières et des océans, ne laisse point de surprendre. On peut y voir l'un des signes, nombreux, d'un engagement du Conseil Général aux côtés des initiatives les plus originales, pourvu qu'elles soient fécondes et porteuses d'ouverture vers de nouveaux horizons culturels.

Cette initiative innovante, que vient prolonger l'activité éditoriale discographique de K617, participe ainsi à une démarche plus large de développement culturel bénéficiant de l'attention permanente de notre Assemblée.

Il suffit ici de rappeler les actions menées pour la mise en valeur du patrimoine musical dans le département, l'accompagnement fidèle des amateurs regroupés en sociétés de musique, des ensembles instrumentaux professionnels ainsi que des festivals, sans omettre enfin les écoles de musique qui ont un rôle prépondérant dans la formation des jeunes musiciens.

Puisse "Le Couvent", Centre International des Chemins du Baroque de Saint Ulrich, poursuivre son développement dans un environnement aujourd'hui en pleine mutation et en plein épanouissement, avec le musée de Sarrebourg, le site archéologique de la villa gallo-romaine de Saint Ulrich, le Festival international de musique...

"Le Couvent", porté par une société d'économie mixte innovante née de l'initiative du Conseil Général de la Moselle et de la Ville de Sarrebourg, rassemblant désormais le Centre International des Chemins du Baroque et le Label discographique K617, est aujourd'hui un véritable site culturel, riche de projets et promis au plus bel avenir.

Le Conseil Général de la Moselle est fier de son engagement aux côtés de ceux qui font et feront de ce lieu, un terrain de découvertes et de rencontres, un espace de développement artistique et culturel.

Philippe Leroy

Le Président du Conseil Général de Moselle