

The logo for Hungaroton, featuring the word "HUNGAROTON" in a bold, sans-serif font with a small red and green dot between the 'O' and 'N'.

HUNGAROTON

A detailed photograph of a Gothic window with intricate tracery. The window is set within a large, pointed archway. The tracery is made of reddish-brown stone and features a central circular motif surrounded by four lobes, resembling a stylized flower or a quatrefoil. The window is filled with blue and white stained glass. The surrounding architecture is made of light-colored stone with decorative elements like gargoyles.

JOHANN SEBASTIAN BACH
THE ART OF FUGUE
BALINT KAROSI

JOHANN SEBASTIAN BACH

THE ART OF FUGUE, BWV 1080

DISC ONE

| | | |
|----|--|-------------------|
| 1 | Contrapunctus I | 3:21 |
| 2 | Contrapunctus II | 3:11 |
| 3 | Contrapunctus III | 2:28 |
| 4 | Contrapunctus IV | 3:46 |
| 5 | Contrapunctus V | 3:24 |
| 6 | Contrapunctus VI a 4 in Stylo Francese | 4:44 |
| 7 | Contrapunctus VII a 4 per Augmentationem et Diminutionem | 4:06 |
| 8 | Contrapunctus VIII a 3 | 5:22 |
| 9 | Contrapunctus IX a 4 alla Duodecima | 2:50 |
| 10 | Contrapunctus X a 4 alla Decima | 4:39 |
| 11 | Contrapunctus XI a 4 | 5:16 |
| | | Total time: 43:13 |

DISC TWO

| | | |
|---|--|-------------------|
| 1 | Contrapunctus XII a 4 in forma inversa | 3:03 |
| 2 | Canon II alla Ottava | 4:09 |
| 3 | Contrapunctus XII a 4 in forma recta | 3:17 |
| 4 | Canon IV alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta | 4:03 |
| 5 | Contrapunctus XIII a 3 in forma recta | 2:33 |
| 6 | Canon I per Augmentationem in Contrario Motu | 4:28 |
| 7 | Contrapunctus inversus XIII a 3 in forma inversa | 2:27 |
| 8 | Canon III alla Decima in Contrapunto alla Terza | 4:56 |
| 9 | Contrapunctus XIV 'Fuga a 3 soggetti' | 8:37 |
| | | Total time: 37:39 |

BÁLINT KAROSI

organ Disc One: 1–11, Disc Two: 3, 5, 9

harpsichord Disc Two: 1, 4, 7 (R. Hicks), Disc Two: 2, 6 (Zuckermann)

clavichord Disc Two: 8

Organ

Richards, Fowkes & Co., Opus X. (2000)

| WERK | RÜCKPOSITIV | PEDAL |
|-----------------------|-----------------------------|--------------------------|
| Bourdon 16' | Gedackt 8' | Subbass 16' |
| Principal 8' | Principal 4' | Octave 8' |
| Viol d' Gamba 8' | Rohrflöte 4' | Gedackt 8' |
| Rohrflöte 8' | Waldflöte 2' | Octave 4' |
| Octave 4' | Quinte 3' / Sesquialtera II | Posaune 16' ⁴ |
| Spitzflöte 4' | Scharff V | Trompet 8' |
| Nasat 3' / Cornet III | Dulcian 16' | Cornet 2' |
| Octave 2' | Krummhorn 8' | |
| Mixture V | Schalmey 4' | Tremulant |
| Trompet 8' | | Cimbelstern |
| Vox humana 8' | | Vogelsang |

a=440 Hz, temperament after Kellner

wind pressure: 70 mm Wassersäule

couplers: Werk/Pedal, Rückpositiv/Pedal, Werk/Rückpositiv

Harpsichords

Italian harpsichord by Robert Hicks (2009)

Flemish double harpsichord by Zuckermann (2012),

courtesy of Zuckermann Harpsichords Intl.

Clavichord

Arnold Dolmetsch (1907), courtesy of Peter Sykes

The Art of Fugue

The last composition of **Johann Sebastian Bach's** (1685–1750) grandiose œuvre, *The Art of Fugue* has been surrounded by mystery, some of which is still alive some 260 years after he completed his work. Philosophers, musicologists, composers, conductors and instrumentalists have attempted to uncover the secrets that Bach had hidden in this work, especially in the last fugue he had left unfinished.

In his analysis, László Somfai says the work is charged with myths laden with creative and paralyzing atmospheres; its abstract music was probably not composed to be performed, but it seems like a kind of abstract but perfect architectural masterwork made up of various musical textures. One of the most prominent contemporary researchers of Bach, Christoph Wolff, asks the rhetoric question: to what extent could Bach use his knowledge of musical science to gain an “insight into the depths of the wisdom of the world? How and where could he find the signs of the Invisible?” Wolff also highlighted that Bach “...understood the basic materials of music to be directly ... of the universe, he also grasped the metaphysical dimension of music”. According to Erich Bergel (1930–1998) a German conductor originating from Transylvania, Romania who created an exciting reconstruction of the last, unfinished fugue, “the correctness of the first edition must be questioned because we now know that in the process of composing this

work Bach expanded it, changed the order of the completed sections, and added new fugues. These changes prove that Bach saw it as a living cycle having organic growth.” Zoltán Göncz, researching *The Art of Fugue* for decades, goes even further by claiming that the lost parts of Bach's last fugue can be reconstructed on the basis of the manuscript because the composer essentially programmed the bars – that later were lost – into the music itself. He points out that it is highly likely that it was this lost part (a permutation matrix) that was completed first. When making his research, Göncz did not only rely on the findings of musicology, the history of literature and philosophy, but also on those of numerology and kabbalah art.

To make a conclusion of the researches, analyses and hypotheses carried out by Somfai, Wolff, Bergel, Göncz and many other authors, would be too daunting a task to undertake in a CD brochure. Similarly, it would be impossible to provide a detailed analysis of the key role played by *The Art of Fugue* in Bach's life and work, or to consider all the far-reaching artistic and intellectual aspects of the work in detail. This short description shall also ignore interpretative considerations, i.e. the benefits and drawbacks of the various possible instrumental arrangements (symphony orchestra, string orchestra, piano, organ, harpsichord, etc.). What we, in fact, shall attempt to endeavor here is to (briefly) describe how the work was conceived and give a short analysis of the composition itself.

The majority of Johann Sebastian Bach's works can be regarded as 'applied music', in the most genuine sense of the word. In these cases, Bach knew exactly what the target audience of the actual piece was, and at what venue (e.g. a church or the royal court) it was to be performed and by what kind of performing apparatus. In the last decade of his life, he was becoming more and more determined to compose a new set of works which apply contrapuntal polyphony, a type of musical texture he had perfected even though it was deemed not only conservative but totally obsolete by the 1740s. So Bach was intent on composing pieces that were largely unrealistic to complete in the remaining few years of his life. Such polyphonic gems include the second volume of the *Wohltemperiertes Klavier*, completed in 1744 and comprising 24 wonderfully homogenous but also independent preludes and fugues, or the *Goldberg Variations* whose interweaving canons posed a challenge for even the most excellent harpsichord players of the time. The list could go on with the canonic variations written on the choral *Vom Himmel hoch* which also proved far too difficult for contemporary organ players and were thus not performed for a long time. As for the *Musikalisches Opfer* written by Bach in 1747/48, neither practical reasons nor performance opportunities are believed to have been major worries for the composer, as the piece contained such a large number of enigmatical notation elements – solved only a century later, in the late 19th century. These were his major

compositions that paved the way for *The Art of Fugue* which Bach composed in 1749/50, already suffering from his failing eyesight. Although he wrote the majority of the manuscript by hand himself, after an abortive eye operation all he could do was dictate the new pieces in the last few months of his life. The last (19th) piece he wrote was left unfinished after he unfolded and developed the theme corresponding to the letters in his name (B-A-C-H). This was one of the greatest enigmas that has generated the highest number of hypotheses and still gives rise to endless speculation.

As for the conception and compositional method, *The Art of Fugue* can be divided into three layers. The first eleven "Contrapuncti" are complete, and their order had been very carefully determined clearly reflecting Bach's compositional intentions. The instrumentation was not specified by the composer, but we cannot be certain – taking the example of the *Musical Offering* into consideration – that Bach ever had the intention of specifying what instruments he wanted. The second layer consists of seven movements (three complex mirror fugues and four two-part fugues with a canonic structure) which Bach had not numbered and whose order was proposed later (after 1850) by researchers based on various theories or even on the reasons and possibilities of the performance. The third layer contains a single piece, the already mentioned incomplete

19th “Contrapunctus”, which continues to spur musicological speculation.

As for the structure of the individual movements and their inherent themes and motifs, we can distinguish five groups. The first group (Contrapunctus I-IV) comprises four fugues with a relatively simple structure, the first two of which built on the regular form of the theme (subject), while the second two employ the theme in inversion. The second group (Contrapunctus V-VII) contains three so-called “counter-fugues” in which the subject is used simultaneously in its regular and inverted form. In the unfolding variations of the subject, the composer shows predilection for the method of augmentation (doubling all-note length) and diminution (halving the original time value). Group 3 (Contrapunctus VIII-XI) embraces double and triple fugues, where the themes are first exposed and developed separately, then – following a process of complex variation and a high-level combination of motifs – there are presented simultaneously. Group 4 encompasses canon-structured fugues that are based on strict compositional rules, and here Bach also departed considerably from the original theme of the cycle by applying chromatic elements and irregular mirror themes. The last, fifth group include the mirror fugues which, as a result of the composer’s ingenuity, can be played in a fully inverted form without the violation of contrapuntal rules or musicality. Here, ascending musical textures are

also meaningful when descending; the fugue’s topmost part in one is inverted to provide the lowest part elsewhere. This exquisite and ingenious compositional bravura explains better than anything else the title given by the posterity: *The Art of Fugue*.

Attila Retkes

In 1737, J. S. Bach’s infamously hostile pupil Johann Adolf Scheibe published an anonymous letter in the Leipzig newspaper, *Critischer Musikus*. Scheibe described Bach’s music as unduly complex, with excessive counterpoint that obscured melodic and harmonic simplicity. A long series of controversial dialogues ensued between him and Bach’s defender, Johann Abraham Birnbaum, professor of rhetoric in Leipzig. The debate primarily reflected the changing musical taste of the time, but also touched on some important points of music theory and the purpose of music in general. Bach never responded directly to these critical writings, except perhaps in verbal correspondence with Birnbaum. Musicologists have often interpreted Bach’s silence as an apparent lack of interest in confronting these allegations. But David Yearsley posits in his “Bach and the Meanings of Counterpoint” that Bach did respond to his critics in some of the major musical works of his last decade.

In works such as the four canons of the *Clavierübung III* (1739), the *Goldberg Variations*

(1741), the Canonic Variations on *Vom Himmel hoch* (1747) and *The Art of Fugue*, Bach's attention turned to combining melodic and harmonic simplicity with advanced compositional and canonic devices. These works, all comprehensive compositional projects, culminated in *The Art of Fugue*, in which Bach merged diverse musical forms such as the keyboard variation, the French overture, the Italian concerto and the galant style with the complex techniques of inversion, augmentation, retrograde, and double, triple and quadruple fugues, all derived from the simple subject given in the opening of Contrapunctus I.

The Art of Fugue is a set of variations, each of which is a self-sufficient fugue or Contrapunctus. My recording presents what I believe is the most logical and musically satisfying order of the variations. Performing an unbroken sequence from #1 through #11 seems logical, as these contrapuncti (simple fugues, mirror and augmentation fugues, double and triple fugues) become increasingly complex. The steady progression reaches a structural climax in #11, the most technically demanding, rhythmically and chromatically complex fugue of the series. I always take a short break after this fugue in a live performance, as reflected in the present recording by the break between Disc One and Two. After Contrapunctus #11, #12 returns to a more diatonic harmonic language and #13 to a more adventurous galant style. The four canons seemed to find their perfect place between these

mirror fugues, as this group constitutes the most compositionally complex set of variations. I was concerned that the four canons and the mirror fugues might result in an excessively academic Disc Two, so I have counterbalanced the group with maximum sonic variety by performing on the clavichord, organ, and two different harpsichords.

The Art of Fugue also reflects Bach's lifelong interests in using international styles as platforms through which he could flex his muscle as a composer, by solving difficult compositional challenges while maximizing the musical affect of the given style. Each contrapunctus has a different stylistic allegiance that inspired my choice of tempi and registrations: #2 and #6 are clearly French, #5 seems South German, #1, #10, #7, #9, #12 are Italian, the canons and #8, #11, #13 are galant and the opening of #14 is in stile antico.

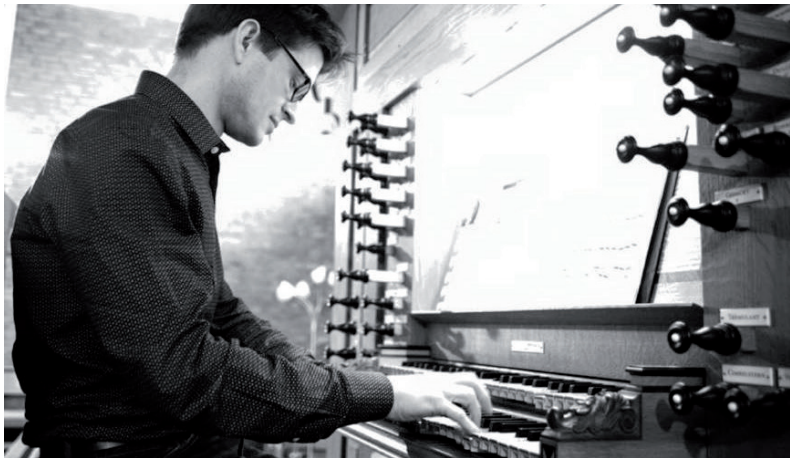
Despite being published on four staves, (a customary publishing policy for academic works at the time), and despite some of the uncomfortably large intervals in contrapuncti #12 and #13, *The Art of Fugue* was undoubtedly conceived for a keyboard instrument. All contrapuncti and canons are perfectly playable on a harpsichord, clavichord or organ without the help of feet on pedals. Until about 1800, keyboard instruments were practically interchangeable, unless a composer specifically designated one or the other, or added a third staff for the organ pedals. The lack of instrumental designation of

The Art of Fugue does not warrant the common misconception that he intended it to be played indiscriminately on any instrument other than a keyboard. The present recording presents all commonly available keyboard instruments to Bach (except the Lautenwerk and the fortepiano which he did not particularly like). I only use my feet on the pedals in #14 for dramatic effect.

I recorded #14 unfinished. The title of #14 is a misnomer; it should be called a quadruple fugue with three subjects (unless Bach had something else in mind for the remainder). There are many adequate and some excellent completions, but

I wanted to preserve the climactic effect of the dramatic and abrupt ending at the beginning of the fourth fugue, with the recapitulation the main subject on the pedal. I agree with Christoph Wolff, who believes that Bach did finish this fugue on a separate page, now lost. Some day somebody might discover Bach's completion.

Perhaps partially in response to Scheibe's criticism, Bach's most astonishing achievement in *The Art of Fugue* was to have composed a work of art that has provided the most sophisticated analytical minds of music history with a fertile ground of research, and the most unsuspecting audiences with an



uncompromised, purely musical catharsis. Set beside the highly intellectual layer of fugal and canonic devices, the multiplicity of styles of *The Art of Fugue* grants an unparalleled listening experience; it continues to arise and sustain the interest of musical specialists and amateurs alike, and has gained an unusual popularity, particularly in the past few decades.

Bálint Karosi

Bálint Karosi

The active composer, concert organist, conductor and harpsichordist is the prizewinner of the 2008 International J. S. Bach Competition in Leipzig. An avid interpreter of Bach, he has recorded three CDs of Bach's music, most recently the *Clavierübung III* by J. S. Bach, released in 2014 by Hungaroton.

In 2015 Bálint Karosi was appointed as Cantor at Saint Peter's Lutheran Church in midtown Manhattan, where he oversees an ambitious musical program, with frequent performances of cantatas and choral and orchestral works including a yearly performance of J. S. Bach's *Saint Matthew Passion* on Good Friday. Previously, Bálint served as Minister of Music at the First Lutheran Church of Boston, where he established a *Bach Cantata Vespers* series and the successful annual *Boston Bach Birthday*, a daylong program of concerts on the occasion of the composer's birthday. He is Executive Director of *Antico Moderno*, a group of musicians dedicated to commissioning and

creating new music for historical instruments. He is in demand as an organ and harpsichord recitalist, and increasingly also as a conductor, throughout the United States and Europe.

Bálint is equally active as a composer. His compositions have been performed by the Boston Modern Orchestra Project, the Philharmonia Orchestra of Yale, the Hungarian Symphony Orchestra Miskolc, Musiciens Libres, Anima Musicæ Chamber Orchestra, Boston Choral Ensemble, *Antico Moderno* and the Norfolk Festival Choir and Orchestra. Recent commissions include a *Reformation Symphony* to celebrate the 500th anniversary of the Reformation for the Symphonic Band of Concordia University Chicago (River Forest), a second organ concerto for János Pálúr, a bassoon sonata, and *Exoplanets* for Anima Musicæ Chamber Orchestra. He is the recipient of the 2014 Charles Ives Scholarship from the American Academy of Arts and Letters and the Junior Prima Prize in his native Hungary.

Karosi is a doctoral candidate in composition at Yale University, from which he received an MMA degree in 2014. He also holds a Master's degree in historical keyboard performance and an artist diploma in organ performance from the Oberlin Conservatory, two Master's degrees from the Liszt Academy of Music in Budapest, and two *Prix de Virtuosités* from the *Conservatoire Supérieur de Genève*. He also holds two master degrees in clarinet performance from the Liszt Academy and the *Conservatoire Supérieur de Genève*.

A fúga művészete

Johann Sebastian Bach (1685–1750) grandiózus zeneszerzői életművének utolsó kompozíciójához, *A fúga művészetéhez* napjainkban – több, mint 260 évvel a mű keletkezése után – is mítoszok, legendák egész sora kapcsolódik. Eszmétörténések, muzikológusok, zeneszerzők, karmesterek, hangszeres előadóművészek igyekeznek időről időre megfejtani azokat a titkokat, amelyeket Bach ebben az alkotásában – és főleg a befejezetlenül maradt utolsó fúgában – az utókorra hagyott.

Somfai László műelemző tanulmányában „bénító és teremtő kisugárzású mítoszokról” beszél, amelyek *A fúga művészetében* „a voltaképpen nem eljátszandó, absztrakt muzsika, a hangokba komponált építészeti felülmúlhatatlan mesterdarabját látatnák.” Korunk talán legjelesebb Bach-kutatója, Christoph Wolff felteszi a költői kérdést: „Milyen mélyen és milyen céllal hatolhatott be Bach a komponálás formáját öltő zenei tudomány jóvoltából a világ bölcsességének mélységeibe? Hogyan és hol találhatta meg a Láthatatlan jeleit?” Wolff hipotézise szerint „minthogy Bach felfogása szerint a zene alapanyaga közvetlen kapcsolatban áll a világmindenség fizikai rendjével, megértette a zene metafizikai dimenzióját is.” A befejezetlen utolsó fúgából izgalmas rekonstrukciót készítő erdélyi szász karmester, Erich Bergel (1930–1998) úgy vélte: a mű első kiadásában kétséges a fúgák helyes sorrendje, „lévén Bach a többéves munka

folyamán az eredeti felépítés koncepcióját megváltoztatta, a fúgák sorrendjét felcserélte, és kibővítette az egész művet egy pár fúgával. A koncepció változása bizonyítja, hogy Bach az egész művet élő organizmusnak gondolta, ahol a 18 fúga logikus törvények szerint fejlődik egymásból”. A fúga művészetét évtizedeken át kutató Göncz Zoltán még tovább haladt az újrafelfedezésben: szerinte Bach utolsó fúgájának elveszett részei a fennmaradt kézirat alapján rekonstruálhatók, ugyanis a szerző a kottába szinte „beprogramozta” a később elkallódott ütemeket. Sőt valójában ez az elveszett rész, az úgynevezett permutációs mátrix készült el legkorábban. Göncz kutatásaihoz nemcsak a zenetudomány, az irodalom- és filozófiatörténet, hanem a szám-misztika és a kabbalisztika új eredményeit is felhasználta.

Somfai, Wolff, Bergel, Göncz és megannyi más szerző hipotéziseinek, elemzéseinek összevetése, értékelése, következtetések levonása semmiképp sem lehet egy rövid lemezkísérő tanulmány feladata. Ugyancsak nem lehet célunk, hogy *A fúga művészetének* a Bach-életműben betöltött centrális szerepét, illetve a mű páratlanul gazdag társművészeti és bölcsészeti vonatkozásait részletesebben elemezzük. Mellőznünk kell az interpretáció-történeti kitekintést is: nem vizsgáljuk a különböző lehetséges előadói apparátusokban (szimfonikus zenekar, vonós kamarazenekar, vonósnégyes, zongora, orgona, csembaló stb.) történő előadás előnyeit és

hátrányait. Mindezek alapján a következőkben a keletkezési körülmények (legalább vázlatos) bemutatására, valamint rövid, tárgyyszerű műelemzésre szorítkozunk.

Johann Sebastian Bach műveinek többsége a szó legnemesebb értelmében vett „alkalmazott zene”. Ezekben az esetekben Bach pontosan tudta, hogy az adott kompozíciót templomi vagy udvari bemutatásra szánja-e, s kik lesznek az előadók. Élete utolsó évtizedében azonban megerősödött benne a szándék, hogy az általa tökéletességig fejlesztett – de az 1740-es évek divatja szerint már konzervatívnak, sőt idejétmúltnak számító – polifón, kontrapunktikus stílusban új műveket hozzon létre. Olyan darabokat, amelyeknek előadása az idősödő szerző életében már nem feltétlenül volt reális. Ide sorolható a *Wohltemperiertes Klavier* 1744-ben befejezett második kötete (24 önállóan is előadható prelúdium és fuga csodálatosan organikus egysége) vagy a monumentális *Goldberg-variációk*, amelynek bonyolult kánonstruktúráival a kor legkiválóbb csembalistái sem tudtak megbirkózni. A sort folytathatjuk a *Vom Himmel hoch* koráldallamára írt kánonvariációsorozattal, amely ugyancsak meghaladta a korszak templomi organistáinak képességeit, s ezért hosszú időn át nem is játszották. Az 1747/48-as keltezésű *Musikalisches Opfer* esetében sem a praktikus szempont, a könnyű előadhatóság dominált: a kánonok kottarejtvényeit csupán egy bő évszázaddal később, a 19. század második

félében kezdték megfejteni. Így érkezünk el *A fuga művészetéhez* (1749/1750), amelynek komponálását megnehezítette Bach rohamosan gyengülő látása. Bár a partitúra nagyobb részét még saját kezűleg írta, sikertelen szemműtétéje után (élete utolsó hónapjaiban) már csak diktálni tudta az újabb darabokat, majd az utolsó (tizenkilencedik) darab a nevéből formált B-A-C-H téma kibontása és feldolgozása után félbeszakadt. Ez az a mozzanat, amely később megannyi találgatásra, különböző hipotézisek megalkotására adott alkalmat az utókornak.

A fuga művészete keletkezését és kompozíciós módszerét tekintve három rétegre osztható. Az első tizenegy „contrapunctus” hiánytalan, és sorrendjük is gondosan eltervezett, vagyis pontosan tükrözi Bach logikai tervét, kompozíciós szándékát. Hangszerelésük ugyanakkor teljesen hiányzik, de – a *Musikalisches Opfer* példája nyomán – nem is lehetünk biztosak benne, hogy Bach meg akarta határozni az előadói apparátust. A második csoportba tartozik az a hét tétel – három bonyolult tükörfuga és négy kánon-szerkezetű kétszólamú fuga –, amelyeknek Bach nem adott sorszámot, így helyes sorrendjüket a későbbi (1850 után kibontakozó) Bach-kutatás különböző utóriák vagy éppen előadási szempontok alapján igyekezett meghatározni. A harmadik réteget a befejezetlen, 19. contrapunctus alkotja, amelynek különös utóéletére, a hozzá kapcsolódó elméletekre már írásunk korábbi szakaszában utaltunk.

Az egyes tételek szerkezetét, a bennük megfigyelhető tematikus-motivikus munkát tekintve öt csoportot különböztethetünk meg. Az első csoport (1–4. contrapunctus) négy viszonylag egyszerű struktúrájú fűga, amelyek közül az 1–2. a téma alapformájára, a 3–4. pedig tükörfordítására épül. A második csoportot (5–7. contrapunctus) három úgynevezett „ellenfűga” alkotja, amelyekben a téma alapformája és tükörfordítása is szerepel. A témából kibontakozó variációkban fontos szerep jut a diminúciónak és az augmentációnak – vagyis a motívumok kétszeres sűrítésének, illetve lassításának. A harmadik csoportba (8–11. contrapunctus) többtémás fűgak tartoznak, amelyekben a 2 vagy 3 témát Bach előbb külön-külön exponálja és feldolgozza, majd azokat – bonyolult szólamszövés, magasrendű motivikus munka által – együttesen is bemutatja. A negyedik csoportot szigorú szabályok szerint felépülő, kánon-szerkesztésű fűgak alkotják, amelyekben Bach – kromatikus színezéssel vagy rendhagyó tükörfordítással – olykor igencsak eltávolodik az eredeti fűgadallamtól. Az ötödik csoportba végül a tükörfűgak tartoznak, amelyekben – ritka zeneszerzői bravúr eredményeképpen – a teljes fűga megfordítva is játszható. A felfelé induló dallamok lefelé haladva, a magas szólamok mélyen is értelmezhetőek, megszóllathatók. E zeneszerzői megoldások alapján teljességgel indokolt a nagy valószínűséggel nem Bachtól származó címadás: *A fűga művészet*.

Retkes Attila

1737-ben J. S. Bach egyik tanítványa, Adolf Scheibe – név nélkül – megjelentetett egy cikket egy lipcsei zenekritikai lapban, a *Critischer Musikus*ban. Az írásban a szerző azzal vádolta Bachot, hogy zenéje öncélúan bonyolult, túl sok benne az ellenpont, s ettől a harmónia-, illetve dallamvezetés szinte követhetlenné válik. A cikk egy hosszú vitasorozatot indított el Scheibe és a Bach védelmében fellépő, Lipcsében oktató Johann Abraham Birnbaum retorikaprofesszor között. A vita lényegében a zenei ízlés, annak változása, illetve a zene funkciója körül forgott, de néhány fontos zeneelméleti kérdéskört is érintett. Bach személyesen sosem válaszolt az őt ért kritikákra, véleményét csak Birnbaummal folytatott magánlevelezéséből ismerjük. A zenetörténészek szerint Bach hallgatása annak tudható be, hogy valójában nem érdekelte, hogy mi lesz ennek a vitának a kimenetele. David Yearsley *Bach and the Meanings of Counterpoint* című munkájában ugyanakkor arra a következtetésre jut, hogy Bach igenis válaszolt a kritikákra, mégpedig az élete utolsó szakaszában komponált műveken keresztül.

A Clavierübung III. (1739), a *Goldberg-variációk* (1741), a *Vom Himmel hoch* kánonvariációk (1747), illetve *A fűga művésze* című kompozíciók mind arra utalnak, hogy Bach érdeklődése az egyszerű dallamok és harmóniak kanonikus és más kompozíciós eszközökkel való ötvözése felé fordult. Ezek az összetett zeneszerzői műalkotások *A fűga művésze* című mestermunkában

csúcsosodtak ki, amelyben Bach különböző stílusokkal kísérletezett (zongoravariációk, a francia nyitány, az olasz concerto, illetve a gáláns stílus vegyítése inverziós technikával, augmentált (kétszeresére lassított), illetve rákfúgával, valamint két-, három-, és négyzólamú fúgával), amelyek mind a Contrapunctus I. egyszerű dallamából bontakoztak ki.

A *fúga művészete* egy olyan variációs ciklus, melynek mindegyik darabja önmagában is megállja a helyét mint Contrapunctus. Ezen a felvételen az általam leglogikusabb és zeneileg legkiegészítőbbnek ítélt sorrendet hallhatják. Logikus, hogy az 1. számú fúgából kiindulva haladunk a 11-es számúig, hiszen ezek az ellenpontok egyre összetettebbek (egyszerű fúga, tükörfúga, lassított fúga, majd két-, illetve háromzólamú fúga). Strukturális szempontból a csúcspont a 11. fúga, amely nemcsak technikai, de ritmikai és kromatikai szempontból is a legbonyolultabb fúga a műben. Ha a kompozíciót élő koncerten adom elő, mindig tartok egy rövid szünetet; ezt most az első és második lemez közötti váltás jelzi. A 11-es fúgát követően a 12-es fúgában visszatér a diatonikus hangvétel, míg a 13-as fúga a gáláns stílusból ad ízelítőt. A négy kánon, úgy tűnik, megfelelő pozícióra lelt a két tükörfúga között, mivel ebben a csoportban található a legösszetettebb variációkat felmutató fúgák. Mivel attól tartottam, hogy a kánonokkal és a tükörfúgákkal együtt a második lemez túlságosan elvont lesz, ezért igyekeztem minél

sokrétűbb hangzást elérni a klavichord, az orgona, illetve a csembalók variálásával.

A *fúga művészete* sorozat kompozícióiból az is kiderül, hogy Bach érdeklődéssel kísérletezett különböző nemzetközi műfajokkal: a különböző zsánereket arra használta, hogy kompozíciós nehézségeket oldjon meg, mégpedig úgy, hogy egyúttal maximálisan kihasználja az adott műfaj zenei jellegzetességeit. Minden Contrapunctus más műfaji karakterben szólal meg, és ezeket színezi az eltérő tempóválasztás, illetve regiszter: a 2-es és 6-as teljesen nyilvánvalóan francia ihletésű, az 5-ös délnémet, az 1-es, 10-es, 7-es, 9-es és 12-es itáliai hangulatot idéz; a kánonok (8, 11 és 13) a gáláns stílus jegyeit hordozzák magukon, míg a 14-es fúgán a *stile antico* műfaji sajátosságait fedezhetjük fel.

Annak ellenére, hogy a mű nyomtatásban négy vonalrendszeres írásmódban jelent meg (a szofisztikált ellenpontú zeneműveket akkoriban a kiadók még így jelentették meg), valamint 12-es és 13-as fúgában felbukkanó, lefoghatatlanul nagy hangközök dacára *A fúga művészete* szinte teljes bizonyossággal billentyűs hangszer(ek)re íródott. A fúgák és kánonok kiválóan játszhatók csembalón, klavichordon és orgonán – még a pedálok használata nélkül is. A XIX. század előtt a billentyűs hangszereket szabadon cserélgették, és egy művet bármelyikén elő lehetett adni, amennyiben a zeneszerző nem adott erre külön instrukciót, illetve a kotta nem írt elő harmadik pedált (az orgona esetében). Az, hogy *A fúga*

művészeténél nem szabta meg a szerző a hangszer, nem támasztja alá azt a gyakori tévhitet, hogy minden más hangszer szóba jöhet, kivéve a billentyűsöket. Ezen a lemezen minden olyan billentyűs hangszer megszólaltatunk, amely Bach idejében rendelkezésre állt (a Lautenwerk – lantcsembaló –, illetve a fortepiano kivételével), de a pedálművet csak a 14-es fűgában alkalmazom, a drámai hatás fokozása érdekében.

A Contrapunctus 14-et az eredeti, befejezetlen állapotában vettük lemezre. A cím nem egészen helytálló, hiszen a darab négyes fűga lett volna; negyedikként a ciklus főtémájának kellett volna megjelennie és összefoglalnia a három új témát – bár meglehet, hogy Bach máshogy gondolkodott. Nagyon sok remek és adekvát befejezést komponáltak már ehhez a fűgához, de én szerettem volna a hirtelen abbamaradó zenei befejezetlenség erejét kihasználni, közvetlenül az első téma pedálban való megjelenése után. Egyetértek Christoph Wolffal abban, hogy Bach mégiscsak befejezte a darabot, csak az utolsó, befejező oldal elveszhetett. Bízunk abban, hogy egy napon majd felbukkan, és teljességében is megismerhetjük ezt a remekművet.

Bach zseniális és frappáns válasza Scheiber kritikájára az volt, hogy *A fűga művészetével* a zenetörténet legkifinomultabb anyagát hozta létre, amely nemcsak az elemzők számára kínál kiváló kutatási témát, de a beavatatlan hallgatóknak is páratlan zenei élményt jelent. A fűgák és kánonok intellektuális síkjainak változatossága, valamint

a műben felhasznált stílusok sokszínűsége mindenki számára felejthetetlen, katartikus élményt nyújt. A ciklus ugyanakkor nemcsak a műkedvelő zenehallgatók, de a szakértők érdeklődését is régóta fenntartja, és főleg az elmúlt évtizedek során tett szert páratlan népszerűsége.

Karosi Bálint

Karosi Bálint

A kortárs zeneszerző, koncertorgonista, karmester és csembalista 2008-ban megnyerte a J. S. Bach emlékére Lipcseben rendezett nemzetközi versenyt. Bach műveinek tolmácsolásáért szerzett hírnevet, és már három felvételt is készített a zeneszerző műveiből, legutóbb a Clavierübung III.-at adta ki a Hungaroton, 2014-ben.

2015-ben Karosi Bálint elnyerte a manhattani Szent Péter evangélikus templom kántori pozícióját, ahol egy rendkívül ambiciózus zenei program megvalósításán munkálkodik, melynek keretén belül kantátákat, zenekari és kórusműveket adnak elő, valamint minden év nagypéntekén műsorra tűzik Bach Máté passióját. Korábban a bostoni First Lutheran Church orgonistája és főzeneigazgatója volt, ahol Bach kantátáit adták elő rendszeres vesperás keretein belül, és minden évben egész napos koncertsorozattal ünnepelték Bach születésnapját (Boston Bach Birthday néven).

Az Antico Moderno együttes vezetője, mely modern zenedarabokat szerez és szólaltat meg

korhú hangszereken. Gyakran kap meghívást mint orgonista és csembalista, és egyre többször kéri fel karmesternek nemcsak az Egyesült Államokban, de Európa országában is.

Karosi zeneszerzőként is ismert, műveit számos zenekar játssza, többek között a Boston Modern Orchestra Project, a Philharmonia Orchestra of Yale, a Miskolci Szimfonikus Zenekar, a Musiciens Libres, az Anima Musicae Kamarazenekar, a Boston Choral Ensemble, az Antico Moderno és a Norfolk Festival Choir and Orchestra. Legfrissebb munkái között szerepel a protestáns vallás megjelenésének 500. évfordulójára íródott Reformáció szimfónia (a Chicagói Egyetem Concordia Szimfonikus Zenekara számára), a második orgonaverseny Pálúr Jánosnak, egy

fagott-szonáta, illetve az Exoplanets című mű az Anima Musicae Kamarazenekar felkérésére. 2014-ben elnyerte a kiváló zeneszerző hallgatóknak járó Charles Ives ösztöndíjat, valamint a magyar állam kitüntetését, a Junior Prima Díjat.

Karosi jelenleg a Yale egyetem zeneszerző szakán végzi doktori tanulmányait; ugyanitt szerzte mesterszintű képesítését 2014-ben. Korábban az Oberlin Zeneművészeti Egyetemen szerzett mesterdiplomát (előadóművész historikus billentyűs hangszeren), ezt megelőzően a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen kapott két mesterszintű oklevelet (orgona-, illetve klarinétművész), illetve két diplomát szerzett (Prix de Virtuosités, szintén orgona és klarinét szakon) a genfi Conservatoire Supérieurben.

DDD Digital Stereo

Recording producer and balance engineer: Bálint Karosi using Schoeps MK2 microphones
Editor: Zsuzsa Dvorák • Recorded on October 21–22, 2015 at the First Lutheran Church of Boston.

Front cover: St Thomas Church, Leipzig • Back cover photo: Tatiana Daubek
Design and prepress: Béla Ujváry • Liner notes: Attila Retkes and Bálint Karosi
English translation: Dr. Csilla Szabó • Booklet editor: Enikő Gyenge

© 2016 Fotexnet Kft. © 2016 Fotexnet Kft. • Catalogue No.: HCD 32784–85 • Made in Hungary

