



In memoriam Zoltán Kocsis



Why am I attracted to such 'insurmountable peaks' as Bach's *Die Kunst der Fuge*? I have always been captivated by researching complex musical structures and the regularities of music as language. Working on such a monumental and searchingly difficult work is challenging for me primarily because it is at this level that I can confront my own limits, my own "finiteness". It becomes evident here that we, humans, can only aim at Perfection but will never be able to achieve it. This is the reason why I never feel that my interpretation is "ready". I would even abhor the idea. Why? Because one's approach to a work will never be and can never be final. Bach's music is also a continually forming, changing, infinite "game", renewing itself again and again. Bach placed musical variability into divine invariability.



Bach's *Die Kunst der Fuge* is a kind of testament, which poses a number of unanswerable (or only partially answerable) questions in its incompleteness, and, in other aspects, giving ever-present research tasks for musicians who take on the challenge.

The work is the perfection of the genre and construction of the *fugue* (meaning 'running' or 'flight' in Latin), Bach's technical and structural faculties attaining their peak of complexity. Bach intended the work for the Leipzig *Corresponding Society of the Musical Sciences*, founded by his former pupil, Lorenz Christoph Mizler. He was a member of this body from 1747. Members were obliged to send a work each year to the society and Bach wished to fulfil his obligation with this cycle in 1749. The time of composition of the work, however, is unclear, several signs pointing at Bach's working on it from the early 1740s. It first appeared in print one year after Bach's death, in 1751.

First, let us sketch the structure of the work. It starts with four so-called 'simple' fugues, which develop the same motivic pattern (that is, the fugue subject) in four parts with slowly, majestically proceeding rhythm values. "Contrapuncti" (meaning 'counterpoint', this is how Bach labelled the movements in *Die Kunst der Fuge*) Nos 5, 6 and 7 are more complex, where the "counterfugue", the mirror inversion of the theme appears as well. It is worth noting that the sixth movement bears the subtitle "in Stylo Francese", which refers to "French double-dotting", favoured in Baroque music. Its character is brighter, more elevated and dancelike compared to the others. It is also remarkable that in the same movement the diminished rhythm of the theme (half of its rhythm values) is also employed alongside the theme with its original rhythm. Bach develops this even further in Contrapunctus No. 7. ("per augmentationem et diminutionem"), where the basic theme is presented at three rhythmic levels; the original, the diminished (twice as fast) and the augmented (twice as slow) versions are employed in parallel. The listener then may feel as if he were part of a "cosmic dizziness" and this centrifugal force would blow him from one wave to the next. This movement always reminds me of the architectural structures of the most impressive cathedrals I have seen (Chartres, Reims...).

Nos 8 and 11 (as the most complex of the entire cycle) are triple fugues which develop three different fugue subjects. In No. 11. Bach goes so far harmonically that the movement has an almost post-Romantic (or pre-Modern?) character owing to the dense chromatic texture, which results in an ever ascending expansion. The 9th movement is one of the most virtuosic, toccata-like; it contains the joy of fast-paced playing. No. 10 is a gentle fugue with two subjects.

Nos.12 and 13 are both double fugues ("rectus-inversus") in three voices, again almost inconceivable wonders of Bach's invention and ingenuity. The basic position (rectus) is transformed exactly in the mirror inversion (inversus). This means that if we imagine a coordinate system, the pitches below the axis would be the same as the pitches above.

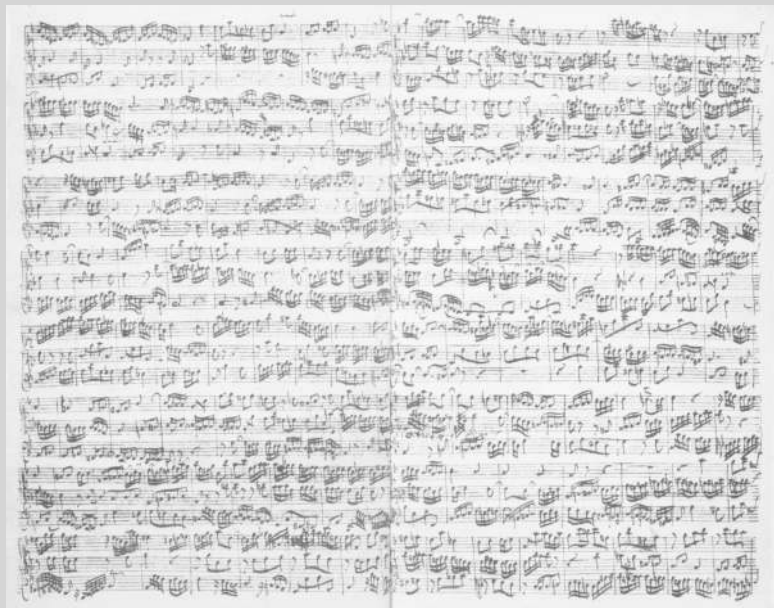
The double fugues are followed by four two-voice canons, in the first three of which (similarly to the canons in the *Goldberg-Variations*) the distance between the pitch of the starting note and the start of the second voice becomes larger and larger. First it is eight notes (an octave), then ten (decim, tenth), finally a duodecim, twelfth). The last of the four canons bears the title "per augmentationem in contrario motu", which means that the second voice proceeds in contrary motion to the first (mirror inversion) with half of its speed in augmented rhythm values. In the middle of the movement the two voices cross each other, and from then on the first voice plays the augmented values and the second one changes into the original rhythm.

The final movement is the most enigmatic and most complex fugue of the cycle, the unfinished nature of which poses unanswered questions in several respects. The manuscript is broken off, and it was generally believed in the musical world that Bach could not finish the movement because he died while composing it. This belief was strengthened by the remark of a Bach son, Carl Philipp Emanuel, at the end of the manuscript: „NB Ueber dieser Fuge, wo der Nahme BACH im Contrasubject angebracht werden, ist der Verfaßer gestorben." Later research, however, revealed a few facts which refute this legend. We have already mentioned one, concerning the date of composition. The other is Bach's attraction to numbers.

Bach, a faithful Christian and a scholarly composer was deeply intrigued by riddles and any coded manifestations. Thus, among other things, numbers and their symbolic meanings were essentially important for him. The third subject of Contrapunctus No. 14 (designed originally for four subjects of which he only composed the first three) hides the musical representation of Bach's name, in the notes "B-A-C-H" [B=Bb, H=B in German music). It is generally known that if the values of the letters in Bach's name are added up (according to the Latin alphabet B=2, A=1, C=3, H=8) the result is 14. It is an obvious and well-proven fact that 14 (and its inversion, 41) have a great significance in Bach's works. If we add that *Die Kunst der Fuge* breaks off in bar 239 (2+3+9=14!) of Contrapunctus No. 14, where Bach introduces the fourth subject (the main subject of the whole cycle) of the quadruple fugue, we can easily believe that this incompleteness may even have been intentional. The composer leaves us with this uncertainty, but one thing is without doubt: Bach was aware that the kind of completeness (or perfection, if you like) which is impossible for a human being, is possible only for God. And the greatest purpose of his life was to illustrate the divine.

László Borbély





Miért vonzódom az olyan "megmászhatatlan hegycsúcsok" iránt, amilyen a *Die Kunst der Fuge*? Mindig is rabul ejtettek a komplex zenei struktúrák, ahogyan a zene, mint beszélt nyelv törvényszerűségeinek kutatása is. Elsősorban azért kihívás számomra egy ehhez hasonlóan monumentális és embertpróbálóan nehéz művel való foglalkozás, mert egyedül ez az a szint, ahol szembenézhetek korlátaimmal, saját "végeességemmel". Itt nyilvánvalóvá válik, hogy a Tökéletességet mi, emberek csak megcélózhatjuk, elérni viszont mindig is képtelenek leszünk. Éppen ez az oka annak, hogy sosem érzem „késznek” az interpretációmat, s megkockáztatom, viszolyognék is ettől. S hogy miért? Azért, mert egy műhöz való viszonyulás sosem lesz, sosem lehet befejezett, ahogyan a bachi zene is egy folyamatosan alakuló, variálódó, önmagát újratermelő, végtelen "játék". Bach a zenei változékonyságot helyezi bele az Isteni változatlanságba.

A *Die Kunst der Fuge* egyfajta testamentum, mely befejezetlenségében, de egyéb vonatkozásaiban is számos megválaszolatlan (vagy csak részben megválaszolható) kérdést vet fel, folyamatos kutatási feladatot adva ezzel a művel foglalkozó zenészeknek.

A mű valójában a bachi technikák, struktúrák, de talán még egyszerűbben a nála a komplexitás csúcsára emelkedő fuga (latin, jelentése: „futás”, „menekülés”) mint műfaj és szerkesztésmód kiteljesedése. A művet Bach az egykori tanítványa, Lorenz Christoph Mizler alapította lipcsei Zenei Tudományos Társaságnak szánta, mely testületnek 1747-től Bach maga is tagja volt. A tagok kötelesek voltak évente benyújtani egy művet a társaságnak, Bach pedig 1749-ben e művével szerette volna e kötelezettségét teljesíteni. A mű elkészültének dátuma ugyanakkor homályos, több jel is arra mutat, hogy Bach már jóval korábban, az 1740-es évek elején dolgozott rajta. A mű nyomtatásban a szerző halála után egy évvel, 1751-ben jelent meg először.

Mindenekelőtt azonban tekintsük át a mű szerkezetét – még ha vázlatosan is. A mű négy úgynevezett „egyszerű” fúgával kezdődik, melyek ugyanazt a motívumsémát (vagyis a fúgátémát) dolgozzák fel, lassan, méltóságteljesen haladó ritmusértékekkel, négy szólamban. Az 5., 6. és 7. „contrapunctus” (Bach így nevezi a *Kunst der Fuge* fúgátételeit, jelentése: „ellenpont”) az előbbieknél komplexebb ún. „ellenfúga”, vagyis a témának nemcsak alapformája, hanem tükörfordítása is megjelenik. Fontos megjegyeznünk, hogy a 6. tétel az „in Stylo Francese” alcímet viseli, ami a barokk zenében igen kedvelt ún. „francia pontozásra” (dupla éles ritmusban pontozott hangértékek) utal – emelkedett, fényes, a többi tételnél talán táncosabb karakterrel. Ugyanebben a fúgában az is szembeötlő, hogy a téma eredeti ritmusa mellett annak diminúciója (felére csökkentett, vagyis lassított változata) is megjelenik. Ezt fejleszti tovább Bach a 7. darabban („per augmentationem et diminutionem”), ahol az alaptéma már három ritmikus síkon van jelen, vagyis a téma eredeti, annak felére sűrített (kétszeres gyorsabb - „diminuált”), valamint kétszeresen lassabb („augmentált”) formája egyidejűleg jelen van. Ettől úgy érezheti a hallgató, hogy maga is egy „ kozmikus szédülés” részese lesz, s ez a centrifugális erő repíti egyik hullámtól a következőig. E tétel mindig az általam látott legimpozánsabb katedrálisok építészeti struktúráit juttatja eszembe (Chartres, Reims...).

A 8. és 11. tétel (a teljes ciklus legösszetettebbjeiként) ún. „hármashúga”, vagyis összesen három témát dolgoz fel. Utóbbiban Bach harmóniailag olyan messzire merészkedik, hogy az már-már posztromantikus (vagy premodern?) színezetet ad a darabnak, köszönhetően a rendkívül dús kromatikus szerkesztésnek, mely folytonos emelkedést (tágulást) eredményez. A 9. tétel a ciklus egyik legvirtuózbibika, tokkátaszerű, a pergő játék örömet rejt. A 10. gyengéd hangvételű, kéttémás fúga.

A 12. és 13. két-két háromszólamú fúga („rectus-inversus”) ismét a bachi lelemény és zsenialitás szinte felfoghatatlan csodái. Az alaphelyzet (rectus) pontos tükörfordítását halljuk az inverzében (inversus) – ez azt jelenti, hogy egy koordináta-rendszeren elképzelve ugyanazt a kiterjedést kapnánk felfelé, mint lefelé.

Ezután négy kétszólamú kánon következik, melyekben (némileg hasonló módon a *Goldberg-variációk* kánonjaihoz) az első és kánon szólam kezdőhangja közti távolság egyre tágul, tehát először nyolc hang (oktáv), majd tíz (decima), végül tizenkettő (duodecima). A legutolsóként hallható kánon a „per augmentationem in contrario motu” címet viseli, mely azt jelzi, hogy a bal kéz szólama a jobb kézzel ellentétes irányban (annak tükörfordításában) és annál kétszer lassabb sebességben (hosszabb értékekben) halad. A mű közepénél a két szólam keresztezi egymást, tehát innentől kezdve értelemszerűen a jobb kéz játssza a hosszabb értékeket (az augmentációt), a bal pedig annak kétszer gyorsabb (vagyis a darab kezdetén a balkézben hallható eredeti) változatát.

Az utolsó tétel a ciklus legnehezebben megfejthető, legkomplexebb fűgája, melynek befejezetlensége több ponton is megválaszolhatatlan kérdéseket vet fel. A mű kézírata megszakad, s a zenevilág hosszú ideig abban a meggyőződésben élt, hogy Bach azért nem tudta befejezni a tételt, mert a mű komponálása közben halt meg. Ezt az elgondolást táplálta az is, hogy a kézirat végén az egyik Bach-fiú, Carl Philipp Emmanuel bejegyzése olvasható: *„NB Ueber dieser Fuge, wo der Nahme BACH im Contrasubject angebracht werden, ist der Verfaßer gestorben.”* A későbbi kutatások azonban rávilágítottak számos olyan tényre, melyek ezt megcáfolták. Ezek közül egyet (a keletkezés ideje) fentebb már említettünk. A másik Bach vonzalma a számok iránt.

Bach, mint hívő keresztény ember és tudós zeneszerző, igen élénken érdeklődött a rejtvények, de általában is minden "kódolt" megnyilvánulás iránt, így többek között a számok és azok szimbolikus tartalma is esszenciálisan fontos volt számára. A 14. contrapunctus (mely eredetileg négytémásra tervezett, ebből három készült el) harmadik témája Bach nevét rejtí, zenére lefordítva – a "B-A-C-H" zenei hangok által. Tudvalevő, hogy a Bach név betűinek értékét összeadva (a latin ábécében elfoglalt sorszámuk szerint: B=2, A=1, C=3, H=8) a 14-es számot kapjuk. Nyilvánvaló és bizonyított tény, hogy a 14-es (és annak megfordításaként a 41-es) szám Bach műveiben megkülönböztetett fontosságú. Ha mindehhez hozzávesszük, hogy a Die Kunst der Fuge a 14. contrapunctus 239. ütemében ($2+3+9=14!$) marad abba, éppen akkor, amikor Bach e négyesfuga negyedik témáját (mely maga a teljes mű főtémája) megjeleníti, könnyű elgondolni, hogy ez a befejezetlenség még akár szándékos is lehet. A szerző tehát bizonytalanságban hagy minket, egy azonban nem kétséges: Bach tisztában volt azzal, hogy embernek lehetetlen az a fajta befejezettség (ha tetszik, tökéletesség), mely Istennek nem, s melynek, nevezetesen az Isteninek felmutatását ő egész életének legfőbb céljául tette meg.

Borbély László

J. S. Bach: Die Kunst der Fuge, BWV 1080

01. Contrapunctus 1
02. Contrapunctus 2
03. Contrapunctus 3
04. Contrapunctus 4
05. Contrapunctus 5
06. Contrapunctus 6 a 4 in Stylo Francese
07. Contrapunctus 7 a 4 per *Augmentationem* et *Diminutionem*
08. Contrapunctus 8 a 3
09. Contrapunctus 9 a 4 alla Duodecima
10. Contrapunctus 10 a 4 alla Decima
11. Contrapunctus 11 a 4
12. Contrapunctus inversus a 4 - *Forma recta*
13. Contrapunctus inversus 12 a 4 - *Forma inversa*
14. Contrapunctus *inversus* a 3 - *Forma recta*
15. Contrapunctus inversus a 3 - *Forma inversa*
16. Canon alla Ottava
17. Canon alla Decima *in* Contrapunto alla Terza
18. Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta
19. Canon per *Augmentationem* in Contrario Motu
20. Fuga a 3 [4] Soggetti

László Borbély

Steinway & Sons Model D Grand Piano

Recording at **SuperSize Recording**, 5th and 6th November, 2021

Score: **Bärenreiter Urtext, Editio Musica Budapest**

Piano technician: **Balázs Tóth**

Balance and recording engineer: **Gábor Halász**

Mastering engineer: **Tom Caulfield**

Recorded audio format: **Native DSD256** (Pyramix, Merging Hapi)

Mics: **DPA 4041, AEA Ribbon R88, Sony C48**

Cover painting: **László Borbély Senior**

(Thuringian landscape - detail, oil on chipboard, 60 x 87 cm, 1975)

Photos: **Mihály Borsos**

English translation: **Kata Ittész**

Publisher's reader: **Eira Davis**

Producer: **Róbert Zoltán Hunka**

©2021 **Hunnia Records & Film Production**

www.hunniarecords.com

HRES2121



HUNNIA RECORDS