



Johann Sebastian Bach

Die Kunst der Fuge

in der Fassung von Hans-Eberhard Dentler

Ensemble L'Arte della Fuga



Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Die Kunst der Fuge, BWV 1080

CD 1

- [01] ADF* 01 Contrapunctus 1 (02:52)
- [02] ADF 02** Contrapunctus 3 (03:58)
- [03] ADF 03 Contrapunctus 2 (02:52)
- [04] ADF 04 Contrapunctus 4 (07:45)
- [05] ADF 05 Contrapunctus 5 (02:45)
- [06] ADF 06 Contrapunctus 6 (04:19)
- [07] ADF 07 Contrapunctus 7 (04:17)
- [08] ADF 08 Contrapunctus 8 a 3v. (06:53)
- [09] ADF 09 Contrapunctus 9 (02:40)
- [10] ADF 10 Contrapunctus 10 (05:14)
- [11] ADF 11 Contrapunctus 11 (08:35)

total 52:11

* ADF = ARTE DELLA FUGA

** Bezüglich der Contrapuncte 2 und 3 wurde hier aus strukturbedingten, tempobestimmenden Gründen die von Bach im Autograph gewählte ursprüngliche Reihenfolge vorgezogen.

CD 2



- [01] ADF 12.1 Contrapunctus 12 rectus (03:50)
- [02] ADF 12.2 Contrapunctus 12 inversus (03:18)
- [03] ADF 13.1 Contrapunctus 13 a 3v. rectus (02:28)
- [04] ADF 13.2 Contrapunctus 13 a 3v. inversus (02:28)
- [05] ADF 14.1 Fuga a 4 v. rectus = BWV 1080, 18.1 (02:30)
- [06] ADF 14.2 Fuga a 4 v. inversus = BWV 1080, 18.2 (02:29)
- [07] ADF 15 Canon all'Ottava (Canon in Hypodiapason) (03:06)
- [08] ADF 16 Canon alla Decima, Contrapunto alla Terza (05:44)
- [09] ADF 17 Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta (02:31)
- [10] ADF 18.1 Canon in Hypodiateßeron al roversio e per augmentationem (04:55)
- [11] ADF 18.2 Canon per Augmentationem in Contrario Motu (06:01)
- [12] ADF 19 Quadrupelfuge (12:07)

total 51:27

Opus miraculorum plenum

Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge*
aus geistesgeschichtlicher Sicht
von Hans-Eberhard Dentler

Bachs Wunderwerk« nannte der Thomas-kantor Karl Straube (1873 – 1950) die *Kunst der Fuge*. In einer Reflexion über deren Aufführung schrieb er: »Als ich 1927 in der Thomaskirche die *Kunst der Fuge* in der Graeserschen Bearbeitung uraufführte, war ich mir durchaus darüber im Klaren, daß dieser Instrumentierung die letzte Gültigkeit versagt bleiben würde. Ich wollte aber den ersten Schritt tun, um Bachs Wunderwerk von dem Bannfluch der Unaufführbarkeit zu erlösen.« Straube empfand also ein Ungenügen, welches er aber offensichtlich nicht durch eigenes Eingreifen vor der Aufführung am 26. Juni 1927 in der Thomaskirche zu beseitigen vermochte. Wir dürfen diesen Umstand als sicheres Zeichen dafür ansehen, dass ihm dies auch bei intensivsten Bemühungen nicht gelungen wäre, wenn er am Hilfsmittel »Bearbeitung« festgehalten hätte, und zwar eingedenk eines Satzes in der Nikomachischen Ethik des Aristoteles, welcher für alle überragenden Kunstwerke

gilt: »Hier ist nichts wegzunehmen und nichts hinzuzufügen« (Aristot. Eth. Nic. B6, 1106b 10).

Straube und Graeser konnten damals nicht ahnen, dass das Fehlen von Besetzungsangaben in der autographen Reinschrift und posthumen Druckversion (1751) kein Freibrief für eine noch so gut gemeinte, eng am Notentext sich haltende Bearbeitung darstellt, sondern als Teil einer groß und komplex angelegten pythagoreischen Rätselselfrage zu verstehen ist, und zwar im Sinne eines besonders schwierigen musikalisch-philosophischen Rätsels. In der autographen Reinschrift Bachs fehlen überdies ein von Bach geschriebener Titel und sein Name. Diese Angaben wurden von Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol nachträglich auf dem Titelblatt ergänzt.

Schon diese ungewöhnlichen Vorzeichen rufen zu erhöhter Wachsamkeit auf und ermahnen uns eindringlich, uns nur mit äußerster Behutsamkeit diesem Meisterwerk zu nähern. Für nicht wenige Bach-Kenner ist die *Kunst der Fuge* das Anspruchsvollste, was Bach geschrieben hat. Und so zeigt bereits die Art der Instrumentierung noch

Opus miraculorum plenum

Johann Sebastian Bach's *Art of the Fugue*
from the Intellectual Historical Standpoint
by Hans-Eberhard Dentler

The St. Thomas Cantor Karl Straube (1873–1950) called *The Art of the Fugue* “Bach’s wonder-work”. In a reflection on its performance, he wrote: “When I performed *The Art of the Fugue* in Graeser’s adaptation at St. Thomas Church in 1927, it was utterly clear to me that this instrumentation would be denied final validity. I wanted to take the first step, however, to save Bach’s wonder-work from the excommunication of unperformability.” Straube thus sensed an inadequacy which he was apparently unable to dispose of through his own intervention before the performance on 26 June 1927 at St. Thomas Church. We may regard this situation as a certain sign that he would not have succeeded in this, even with the most intensive efforts, if he had clung to the aid known as “adaptation”, mindful of a statement in the Nicomachean Ethics of Aristotle that applies to all outstanding works of art: “Nothing can be taken away here, and nothing added.” (Aristotle: Eth. Nic. B6, 1106b 10).

Straube and Graeser could not have imagined at that time that the lack of instrumental indications in the autograph fair copy

and posthumously printed version (1751) is no *carte blanche* for any well-meaning adaptation staying close to the musical text, but is to be understood as part of a puzzling Pythagorean question of great magnitude and complexity – in the sense of a particularly difficult musical-philosophical puzzle. Bach’s autograph fair copy, moreover, lacks a title and the composer’s name written by Bach. These indications were subsequently added to the title page by Bach’s son-in-law Johann Christoph Altnickol.

These unusual portents already call for increased watchfulness, and urgently warn us to approach this masterwork only with extreme caution. For a good number of Bach aficionados, *The Art of the Fugue* is the most demanding work that Bach composed. And thus the type of instrumentation used shows, already before the performance, whether and how the artists have occupied themselves with the work’s circumstances, i.e. especially the autograph, the point of

vor der Aufführung, ob und wie sich die Künstler um die Sachlage, d.h. insbesondere um das Autograph, den Ausgangspunkt des Erstdruckes gekümmert haben. Denn die Frage nach der Instrumentierung kann nicht zufriedenstellend gelöst werden, ohne die Frage nach dem Sinn und der Bedeutung des Berliner Autographs (Signatur der Staatsbibliothek zu Berlin: Mus. ms. autogr. Bach P 200) zu stellen. Alle Fragen, seien sie nun praktischer oder theoretischer Natur, führen aber nur weiter, wenn während des Studiums des Autographs die Erkenntnis heranreift, dass es sich bei der Reinschrift der *Kunst der Fuge* um eine dem Inhalt entsprechende besonders anspruchsvolle Form des Rätsels handelt.

Wer ein wirkliches Rätsel stellt, weiß nicht nur mehr, er gilt auch als weise. Euripides bezeichnet in »Die Phönikerinnen« die Sphinx als »weise« (Eurip., Phoen. 48) und ibidem ihre Musik (Eurip., Phoen. 1504). Auch die *Kunst der Fuge* ist »weise«, wie überhaupt der Begriff σοφία seit den Homerischen Hymnen (vgl. Hom. Merc. 483 und 511) auch im Zusammenhang mit dem Instrumentalspiel und ganz allgemein mit der

Tonkunst erscheint. Da ist es auch nicht verwunderlich, wenn sich über die Philosophie (»Liebe zur Weisheit«) Hilfe zur Klärung der Fragen, welche die *Kunst der Fuge* betreffen, anbietet. Noch dazu, wenn es sich um die Philosophie des Pythagoras (2. Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr.) handelt, der nach Herakleides Pontikos als Erfinder dieses Wortes gilt und der – was das Wichtigste ist – wie kein anderer Philosoph der Musik nahestand, ja »der Erziehung durch die Musik die erste Stelle zuwies« (Iambl. Vit. Pyth. 64).

Nun ist es interessant, dass das Rätsel als Lehrmethode bei den Pythagoreern eine »Gewohnheit« war (vgl. Scholia in Plat. Phaid. 61 D). Das Fehlen von sonst bei jeder Komposition selbstverständlichen Angaben wie Titel, Name des Autors, Besetzungsart und das auffällige Fehlen von Satzüberschriften bei den ersten acht Fugen in der Reinschrift entspricht einem mit musikalischen Mitteln formulierten Rätsel, und zwar in praktischer und theoretischer Hinsicht. Doch damit nicht genug. Das Rätselhafte steigert sich noch: Nach 21 Seiten Partitur-Reinschrift der ersten acht Fugen findet sich

departure of the first printing. For the question of instrumentation cannot be solved in a satisfactory manner without confronting the question of the meaning of the Berlin autograph (shelfmark of the Berlin State Library: Mus. ms. autogr. Bach P 200). All questions, whether of a practical or theoretical nature, only lead further if, during the study of the autograph, one gradually comes to realise that the fair copy of *The Art of the Fugue* is a particularly demanding form of puzzle, as befits its content.

Whoever truly poses a puzzle not only knows more, but is also considered to be wise. In “The Phoenician Women”, Euripides designates the Sphinx as “wise” (Eurip., Phoen. 48) and its music as well (Eurip., Phoen. 1504). *The Art of the Fugue* is also “wise”, in the sense that the term σοφία has appeared since the Homeric Hymns (see Hom. Merc. 483 and 511), also in connection with instrumental performance and with music in general. It is therefore not surprising that help concerning clarification of questions pertaining to *The Art of the Fugue* is offered via philosophy (“love of wisdom”), especially when it is a question of the phi-

losophy of Pythagoras (second half of the 6th century B.C.) who, according to Herakleides Pontikos, is considered the inventor of this word. Most importantly, Pythagoras was closer to music than any other philosopher and, indeed, “assigned a position of first priority to education through music” (Iambl. Vit. Pyth. 64).

Now, it is interesting to note that the puzzle as a teaching method was a “habit” of the Pythagoreans (see Scholia in Plat. Phaid. 61 D). The lack of indications of title, composer’s name and instrumentation, customary with all other compositions, and the striking lack of movement titles in the first eight fugues in the fair copy corresponds to a puzzle formulated with musical means, in both a practical and theoretical sense. But there is still more. The puzzling elements continue to increase: after 21 pages of fair-copy score of the first eight fugues, we find the first movement designation written in Bach’s hand: “Canon in Hypodiapason”. Starting here there is a series of canons and fugues, as well as mirror fugues, which in and of themselves would exceed the powers of comprehension of nearly everyone. Their

die erste aus der Hand Bachs stammende Satzbezeichnung: »Canon in Hypodiapason«. Ab hier beginnt eine Reihung von Kanon und Fugen bzw. Spiegelfugen, welche schon für sich allein das Fassungsvermögen der allermeisten übersteigen dürfte, deren Alternanz aber auf den ersten Blick keine innere Gliederung erkennen lässt, so dass man sich trotz tiefster Bewunderung geradezu vor einem erratischen Block wähnt. Und doch – und das ist das Faszinierende – genau hier liegt der Schlüssel zur *Kunst der Fuge*. Denn das, was scheinbar keinen Sinn hat, ist von primärer Sinnfälligkeit, und das, was man vielleicht mit Handwerkerstolz (z. B. Spiegelungen) verwechseln könnte, wenn es sich nicht um Bach handelte, hat eine philosophisch-theologische Dimension.

Eigentlicher Träger dieser verborgenen Ordnung ist die bei den Pythagoreern als eines der Geheimnisse der mathematischen Wissenschaften geltende und im höchsten Ansehen stehende Tetraktys, die Vierheit, die auf der Zehnzahl ($1+2+3+4=10$) beruht. Theon von Smyrna, der in der Zeit Hadrians lebte (Büste in den Musei Capitolini),

schrrieb: »Diese Tetraktys ist nach Art einer Synthese beschaffen, da sich in ihr alle Konsonanzen finden lassen. Aber nicht nur deshalb nimmt sie eine Vorzugsstellung bei allen Pythagoreern ein, sondern weil sie die Natur von allem zu enthalten scheint ...« (Theo Smyrn. p. 93, 25 Hill.). Pythagoras galt als Entdecker der Tetraktys, und sein Name konnte durch die Nennung der Tetraktys ersetzt werden (vgl. Iamb. Vit. Pyth. 150). Mit anderen Worten: Wer die Tetraktys zitiert, nennt Pythagoras. Dieser Hauptschlüssel zur *Kunst der Fuge* findet sich seit einem halben Jahrtausend nicht etwa in Leipzig abgebildet, sondern in Rom im Vatikan, und zwar auf der Tafel des Pythagoras in Raffaels »Schule von Athen«. Dem Verfasser dieser Zeilen ist kein weiteres Beispiel bekannt, wo die Tetraktys in der Bildenden Kunst in ähnlicher Weise dem Betrachter freigestellt würde.

Auf welche Art manifestiert sich die Tetraktys in der Reinschrift? Sie lässt sich im Autograph (einschließlich Beilage 2) an insgesamt drei Stellen in ihrer Funktion als strukturbestimmende Einheit nachweisen. Ein Beispiel: Dem einstimmig (1)



geschriebenen Oktavkanon »Canon in Hypodiapason« schließt sich die zweistimmige (2) Auflösung des Oktavkanons »Resolutio Canonis« an; dieser folgt eine dreistimmige (3) Tripelfuge und dieser wiederum eine vierstimmige (4) Tripelfuge. Die dekadische Tetraktys ist somit komplett. Die Summanden beruhen also auf der Anzahl der Stimmen der jeweiligen Sätze. Dass die Tetraktys-Summanden an den folgenden Stellen eine andere Reihenfolge einnehmen, verändert nichts an ihrer Einheit, kompliziert jedoch die Rätselform, wobei als Konstante jeweils ein Kanon die Tetraktys anführt.

Um die Präsenz der Vierheit in der *Kunst der Fuge* richtig zu würdigen, haben wir uns an die Hauptprinzipien der keineswegs leicht zu erfassenden pythagoreischen Philosophie zu erinnern und vor allem an den Ursprung dieser Prinzipien. Als Pythagoras nach dem »Sinn im Sein« gefragt wurde, nämlich »wozu uns Natur und Gott erschufen«, soll er geantwortet haben: »Die Betrachtung des Himmels« (vgl. Iamb. Protr. 52, p. 362, 9 Romano). Das heißt: Alle Prinzipien der Pythagoreer sind im

Hinblick auf den Himmel zu interpretieren, bzw. alle Prinzipien haben eine physikalische, ethische und metaphysische Bedeutung.

Es seien hier in aller Kürze die wichtigsten in der *Kunst der Fuge* nachweisbaren Prinzipien zusammenfassend genannt: das bereits erwähnte Rätselprinzip, das Dualismusprinzip (vgl. in der Druckversion die Satzüberschrift »Contrapunctus« einzelner Fugen, dann das Thema und seine Umkehrung, Fugen und Gegenfugen, Augmentation und Diminution etc.), das Spiegelprinzip (die im musikalischen Sinne gemeinte Beziehung zwischen Urbild und Abbild), die Tetraktys (mit ihrer über die Zahl Zehn vorgezeichneten Rückführung aller Zahlen zur Eins), die Zahl Vier als Repräsentant der Tetraktys und ordnungsstiftendes Prinzip (vgl. Druckversion der *Kunst der Fuge*), das Monadenprinzip (Eins und Einheit sind gleichbedeutend; deshalb ein Grundthema und eine Tonart in d-Moll, stellvertretend für die von Pythagoras laut Überlieferung bevorzugte dorische Tonart), die Sphärenharmonie bzw. Sphärenmusik als Urbild unserer irdischen Musik (Nikomachos von Gerasa: »Die bei uns

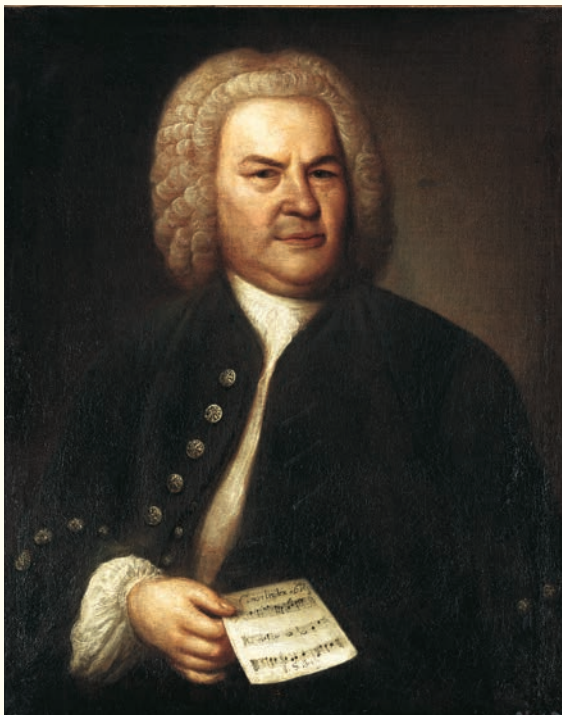
alternation, however, reveals no inner structure or arrangement at first glance, so that one imagines oneself standing before an erratic block despite one's most profound admiration. And yet – and this is what is fascinating – it is precisely here that one finds the key to *The Art of the Fugue*. That which apparently makes no sense is of primary lucidity and aptness, and that which could perhaps be confused with pride of craftsmanship (i.e. inversions), if it were not Bach, has a philosophical-theological dimension.

The actual carrier of this hidden order is the tetractys, based on the dekas ($1+2+3+4=10$), most highly regarded by the Pythagoreans and considered one of the secrets of the mathematical sciences. Theon of Smyrna, who lived during the time of Hadrian (bust in the Musei Capitolini) wrote: "This tetractys is composed according to a kind of synthesis, for all consonances can be found in it. Not only for this reason does it occupy a privileged position with all Pythagoreans, however, but also because it appears to contain the nature of everything ..." (Theon Smyrn. p. 93, 25 Hill.). Pythagoras was con-

sidered the discoverer of the tetractys, and his name could be replaced by naming the tetractys (see Iambl. Vit. Pyth. 150). In other words: whoever cites the tetractys, names Pythagoras. This main key to *The Art of the Fugue* was not found reproduced for a half millennium in Leipzig, for example, but in Rome in the Vatican, on the panel of Pythagoras in Raphael's "School of Athens". The present writer is not aware of any other example where the tetractys is revealed to the observer in a similar way.

In what way is the tetractys made manifest in the fair copy? In total, three instances of the tetractys in the autograph (including Appendix 2) can be pointed out in their function as a structure-determining unit. One example as *pars pro toto*: the monophonic (1) canon at the octave "Canon in Hypodiaspason" is followed by the two-voiced (2) resolution of the canon at the octave "Resolutio Canonis"; there follows a three-voiced (3) triple fugue and then a four-voiced (4) triple fugue. The decadic tetractys is thus complete. The sums are thus based on the number of voices in the corresponding movements. The fact that the tetractys sums

Johann Sebastian Bach
Ölgemälde von Elias Gottlieb
Haußmann (1746)
Leipzig, Stadtgeschichtliches
Museum



in the ensuing occurrences have a different order does not change anything as regards their unity, but does complicate the puzzle form, whereby in each case a canon puts forward the tetractys as a constant.

In order to properly appreciate the presence of the tetractys in *The Art of the Fugue*, we must bear in mind the main principles of the Pythagorean philosophy, by no means easy to grasp, and especially the origins of these principles. When Pythagoras was questioned concerning the “meaning in being”, namely “why did nature and God create us”, he is said to have replied: “The observation of the sky” (see Iambl. Protr. 52, p. 362, 9 Romano). This means that all principles of the Pythagoreans are to be interpreted as regards the heavens, i.e. all principles have a physical, ethical and metaphysical meaning.

The most important verifiable principles in *The Art of the Fugue* are briefly summed up here as follows: the puzzle principle already mentioned, the principle of dualism (see the printed version of the movement title “Contrapunctus” of individual fugues, then the theme and its inversion, fugues and counter-fugues, augmentation and diminu-

tion, etc.), the mirror principle (in the musical sense, the relationship between the original image and the reproduction), the tetractys (with its return of all numbers, marked over the number 10, to one), the number 4 as representative of the tetractys and a principle of creating order (see the printed version of *The Art of the Fugue*), the monadic principle (one and the unity mean the same thing; this is why there is a fundamental theme and a key in D minor in place of the Dorian mode that Pythagoras is said to have preferred), the harmony of the spheres and/or music of the spheres as the original image of our earthly music (Nicomachus of Gerasa: “Our customary music, however, is only an imitation of that one”), the sequence “fourth-fifth-fourth-fifth” according to Philolaus (see Contrapunctus 1–4) and the view of the Pythagoreans verified by Aristotle “that the entire heavens are harmony and number” (“harmony” and “octave” are synonymous, according to Philolaus. Note the lack of movement titles in the first eight fugues of the fair copy).

If we now ask the question anew regarding the performance designation of *The Art*

übliche Musik ist aber nur eine Nachahmung jener«, die Sequenz »Quarte-Quinte-Quarte-Quinte« nach Philolaos (vgl. Contrapuncte 1–4) und die bei Aristoteles belegte Ansicht der Pythagoreer, »daß der gesamte Himmel Harmonie und Zahl sei« (»Harmonie« und »Oktav« sind nach Philolaos synonym. Vgl. das Fehlen von Satzüberschriften in den ersten acht Fugen der Reinschrift).

Wenn wir jetzt die Frage nach der Spielbestimmung der *Kunst der Fuge* erneut stellen, wird rasch klar, dass es nicht hinreicht, eine Instrumentalbestimmung aus einem posthumen Subskriptionsaufruf herzuleiten oder gar aus der Spielbarkeit bzw. aus einer hypothetischen Rücksichtnahme auf die Spielbarkeit. Eine Partitur kann auf einem Instrument im Großen und Ganzen spielbar sein und dennoch nicht dafür bestimmt. Noch immer wird in Publikationen das selbstverständliche Resultat eines erst noch zu führenden Beweises einer Spielbestimmung, nämlich die Spielbarkeit, als vermeintliches Beweismittel angeführt und mit dem Resultat verwechselt. Es kommt darauf an, die einzelnen Stimmen eines Contrapunctes

gleichmäßig zur vollen Geltung zu bringen, ohne dass die harmonische Einheit gefährdet ist, bzw. die einzelnen Stimmen dürfen aufgrund einer geschaffenen Einheit hinsichtlich ihrer Individualität keine Einbuße erleiden. Das Rätsel wird sich von selbst lösen, wenn wir dieses Äquilibrium anstreben. Dabei sollte die auf einem Missverständnis beruhende immer wiederkehrende Behauptung – Alberto Basso nennt sie ein grundlegendes Vorurteil –, die *Kunst der Fuge* sei für ein Tasteninstrument bestimmt, endlich beiseite gelagt werden.

Das ein Cembalo – die Orgel kommt wegen historischer Gegebenheiten für eine Spielbestimmung nicht in Frage – aufgrund seines Anschlagsprinzips rein physikalisch nicht imstande ist, z.B. die vorgeschriebenen Orgelpunkte oder das variierte Grundthema der *Kunst der Fuge* und seine Umkehrung in seiner Augmentationsgestalt auszuführen, wiegt schwer. Viel gravierender ist jedoch der offenbar allen Argumenten zum Trotz nicht zu korrigierende Wille, ausgerechnet dieses Werk in das vergleichsweise klanglich enge Gewand eines Cembalos zu zwingen – ein Werk, welches die Majestät

of the Fugue, it quickly becomes clear that it will not suffice to merely derive an instrumental designation from a posthumous subscription call, or even from a hypothetical consideration of playability. A score can be basically playable on an instrument without having been determined for that instrument. Even now, the natural result of a performance designation, namely playability – not yet verified – is still given in publications as an ostensible proof, and confused with the result. The chief concern is to equally bring out the individual voices of a Contrapunctus to maximum advantage – without endangering the harmonic unity. In other words, the individual voices must not be allowed to sustain losses to their individuality due to a created unity. The puzzle will solve itself if we strive towards this equilibrium. In so doing, we must finally dispense with the ever recurring opinion based on a misunderstanding – Alberto Basso calls it a fundamental prejudice – that *The Art of the Fugue* is intended for a keyboard instrument.

Due to historical circumstances, the organ is out of the question as an instrument suitable for performance of the work. There are



Hans-
Eberhard
Dentler,
Violoncello

strong reasons why the harpsichord is also unsuitable; its principle of attack renders it physically incapable of executing the prescribed pedal points and the varied fundamental theme of *The Art of the Fugue* and its inversion in augmented form. Far more serious, however, is the will (which apparently cannot be corrected, despite all arguments against it) to force this work into the comparatively narrow format of the harpsichord: this work, above all others, which

der alten Musik u.a. aufgrund seiner Anknüpfung an den *Stylus antiquus* in idealer Weise repräsentiert und zum Großartigsten gehört, was das Abendland an polyphonen Kunstwerken hervorgebracht hat.

Wir haben bei der Instrumentierung der *Kunst der Fuge* vorwiegend an Streichinstrumente zu denken (vgl. Mozarts Instrumentierung des *Contrapunctus 8 a 3 voci*, KV 404a, Nr. 4). Mit ihnen lassen sich die einzelnen Stimmen gleichmäßig singend ausführen. Theoretische Unterstützung finden wir dabei auch in der Tatsache, dass sich die vierstimmigen *Contrapuncte*, die den größten Teil der *Kunst der Fuge* darstellen, dem von Athanasius Kircher beschriebenen *Stylus symphonicus* zuordnen lassen. Dieser Stil ist aufgrund seines »gründlichen und ernsthaften Wesen« ebenso wie der »canonische Styl« dem »Kirchenstyl« zugehörig (vgl. J. Mattheson und L. Mizler), welcher sich durch »gravitas, devotio & affectuum spiritualium expressio« (vgl. H. Bokemeyer) auszeichnet. Das ist nicht weiter erstaunlich, wenn man bedenkt, dass der philosophische Begriff »Flucht« bzw. »Fuge« (von lat. »fuga« bzw. griech. φυγή) bei Plotin die

Rückkehr der Seele zu Gott bedeutet. Der musikalische Begriff Fuge bzw. Fuga tritt erst ca. 1100 Jahre später, nämlich im 14. Jahrhundert, in Erscheinung.

Alle instrumentalen und theoretischen Überlegungen miteinbeziehend, einschließlich jener, welche in diesem Rahmen aus Platzgründen nicht erwähnt werden können, zeigt sich folgende Besetzung als prädestiniert: Violine, Viola, Violoncello, Fagott und Kontrabass (Violone). Sie gewährt nicht nur absolute Partiturreue, sondern auch künstlerische Kohärenz. Sie verzichtet auf jede Art von Bearbeitung und garantiert durch die solistische Ausführung der einzelnen Stimmen, die *Ottava grave* miteinbegriffen, höchstmögliche Transparenz.

Die Suche nach der geeigneten Besetzung mag als exemplarisches Beispiel dafür gelten, dass die Musikwissenschaft auf die Dimension der Philosophie angewiesen ist. Wer sich ausschließlich auf die physikalische Seite der Musik beruft, hat die Anforderungen, welche die *Kunst der Fuge* stellt, nicht verstanden. Deshalb ist auch das praktische Ergebnis der Instrumentierung, die Zuordnung der einzelnen Stimmen in erster Linie

ideally represents the majesty of Early Music due to its link with the *stylus antiquus* and belongs to the most magnificent polyphonic music ever created in the Western world.

When considering an instrumentation for *The Art of the Fugue*, we must primarily think of string instruments (see Mozart's instrumentation of the Contrapunctus 8 a 3 voci, K. 404a, No. 4). They are capable of executing the individual voices in a regular and singing manner. We can find theoretical support for this in the fact that the four-voiced Contrapunctus, which represent the larger part of *The Art of the Fugue*, can be classified as belonging to the *stylus symphonicus* described by Athanasius Kircher. Due to its "thorough and serious essence", this style, together with the "canonic style" also belongs to the "church style" – see J. Mattheson and L. Mizler – notable for its "*gravitas, devotio & affectuum spiritualium expressio*" (see H. Bokemeyer). This is not surprising when one considers that the philosophical term "flight" or "fugue" (from the Latin "fuga" and Greek φυγή) means, according to Plotinus, the soul's return to God. The musical term fugue or *fuga*



Carlo
Parazzoli,
Violine
Raffaele
Mallozzi,
Viola

appears only about 1100 years later, during the 14th century.

When we include all instrumental and theoretical considerations, also those which cannot be mentioned here for reasons of space, the following ensemble reveals itself to be predestined: violin, viola, violoncello, bassoon and double bass (violone). It not only results in absolute faithfulness to the score, but also artistic coherence. It dispenses with any kind of adaptation and guaran-

nicht als technische Anordnung zu verstehen, sondern als typologische, weil sie mit Hilfe der Philosophie zustande kam. Dass dabei reale Anforderungen wie z. B. zeitweilige Verzweigungen einzelner Stimmen verwirklicht werden können, ist eine natürliche Folge bzw. Bestätigung, nicht aber der Ausgangspunkt der Instrumentenwahl. So gesehen hat die Besetzung nichts mit der heute propagierten sogenannten historischen Aufführungspraxis zu tun und sollte auch damit nicht in Zusammenhang gebracht werden. Uns interessiert der auf der Art der Stimme beruhende Instrumententypus, welcher aus der historisch unvermessen Zeit hervortritt.

Der bereits im Zusammenhang mit dem Stylus symphonicus erwähnte Lorenz Mizler, Schüler und Freund Bachs, schrieb zur selben Zeit, in welcher die Entstehungszeit eines Kompositionsmanuskriptes der *Kunst der Fuge* vermutet wird, nämlich Ende der 1730er Jahre: »Daß die mathematische Erkenntnis in der Musik schlechterdings mit der philosophischen verbunden werden müsse, wollen bis diese Stunde die wenigsten erkennen. Es ist solches gar nicht

nöthig zu erweisen. Die ganze Musik besteht ja aus lauter Quantitäten. Es hat also die Musik eine große Ausbesserung vonnöthen.« Diese Sätze stammen aus seiner Präambel zur Gründung der nachmalig genannten »Correspondierenden Societät der musikalischen Wissenschaften«, in welcher so bedeutende Komponisten wie Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel, Carl Heinrich Graun und Johann Sebastian Bach vertreten waren, aber auch zwei hervorragende Benediktinerpatres wie Pater Meinrad Spieß, bekannt als der »Musikprior« aus dem bayerischen Kloster Irsee bei Kaufbeuren – er komponierte und verfasste einen bedeutenden Tractatus musicus –, und Pater Udalricus Weiß aus dem Kloster Ottobeuren, der Schüler von Pater Spieß war und ebenfalls komponierte. Man verständigte sich mittels sogenannter Sozietätspakete, in denen Musikwerke oder theoretische Arbeiten zur Beurteilung bis zu »vier Wochen lang« überlassen wurden. Jedes Mitglied hatte »jährlich wenigstens eine Abhandlung« zu verfertigen. Die Mitgliederzahl beschränkte sich auf 20 Personen.

tees the greatest possible transparency through the soloistic execution of the individual voices, including the *ottava grave*.

The search for the most suitable ensemble may be considered an ideal example to demonstrate that musicology is dependent on the dimension of philosophy. Whoever refers exclusively to the physical side of music has not understood the requirements made by *The Art of the Fugue*. For this reason, the practical result of the instrumentation, the arrangement of individual voices, is not primarily to be understood as a technical arrangement, but as a typological one, for it was created with the help of philosophy. The fact that real demands such as the occasional branching out of individual voices could be realised is a natural consequence or confirmation, but not a point of departure for the choice of instruments. Viewed in this way, the scoring has nothing to do with today's so-called historical performance practice and should not be mentioned in connection with it. We are interested in the instrument type based on the voice manner of the voice which has historically emerged since time immemorial.

Lorenz Mizler, a pupil and friend of Bach already mentioned in connection with the *stylus symphonicus*, wrote the following during the late 1730s, the same period in which a composition manuscript of *The Art of the Fugue* is believed to have been created: "The fact that mathematical insight would absolutely have to be connected with the philosophical is acknowledged by only a very few as of yet. No proofs of such a thing are required. All music consists, after all, of pure quantities. Music therefore needs a great correction." These statements are taken from his preamble to the founding of the subsequently named "Corresponding Society of Musical Sciences" in which such important composers as Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel, Carl Heinrich Graun and Johann Sebastian Bach were represented, as well as two outstanding Benedictine priests. These were Father Meinrad Spieß, known as the "music prior" from the Bavarian monastery Irsee near Kaufbeuren – he composed and wrote an important musical treatise – and Father Udalricus Weiß from the Ottobeuren monastery, a pupil of Father Spieß and also a

Als sicher von Bach für die Sozietät geschriebene Kompositionen gelten der auf dem berühmten Porträt-Ölgemälde Bachs von Elias Gottlob Haußmann zu lesende sechsstimmige Rätselkanon BWV 1076 und »Einige canonische Veraenderungen über das Weynacht-Lied: *Vom Himmel hoch da komm ich her*« für die Orgel BWV 769. Man hat indes triftige Gründe anzunehmen, dass sowohl das *Musicalische Opfer* wie auch die *Kunst der Fuge* der Sozietät zugeordnet waren. Durch einen zum Glück erhaltenen Brief Mizlers an Pater Spieß geht eindeutig hervor, dass das *Musicalische Opfer* zum Inhalt eines Sozietätspaketes gehörte. Die »höchst reservierte« Mizlersche Gesellschaft war aufgrund der Sozietätsgesetze zur Geheimhaltung der Sozietätsangelegenheiten verpflichtet. Alle Pakete sind verloren, so dass die Briefe an Pater Meinrad Spieß ein denkbar hoch zu schätzendes Dokument darstellen. Da heißt es z. B. in einem Brief von Mizler an Spieß (27. Okt. 1747): »Das letzte Packet aber ... Sie werden es von H. Bach erhalten ...« Wer kann sonst noch von sich sagen, ein Paket von J. S. Bach erhalten zu haben? Im Nachlass von Pater Spieß fand sich denn

auch ein Separat-Druck des Rätselkanons BWV 1076, eingeklebt in das Handexemplar seines *Tractatus musicus*. Das letzte nachweisbare Dokument zur Sozietät ist ein Brief Mizlers aus dem Jahre 1761 an Spieß, aus welchem hervorgeht, dass der Benediktinerpater Martin Gerbert, Fürstabt von St. Blasien (1720 – 1793), der letzte Kandidat der Sozietät war. Dieser hat sich u. a. als Autor des dreibändigen Werkes »*Scriptores ecclesiastici de musica sacra*« (St. Blasien 1784) bis heute einen Namen gemacht.

Das über 32 Paragraphen umfassende, auf höchstem ethischen Niveau stehende, erweiterte Statut der Sozietät war überschrieben mit »Gott allein die Ehre«. Das ist das Bach'sche *Soli Deo Gloria*. Vielleicht geht die Idee der Sozietätsgründung überhaupt auf Bach zurück. Die *Kunst der Fuge* stellt jedenfalls die angemessenste, umfangreichste und großartigste Antwort auf die in den Sozietätsgesetzen erhobenen Forderungen dar. Das wohl bedeutendste Gesetz, der Paragraph xxv, welcher unter dem Eindruck der Lektüre Ludovico Muratoris (1672 – 1750) »*Della Perfetta Poesia Italiana*« (Libro III, Capitolo V) entstand, sei hier

composer. They communicated by means of so-called society packets in which they left each other musical or theoretical works for criticism up to “four weeks long”. Each member had to produce “at least one treatise or article per year”. The number of members was limited to 20 persons.

The compositions of Bach that were surely written for the Society include the six-voiced *Puzzle Canon* BWV 1076 that can be read on the famous oil portrait of Bach by Elias Gottlob Haußmann and “Several Canonic Variations of the Christmas Carol *Vom Himmel hoch da komm ich her*” for organ, BWV 769. There are meanwhile cogent reasons to assume that both *The Musical Offering* and *The Art of the Fugue* were intended for the Society.

Through a letter of Mizler to Father Spieß, fortunately preserved, we learn that *The Musical Offering* was part of the content of a society packet. Mizler’s “highly reserved” Society was obliged to keep its affairs secret in accordance with its laws. All the packets have been lost, which make the letters to Father Meinrad Spieß a most highly valued document. For example, in

one letter from Mizler to Spieß (27 October 1747), we read: “But the last packet ... you will receive it from Herr Bach ...” Who else can say that he has received a packet from J.S. Bach? In the estate of Father Spieß there was also a separate printing of the *Puzzle Canon* BWV 1076, glued in the hand copy of his musical treatise. The final verifiable document of the Society is a letter from Mizler written in 1761 to Spieß which says that the Benedictine priest Martin Gerbert, Prince-Abbott of St. Blaise Abbey (1720 – 1793), was the last candidate of the Society. He earned a lasting reputation as the author of the three-volume work “Scriptores ecclesiastici de musica sacra” (St. Blaise Abbey 1784) which has survived to the present day.

The expanded Statute of the Society, comprising over 32 paragraphs and at the highest ethical level, was headed “Glory to God Alone”. This is the Bachian *Soli Deo Gloria*. Perhaps the idea of founding the Society originated with Bach. At any rate, *The Art of the Fugue* stands as the most appropriate, extensive and magnificent response to the requirements stated in the Society laws. Probably the most important of these

auszugsweise zitiert: »... auch soll jedes Mitglied ins besondere bey aller Gelegenheit wider den Mißbrauch der Musik und derselben Stümper und Verächter, und diejenigen, so die Kirchenmusik abgeschafft wissen wollen, mit Worten und Schriften streiten, und sie eines bessern belehren, und sonderlich darauf dringen, daß die Majestät der alten Musik wieder hergestellt, und so eingerichtet werde, daß sie die Sitten bessert, und die Leidenschaften reiniget.«

Johann Sebastian Bach, Autor der *Messe in h-Moll* BWV 232 bzw. »der großen catholischen Messe« (vgl. Bach-Dokumente, Dok. III, Nr. 957), hat ausgehend von der pythagoreischen Philosophie und anknüpfend an den *Stylus antiquus* bzw. *Stylus a capella ecclesiasticus* mit der *Kunst der Fuge* nicht nur die Majestät der alten Musik wiederhergestellt, sondern auch diese mit einem neuen beispielhaften Leben erfüllt.

laws, Paragraph xxv, created under the impression of reading Ludovico Muratori's (1672 – 1750) "Della Perfetta Poesia Italiana" (Libro III, Capitolo V) is quoted here in excerpts: "... each member shall fight at all times with words and writings, in particular, against the abuse of music and music's bunglers and despisers, and those who wish to abolish church music, teaching them better things, especially urging that the majesty of the old music is restored and established so that it improves manners and purifies the passions."

Johann Sebastian Bach, author of the *Mass in B minor* BWV 232 or "the great Catholic Mass" (see Bach Dokumente, Dok. III, No. 957), with his point of departure in the Pythagorean philosophy and linked to the *stylus antiquus* and *stylus a capella ecclesiasticus*, not only restored the majesty of the old music with *The Art of the Fugue*, but also fulfilled it with a new, exemplary vitality.



Antonio
Sciancalepore,
Kontrabass
Francesco
Bossone,
Fagott







Anlässlich
des siebten
Festivals
Internazionale di
Musica e
Arte Sacra
führte das
Ensemble
im Oktober
2008 die
Kunst der Fuge
in der Päpst-
lichen Ba-
silika San
Giovanni im
Lateran auf.

Hans-Eberhard Dentler wurde in Lindau (Bodensee) geboren. Ungeachtet seines medizinischen Staatsexamens und seiner Promotion zum Dr. med. an der Ludwig-Maximilians-Universität München entschied sich Dentler für die musikalische Laufbahn.

Als Solist und Kammermusiker konzertierte er in vielen Ländern Europas.

Dreißig Jahre lang, von 1985 bis 2014, lebte Dentler in Italien. 1989 gründete er zusammen mit seiner Frau die italienische Bach-Gesellschaft »Johann Sebastian Bach in Toscana«. 1992 unternahm er gemeinsam mit dem Thomanerchor unter Wolfgang Unger eine ausgedehnte Italien-Tournee, die ihn unter anderen an das Teatro alla Scala in Mailand führte. Sein Maestro, der berühmte französische Violoncellist Pierre Fournier, schrieb: »... ich lasse keine Gelegenheit aus, über ihn zu sprechen ...« Fournier war es denn auch, der Dentlers Bach-Interpretationen der Solo-Suiten schriftlich rühmte (1983).

Zahlreiche Entdeckungen während des Studiums der *Kunst der Fuge* führten Dentler 1996 zur Gründung des Ensembles »L'Arte

Hans-Eberhard Dentler was born in Lindau (by Lake Constance). Although he passed the state medical examination and received a degree as a Medical Doctor from the Ludwig Maximilian University of Munich, Dentler decided upon a musical career.

He has concertised in many European countries as a soloist and chamber musician.

Dentler lived in Italy for thirty years, from 1985 to 2014. Together with his wife, he founded the Italian Bach society "Johann Sebastian Bach in Tuscany" in 1989. In 1992 he undertook an extended Italian tour with the St Thomas Boys' Choir under Wolfgang Unger, which took him to the Teatro alla Scala in Milan, amongst other notable concert venues. His maestro, the renowned French violoncellist Pierre Fournier wrote: "... I never miss an opportunity to speak of him..." It was also Fournier who expressed written praise of Dentler's interpretations of the Bach solo suites (1983).

Numerous discoveries during his study of *The Art of the Fugue* led Dentler to found the ensemble "L'Arte della Fuga" in 1996 and to publish his book in the name of the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome



della Fuga« und 2000 zur Veröffentlichung seines Buches im Namen der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom (Skira/ Accademia Nazionale di Santa Cecilia: »L'Arte della fuga di Johann Sebastian Bach. Un' opera pitagorica e la sua realizzazione«).

Die 2004 bei Schott erschienene deutsche erweiterte Ausgabe »Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge*. Ein pythagoreisches Werk und seine Verwirklichung« wurde von der Wochenzeitung *Die Zeit* in eine Liste der vier empfehlenswertesten Sachbücher aufgenommen.

2008 veröffentlichte Dentler bei Schott eine weitere Forschungsarbeit, die in engem Zusammenhang mit der *Kunst der Fuge* steht (Schott Music Mainz: Johann Sebastian Bachs *Musicalisches Opfer*. Musik als Abbild der Sphärenharmonie). Das Werk ist Papst Benedikt XVI. gewidmet. Anlässlich des siebten Festivals Internazionale di Musica e Arte Sacra führte das Ensemble »L'Arte della Fuga« im Oktober desselben Jahres die *Kunst der Fuge* in der Päpstlichen Basilika San Giovanni im Lateran auf. Im November traf Dentler Papst Benedikt XVI. im Rahmen einer Audienz.

2011 gab Dentler die Partitur und Stimmen nach dem Originaldruck des *Musicalischen Opfers* von Johann Sebastian Bach bei Schott heraus. 2012 nahm er am World Bach Fest in Florenz teil. Dort führte er die 3. *Suite für Violoncello solo* BWV 1009 auf und hielt einen öffentlichen Dialog über das *Musicalische Opfer* mit Quirino Principe. Im selben Jahr traf Dentler Papst Benedikt XVI. während einer zweiten Audienz. Außerdem gab er bei Schott eine Faksimile-Ausgabe des *Musicalischen Opfers* heraus. Es handelt sich um den Originaldruck (vollständiger Notentext) aus dem Nachlass von Pater Giovanni Battista Martini.

In der literarischen Welt ist Dentler zudem als langjähriger Gesprächs- und Reisepartner Ernst Jüngers in Erscheinung getreten. Seit 2000 ist Dentler Mitglied der World Academy of Art and Science in San Francisco. Er spielt ein Violoncello von Jean-Baptiste Vuillaume.

(Skira/Accademia Nazionale di Santa Cecilia: “L’Arte della fuga di Johann Sebastian Bach. Un’opera pitagorica e la sua realizzazione”) in the year 2000.

The expanded edition in German, “Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge*. Ein pythagoreisches Werk und seine Verwirklichung” published by Schott (2004), was included by the weekly newspaper *Die Zeit* in a list of the four specialist books most worthy of recommendation.

In 2008 Schott published another research work by Dentler closely connected with *The Art of the Fugue* (Schott Music Mainz: Johann Sebastian Bachs *Musicalisches Opfer*. Musik als Abbild der Sphärenharmonie). The work is dedicated to Pope Benedict XVI. On the occasion of the seventh Festival Internazionale di Musica e Arte Sacra, the ensemble “L’Arte della Fuga” performed *The Art of the Fugue* in the Papal Basilica San Giovanni in Laterano in October of the same year. In November, Dentler was granted an audience with Pope Benedict XVI.

In 2011 Dentler published the score and parts (issued by Schott) based on the original printing of the *Musical Offering* of Johann

Sebastian Bach. In 2012 he participated at the World Bach Festival in Florence. He performed the 3rd Suite for violoncello solo, BWV 1009 there and presented a public dialogue on the *Musical Offering* with Quirino Principe. During the same year Dentler met Pope Benedict XVI during the course of a second audience. In addition, he published a facsimile edition (issued by Schott) of the *Musical Offering*. This is the original printing (complete musical text) from the estate of Father Giovanni Battista Martini.

In the literary world, Dentler has also been the long-standing conversational and travelling partner of Ernst Jünger. Since 2000 Dentler has been a member of the World Academy of Art and Science in San Francisco. He plays a violoncello built by Jean-Baptiste Vuillaume.

Carlo Parazzoli studierte Violine am Mailänder Konservatorium sowie am Conservatoire de Musique in Genf bei Corrado Romano. 1987 erhielt er dort den »Premier Prix de Virtuosit  «. Als Solist trat Parazzoli mit fast allen renommierten Orchestern Italiens auf, als Erster Konzertmeister des Stradivari-Orchesters konzertierte er in ganz Europa. Ab 1998 war er Erster Konzertmeister des Orchesters der Mail  nder Scala, seit 1999 ist er Erster Konzertmeister des Orchesters der Accademia Nazionale di Santa Cecilia Roma.

Carlo Parazzoli studied violin at the Milan Conservatory and at the Conservatoire de Musique in Geneva with Corrado Romano. He was awarded the "Premier Prix de Virtuosit  " there in 1987. As a soloist, Parazzoli has performed with almost all the renowned orchestras of Italy, and has concertised throughout Europe as first concertmaster of the Stradivari Orchestra. Beginning in 1998 Carlo Parazzoli was first concertmaster of the Orchestra of La Scala in Milan, and since 1999 he has been first concertmaster of the Orchestra of the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome.



Raffaele Mallozzi studierte Viola am Konservatorium von Neapel bei Giovanni Leone. Beim renommierten Concorso di Vittorio Veneto gewann er mehrere Preise, 1978 als Solist und 1980 und 1981 als Mitglied eines Streichquartetts. Mallozzi gewann zudem verschiedene Wettbewerbe um die Position des Solobratschisten in Neapel, in Bologna sowie 1978 an der Oper Rom und in Santa Cecilia. Seit 1991 ist Raffaele Mallozzi Erster Solo-Bratschist des Orchesters der Nationalakademie Santa Cecilia in Rom. Er spielt regelmäßig mit wichtigen Kammermusikensembles zusammen, so den Nuovi Virtuosi di Roma oder den Solisti Italiani. Kammermusik spielte er unter anderem mit so bekannten Kollegen wie Yuri Bashmet, Alexander Lonquich oder Myungh-Whun Chung.

Er absolvierte eine Tournee in Russland als Solist mit den Filarmonici di Roma, bei der er auch im Konzertsaal der Philharmonie Moskau aufgetreten ist. Er arbeitet mit dem Orchester Teatro alla Scala in Mailand zusammen und ist beim Gubbio Festival sowohl Violasolist als auch Dozent in den Aufbaukursen. Raffaele Mallozzi spielt auf einer Viola »Tommaso Balestrieri« von 1770.

Raffaele Mallozzi studied the viola at the Naples Conservatory with Giovanni Leone. He won several prizes at the renowned Concorso di Vittorio Veneto, in 1978 as a soloist and in 1980 and 1981 as a member of a string quartet. Mallozzi also won various competitions for the position of solo violist in Naples, in Bologna and in 1978 at the Rome Opera and in Santa Cecilia. Since 1991 Raffaele Mallozzi has been first solo violist of the Orchestra of the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome. He regularly plays with important chamber ensembles, including the Nuovi Virtuosi di Roma and the Solisti Italiani. He also performs chamber music with such well-known colleagues as Yuri Bashmet, Alexander Lonquich and Myungh-Whun Chung.

He has toured Russia as a soloist with the Filarmonici di Roma, with whom he also performed in the concert hall of the Moscow Philharmonia. He works together with the Orchestra Teatro alla Scala in Milan and is a viola soloist and lecturer for courses at the Gubbio Festival.

Raffaele Mallozzi plays a "Tommaso Balestrieri" viola dating from 1770.



In Rom geboren, studierte **Francesco Bossone** am Konservatorium Santa Cecilia bei Marco Costantini. 1981 debütierte er als Solo-Fagottist des Orchesters von San Remo. Seit 1985 ist Bossone Erster Solo-Fagottist der Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Begleitend hat er in den vergangenen zwanzig Jahren eine ausgedehnte Konzerttätigkeit als Solist und Kammermusiker unter anderem zusammen mit Myung-Whun Chung entwickelt. 1990 nahm Bossone als Repräsentant seines Orchesters am Gedenkkonzert für Leonard Bernstein in der Carnegie Hall New York teil.

Auf Einladung Claudio Abbados arbeitete Francesco Bossone mit dem Mahler Chamber Orchestra zusammen, 1996 unter Daniele Gatti zudem mit dem Royal Philharmonic Orchestra in London. Bossone ist Dozent der Meisterklasse für Fagott im Konservatorium und bei den Meisterkursen der Nationalakademie Santa Cecilia in Rom.

Born in Rome, **Francesco Bossone** studied at the Santa Cecilia Conservatory with Marco Costantini. In 1981 he made his debut as solo bassoonist of the Orchestra of San Remo. Since 1985 Bossone has been first solo bassoonist of the Accademia Nazionale di Santa Cecilia. At the same time, over the past twenty years, he has developed an extensive concert career as a soloist and chamber musician with such colleagues as Myung-Whun Chung. In 1990 Bossone participated in the memorial concert for Leonard Bernstein at the Carnegie Hall in New York as his orchestra's representative.

Upon Claudio Abbado's invitation, Francesco Bossone worked with the Mahler Chamber Orchestra, and under Daniele Gatti with the Royal Philharmonic Orchestra in London in 1996. Bossone is a lecturer for the master class in bassoon at the Conservatory and at the master courses of the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome.



Antonio Sciancalepore studierte Kontrabass bei E. Benzi am Konservatorium von Alessandria und nahm an Meisterkursen von Franco Petracchi und Gary Karr teil.

1996 gewann er den Wettbewerb um die Stelle des Ersten Solo-Kontrabassisten im Orchester der Accademia Nazionale die Santa Cecilia in Rom; diesen Posten hat er seitdem inne. Seit 1993 ist Sciancalepore zudem Mitglied des Kontrabass-Quartetts »Un'Ottava sotto sopra«, mit dem er Tourneen in den USA, in Portugal und jüngst in Japan unternommen hat. Von diesem Ensemble liegen mehrere CD-Einspielungen vor. Antonio Sciancalepore gibt regelmäßig Meisterkurse an allen italienischen Musikhochschulen.

Antonio Sciancalepore studied the double bass with E. Benzi at the Conservatory of Alessandria and participated in master courses given by Franco Petracchi and Gary Karr.

In 1996 he won the competition for the position of first solo double bassist in the Orchestra of the Accademia Nazionale die Santa Cecilia in Rome, and has held this post ever since. Moreover, Sciancalepore has been a member of the double bass quartet "Un'Ottava sotto sopra" since 1993, with which he has toured the USA, Portugal and most recently Japan. The ensemble has also recorded several CDs. Antonio Sciancalepore regularly gives master courses at all the Italian music academies.



Impressum

© 2016 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

© 2017 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

Executive Producer: Dieter Oehms

Recorded: July 19, 2016, Klosterkirche

St. Walburg (Eichstätt) & October 1 and 2, 2016,
Schlosskirche (Ellingen)

Digital recording, editing, mixing and
mastering by Michele Gaggia |

www.DigitalNaturalSound.com

Artist Photographs: Dorothee Falke

Publisher: Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

Editorial: Martin Stastnik

English Translations: David Babcock

Visual Concept: Dagmar Nathalie Gorbach and
Rudolf Paulus Gorbach, Utting am Ammersee

Composition: Waltraud Hofbauer

www.oehmsclassics.de





Die Kunst der Fuge – partiturtreu eingerichtet für Kammerensemble

Besetzung: Violine, Viola, Violoncello, Fagott und Kontrabass
Herausgeber: Hans-Eberhard Dentler

Partitur: ED 22609

Stimmensatz: ED 22609-10

ISMN 979-0-001-16165-7

ISMN 979-0-001-16166-4

Ebenfalls erhältlich:

Musikalisches Opfer BWV 1079

Herausgeber: Hans-Eberhard Dentler

Dirigierpartitur: ED 20525

Stimmensatz: ED 20525-10

ISMN 979-0-001-15718-6

ISMN 979-0-001-15719-3

Hans-Eberhard Dentler Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“

Ein pythagoreisches Werk und
seine Verwirklichung

Vorwort: Alberto Basso

220 Seiten, Broschur

ISBN 978-3-7957-0490-2

ED 9630

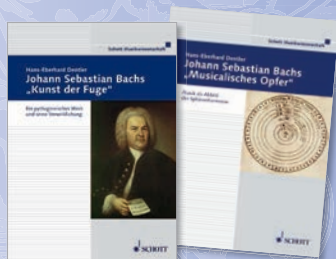
Hans-Eberhard Dentler Johann Sebastian Bachs „Musikalisches Opfer“

Musik als Abbild der
Sphärenharmonie

208 Seiten, Broschur

ISBN 978-3-7957-0181-9

ED 20396



Diese und viele weitere Ausgaben von Schott Music
finden Sie im Musikalienhandel und online.



