

GENUIN 

# The Art of Fugue BWV 1080

by Johann Sebastian Bach



Schaghajegh Nosrati, Piano

# Johann Sebastian Bach (1685-1750)

## The Art of Fugue BWV 1080

Schaghajegh Nosrati, Piano

01	Contrapunctus 1 (BWV 1080/1) .....	(04'18)
02	Contrapunctus 2 (BWV 1080/2) .....	(03'11)
03	Contrapunctus 3 (BWV 1080/3) .....	(03'15)
04	Contrapunctus 4 (BWV 1080/4) .....	(03'24)
05	Contrapunctus 5 (BWV 1080/5) .....	(04'00)
06	Contrapunctus 6 a 4 in Stylo Francese (BWV 1080/6).....	(03'51)
07	Contrapunctus 7 a 4 per Augmentationem et Diminutionem (BWV 1080/7) .....	(05'26)
08	Contrapunctus 8 a 3 (BWV 1080/8) .....	(05'10)
09	Contrapunctus 9 a 4 alla Duodecima (BWV 1080/9) .....	(02'38)
10	Contrapunctus 10 a 4 alla Decima (BWV 1080/10).....	(05'39)
11	Contrapunctus 11 a 4 (BWV 1080/11) .....	(05'03)
12	Canon per Augmentationem in Contrario Motu (BWV 1080/14) .....	(03'54)
13	Canon alla Ottava (BWV 1080/15) .....	(03'40)
14	Canon alla Decima in Contrapunto alla Terza (BWV 1080/16) .....	(04'08)

A woman with long dark hair, wearing a dark navy blue coat and a bright orange scarf and skirt, stands in a field of tall, dry, golden-brown grass. She is looking down and to her left. The background is a soft-focus forest of thin, light-colored trees.

15	Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta (BWV 1080/17).....	(03'32)
16	Contrapunctus inversus a 4, Forma recta (BWV 1080/12,1) .....	(04'16)
17	Contrapunctus inversus 12 a 4, Forma inversa (BWV 1080/12,2) .....	(03'58)
18	Contrapunctus inversus a 3, Forma recta (BWV 1080/13,2).....	(02'10)
19	Contrapunctus inversus a 3, Forma inversa (BWV 1080/13,1).....	(02'18)
20	Fuga a 3 [4] Soggetti (BWV 1080/19) .....	(11'29)

**Total Time** ..... (85'31)

# The Art of Fugue

In the fall of 2014, when the question arose as to which program I should record on my debut CD, my first spontaneous idea was: *The Art of Fugue*! It is a work that had already taken me under its spell as a teenager and has kept me in its grip ever since. However, I initially struggled with doubts and reservations. A pure Bach CD? Moreover, featuring an unfinished composition that is relatively unknown and is considered as being elusive? Over 80 minutes of highly complex counterpoint unrelentingly in the key of D minor? All of this seemed to deviate considerably from the common model of a debut CD featuring a colorfully mixed and easily accessible program.

However, I decided upon this project—it meant a lot to me. *The Art of Fugue* was the first major complete work of Johann Sebastian Bach that I had dealt with. For me, it was as if it were the key to the composer and it so fundamentally influenced my understanding of music as has no other work before or since. It has been the music that I have thought about and have wrestled with the most—in other words, ideal requirements to record it on my first CD!

Much like *The Well-Tempered Clavier* and the so-called *Clavierübung*, *The Art of Fugue* also initially appears as if it were primarily an exercise that focuses on a particular musical

problem and illustrates it (in this case, the fugue and the compositional difficulties associated with it). Above all, the didactic character is created by the extremely systematic approach to the various fugal types (starting with the first counterpoint as a “normal case” and leading up to special cases such as double, triple, or mirror fugues) and, last but not least, by the reduction to a central theme (which is, however, varied from time to time). The individual types of fugues are grouped in the composition as following:

No. 1–4: Simple fugues (with only one theme)

No. 5–7: Counter-fugues (the theme is answered in its inverse form)

No. 8–11: Double and triple fugues (fugues with several themes)

No. 12–15: Canons

No. 16–19: Mirror fugues (the entire movement is inverted on a horizontal axis)

No. 20: Quadruple fugue (with four themes, survives as a fragment)

A closer study of the music makes it clear that, behind the composition, a lot more is hiding than a compilation of fugues composed solely for study purposes. Even though the composition naturally focuses on the aspect of the structure, the music does not come across as mathematically constructed; rather, it is far more characterized by harmonic richness and a kaleidoscopic development of soundscapes. The music lives and acts through its cantabile character and constant, often undulating arcs of tension. In a way, the wave-like form is also reflected in the handwriting of the composer, although the records from his final years (in which, among other things, the final fugue emerges) already indicate the effects of an eye condition, which must have prevented the composer from completing the work. Consequently, the final quadruple fugue has remained as a fragment. At the point of the autograph,

where the fourth theme is supposed to enter, the musical text suddenly breaks off and there is only the following note by Carl Philipp Emanuel Bach: “At the point where the composer introduces the name BACH in the countersubject to this fugue, the composer died.”

For me, it was clear from the beginning that I would record the final fugue in its original fragmentary form. A subsequent amendment of the ending (and no matter how stylistically faithful) would have greatly distorted the overall impression of the work, particularly because Bach’s compositional style is, despite its apparent regularity, far too complex and unique to allow for a really satisfactory reconstruction to be made.

Along with the question of the effect of the ending was the consideration of whether *The Art of Fugue* can be regarded as a cycle (and, in turn, as a coherent whole) or rather as a loose collection of contrapuntal pieces. Although I myself hold with the former thesis, there are legitimate arguments against performing *The Art of Fugue* in full, such as, for example, the rather long performance time, the danger of repetitiveness through the single key of D minor and the constant return of the theme in a more or less modified form.

However, in complete concert performances of *The Art of Fugue* it has been my experience that many listeners have described the effect of this music as “exhilarating” and “meditative”, perhaps precisely because of the constant reintroduction of similar structures, which provokes an effect comparable to that found in both ritual and minimalist music. As an interpreter, I also find that the musical content is more immediately apparent when I play or hear the work in its entirety.

The question of whether this is a cycle or a collection was also not insignificant in determining the order of the fugues. The fact that Bach died while the work was being published created some confusion in the course of music history about which *contrapuncti* and which sequence were intended. To make matters worse, in the first edition some *contrapuncti*

were printed that were obviously not intended by the composer (such as, for example, an early version of Contrapunctus 10 or even a chorale that was placed in the end, presumably as compensation for the unfinished end of the last counterpoint).

The historical sources—in particular, the engravings of the first edition—suggest that Bach himself determined the form of the first 11 *contrapuncti* as they appear in the original printing. On the other hand, the position of the canons cannot be determined with any certainty. In most editions they appear either at the very end, as an appendix, or between the mirror fugues and the unfinished fugue.

My decision to insert the canons after Contrapunctus 11 and before the mirror fugues arose out of the consideration that the order of the fugues not only follows systematic aspects, but dramaturgical aspects as well. During the course of *The Art of Fugue* both the compositional-technical difficulty and the expressive effect increase continually. At the same time, the theme becomes more and more altered through, among other things, rhythmic variations and the addition of leaps and chromaticisms. This development is particularly noticeable in Contrapunctus 8 and reaches its peak in the *Canon per Augmentationem*. A further varying element is that the equal meters and time signatures, found at the beginning, become increasingly transformed into triplet movements and ternary time signatures. This process is initiated with the canons (from the *Canon alla Ottava*) and is continued in the mirror fugues, whereby the return to *alla breve* in the fugue pair 13,1 and 13,2 forms a transition to the final fugue, which is also indicated in *alla breve*. These aspects were decisive for me in placing the canons in front of the mirror fugues, as well as the consideration that the mirror fugues should, in view of their high compositional-technical demands, be placed quite far at the end. In fact it is almost a miracle how the composer succeeded in creating a nearly perfect and, above all, a musically convincing mirror of the fugue pair 12 and 13.

Certainly, the greatest miracle of this music consists in its inexhaustible narrative power. In the complete reduction to essential elements and motifs, the music develops a large descriptive arc that begins with the first few notes and leads up to the intimate farewell of the final fugue. The latter represents for me a kind of musical perspective of “infinity” that unites the quiescent together with that which is fluid, general (everything human) as well as personal (particularly through the introduction of the B-A-C-H theme in this counterpoint, which carries the individual signature of Bach and thus the characteristics of a credo). Although this fugue remains unfinished and therefore comes to an abrupt end, the impression of closure is created. The “original theme” of *The Art of Fugue*, which most probably should have been reintroduced as a fourth theme, is no longer heard; however, it resonates in the silence—and that which previously sounded as music continues onward as an idea.

Handwritten musical score for BWV 1080/19, featuring two staves of music. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff contains the main melody, and the second staff contains the bass line. The music is written in a cursive hand. A handwritten remark in German is written on the right side of the page, below the second staff. The remark discusses the key signature and the author's name.

13. Ich habe dieses Stück aus der Klavier  
B. in C # in Contrabass  
überarbeitet worden, ist  
der Verfasser geschrieben.

*Autograph BWV 1080/19 with a remark by  
Carl Philipp Emanuel Bach.*



# Schaghajegh Nosrati

## Biographical Notes

**B**orn in Bochum, Germany in 1989, the pianist Schaghajegh Nosrati received her first piano lessons at the age of four. Her career has already been characterized by a variety of achievements, both in terms of her concert performances as well as her presence in national and international competitions. Noteworthy in this context are the numerous prizes of the Jugend Musiziert competition in Germany at both state and federal level, the gold medal of the international Concours pour Jeunes Solistes in Luxembourg and first prizes in the following competitions: the Rotary piano competition in Essen (2006), the Van Bremen piano competition in Dort-

mund (2007) and the National Bach Competition for young pianists in Köthen (2005). In 2011 she won the third prize at the Indonesia Pusaka International Piano Competition in Jakarta. Further recognition followed in 2006 when she was granted a scholarship by the Trude-Fischer-Stiftung for young artists and became a scholar of the German National Academic Foundation in 2011. In 2014 she was awarded the second prize at the International Bach Competition in Leipzig and the special prize of the Deutsche Liszt-Gesellschaft (German Liszt Society). Between 1998 and 2011 she made several appearances at major music festivals, including the Integralfestival in Recklinghausen and the Festival d'Echternach in Luxembourg, where she performed *The Art of Fugue*. In addition, she gave two piano recitals featuring this work as part of the International Summer Academy in Salzburg and likewise a concert at the Academy of Music in Oslo. Between 2012 and 2015 she gave numerous solo recitals at the Heidelberg Klavierwochen as well as performances at the Gewandhaus Leipzig (with the Mitteldeutsches Kammerorchester). For the 2015/2016 season she has been invited by András Schiff to take part in the “Building Bridges” concert series in Frankfurt (Holzhausenschlösschen), Berlin (Kd211), Zurich (Tonhalle), New York (92Y), Brussels (Palais des Beaux Arts), Dusseldorf (Schumannfest) and Essen (Ruhr Piano Festival).

After many years of lessons with Rainer M. Klaas she was accepted as a pupil of Einar Steen-Nökleberg at the Academy of Music and Drama in Hanover in 2007. In 2015 she completed her master's degree with Christopher Oakden and since then has been studying in the solo performance class of Ewa Kupiec. She has also received artistic inspiration from Robert Levin, Angela Hewitt, Murray Perahia and András Schiff.





# Die Kunst der Fuge

Im Herbst 2014, als die Frage aufkam, welches Programm ich auf meiner Debüt-CD einspielen soll, war meine erste spontane Idee: *Die Kunst der Fuge*! Ein Werk, das mich schon als Jugendliche in seinen Bann gezogen und seither nicht mehr losgelassen hat. Dennoch hatte ich zunächst mit Zweifeln und Vorbehalten zu kämpfen. Eine reine Bach-CD? Noch dazu mit einer unvollendeten Komposition, die als schwer fassbar gilt? Über 80 Minuten komplizierteste Kontrapunktik und durchwegs die Tonart d-Moll? All dies schien vom gängigen Modell einer Debüt-CD mit bunt gemischtem und leicht zugänglichem Programm doch stark abzuweichen.

Dennoch entschied ich mich für dieses Projekt – es lag mir am Herzen. *Die Kunst der Fuge* war das erste große Gesamtwerk von Johann Sebastian Bach, mit dem ich mich befasst habe. Es war für mich sozusagen der Schlüssel zu diesem Komponisten und hat mein Musikverständnis derart elementar geprägt wie kein anderes Werk zuvor oder danach. Es war die Musik, über die ich am meisten nachgedacht, und mit der ich am meisten gerungen habe – also ideale Bedingungen, um sie auf meiner ersten CD festzuhalten.

Ähnlich wie *Das Wohltemperierte Klavier* und die sogenannte *Clavierübung* weckt auch *Die Kunst der Fuge* zunächst den Anschein, als handele es sich dabei primär um ein Lehrwerk, das ein bestimmtes musikalisches Problem thematisiert und veranschaulicht (in

diesem Fall die Fuge und die mit ihr verbundenen kompositionstechnischen Schwierigkeiten). Der didaktische Charakter entsteht vor allem durch die äußerst systematische Herangehensweise an die verschiedenen Fugentypen (angefangen mit dem ersten Kontrapunkt als „Normalfall“ bis hin zu Spezialfällen wie zum Beispiel Doppel-/Tripel- oder Spiegelfugen) und nicht zuletzt durch die Reduzierung auf ein zentrales Thema, das allerdings von Mal zu Mal variiert wird. Die einzelnen Fugentypen werden in der Komposition folgendermaßen gruppiert:

Nr. 1–4: Einfache Fugen (mit nur einem Thema)

Nr. 5–7: Gegenfugen (das Thema wird durch seine Umkehrung beantwortet)

Nr. 8–11: Doppel- und Tripelfugen (Fugen mit mehreren Themen)

Nr. 12–15: Kanons

Nr. 16–19: Spiegelfugen (der gesamte Satz wird an einer horizontalen Achse umgekehrt)

Nr. 20: Quadrupelfuge (mit vier Themen, als Fragment überliefert)

Bei näherer Beschäftigung mit der Musik wird aber deutlich, dass sich hinter der Komposition weitaus mehr verbirgt als eine lediglich zu Studienzwecken verfasste Kompilation von Fugen. Wenngleich die kompositorische Anlage naturgemäß einen Schwerpunkt auf den Aspekt der Struktur legt, wirkt die Musik nicht mathematisch-konstruiert; vielmehr ist sie geprägt von harmonischem Reichtum und einer kaleidoskopartigen Entfaltung von Klangräumen. Die Musik lebt und wirkt durch ihre Kantabilität und fortwährende, häufig wellenartige Spannungsbögen. In gewisser Weise spiegelt sich die Wellenform auch in der Handschrift des Komponisten wieder, wenngleich sich in den Aufzeichnungen aus den letzten Lebensjahren (in denen unter anderem die Schlussfuge entstanden ist) bereits

die Auswirkungen eines Augenleidens andeuten, das den Komponisten an der Vollendung des Werks gehindert haben muss. Somit ist die als Quadrupelfuge angelegte Schlussfuge ein Fragment geblieben. An der Stelle des Autographs, als das vierte Thema einsetzen soll, bricht der Notentext plötzlich ab, und es findet sich lediglich folgende Notiz Carl Philipp Emanuel Bachs: „*Ueber dieser Fuge, wo Der Nahme BACH im Contrasubject angebracht worden, ist Der Verfaßer gestorben.*“

Für mich war von vorneherein klar, dass ich die Schlussfuge in der überlieferten fragmentarischen Form aufnehmen würde. Eine nachträgliche Ergänzung des Schlusses (und sei sie noch so stiltreu) hätte den Gesamteindruck des Werks stark verfälscht, zumal Bachs Kompositionsstil bei aller scheinbaren Regelmäßigkeit doch viel zu komplex und individuell ist, als dass sich eine wirklich befriedigende Rekonstruktion herstellen ließe.

Mit der Frage der Schlusswirkung war auch die Überlegung verbunden, ob *Die Kunst der Fuge* als Zyklus (und damit als zusammenhängendes Ganzes) oder doch eher als lose Sammlung von kontrapunktischen Einzelstücken aufzufassen ist. Wenngleich ich selbst die erste These vertrete, gibt es auch berechtigte Argumente dagegen, *Die Kunst der Fuge* komplett aufzuführen, wie beispielsweise die recht lange Spieldauer, die Gefahr des allzu Repetitiven durch die Einheitstonart d-Moll und die permanente Wiederkehr des Themas in mehr oder weniger abgewandelter Form.

Bei konzertanten Gesamtaufführungen der *Kunst der Fuge* habe ich aber die Erfahrung gemacht, dass viele Zuhörer die Wirkung dieser Musik als „berauschend“ und „meditativ“ beschrieben haben – womöglich gerade *aufgrund* der ständigen Wiederaufnahme ähnlicher Strukturen, was einen vergleichbaren Effekt hervorruft wie bei ritueller oder auch minimalistischer Musik. Auch mir als Interpretin erschließt sich der musikalische Gehalt weitaus unmittelbarer, wenn ich das Werk komplett spiele beziehungsweise höre.

Die Frage, ob es sich um einen Zyklus oder eine Sammlung handelt, war auch bei der Festlegung der Reihenfolge der Fugen nicht unwesentlich. Dadurch, dass Bach inmitten der Drucklegung verstorben ist, entstanden im Laufe der Musikgeschichte einige Unklarheiten darüber, welche Kontrapunkte und welche Abfolge intendiert waren. Erschwerend kam hinzu, dass in der Erstausgabe einige Kontrapunkte abgedruckt wurden, die offensichtlich gar nicht vom Komponisten vorgesehen waren, so zum Beispiel eine Frühfassung des 10. Kontrapunkts oder auch ein Choral, der an den Schluss gestellt wurde, vermutlich als Ausgleich für den unvollendeten Schluss des letzten Kontrapunkts.

Die überlieferten Quellen – insbesondere die Stichvorlagen des Erstdrucks – deuten darauf hin, dass die ersten 11 Kontrapunkte von Bach selbst in der Form festgelegt wurden, wie sie im Originaldruck erschienen sind. Dahingegen ist die Position der Kanons nicht eindeutig zu bestimmen. In den meisten Notenausgaben erscheinen sie entweder ganz am Ende als Anhang oder aber zwischen den Spiegelfugen und der unvollendeten Fuge.

Meine Entscheidung, die Kanons nach dem 11. Kontrapunkt und vor den Spiegelfugen einzufügen, ist aus der Überlegung entstanden, dass die Reihenfolge der Fugen nicht nur systematischen, sondern auch dramaturgischen Gesichtspunkten folgt. Sowohl die kompositionstechnische Schwierigkeit, als auch die expressive Wirkung unterliegen im Verlauf der *Kunst der Fuge* einer permanenten Steigerung. Gleichzeitig wird das Thema immer mehr verfremdet, unter anderem durch rhythmische Variationen und Hinzunahme von Sprüngen und Chromatik. Diese Entwicklung tritt in Kontrapunkt Nr. 8 besonders deutlich zutage und erreicht im *Canon per Augmentationem* ihren Höhepunkt. Ein weiteres variatives Element besteht darin, dass die zu Beginn geraden Metren und Taktarten immer mehr in triolische Bewegungen und ternäre Taktarten verwandelt werden. Dieser Prozess wird mit den Kanons eingeleitet (ab dem *Canon alla Ottava*) und setzt sich auch in den Spiegelfugen

fort, wobei die Rückkehr zum Alla-Breve-Takt im Fugenpaar 13/1 und 13/2 eine Überleitung zu der Schlussfuge bildet, die ebenfalls im Alla-Breve notiert ist. Diese Aspekte waren für mich ausschlaggebend, die Kanons vor die Spiegelfugen zu stellen, ebenso wie die Überlegung, dass die Spiegelfugen gemessen an ihrem hohen kompositionstechnischen Anspruch recht weit am Schluss stehen sollten. Tatsächlich grenzt es an ein Wunder, wie dem Komponisten eine nahezu perfekte und vor allem musikalisch überzeugende Spiegelung der Fugenpaare 12 und 13 gelingen konnte.

Das größte Wunder dieser Musik besteht aber sicherlich in ihrer schier unerschöpflichen narrativen Kraft. In der völligen Reduktion auf wesentliche Elemente und Motive entfaltet die Musik einen großen erzählerischen Bogen von den ersten paar Tönen bis hin zum inigen Abgesang der Schlussfuge. Letztere verkörpert für mich eine Art Musik gewordene „Unendlichkeitsperspektive“. In ihr vereinigen sich das Ruhende wie auch das Fließende, das Allgemeine (alles Menschliche umfassende) wie auch das Persönliche (zumal dieser Kontrapunkt durch den Einsatz des B-A-C-H-Themas die individuelle Handschrift Bachs und gleichsam Züge eines Bekenntnisses trägt). Wenngleich diese Fuge unvollendet bleibt und damit ein abruptes Ende findet, entsteht doch der Eindruck, als schließe sich in ihr der Kreis. Das „Ur-Thema“ der *Kunst der Fuge*, das aller Wahrscheinlichkeit als viertes Thema wiedereingeführt werden sollte, kommt nicht mehr zum Erklingen; in der Stille aber schwingt es mit – und was vorher in Tönen erklang, setzt sich fort als Idee.

# Schaghajegh Nosrati

## Biografische Anmerkungen

**D**ie Pianistin Schaghajegh Nosrati wurde 1989 in Bochum geboren und erhielt ihren ersten Klavierunterricht im Alter von vier Jahren. Ihr Werdegang zeichnet sich bereits durch eine Vielzahl von Erfolgen aus, sowohl was ihre Konzerttätigkeit, als auch ihre Präsenz bei nationalen und internationalen Wettbewerben betrifft. Nennenswert sind in diesem Zusammenhang zahlreiche Preise auf Landes- und Bundesebene des Wettbewerbs „Jugend Musiziert“, die Goldmedaille des internationalen „Concours pour jeunes solistes“ in Luxemburg sowie erste Preise bei folgenden Wettbewerben: dem Rotary Klavierwettbewerb in Essen (2006), dem Van Bremen Klavierwettbewerb in Dortmund (2007) und dem nationalen Bachwettbewerb für junge Pianisten in Köthen (2005). Im Jahr 2011 gewann sie den dritten Preis des „Indonesia Pusaka“ Klavierwettbewerbs in Jakarta. Weitere Anerkennung folgte 2006 durch den Förderpreis der Trude-Fischer-Stiftung für junge Künstler und mit ihrer Aufnahme in das Stipendienprogramm der Studienstiftung des Deutschen Volkes (2011). Im Jahr 2014 erhielt sie den zweiten Preis des Internationalen Bach-Wettbewerbs in Leipzig sowie den Sonderpreis der Deutschen Liszt-Gesellschaft.

Zwischen 1998 und 2011 hatte sie mehrere Auftritte im Rahmen größerer Musikfestivals, wie dem Integralfestival in Recklinghausen und dem Festival d'Echternach in Luxemburg, bei dem sie *Die Kunst der Fuge* aufgeführt hat. Zudem hat sie mit diesem Werk zwei Klavierabende im Rahmen der internationalen Sommerakademie in Salzburg sowie ein Konzert an der Musikhochschule in Oslo gegeben. Zwischen 2012 und 2015 hatte sie mehrere Soloabende bei den Heidelberger Klavierwochen sowie Auftritte im Gewandhaus Leipzig (unter anderem mit dem Mitteldeutschen Kammerorchester).

In der Saison 2015/2016 wird sie auf Einladung von András Schiff im Rahmen der Konzertreihe „Building Bridges“ in Frankfurt (Holzhausenschlösschen), Berlin (Kd211), Zürich (Tonhalle), New York (92Y), Brüssel (Palais des Beaux Arts), Düsseldorf (Schumannfest) und Essen (Klavierfestival Ruhr) auftreten.

Nach langjährigem Unterricht bei Rainer M. Klaas wurde sie 2007 als Jungstudentin von Einar Steen-Nökleberg an der Hochschule für Musik, Theater und Medien aufgenommen. Im Jahr 2015 absolvierte sie ihr Master-Studium bei Christopher Oakden und studiert seither in der Soloklasse bei Ewa Kupiec. Weitere künstlerische Anregungen erhielt sie von Robert Levin, Angela Hewitt, Murray Perahia und András Schiff.

*[www.nosrati-pianist.com](http://www.nosrati-pianist.com)*



## Acknowledgements

*My heartfelt thanks goes to two exceptional musicians whose artistic idealism and boundless humanity have moved me and left a lasting impression on me:  
Professor Robert Levin and Sir András Schiff.*

*I would also like to thank my brother Shafagh for making this CD possible, as well as for his ever-continuing support and, in particular, for awakening my love for music.*

## Danksagung

*Mein besonderer Dank gilt zwei Ausnahmemusikern, deren künstlerischer Idealismus und grenzenlose Humanität mich nachhaltig geprägt und berührt haben:  
Prof. Robert Levin und Sir András Schiff.*

*Außerdem möchte ich meinem Bruder Shafagh für die Ermöglichung dieser CD und seine immerwährende Unterstützung danken, insbesondere aber dafür, dass er meine Liebe zur Musik geweckt hat.*

GEN 15374

GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Phone: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 50 · Fax: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 55 · mail@genuin.de

Recorded at Mendelssohnsaal, Gewandhaus Leipzig, Germany, January 05–08, 2015

Recording Producer/Tonmeister: Karsten Zimmermann

Editing: Christian Jaeger, Karsten Zimmermann, Holger Busse

Piano Tuner: Stephan Wittig

Text: Schaghajegh Nosrati, Hanover

English Translation: Erik Dorset, Leipzig

Booklet Editing: Johanna Brause, Leipzig

Photography: Irène Zandel, Hanover

Autograph BWV 1080,19 p. 9: © bpk/Staatsbibliothek zu Berlin

Graphic Design: Thorsten Stapel, Münster

Ⓟ + Ⓒ 2015 GENUIN classics, Leipzig, Germany

All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring,  
lending, public performance and broadcasting prohibited.

