

BACH
SIX PARTITAS

**MARTIN
HELMCHEN**

α

MENU

TRACKLISTING

DEUTSCH

ENGLISH

FRANÇAIS



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)
SIX PARTITAS

MARTIN HELMCHEN

TANGENTENFLÜGEL / TANGENT PIANO (Späth & Schmahl, 1790)

CD 1

Partita No.1 in B flat major, BWV 825

1	I. Prelude	2'08
2	II. Allemande	4'02
3	III. Courante	2'43
4	IV. Sarabande	5'04
5	V. Menuett I & II	2'59
6	VI. Gigue	2'16

Partita No.3 in A minor, BWV 827

7	I. Fantasia	2'54
8	II. Allemande	3'13
9	III. Courante	3'02
10	IV. Sarabande	3'56
11	V. Burlesca	2'26
12	VI. Scherzo	1'01
13	VII. Gigue	3'17

Partita No.4 in D major, BWV 828

14	I. Ouverture	5'45
15	II. Allemande	8'57
16	III. Courante	3'28
17	IV. Aria	2'32
18	V. Sarabande	5'54
19	VI. Menuett	1'26
20	VII. Gigue	3'50

TOTAL TIME CD1: 71'14

CD2**Partita No.2 in C minor, BWV 826**

1	I. Sinfonia	4'36
2	II. Allemande	4'47
3	III. Courante	2'16
4	IV. Sarabande	3'35
5	V. Rondeau	1'34
6	VI. Capriccio	3'30

Partita No.5 in G major, BWV 829

7	I. Preambulum	2'22
8	II. Allemande	4'43
9	III. Corrente	1'48
10	IV. Sarabande	4'41
11	V. Tempo di Minuetto	2'04
12	VI. Passepied	1'44
13	VII. Gigue	3'49

Partita No.6 in E minor, BWV 830

14	I. Toccata	7'31
15	II. Allemande	3'33
16	III. Corrente	4'26
17	IV. Air	1'38
18	V. Sarabande	6'30
19	VI. Tempo di Gavotta	2'13
20	VII. Gigue	5'10

TOTAL TIME CD2: 72'49

WARUM DIESES INSTRUMENT?

VON MARTIN HELMCHEN

„You play Bach your way, I play Bach HIS way!“ Einer Anekdote zufolge soll die große Cembalistin und Pianistin Wanda Landowska diesen Tadel an einen Schüler gerichtet haben. Für mich steckt in diesem Satz die ganze Komplexität der Anforderung an jeden Spieler, der sich der Musik Johann Sebastian Bachs widmet – die eigene Stimme finden, um dem Meister so nahe zu kommen wie irgend möglich.

Dieser wunderbare Prozess wird natürlich maßgeblich beeinflusst durch die Instrumente, die man als ‚Clavierist‘ unter den Fingern hat. Einer der aufregendsten Momente meines pianistischen Lebens war die Begegnung mit dem vollständig originalen Tangentenflügel von Spät & Schmahl von 1790 aus der Obhut von Georg Ott in Köthen. Mein Zweifel, ob man als „moderner“ Pianist ein solches Instrument beherrschen könnte, wich nach kürzester Zeit dem Sog der Aussicht, daß man hier Dinge in der Musik Bachs zum Klingen bringen könnte, die weder auf dem Cembalo noch auf dem modernen Flügel möglich sind. Diese Farben ... diese Symbiose der Charakteristika von Cembalo, Clavichord und frühem Hammerflügel ... diese Registerzüge (der Lautenzug hatte es mir von Anfang an besonders angetan) ... die Möglichkeiten, die sich für Polyphonie und bereits für die Idee des Singens auf den Tasten auftun!

Mir ist bewusst, daß das natürlich keine „historisch korrekte“ Instrumentenwahl ist, denn Bach war beim Bau dieses Instruments bereits 40 Jahre tot. Aber haben nicht fast alle großen Komponisten, die viel für das Klavier geschrieben haben, sich irgendwann über die Limitationen der Instrumente ihrer Zeit beklagt (Beethoven allen voran)? Und war nicht Bach auch einer der größten Arrangeure aller Zeiten? Mir scheint dies im Moment geradezu die spannendste, und gleichzeitig sehr sinnhafte Herangehensweise an Tasteninstrumente zu sein: nämlich solche zu spielen, die eine natürliche Weiterentwicklung dessen sind, was die Komponisten kannten – die sozusagen noch in ihrer Sichtweite waren. Mit Möglichkeiten, von denen der Komponist schon konkret geträumt haben mag, einer Klangwelt, die ihm oder ihr auch vertraut gewesen wäre – aber doch kein komplett anderer Planet wie unsere heutigen Flügel. Eine faszinierende Reise ist es allemal

UND IMMER NEU

VON ARNO LUECKER

In Leipzig, wo man den 37-jährigen Johann Sebastian Bach im Frühling 1723 zum musikalischen Hauptverantwortlichen der vier wichtigsten Kirchen ernannt hatte (man möchte traditionsbedingt fast „gekrönt“ sagen ...), entstanden zwischen 1726 und 1731 sechs Partiten für ein Tasteninstrument – oder, wie Bach (stellen wir uns seinen sächsischen Akzent an dieser Stelle ruhig einmal sympathischerweise vor) und Zeitgenossen häufig sagten: „für Clavir“. Denn „Clavir“ stand fast synonym für „Tasteninstrument“ – und es war noch nicht das heutige, moderne Klavier gemeint, sondern zumeist ein Cembalo.

Offenbar hatte Bach an der Niederschrift (und sicher auch an dem Spiel!) von Clavi(e)rtiteln Gefallen gefunden, denn von 1726 an komponierte Bach jeweils jedes Jahr eine neue Partita. Die gesammelten sechs Partiten gab er dann tatsächlich als seine erste überhaupt veröffentlichte Komposition heraus – und schrieb „Opus 1“ drüber. Für uns heute vielleicht ebenso überraschend, dass er die Drucklegung hierbei auch noch aus eigener Tasche hatte bezahlen müssen. In jeder Hinsicht konsequent, sowohl, was die Folge der Partiten-Herausgabe, als auch die Finanzierung anbelangt, schrieb Bach einleitend:

„Da der Hochf[ürst]l. Anhalt-Cöthensche Capell-Meister und Direktor Chori Musici Lipsiensis, Herr Johann Sebastian Bach ein Opus Clavier Suiten zu ediren willens, auch mit der ersten Partiae den Anfang gemacht hat, und solches nach und nach, bis das Opus fertig, zu continuiren gesonnen; so wird solches den Liebhabern des Claviers wissend gemacht. Wobey denn zur Nachricht dienet, daß der Autor von diesen Wercke selbst Verleger sey.“

Das finanzielle Risiko trug also der Schöpfer ganz alleine. Naiv war Bach dabei allerdings nicht vorgegangen. Denn die Bezeichnung „Partita“ hatte bereits sein Leipziger Amtsvorgänger Johann Kuhnau für eine Sammlung von Cembalomusiken verwendet – und damit große Erfolge erzielen können. Bachs Originaltitel lautete jedoch:

„Clavir-Übung / bestehend in / Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigue, / Menuetten, und anderen Galanterien; / Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertigt / von / Johann Sebastian Bach / Hochfürstl: Sächsisch Weisenfelsischen würcklichen Capellmeistern / und / Directore Chori Musici Lipsiensis. / OPUS 1 / In Verlegung des Autoris / 1731.“

Hier irritiert uns vielleicht, dass in diesem – ja nicht gerade kurzen, dafür typisch barock-langen – Titel (noch) das Wort „Partita“ fehlt. Aber mit der Überschrift *Clavir-Übung* über eben jene Partiten-Sammlung griff Bach einerseits auf eine weitere „Erfolgsmarke“ Kuhnaus zurück und machte andererseits deutlich, dass die Andeutung *Clavir-Übung*, im wahrsten Sinne des Wortes, noch weitere „Folgen“ zeitigen werde (nämlich unter anderem die Herausgabe der später legendären „Goldberg-Variationen“ als vierten Teil der *Clavir-Übung*).

Die Partiten bilden also den ersten Teil der *Clavir-Übung*. Ein bedeutender Startpunkt in Bachs Klavierwelt! Die Wahl der Titel war aber nur ein bestimmter Teil der Strategie des Komponisten. Überdies verschickte Bach die Partiten an einflussreiche Kollegen in Augsburg, Braunschweig, Dresden, Halle, Lüneburg und Nürnberg. Diese – sehr wahrscheinlich sogar finanziell beteiligten – Kollegen merkten schnell, dass es sich bei den Stücken um äußerst originelle und vor allem für den Unterricht sehr gut geeignete Musik handelte. Dass die Geschichte von Bachs Partiten jedenfalls tatsächlich zu einer Geschichte des Erfolgs wurde, ist durch uns durch Johann Nikolaus Forkel verbürgt, der 1802 die erste Biographie Bachs verfasste. Über die Partiten notierte Forkel:

„Dieß Werk machte zu seiner Zeit in der musikalischen Welt großes Aufsehen; man hatte noch nie so vortreffliche Claviercompositionen gesehen und gehört. Wer einige Stücke daraus recht gut vortragen lernte, konnte sein Glück in der Welt damit machen; und noch in unserm Zeitalter wird sich ein junger Künstler Ehre damit erwerben können, so glänzend, wohlklingend, ausdrucksvoll und immer neu sind sie.“

Die Partiten bestehen zumeist aus einzelnen Tanz-Sätzen, wobei diese Musik nicht „tanzbar“ ist, nicht „tanzbar“ sein will. Bach – und andere – transzendierten bestehende (meist in höfischen Sphären angesiedelte) Tänze, hinein in die Konzertsphäre, hinein in die Strukturen des instrumentalen Kunstwerks, das man im 19. Jahrhundert – angesichts von sich als Bach-Nachfolger verstehende Komponisten wie Johannes Brahms, dessen letzte kompositorische Tat die Setzung von Orgel-Chorälen für das Klavier war – schließlich gar unter der musikästhetischen Rubrik „absolute Musik“ subsumierte. Und schon in der allersten Partita, im allersten Teil (ein „Praeludium“, ein „einfaches“ Vorspiel) dieser bekommen wir etwas mit von dieser (ja nicht hermetisch gemeinten!) „Absolutheit“. Das ist Spielmusik, Musik für Musikantinnen und Musikanten. Ein Bass auf dem Grundton, darunter sanft Sexten, sich durch den Verlauf ergebend, mit Trillern herüber verziert. Kleine Girlanden, kleine Verläufe, die bald an (auch erzählerischer) Komplexität leicht zunehmen. Ein „Reinkommen“, eine freundliche Einladung – für die Hörerinnen und Hörer, für die Spielerinnen und Spieler, die sich – so hört man jedenfalls häufig – nach dem Spielen von Bach (und sei es als „tägliche Meditation“) stets „aufgeräumt“, „geordnet“ fühlen. Man könnte auch sagen: „Wie nach dem Morgengebet“ ...

Das vermeintlich „Konstruierte“ von derlei mehrstimmigen Kompositionen, in denen sich verschieden lange Töne in der Horizontale gemeinsam begegnen und vertikal mal frohgemute, mal expressiv aufgeraute Harmonien ergeben, wird bei Bach immer bereichert durch den Eindruck des Improvisatorischen, mittels des Gefühls, Bach habe hier eine eigene Musik, die er damals aus dem Stegreif einfach so „hinmalen“ konnte, notiert. So erscheint es uns jedenfalls angesichts der „Toccata“ in der letzten Partita. Aufgesplittete Harmonietöne der Grundtonart „fliegen“ förmlich nach oben, werden zu Akkorden – und hernach, wie „oben festgefroren“, oberstimmig variiert, zu kleinen Melodien, kleinen Möglichkeiten weiteren Musizierens ...

MARTIN HELMCHEN

Martin Helmchen ist einer der gefragtesten Pianisten und konzertiert seit Jahrzehnten auf den wichtigsten Podien der Welt. Insbesondere die Originalität und Intensität seiner Interpretationen, die er mit beeindruckender Klangsensibilität und technischer Raffinesse präsentiert, zeichnen ihn als Musiker aus. Im Jahr 2020 wurde er mit dem prestigereichen Gramophone Music Award für seine Einspielung aller Klavierkonzerte von Ludwig van Beethoven mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin unter Andrew Manze, die bei Alpha Classics erschien, ausgezeichnet. Als Solist hat Martin Helmchen mit zahlreichen renommierten Orchestern konzertiert, darunter finden sich unter anderem die Wiener und Berliner Philharmoniker, das Concertgebouworkest, das Gewandhausorchester Leipzig, die Staatskapelle Dresden, das Tonhalle-Orchester Zürich, das NDR Elbphilharmonie Orchester, das Orchestre de Paris, die Wiener Symphoniker, das Philharmonia Orchestra London, das Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony, New York Philharmonic sowie The Cleveland Orchestra. Einen besonderen Stellenwert hat für ihn die Kammermusik – eine Leidenschaft, für die Boris Pergamenschikow die wesentlichen Impulse gab. Zu seinen engen Kammermusikpartnern gehören Marie-Elisabeth Hecker, Frank Peter Zimmermann, Julian Prégardien, Augustin Hadelich, Antje Weithaas und Carolin Widmann. Martin Helmchen ist Exklusivkünstler bei Alpha Classics. Zuletzt erschien im März 2022 das hochgelobte Album *Novelletten und Gesänge der Frühe*

mit Klavierwerken von Robert Schumann. Im Mai 2021 erschien seine Einspielung des *Konzertstück* von Carl Maria von Weber mit dem Konzerthausorchester Berlin unter Christoph Eschenbach. 1982 in Berlin geboren, studierte er zunächst bei Galina Iwanzowa und wechselte später zu Arie Vardi an die Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Einen ersten entscheidenden Impuls bekam seine Karriere, als er 2001 den „Concours Clara Haskil“ gewann. Seit 2010 ist Martin Helmchen Associate Professor für Kammermusik an der Kronberg Academy.

WHY THIS INSTRUMENT?

BY MARTIN HELMCHEN

‘You play Bach your way, I’ll play Bach HIS way!’ – words with which the great harpsichordist and pianist Wanda Landowska is said to have reprimanded one of her pupils. For me that sums up the whole complexity of the challenge for any performer devoting him- or herself to the music of JS Bach: the need to find one’s own voice, in order to get as close to the Master as humanly possible.

This wondrous process is naturally influenced by whichever instruments the keyboard performer is playing. One of the most thrilling moments of my life as a pianist was when I encountered the original, intact tangent piano built by Spät & Schmahl in 1790, currently owned by keyboard-builder and collector Georg Ott in Köthen. My initial doubts about a pianist of today being able to master such an instrument rapidly gave way to the mounting conviction that here one could make some things in Bach’s music sound in a way that is impossible on both the harpsichord and the modern piano. Such colours... such a symbiosis of the characteristics of the harpsichord, clavichord and early piano... And those drawstops! [the buff stop had me under its spell from the very start]... I could see possibilities opening up for polyphonic textures, and for the idea of singing on the keys.

I realize of course this is not an ‘historically correct’ choice of instrument, for by the time this instrument was made Bach had already been dead for 40 years. Yet surely almost all the great composers who wrote for the keyboard have complained at some point about the limitations of the instruments of their time – Beethoven more than most. And wasn’t Bach also one of the greatest arrangers there has ever been? Right now this seems to me the most exciting and also the most meaningful way to approach keyboard instruments: to play the ones that are in a natural line of development from those the composers knew – the instruments they saw in their mind’s eye so to speak, with actual possibilities the composer may have dreamed of, a range of sounds he already knew, but not the totally different planet of our grand piano of today. It is certainly a fascinating journey!

AND ALWAYS NEW

BY ARNO LUECKER

In the spring of 1723 Johann Sebastian Bach was given overall charge of the music in Leipzig's four most important churches – in the musical world this was a virtual coronation. And it was here in Leipzig, between 1726 and 1731, that Bach composed six partitas for keyboard, i.e. for 'Clavier', to use the French-derived German term, or as Bach and his contemporaries often wrote it: 'Clavir' – we can just imagine the word intoned by Bach in his soft Saxon lilt. A 'Clavir' could mean any keyboard instrument except the modern piano: it usually meant a harpsichord.

Evidently Bach enjoyed writing (and playing!) keyboard partitas, since from 1726 on he wrote a new one every year. The collection of six Partitas became his very first published work, with 'Opus I' engraved on the title page. For us today that may come as a surprise, as does the fact that he had to pay for the printing costs out of his own pocket. Typically thorough not only in his planning for the future contents of the published edition but also of its financing, Bach announced:

'Since the Kapellmeister at the Princely Court of Anhalt-Cöthen and Director of the Choral Music of Leipzig, Herr Johann Sebastian Bach, wishes to publish an Opus of Clavier Suites and, having made a beginning with the first Partita, intends to continue work by work until the Opus is complete, Amateurs of the Clavier are herewith advised of his intention, and informed that the Author of these Works will himself be the Publisher.'

The composer therefore bore the financial risk entirely. Yet here Bach was not being naive, for his predecessor in Leipzig, Johann Kuhnau, had already used the term 'Partita' for collections of his own harpsichord music – and had met with enormous success. However, Bach's published title was:

'Keyboard Exercise [*Clavir-Übung*]/ consisting of / Preludes, Allemandes, Courantes, Sarabandes, Giges, / Menuets and other Pieces of Refinement; / composed for the Enjoyment of Amateurs by

Johann Sebastian Bach / Kapellmeister at the Princely Court of Saxe-Weisenfels / and / Director of the Choral Music of Leipzig. / OPUS 1 / Published by the Author / 1731.'

It may seem puzzling that in this by no means brief title – extremely long in fact, in typically flowery baroque style – the word 'Partita' is missing. Yet 'Partita' is duly printed at the beginning of each suite, and with the general title *Clavir-Übung* ['Keyboard Exercise'], Bach was referring back to a further successful brand name that Kuhnau had used, while also making it clear that under this generic heading there would be further sequels to 'exercise' the keyboard performer (including the now legendary 'Goldberg Variations', published as the fourth part of his *Clavir-Übung*).

The Partitas therefore form the first part of these 'Keyboard Exercises' – a crucial starting point in Bach's keyboard music! Yet the choice of title was only one stage in the composer's strategy. Bach also sent his Partitas to influential colleagues in Augsburg, Braunschweig, Dresden, Halle, Lüneburg and Nuremberg. Those colleagues – who very likely had some part in the financing – soon noted that these pieces were both highly original and above all extremely well suited for teaching purposes. That they were certainly crowned with success is proved by a statement in the very first Bach biography in 1802, by Johann Nikolaus Forkel:

'This work [the Partitas] attracted much attention in the musical world of its time; until then nobody had ever seen or heard such marvellous keyboard compositions. Anyone who could play some of the pieces with skill made his fortune, and even in our own time a young artist can win great honour with these works – so brilliant are they, so expressive, and always new.'

The Partitas are mostly made up of single dance movements, but their music cannot be danced to, nor is it intended for dancing. Like other composers, Bach transcended the traditional dance forms, mainly of courtly origin, elevating them into the sphere of concert music, structuring them as refined instrumental art forms that in the 19th century inspired Bach devotees such as Brahms (whose last composition was a piano arrangement of Bach organ chorales), and finally became an integral part of the aesthetic of 'absolute music'.

Already in the first Partita's opening movement (a 'Praeludium' – a so-called 'simple' Prelude) we begin to understand something of the 'absolute' nature of this music – though it is no hermetically abstract quality, for this is music to be played, music for musicians. A sustained tonic note in the bass, above which gentle sixths decorated with trills permeate the entire movement. There are brief runs and progressions, soon becoming more complex, in line with the musical narrative. This is an entry point, a friendly invitation to listeners and performers alike who – so one often hears – after playing Bach (even just as a 'daily meditation') always feel 'cleansed' and 'in order' – much the same as after a morning prayer.

In polyphonic compositions of this kind, in which notes of varying length encounter each other in the horizontal dimension, producing harmonies – whether cheerfully consonant or expressively dissonant – the supposedly 'constructional' aspect is always enhanced in Bach by the impression of an improvisation – one has the feeling that Bach has spontaneously noted down his own music, sketching it on the spot, so to speak. The opening Toccata of the final Partita is a case in point. Notes belonging to harmonies of the movement's E minor key splinter off and fly upwards, turn into chords, then as if frozen up there in space they are varied in the upper voice and become brief melodies, miniature possibilities for further musical development...

MARTIN HELMCHEN

Martin Helmchen is one of the most sought-after pianists and has been performing on the world's most important stages for decades. It is particularly the originality and intensity of his interpretations, which he presents with impressive tonal sensitivity and technical finesse, that distinguish him as a musician. In 2020, he was awarded the prestigious Gramophone Music Award for his recording of all of Ludwig van Beethoven's piano concertos with the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin under Andrew Manze, released by Alpha Classics. As a soloist, Martin Helmchen has performed with numerous renowned orchestras, including the Vienna and Berlin Philharmonic Orchestras, the Concertgebouw Orchestra, the Gewandhaus Orchestra Leipzig, the Staatskapelle Dresden, the Tonhalle Orchestra Zurich, the NDR Elbphilharmonie Orchestra, the Orchestre de Paris, the Philharmonia Orchestra London, the Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony, Pittsburgh Symphony, New York Philharmonic and The Cleveland Orchestra. Chamber music has a special significance for him – a passion for which Boris Pergamenschikow gave the essential impulses. His close chamber music partners include Marie-Elisabeth Hecker, Frank Peter Zimmermann, Julian Prégardien, Augustin Hadelich, Antje Weithaas and Carolin Widmann. Martin Helmchen is an exclusive artist with Alpha Classics. His most recent release was the highly acclaimed album *Novelletten und Gesänge der Frühe* with piano works by Robert Schumann in March 2022. May 2021 saw the release

of his recording of Carl Maria von Weber's *Konzertstück* with the Konzerthausorchester Berlin under Christoph Eschenbach. Born in Berlin in 1982 and a former student of Galina Iwanzowa, Helmchen continued his studies with Arie Vardi at the Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. His career gained incredible momentum when he won the Concours Clara Haskil in 2001. Since 2010, Martin Helmchen has been an Associate Professor of Chamber Music at the Kronberg Academy.

POURQUOI CET INSTRUMENT ?

PAR MARTIN HELMCHEN

« Vous jouez Bach à votre manière, moi, je joue Bach à SA manière ! » Wanda Landowska, fameuse pianiste et claveciniste, aurait ainsi réprimandé un de ses élèves. Cette phrase résume pour moi toute la complexité de ce qu'exige de l'interprète la musique de Bach – trouver sa propre voix afin de se rapprocher le plus possible du maître.

Ce processus passionnant est évidemment influencé de manière décisive par l'instrument que l'on a sous les doigts. L'un des moments les plus exaltants de ma carrière de pianiste a été la découverte d'un piano à tangentes intégralement conservé de Spät & Schmahl de 1790, restauré par les soins de Georg Ott à Cöthen. J'avais des doutes au sujet de ma capacité, en tant que pianiste « moderne », à maîtriser cet instrument historique, mais ils ont disparu très vite pour faire place à la perspective de pouvoir faire entendre certains aspects de la musique de Bach d'une manière impossible à réaliser aussi bien sur un clavecin que sur un piano à queue moderne. Tout ici m'a conquis : les couleurs, la symbiose des caractéristiques du clavecin, du clavicorde et des anciens pianofortes, les registrations (le jeu de luth m'a entièrement séduit d'emblée), les possibilités qui s'ouvrent pour rendre la polyphonie et pour chanter sur ces touches !

Je suis bien conscient qu'il ne s'agit évidemment pas du choix d'un instrument « historiquement approprié », car Bach était déjà mort depuis quarante ans quand ce piano à tangentes fut construit. Mais les grands compositeurs qui ont beaucoup écrit pour le piano, Beethoven le premier, ne se sont-ils pas presque tous plaints des limites que leur imposaient les instruments dont ils disposaient ? Et Bach ne fut-il pas, par ailleurs, l'un des plus grands arrangeurs de tous les temps ? Quoi qu'il en soit, l'approche des instruments à clavier qui, aujourd'hui, me paraît la plus passionnante et pleine de sens est celle qui consiste à jouer sur des instruments qui sont apparus comme le prolongement et le perfectionnement de ceux que les compositeurs connaissaient – des instruments qui se profilaient déjà à l'horizon, offrant des possibilités dont les compositeurs avaient peut-être rêvé, avec un monde sonore qui leur aurait été encore familier – pas une planète complètement différente comme celle de nos pianos à queue actuels. C'est un voyage fascinant.

TOUJOURS NOUVELLES

PAR ARNO LUECKER

Au printemps 1723, Johann Sebastian Bach, âgé de 37 ans, fut nommé (par respect pour la tradition, on serait presque tenté de dire « couronné ») principal responsable de la musique dans les quatre églises les plus importantes de Leipzig. Ce fut là qu'il composa, entre 1726 et 1731, six partitas pour instrument à clavier – ou, comme on le disait souvent à l'époque : « pour clavier » (parfois écrit « *Clavir* », que l'on imagine volontiers prononcé par Bach avec son accent saxon bien marqué), « clavier » étant alors pour ainsi dire synonyme d'« instrument à clavier », le plus souvent un clavecin (le piano moderne actuel n'existait pas encore).

Bach avait manifestement pris goût à l'écriture de partitas pour clavier (et certainement aussi à les jouer) car, à partir de 1726, il composa chaque année une nouvelle partita. Il rassembla ensuite ces six partitas et les fit imprimer ensemble, ce qui fut sa première œuvre jamais publiée, comme le souligne l'expression « Opus 1 » notée sur la page de titre. Il nous paraît sans doute surprenant aujourd'hui qu'il ait dû en payer l'impression de ses propres deniers. Aussi, faisant preuve d'autant de cohérence pour le financement que pour l'ordre de succession des partitas éditées, Bach fit-il publier au préalable, dès 1726, l'annonce suivante :

« Le maître de chapelle de son altesse princière d'Anhalt-Cöthen et directeur de la musique de Leipzig, Monsieur Johann Sebastian Bach, a l'intention d'éditer un ouvrage de suites pour clavier, dont il a déjà écrit le début avec la première partita et qu'il a l'intention de continuer peu à peu jusqu'à ce que l'ouvrage soit terminé ; ce que l'on fait ainsi savoir aux amateurs du clavier. Il faut ajouter à cette nouvelle que l'auteur de ces œuvres en est lui-même l'éditeur. »

Le compositeur supportait donc à lui seul le risque financier de cette édition. Bach ne s'était pourtant pas lancé naïvement dans l'affaire : il avait repris l'appellation de « partita » de son prédécesseur à Leipzig, Johann Kuhnau, qui avait déjà employé ce terme pour un de ses recueils de pièces pour clavecin qui eut un grand succès. Le titre original de Bach était néanmoins :

« Pratique du clavier [*Clavier-Übung*] / se composant de / préludes, allemandes, courantes, sarabandes, gigues, / menuets et autres galanteries, / réalisée pour la récréation de l'esprit des amateurs / par / Johann Sebastian Bach / maître de chapelle en exercice de son altesse princière de Saxe-Weissenfels / et / directeur de la musique de Leipzig. / Opus I. / Édité par l'auteur. / 1731. »

Il est frappant que le terme de « partita » soit absent de ce titre, malgré sa longueur typiquement baroque. Mais en intitulant son recueil de partitas *Clavier-Übung*, Bach se référait encore aux « recueils à succès » de Kuhnau et indiquait clairement, par cette allusion, que son recueil aurait des « suites », au sens propre du terme (entre autres, les futures légendaires *Variations Goldberg*, quatrième partie de la *Clavier-Übung*).

Première partie de cette « pratique du clavier », les partitas constituent donc un point de départ important dans l'univers des œuvres pour clavecin de Bach. Le choix des titres n'était d'ailleurs qu'une partie de la stratégie du compositeur : Bach envoya ses partitas à des collègues influents à Augsbourg, Brunswick, Dresde, Halle, Lüneburg et Nuremberg. Ces collègues – très probablement impliqués financièrement dans la vente du recueil – se sont vite rendu compte qu'il s'agissait d'œuvres extrêmement originales et surtout très bien adaptées à l'enseignement. L'histoire des partitas de Bach est ainsi effectivement devenue celle d'un succès, comme l'atteste Johann Nikolaus Forkel, auteur de la première biographie de Bach, publiée en 1802, qui écrivait à propos des partitas :

« Cette œuvre fit sensation en son temps dans le monde musical : jamais on n'avait encore vu ni entendu d'aussi excellentes compositions pour clavier. Celui qui parvenait à en exécuter fort bien quelques pièces pouvait, grâce à elles, avoir du succès dans le monde ; à notre époque encore, un jeune artiste pourra s'en faire honneur, tant elles sont brillantes, mélodieuses, expressives et toujours nouvelles. »

Les partitas se composent pour la plupart d'une succession de mouvements de danse, mais leur musique n'est pas dansable et n'est d'ailleurs nullement destinée à l'être. Comme d'autres compositeurs

de cette époque, Bach a transformé les danses de son temps (généralement pratiquées dans le monde des cours) pour les faire entrer dans la sphère du concert, pour leur donner les structures de l'œuvre d'art purement instrumentale, de ce que l'on a même fini par qualifier au XIX^e siècle de « musique absolue » – en référence à des compositeurs qui se considéraient comme les successeurs de Bach, comme Johannes Brahms, dont le dernier acte de composition fut de transcrire des chorals d'orgue pour le piano.

Dès la toute première partita, voire dès la toute première pièce de celle-ci (*Praeludium*, un simple prélude), nous percevons quelque chose de ce caractère « absolu » (sans aucune connotation hermétique !). C'est de la musique à jouer, de la musique pour musiciens et musiciennes. Une basse sur la note fondamentale, des sixtes se déroulant doucement au-dessous, se développant au fur et à mesure, agrémentées de trilles. De petites guirlandes, de petits traits qui ne tardent pas à gagner légèrement en complexité (y compris narrative). Une « entrée en matière », une invitation amicale – destinée aux auditrices et auditeurs, mais aussi aux interprètes, qui (comme on l'entend souvent dire) se sentent toujours « apaisés », « sereins » après avoir joué du Bach – ne serait-ce que comme « méditation quotidienne », on pourrait presque dire : comme après la « prière du matin »...

Le caractère prétendument « construit » de ces compositions polyphoniques, dans lesquelles des notes de différentes longueurs se suivent sur un axe horizontal et produisent, dans la dimension verticale, des harmonies tantôt joyeuses, tantôt d'une friction expressive, s'enrichit toujours chez Bach par l'impression que sa musique conserve un caractère d'improvisation : on a parfois le sentiment qu'il a noté ce qu'il était capable de « jeter sur la toile » de manière impromptue. C'est en tout cas l'impression qui ressort à l'écoute de la *Toccatà* de la dernière partita. Les notes de l'harmonie de la tonalité fondamentale, isolées, « s'envolent » littéralement vers le haut, deviennent des accords, puis, comme « gelées en haut », varient à la voix supérieure, donnent naissance à de petites mélodies, à de petits éléments avec lesquels peut se poursuivre la musique...

MARTIN HELMCHEN

Martin Helmchen, l'un des pianistes actuels les plus sollicités, joue sur les plus grandes scènes internationales depuis des décennies. Comme musicien, il se distingue notamment par l'originalité et l'intensité de ses interprétations, qu'il présente avec une sensibilité sonore et un raffinement technique impressionnants. En 2020, il a reçu le prestigieux Gramophone Music Award pour son enregistrement de l'intégrale des concertos pour piano de Beethoven avec le Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin sous la direction d'Andrew Manze, sorti chez Alpha Classics. Comme soliste, Martin Helmchen a joué avec de nombreux orchestres renommés, dont les Orchestres philharmoniques de Vienne et de Berlin, l'Orchestre du Concertgebouw, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, la Staatskapelle de Dresde, l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich, le NDR Elbphilharmonie Orchester, l'Orchestre de Paris, le Philharmonia Orchestra de Londres, le Boston Symphony Orchestra, le Chicago Symphony, le Pittsburgh Symphony, le New York Philharmonic et le Cleveland Orchestra. La musique de chambre a pour lui une grande importance – et c'est Boris Pergamenschikow qui a donné l'impulsion fondamentale à cette passion. Ses proches partenaires de musique de chambre comprennent Marie-Elisabeth Hecker, Frank Peter Zimmermann, Julian Prégardien, Augustin Hadelich, Antje Weithaas et Carolin Widmann. Martin Helmchen enregistre en exclusivité pour Alpha Classics. Son disque le plus récent est l'album *Novelletten und Gesänge der Frühe*, avec des œuvres pour piano de Robert Schumann,

sorti en mars 2022 et salué par la critique. Mai 2021 a vu la sortie de son enregistrement du *Konzertstück* de Carl Maria von Weber avec le Konzerthausorchester de Berlin sous la direction de Christoph Eschenbach. Né à Berlin en 1982, Helmchen a travaillé avec Galina Iwanzowa avant de poursuivre ses études avec Arie Vardi à la Hochschule für Musik, Theater und Medien de Hanovre. Sa carrière a vraiment pris son envol quand il a remporté le Concours Clara Haskil en 2001. Depuis 2010, Martin Helmchen est professeur associé de musique de chambre à l'Académie Kronberg.



Recorded in 5-8 September 2022 & 3-6 January 2023 at Haus des Rundfunks, Berlin (Germany)

SEBASTIAN STEIN TONMEISTER

NIKOLAUS LÖWE BALANCE ENGINEER

BENJAMIN IHNOW RECORDING ENGINEER

PHILIPP REIF RECORDING ENGINEER

JOHN THORNLEY ENGLISH TRANSLATION (INTRODUCTION & TEXT)

LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION (INTRODUCTION & TEXT)

DENNIS COLLINS FRENCH TRANSLATION (BIOGRAPHY)

VALÉRIE LAGARDE DESIGN

© MARTIN HELMCHEN INSTRUMENTS PHOTOS

© OLE SCHWARZ MARTIN HELMCHEN PHOTOS

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

MAXIME SÉNICOURT EDITORIAL COORDINATOR

Alpha 994

© radio3 & Alpha Classics / Outhere Music France 2024 & © Alpha Classics / Outhere Music France 2024

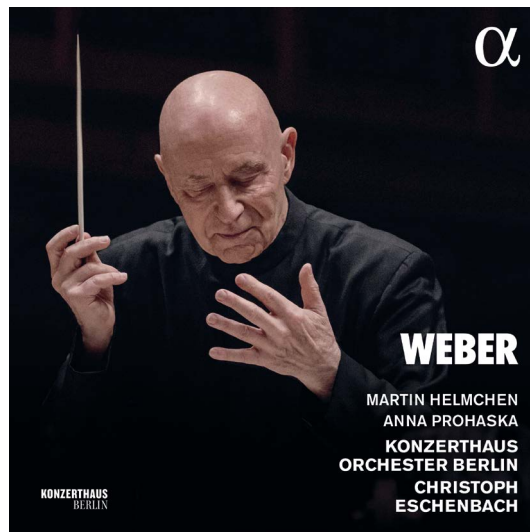
ALSO AVAILABLE



ALPHA 857



ALPHA 748



ALPHA 744



ALPHA 642

