


BURKARD
SCHLISSMANN

Johann
Sebastian
BACH

Italian Concerto
Partita No. 2
Fantasias and Fugues

 divine art


SUPER AUDIO CD



ddc 25751

Inner laws, proportions and the natural consequence of an awareness of the state of harmony between all existential aspects of art and music

The American architect, writer and art dealer Frank Lloyd Wright (1867–1959) defined as follows the truth of a work of art and its expression: “Once organic character is achieved in the work of Art, that work is forever. Like sun, moon, and stars, great trees, flowers and grass it is and stays on while and wherever man is.”

Even during the Renaissance the study of mathematics, geometry and the principles of proportion was at the heart of every artist’s interests. Even artists who were not musicians had no choice but to refer in their deliberations to the exceptional beauty of proportions in the world of sound and, more importantly, in the world of music.

In his *De re aedificatoria*, the Italian Humanist, writer, mathematician, art historian and architectural historian Leon Battista Alberti (1404–72) argued that proportion in a geometric figure or musical scale or even in a mathematical sequence presupposed “a harmonious Relationship between the Parts, with and within the Whole”. Beauty consisted in “such a Consent and Agreement of the Parts of a Whole (as to Number, Proportion and Collocation) as Congruity, that is to say the principal Law of Nature, requires. [...] The Ancients did in their Works propose to themselves chiefly the Imitation of Nature, as the greatest Artist at all Manner of Composition.”

For Alberti, the “Law of Nature” was a precise term, persuading him to look for an explanation of the way in which nature goes about its business in our world of shapes and forms in order for him to be able to apply to it the laws of proportion. And he described composers as the artists who best understood those rules: “The Rule of these Proportions is best gathered from those Things in which we find Nature herself to be most compleat and admirable; and indeed I am every day more and more convinced of the Truth of Pythagoras’s Saying, that Nature is sure to act consistently, and with a constant Analogy in all her Operations: From whence I conclude that the same Numbers, by means of which the Agreement of Sounds affects our Ears with Delight, are the very same which please our Eyes and Mind. We shall therefore borrow all our Rules for the Finishing our Proportions, from the Musicians, who are the greatest Masters of this Sort of Numbers, and from those Things wherein Nature shows herself most excellent and compleat” (from Chapter V of Book IX of Alberti’s *Ten Books of Architecture*, trans. James Leoni [London 1755]).

This link between a perfect sense of natural proportions in art on the one hand and music on the other has a long tradition in philosophical discourse, extending as far back in time as Classical Greece. It is clear from historical narratives that music invariably had the power to move people. Its ability to induce a state of ecstasy in human beings has been acknowledged by every culture, sometimes being exploited, while on other occasions it has been strictly proscribed.

In India, music was an integral part of religious ceremonies from the earliest times: Vedic hymns are among the earliest known forms of religious expression. Although the art of music developed over many centuries, acquiring an ever greater degree of melodic and rhythmic refinement as it did so, the religious words or the leitmotif of the story remained crucial for the structure. Chinese music, too, was associated with various kinds of ceremony. Confucius (551–479 bc) accorded music an important place in

the service of a well-ordered universe. He believed that unless a man understood music, he was not fit to rule. And he was convinced that music reveals its character through the six emotions that it is capable of expressing: grief, satisfaction, joy, anger, piety and love. In Confucius's view great music is in harmony with the universe and restores order to the physical world. As a true mirror of a person's character, music renders deception and disappointment impossible.

When we observe our cultural roots, we know that music had an important part to play in the lives of the ancient Greeks, but we have no idea what that music actually sounded like. Only a few written fragments have come down to us, and we have no means of reconstructing them.

The Greeks were among the first to take a theoretical interest in music, evincing that same degree of interest in it as they did in every other aspect of their lives. They had a system of notation and so they were equipped to "practise music". The Greek word from which our term "music" is derived is non-specific, referring, as it does, to every form of art and science conducted under the aegis of the Muses. In short, music was all-embracing. Pythagoras, who in the sixth century BC laid the foundations for the musical scale still in use today, discovered the relation between pitch and the length of the string of a musical instrument.

Like Confucius, Plato (427–347 BC) believed that music had an ethical component and felt that in view of its influence on human beings it was necessary to subject it to some kind of control. He saw a direct link between a person's character and the music that that person listens to. In his *Laws* he declared that rhythmic and melodic complexities should be avoided since they caused depression and produced disorder. He too was in no doubt that music contained within it an echo of celestial harmony and believed that it must be related to the motion of the spheres and to the order intrinsic in the universe since rhythm and melody imitated the movements of the heavenly bodies. But Plato was so mistrustful of the emotional power of music that he felt that all musical performances should be subjected to the strictest censorship, concluding his remarks by claiming that the sensual properties of music were in fact dangerous. While accepting and valuing music in its idealized and divine form, therefore, he had grave misgivings about its actual impact on earth.

Plato's view of music remained influential for at least a thousand years, the conservative aspects of his philosophy, inherently fearful of music, encouraging generation after generation to seek to maintain the prevailing order. The limited role allotted to music is nowhere more clearly illustrated than in the history of Christianity. In Gregorian chant, for example, music exists only to underscore the text, the various configurations of sounds being inspired by the words. St Augustine of Hippo (AD 354–430) loved music and valued its usefulness in promoting religious beliefs, but he too was suspicious of its sensual element and almost pathologically afraid that melody should ever gain the upper hand.

Medieval cathedrals were built in such a way as to ensure that their enormous height displaced the voices and the echo of those voices, thereby emphasizing the singing. Whenever the choir sang, it was as if the angels were answering. The sounds quite literally came to life, and the music and the human body merged to form a single great phenomenon that stirred the emotions and, rising on high in jubilant song, fell back to earth like golden rain.

The German astronomer Johannes Kepler (1571–1630) took up and developed Pythagoras’s idea of the harmony of the spheres and sought to relate the divine aspects of music to the movement of the stars. René Descartes (1596–1650) was likewise convinced that music was the expression of perfect mathematical ratios but had misgivings about the imaginative impact of music, which he believed was amoral precisely because it had such a disturbing effect. Immanuel Kant (1724–1804) placed music last in his hierarchy of the arts. He was particularly mistrustful of its wordlessness. It was useful as a source of pleasure, but in the service of culture it could quite legitimately be neglected. Only when combined with poetry did he think that music as an art could have any conceptual value.

The question as to the meaning and value of music was finally answered by Baroque theorists, who approached it from two angles: the cosmological and the tellurian, or earthly. The tellurian aspect, which was to dominate discussions on the subject from now on, involved a radical change of perspective that has altered our perception of music from 1600 to the present day, with the result that we may reasonably describe these four centuries as the modern age in the history of music. Whereas late Gothic art and civilization were in the starkest possible contrast to their Renaissance successor, the elements that characterize the Baroque emerged only gradually and directly from the Renaissance. The two periods were no strangers to one another but were interrelated. The Age of Baroque covers a span of almost two centuries, during which time music began to meet practically all the conditions that would later accrue to it in terms of its forms and challenges, its ideal goals and sociological obligations and its subjectivity and abstraction, making it well-nigh impossible for us to characterize it in ways that can be applied equally to each and every work. Before the 19th century, musicians – unlike painters and architects – were rarely theorists: musicians of genius like Johann Sebastian Bach wrote no learned treatises but produced only great monuments to their art.

Our present experience and understanding of music is due in the main to two German philosophers, Arthur Schopenhauer (1788–1860) and Friedrich Nietzsche (1844–1900), both of whom put forward a new concept of music theory, albeit in different forms. Both of them regarded music as an art that is not “objective” in the way that the other arts are: it is a living art, not one that is captured on canvas or that has a physical structure to it.

For the listener the experience of music is directly linked to the creative process of the musician. Only relatively recently has it been possible to make recordings of music: until then the performing arts were simply performed, whether in the form of dance, theatre or the spoken word – often underlaid with music. This allowed for a more direct connection between the listener and the emotion of the musician. Human beings have never doubted the link between art and human emotion. But music is not an art that can be observed or physically touched. We simply have to experience it. Like feelings, it exists in a non-physical world. What exactly is music?

Sound, whether in the form of noise or of music, results from vibrations. If an object starts to vibrate, the ambient air molecules begin to vibrate as well, and every object has a different way of producing sounds. To take an example: plucking a violin string causes the other strings and, indeed, the whole instrument to vibrate. These vibrations spread out from their source in three dimensions until they strike our eardrum. From there, deep inside our ear, a signal is conducted to our brain that conveys the sensation of a sound.

In ancient Greece Pythagoras observed that when a blacksmith struck his anvil, different notes would be produced, depending on the weight of the hammer. He also discovered that mathematical ratios could be applied to different vibrations, making him the first writer to see a connection between music and mathematics. His experiments demonstrated that the relationship between the number of vibrations of a plucked string and a string half that length was exactly 1:2. Today we know that a plucked string produces a certain note with a certain number of vibrations. If the string is clamped off at its midway point, then it vibrates exactly twice as fast.

The Pythagoreans thought that the orbit of each of the seven other planets in our solar system produced a specific note in keeping with its distance from the Earth, which was believed to be the centre of the universe. This concept was familiar as *musica mundana*, also known as the music or harmony of the spheres, and it was thought that the sounds produced in this way were so extraordinarily beautiful and rare that our ordinary human ears were unable to register them. According to Philo of Alexandria (*ca.* 30 BC – *ca.* AD 45), Moses heard them when receiving the Ten Commandments on Mount Sinai, and St Augustine of Hippo thought that humans could hear them as they lay dying.

The Pythagoreans also believed that different musical tunes had a different effect on listeners. It was reported that Pythagoras once cured a young man of his addiction to alcohol by prescribing a melody of a particular type and rhythm. In the case of certain healing ceremonies in ancient Greece, patients underwent treatment that was accompanied by music. The Latin statesman, philosopher and mathematician Boethius (AD 476–524) believed that both body and soul were subjected to the same laws of proportion as music and the cosmos. Humans were at their happiest, he argued, when obeying these laws because the resonating harmonies triggered positive emotions in them.

Plato describes a reality in which being and existence combine to form a single entity in which reality is indistinguishable from natural harmony and proportion, both of which pervade the whole of creation. The interrelationship between the parts and their relationship within the whole and to that whole are reflected in our relations with the universe. In this way creativity becomes a natural consequence of our consciousness of the state of harmony that informs all aspects of existence, and this remains true whether we are dealing with architecture, art, music or even agriculture.

Bach's works are a bridge linking together far more remote areas of music and allowing every later generation to understand the musical past. They were written at the end of a major period in the history of music, and while they are rooted in the past in terms of their form and spirit, their bold divinatory treatment of their musical material means that they also point the way forward and adumbrate a future age. Ever since Bach's works were rediscovered by the Romantics in the early 19th century, their composer has been admired and hailed as the quintessential musician and as the incarnation of a supra-personal, timeless spirit in music. It is hard to put into words this special quality about his music, not least because it is *sui generis* and because the distance from the self, or "I", which it was almost impossible for the Romantics to grasp, was still a given for Bach as a result of the tradition in which he was working. He never spoke about himself or about his own sufferings and pleasures. His calling was sustained by a profound artistic and intuitive understanding of the nature of archetypal procedures in music and of the life and

impact of the melodic line, which he had inherited from the age of Renaissance polyphony as one of the tools of his trade. With his unsurpassed ability to create the most vivid themes, Bach contrasted the older style with the newer Classical art, with its additional dimension of humanity. The mouthpiece of a higher power, he was the medium of religious revelation in his sacred works, the servant of social conventions in his secular suites and the executor of musical developments and decisions in those “free” compositions that were not tied to a particular purpose, most notably the preludes and fugues of *The Well-Tempered Clavier*. In short, Bach’s incomparable greatness rests as much on his genius as on his position and function within the history of music.

Bach’s works are remarkable for the synergy arising from many different currents, a quality inspired by remote forms from the past, starting with vocal polyphony. The power associated with the independent melodic line, the primal power and impulse of all music-making continues unbroken in his music, filling his fugues with their uninterrupted thematic momentum. The architectural spirit of Gothic art is manifest in Bach’s forms, achieving a sense of fulfilment that seems like a reminiscence. Such forms are like bold and fantastical buildings in the imaginary space of their sound world, thereby acquiring a genuine weightlessness and timelessness. The legacy of an age that was religious in its inspiration lies primarily in the unique contribution of the transcendental, which is achieved through mystic contemplation and ecstatic uplift.

In terms of their compositional design the works selected for the present recording are all prime examples of the greatest possible musical density and concentration. In 1689 Bach’s predecessor as Thomaskantor, Johann Kuhnau, published his *Neue Clavier-Übung* in Leipzig, a set of seven keyboard suites in major keys. A second book comprising seven minor-key suites and a sonata followed three years later. When Bach decided to publish a set of his own keyboard pieces, he not only adopted Kuhnau’s general title but also followed Kuhnau’s example in labelling each of the six suites a “Partita” or “Partie”. The first five appeared between 1726 and 1730, on average one a year, and in 1731 Bach published the complete work. But at least two of the partitas had already been written before 1726. According to an advertisement that appeared in the *Leipziger Post-Zeitungen* on 1 May 1730, it looks as if Bach initially planned to publish seven suites, as Kuhnau had done, but then decided to leave it at six – the usual number of works that were published as a set of instrumental pieces at this time.

As with Kuhnau’s partitas, each suite includes the four classic movements of an Allemande, a Courante, a Sarabande and a Gigue. Only in the Second Partita in C minor is there no Gigue. The additional pieces, as Bach indicates in his title, are “galanteries”. Each partita has at least one such galanterie, including rarities such as the Burlesca in A minor with its daring parallel octaves and unusual harmonies, and the Capriccio in C minor. Typical of the collection is the variety found in the opening movements, each of which has a different title: Praeludium, Sinfonia, Fantasia, Ouverture, Praeambulum and Toccata. Clearly it was Bach’s intention to invest each partita with its own unique character. All were an instant success and were notably well received. As Johann Nikolaus Forkel wrote in his early biography of the composer, all six works are “brilliant, well-sounding, expressive, and always new”. The 1731 set “made in its time a great noise in the musical world. Such excellent compositions for the clavier had never been seen and heard before.” With its blend of drama and humour, the **Partita in C minor** BWV 826 is arguably the most interesting of the set.

Bach published Part Two of his *Clavier-Übung* in 1735. It consisted of his **Italian Concerto in F major** BWV 971 and French Overture in B minor BWV 831. The title-page of the first edition reads as follows: “Second Part / of the / Keyboard Practice / consisting of / a Concerto after the Italian Taste / and / an Overture after the French Manner, / for a / Harpsichord with two / Manuals. / Composed for music lovers, to refresh their spirits / by / Johann Sebastian Bach / Kapellmeister to His Highness the Prince of Saxe-Weißenfels / and / Director Chori Musici Lipsiensis. / Published by Christoph Weigel Junior.”

The form of the solo concerto was established in Italy by Arcangelo Corelli and Giuseppe Torelli, its purpose being to pit a single instrument, or solo, against a larger body of players, the tutti or ripieno. As a medium, it was then taken up and developed by Vivaldi. Bach had become familiar with typical examples of the genre at a relatively early date, inspiring him to engage with it and prepare transcriptions for organ and harpsichord during his years in Weimar from 1708 to 1717. The fruits of this interest fall into two groups, the first comprising six arrangements, BWV 592–97, the second set sixteen, BWV 972–87.

In his Italian Concerto Bach took this idea a stage further by using the instrument’s two manuals to create a series of contrasts, clearly alluding in the process to elements developed by Vivaldi such as the ritornello theme that progressively enters on different degrees of the scale and is treated contrapuntally with the solo sections that are found between them and that are accompanied by relatively few voices. The composition as a whole may be said to flirt with the idea of being a keyboard reduction of a genuine orchestral work.

In a review that he published in 1739 Johann Adolf Scheibe – one of the first music critics in Germany – found it impossible not to admire the Italian Concerto: “Preeminent among published musical works is a clavier concerto of which the author is the famous Bach in Leipzig and which is in the key of F major. Since this piece is arranged in the best possible fashion for this kind of work, I believe that it will doubtless be familiar to all great composers and experienced clavier players, as well as to amateurs of the clavier and music in general. Who is there who will not admit at once that this clavier concerto is to be regarded as a perfect model of a well-designed solo concerto? But at the present time we shall be able to name as yet very few or practically no concertos of such excellent qualities and such well-designed execution. It would take as great a master of music as Mr Bach, who has almost alone taken possession of the clavier [...], to provide us with such a piece in this form of composition.” (Trans. from *The Bach Reader*.) It is interesting that it was a sinfonia from Georg Muffat’s *Florilegium primum* of 1695 that provided Bach with his inspiration: the affinities between the thematic ideas in both works are palpable.

The introductory bars of the Italian Concerto could hardly be more affirmative and are immediately repeated in the dominant. In the solo passages it is generally the performer’s right hand that takes the role of the soloist, while the left hand provides the accompaniment and occasionally contributes additional melodic material. The jewel of the piece is its slow movement, which is headed “Andante” (in other words, not too slow). A rhapsodic melody of great beauty soars freely over a highly organized and at times sequential bass. With its darker, minor-key colouring, the coda evokes a mood of oppression and sombre resignation, which also lends a note of tragedy to the cantabile middle movement. This movement is arguably the one that most closely resembles one of Bach’s Italian models, except that Bach writes out in full his florid embellishments rather than leaving them to the performer’s imagination. Scheibe criticized Bach for doing so: “Every ornament, every little grace, and everything that one

thinks of as belonging to the method of playing, he expresses completely in notes; and this not only takes away from his pieces the beauty of harmony, but completely covers the melody throughout.”

Johann Abraham Birnbaum, who lectured in rhetoric at the University of Leipzig and who was friendly with Bach, pointed out by way of a rejoinder that very few interpreters had sufficient knowledge of ornamentation to do justice to the composer’s intentions and that Bach was fully entitled to “set the wanderers back on the right path by prescribing a correct method according to his intentions, and thus to watch over the preservation of his own honour”. How fortunate for us that he did! To conclude the work, Bach writes a high-spirited Presto, combining all his brilliance at the keyboard with a sense of fun.

With the **Fantasia and Fugue in A minor** BWV 904 we come to an example of Bach’s supreme artistry as a composer and contrapuntalist. It was not until 1727 that Bach wrote out both parts of the work as independent pieces, although they almost certainly date from an earlier period – stylistically speaking, they recall Bach’s years in Weimar. The majestically solemn Fantasia begins with a series of dense cadences that seem almost improvisatory in character, archaic simplicity being combined with an ardently controlled expressive power, while the sound world that the movement inhabits recalls the organ canzonas of an earlier period. This Fantasia is followed by a no less earnest double fugue whose two subjects are first stated in succession before being combined with one another. The contrast between the two subjects allows the fugue to build to a series of dramatic climaxes: whereas the first subject is charged with energy and firmly supported by the tonic, the second subject, descending chromatically from the tonic through the interval of a fourth, seems like a confessional symbol of mourning of a kind that Bach was to use on frequent occasions in the works of his maturity, its elegiac character adding to the expressive intensity of the writing to create the feeling of a vivid and emotionally charged lament.

A further masterpiece from Bach’s years of maturity is the **Fantasia in C minor** BWV 906 that was written towards the end of the 1730s. Here Bach explores the world of Neapolitan keyboard music created by Alessandro and Domenico Scarlatti, one of the principal effects of which was the crossing of the performer’s hands. Succinct in terms of its motivic and thematic writing and filled with a sense of intense motoric urgency, the Fantasia reflects its composer’s engagement with Classical sonata form. The first subject-group is followed by a much calmer episode that serves as a second subject, while the development section gives way to a foreshortened recapitulation. It is regrettable that the ensuing fugue remained unfinished – or at least it has come down to us in only an incomplete form. Wholly unique, it is cast, rather, in the form of a fantasia and sets out to explore a world of such unprecedented novelty that we might be forgiven for thinking that this was an experimental study rather than a piece intended for publication: note, in particular, the bold chromatic progressions and examples of contrary motion, to say nothing of the work’s audacious harmonic writing. Whereas the first part of the fugue is unquestionably by Bach, the authorship of the second, more diffuse, section is uncertain. Ferruccio Busoni completed the fugue, extending its original forty-seven bars to ninety-six with a display of contrapuntal mastery. In order to achieve the inner cohesion of a three-movement sonata-like work, he also interpolated between the Fantasia and Fugue the **Adagio in G major** BWV 968 that Bach himself had arranged from his Third Sonata for unaccompanied violin BWV 1005. The source of this arrangement is an autograph manuscript by Johann Christoph Altnickol headed “SONATA per il CEMBALO Solo del Sigre J. S. Bach”, although, stylistically speaking, the arrangement tends, rather, to point in the direction of the generation of Bach’s sons, notably Wilhelm Friedemann Bach. But it is possible that

the arranger was Altnickol himself. Whatever the answer, the arrangement is a fine example of the way in which a violin piece could be adapted for a keyboard of the time. The low register of the writing may be due to the fact that the following movements of the violin sonata were also intended to be transcribed without violating their melodic line, but it may also be an argument in favour of the use of a particular instrument such as a lute-harpsichord.

As one of the high points of Bach's output for the keyboard, and also as a special case within that group of works, the **Chromatic Fantasia and Fugue in D minor** BWV 903 has always enjoyed particular acclaim. The piece is believed to date from Bach's years in Cöthen from 1717 to 1723 and inspired Forkel to comment on it as follows: "I have taken infinite pains to discover another piece of this kind by Bach, but in vain. This fantasia is unique, and never had its like." And Forkel was to be proved right, for BWV 903 is rightly regarded by performers and listeners alike as one of the high points of Bach's whole output as a keyboard composer. The fact that the Fantasia's popularity is not limited to our own age or even to the Bach revival of the 19th century but dates back to the composer's own day is clear from the high opinion of it evinced by his contemporaries. Wilhelm Friedemann even predicted that it would "remain beautiful for all ages", a prediction that is still true today.

The work's key of D minor recalls the no less popular Toccata and Fugue for organ BWV 565, and the same is true of its free form, which reflects Bach's artistry as an improviser. The autograph score of the Chromatic Fantasia is no longer extant, making it difficult, if not impossible, to date the work with any accuracy, but from 1730 onwards Bach set his pupils the task of writing it out, which at least provides us with a terminus ante quem.

The uniqueness of the Fantasia rests on its exuberant chromaticisms, which convey a feeling of infinity through the extensive use of enharmonic change, to say nothing of all the suspensions and passing notes, in that way inducing a state of weightlessness in the listener. No less important is the immediacy of the music's expressive language, thanks in no small part to the privileged position accorded to a recitative-like passage located at the very centre of the work. The chromatic modulations speak a language all of their own and recall the religiously inspired rhetoric of grief and mourning that invites an attitude of calm resignation that was to be found at a later date in the music of Liszt. But the anguished chromaticisms also create a sense of erotic tension that invites comparisons with Wagner's Tristanesque harmonies, where the excesses and liberties found in Wagner's chromatic procedures achieve a unique degree of expressiveness and a personal intimacy in terms of a musical language that points in the direction of the mysterious and the metaphysical. The ending of the Fantasia is unique. A five-bar coda over a pedal point on D, it features a series of chords of a diminished seventh descending over the span of an octave, the scales of each figure being varied with filigree delicacy and accompanied by playful ornamental figures in the upper voice. It is from this sense of sinking into a feeling of gloomy resignation and rampant imagination that the subject of the ensuing fugue emerges, a line that rises stepwise from *a* to *c*. Just as the final section of the Fantasia harnesses together such remote keys as B flat minor and C sharp minor, so in the central section of the Fugue, Bach goes beyond fixed key relationships, which have a real directness for the listener, allowing the latter to find a purchase. Bach introduces his subject, which is, however, not fully chromatic, in B minor in bars 76–83, then in E minor in bars 90–97, combining both entries with a modulation to a particularly remote tonality.

“Well-tempered” tuning was not the only reason why music systems developed as they did at this period. Chromatic and enharmonic procedures involving a playful approach to tonality and allowing composers to demonstrate both their boldness and their abilities were by no means unusual in the vocal and keyboard music of the time. The famous exchange of cantatas between Gasparini and Alessandro Scarlatti in 1712 is merely one example among many. Bach’s bold harmonic writing in his Chromatic Fantasia and Fugue has encouraged performers to privilege the virtuoso element in concerts and in arrangements.

In the 19th century the Chromatic Fantasia and Fugue was a classic example of the Romantics’ approach to Bach. One of the founders of the Bach revival, Felix Mendelssohn performed the Fantasia at two concerts in the Leipzig Gewandhaus in February 1840 and January 1841, firing his audience with tremendous enthusiasm. He himself attributed the impact of his performance to his free interpretation of the arpeggios in the Fantasia and to his ability to exploit the effects of one of the grand pianos of the time, using differentiated dynamics, picking out the top notes, overusing the sustaining pedal and doubling the bass notes. This interpretation became the model for the second movement (Adagio) of Mendelssohn’s Second Cello Sonata op. 58 of 1841–43, in which the top notes of the arpeggio in the piano spell out a chorale melody while the cello plays an extended recitative recalling the recitative from Bach’s Chromatic Fantasia and even quoting the final bars of this last-named work.

This Romantic interpretation proved influential. As a young virtuoso, Johannes Brahms used to launch his concerts with the Chromatic Fantasia, while Liszt, too, performed the work at his recitals. Max Reger even prepared an organ arrangement: Bach’s highly expressive work, which is surely one of his most personal, has retained its fascination across the centuries. It has also been frequently reprinted with interpretative additions and performing markings. In his own edition of the work, the Romantic Bach interpreter Ferruccio Busoni drew a distinction between the final passage as the coda and the recitative.

The Chromatic Fantasia and Fugue is a visionary work that looks far beyond its age in terms of its formal design, its structure, its character and its inherent musical language. Even today it continues to point the way forward.

© BURKARD SCHLISSMANN, 2014
Translation: Daphne Ellis

Innere Gesetzmäßigkeiten, Proportionen und natürliche Konsequenz des Bewusstseins einer Harmonie aller existenziellen Aspekte in Kunst und Musik

Der amerikanische Architekt, Schriftsteller und Kunsthändler Frank Lloyd Wright (1867–1959) definierte die Wahrheit eines Kunstwerkes und dessen Ausdruck so:

Sobald ein Kunstwerk organischen Charakter hat, ist es ewig – so wie Sonne, Mond und Sterne, große Bäume, Blumen und Gras bestehen bleiben, wo immer sich auch der Mensch befindet.

Bereits in der Renaissance war das Studium der Mathematik, der Geometrie und der Grundsätze der Proportion Schwerpunkt des künstlerischen Interesses. Auch wenn die Künstler keine Musiker waren, konnten sie nicht anders, als die ausnehmende Schönheit der Proportionen im Klang und, noch wichtiger, in der Musik in ihre Überlegungen mit einzubeziehen.

In seinen *De re aedificatoria* schreibt der italienische Humanist, Schriftsteller, Mathematiker, Kunst- und Architekturtheoretiker Leon Battista Alberti (1404–1472), dass die Proportion in einer geometrischen Figur, einer musikalischen Skala oder auch in einer mathematischen Reihe eine »harmonische Beziehung zwischen den Teilen, mit und innerhalb des Ganzen« sei. Die Schönheit sei ein »Abkommen« zwischen den verschiedenen Teilen des Ganzen, in dem die Teile und das Ganze alle mit dem »Hauptgesetz der Natur« in Einklang stünden.

Die Alten ... hatten in ihren Werken hauptsächlich die Nachahmung der Natur zum Ziel, der größten Künstlerin in allen Arten der Gestaltung.

Für Alberti war das Naturgesetz ein exakter Terminus. Er arbeitete an einer Erklärung für die Art, wie die Natur in unserer Welt der Gestalten und Formen zu Werke geht, um die Proportionsregeln anzuwenden. Er bezeichnete die Meister der Musik als diejenigen, die diese Regeln am besten verstanden.

Diese Regeln der Proportion können wir dort am besten sammeln, wo die Natur selbst am vollständigsten und bewundernswertesten ist; und ich bin tatsächlich jeden Tag mehr von der Wahrheit in Pythagoras' Sprichwort überzeugt, dass die Natur sicher ist, konsistent und mit einer konstanten Analogie in allen ihren Vorgängen arbeitet.

Daraus schließe ich, dass die Zahlen, mittels derer die Zusammenstellung von Klängen unser Ohr mit Entzücken erfüllt, dieselben sind, die auch unser Auge und unseren Geist erfreuen. Wir sollten daher alle unsere Regeln für das Erstellen unserer Proportionen von den Musikern borgen, die die größten Meister dieser Art Zahlen sind wie auch jener Dinge, in der die Natur sich als überaus hervorragend und vollkommen erweist.

Diese Verbindung zwischen dem perfekten Sinn für natürliche Proportionen in Kunst und Musik hat eine lange Tradition im philosophischen Denken, das bis ins klassische Griechenland zurückreicht. Aus geschichtlichen Erzählungen geht klar hervor, dass die Musik immer die Macht hatte, Menschen zu bewegen; ihre Fähigkeit, Menschen in Verzücken zu versetzen, wurde in allen Kulturen anerkannt, manchmal sogar ausgenutzt oder strikt verboten.

In Indien diente die Musik seit frühester Zeit religiösen Zeremonien; vedische Hymnen gehören zu den frühesten bekannten religiösen Ausdrucksweisen. Obwohl die Kunst der Musik sich über viele Jahrhunderte in tief melodischen und rhythmischen Feinheiten entwickelte, blieb der religiöse Text oder der rote Faden der Geschichte immer bestimmend für den Aufbau. Chinesische Musik stand ebenfalls mit Zeremonien in Zusammenhang. Konfuzius (551–479 v. Chr.) gab der Musik einen wichtigen Platz im Dienste eines gut geordneten Universums. Er glaubte, dass ein Mann nicht für das Regieren geeignet wäre, wenn er die Musik nicht verstünde, und war der Meinung, dass Musik ihren Charakter durch die sechs Emotionen, die sie ausdrücken kann, enthüllt: Trauer, Befriedigung, Freude, Zorn, Frömmigkeit und Liebe. Laut Konfuzius befindet sich große Musik in Harmonie mit dem Universum und stellt damit wieder Ordnung in der physischen Welt her. Musik als wahrer Spiegel des Charakters macht Blendwerke und Enttäuschungen unmöglich.

Wenn wir unsere kulturellen Wurzeln betrachten, wissen wir, dass Musik ein wichtiger Aspekt im Leben der alten Griechen war, aber wir haben keine Ahnung, wie diese Musik tatsächlich geklungen hat. Nur ein paar schriftliche Fragmente sind erhalten geblieben, ohne die Möglichkeit, sie zu restaurieren.

Bereits die Griechen haben sich mit theoretischen Annahmen über Musik ebenso beschäftigt wie mit allen anderen Aspekten des Lebens. Sie hatten ein System der Niederschrift dafür und waren somit ausgerüstet, »Musik zu praktizieren«. Der griechische Terminus, von dem das Wort Musik stammt, ist allgemein, bezieht er sich doch auf jegliche Art von Kunst oder Wissenschaft, die unter der Ägide der Musen ausgeführt wurde. Musik war demnach allumfassend. Pythagoras, der den Grundstein legte für die Skala, die wir heute verwenden, entdeckte die Beziehung zwischen der Tonhöhe und der Länge einer Saite.

Platon glaubte wie Konfuzius, dass es eine ethische Komponente der Musik gab, und war wegen ihres Einflusses auf den Menschen darauf bedacht, sie zu regulieren. Platon sah eine direkte Beziehung zwischen dem Charakter einer Person und der Musik, die diese hörte. In den Gesetzen erklärte er, dass man rhythmische und melodische Komplexitäten vermeiden sollte, da sie zu Depressionen und Unordnung führten.

Auch er bezweifelte nicht, dass die Musik ein Echo göttlicher Harmonie sei. Er glaubte, dass sie zur Bewegung der Sphären und zur intrinsischen Ordnung des Universums in Beziehung stehen müsse, weil Rhythmus und Melodie die Bewegungen der Himmelskörper imitieren. Platon misstraute jedoch der emotionalen Macht der Musik so sehr, dass er der Überzeugung war, man müsse Musikaufführungen mit einer strengen Zensur belegen. Er schloss seine Ausführungen damit, dass die sinnlichen Eigenschaften der Musik tatsächlich gefährlich seien. Während er die Musik also in ihrer idealisierten und göttlichen Form durchaus zuließ und wertschätzte, hatte er große Bedenken wegen ihrer tatsächlichen »irdischen« Auswirkungen.

Platons Einfluss auf die Musik war mindestens für ein Jahrtausend dominierend. Die konservativen Aspekte seiner Philosophie mit ihrer inhärenten Angst begünstigten eine Aufrechterhaltung der damaligen Ordnung. Die eingeschränkte Rolle der Musik ist nirgends so klar illustriert wie in der Geschichte des Christentums. In den Gregorianischen Gesängen ist die Musik nur zur Untermalung des Textes da, und die Klangkonfigurationen waren von Worten inspiriert. Der heilige Augustinus (354–430), der die Musik liebte und ihren Nutzen für die Religion schätzte, fürchtete ebenfalls das sinnliche Moment der Musik und war ängstlich darauf bedacht, dass die Melodie nie die Oberhand über die Worte bekam.

Mittelalterliche Kathedralen, wurden so konstruiert, dass es wegen der enormen Höhe eine Verschiebung der Stimmen und deren Echo gab – eine Konstruktion, die das Singen hervorhebt. Wenn die Gesänge ertönten, war es, als ob Engel antworteten. Die Klänge erwachten buchstäblich zum Leben, und die Musik und der menschliche Körper wurden zu einem einzigen großen, ergreifenden Phänomen, das sich in jubelnden Gesängen erhob und wie goldener Regen herunterfiel.

Der deutsche Astronom Johannes Kepler (1571–1630) verfolgte Pythagoras' Idee der Sphärenharmonie weiter und versuchte, die göttlichen Aspekte der Musik der Bewegung der Gestirne zuzuordnen. Rene Descartes (1596–1650) wusste ebenfalls um den perfekten mathematischen Ausdruck in der Musik, brachte aber seine Bedenken in Bezug auf die fantasievollen, aufregenden und deshalb amoralischen Auswirkungen zum Ausdruck. Immanuel Kant (1724–1804) reihte die Musik als letzte in seine Hierarchie der Künste ein. Am meisten misstraute er ihrer Wortlosigkeit; er betrachtete sie als nützliches Vergnügen, aber im Dienste der Kultur sei sie vernachlässigbar. Nur zusammen mit Poesie hätte sie seiner Meinung nach einen begrifflichen Wert erlangen können.

Die Frage nach Sinn und Wert der Musik wird im Barockzeitalter abschließend beantwortet. Und zwar nach zwei Seiten: kosmologisch und tellurisch (irdisch). Der tellurische Aspekt, von dem von jetzt an die Musik geradezu beherrscht wird, hat einen Umschwung zur Folge, der das Gesicht der Musik von 1600 bis heute bestimmt. Diese Zeit kann man daher als »Neuzeit der Musikgeschichte« bezeichnen.

Während Spätgotik und Renaissance sich frontal gegenüberstehen, wächst das Charakteristische des Barocks aus der Renaissance allmählich und unmittelbar heraus. Die beiden Epochen sind sich nicht fremd, sondern verwandt. Da das Barockzeitalter nahezu zweihundert Jahre umfasst und in diesem Zeitraum die Musik in ihren Formen und Aufgaben, ihren ideellen Zielen und soziologischen Verpflichtungen, ihrer Subjektivität und Abstraktion bereits nahezu alle Bedingungen zu erfüllen übernommen hat, die ihr zukünftig noch zufallen werden, ist es kaum möglich, eine Charakteristik zu finden, die auf alle Werke zutrifft.

Vor dem 19. Jahrhundert waren Musiker im Gegensatz zu Malern und Architekten selten Theoretiker; musikalische Genies wie Johann Sebastian Bach schufen keine gelehrten Abhandlungen, sondern große Monumente ihrer Kunst.

Unser heutiges Musikerleben verdanken wir in hohem Maße den beiden deutschen Philosophen Arthur Schopenhauer (1788–1860) und Friedrich Nietzsche (1844–1900), die ein neues Konzept der Musiktheorie aufbrachten, wenn auch in verschiedenen Ausführungen. Beide sahen in der Musik eine Kunst, die nicht »objektiv« im Sinne andere Künste ist: Sie lebe, befinde sich nicht auf einer Leinwand und habe keine körperliche Struktur.

Die Erfahrung von Musik ist für den Zuhörer direkt mit dem kreativen Prozess des Musikers verbunden. Erst in jüngerer Zeit können von Musik Aufnahmen gemacht werden, bis dahin wurde sie – wie Tanz, Theater oder das gesprochene (und sehr oft mit Musik unterlegte) Wort– ausschließlich aufgeführt. Dadurch ist eine direktere Verbindung des Zuhörers zur Emotion des Musikers gegeben.

Die Menschheit hat die Verbindung zwischen Kunst und menschlichem Gefühl nie bestritten. Aber Musik kann man nicht betrachten, man kann sie nicht berühren, man muss sie erleben. Sie existiert wie Gefühle in einem nicht körperlichen Reich. Was also ist eigentlich *Musik*?

Klänge, entweder in Form von Geräuschen oder von Musik, sind das Resultat von Schwingungen. Wenn ein Objekt in Schwingungen gerät, schwingen dadurch die es umgebenden Luftmoleküle mit, und jedes Ding hat eine andere Methode, Klänge zu erzeugen. Das Zupfen einer Violine beispielsweise bringt die anderen Saiten und das ganze Instrument zum Vibrieren. Diese Schwingungen breiten sich vom Ursprung in drei Dimensionen aus, bis sie unser Trommelfell erreichen. Von dort, tief drinnen in unserem Ohr, wird ein Signal an unser Hirn geleitet, das uns die Empfindung eines Klangs vermittelt.

In den Tagen des antiken Griechenlands beobachtete Pythagoras, dass – je nach Gewicht des Hammers – verschiedene Töne erzeugt werden, wenn ein Schmied auf seinen Amboss schlägt. Auch entdeckte er, dass mathematische Verhältnisse auf verschiedene Schwingungen zutreffen, und so war er der Erste, der Musik und Mathematik in Verbindung brachte. Seine Experimente bewiesen, dass das Verhältnis der Anzahl der Schwingungen einer gezupften Saite zu einer Saite der halben Länge genau 1:2 beträgt. Heute wissen wir, dass eine gezupfte Saite eine bestimmte Note mit einer bestimmten Anzahl von Schwingungen erzeugt; klemmt man die Saite in der Mitte ab, dann schwingt sie genau doppelt so schnell.

Die Pythagoreer dachten, dass die Umlaufbahn jedes der sieben anderen Planeten unseres Sonnensystems gemäß ihrer Distanz zum ruhenden Mittelpunkt, der für sie die Erde darstellte, einen besonderen Ton hervorbrachte. Dieser Gedanke wurde als *Musica Mundana*, Sphärenmusik oder Himmelsharmonie bekannt, und man dachte, dass die erzeugten Klänge so außerordentlich schön und selten waren, dass unsere gewöhnlichen Ohren sie nicht hören konnten. Laut Philon von Alexandria hörte Moses sie, als er die Tafeln am Berg Sinai bekam, und der Heilige Augustinus glaubte, dass sterbende Menschen sie hören.

Die Pythagoreer waren auch der Meinung, verschiedene musikalische Weisen würden unterschiedliche Wirkungen auf den Hörer ausüben. Man erzählt sich, dass Pythagoras einst einen jungen Mann von seiner Trunksucht geheilt habe, indem er ihm eine Melodie von bestimmter Art und Rhythmus verordnet hatte. Bei einigen Heilungszeremonien in Griechenland unterzogen sich die Patienten Therapien, die von Musik begleitet wurden. Der römische Staatsmann, Philosoph und Mathematiker Boethius glaubte, dass die Seele und der Körper denselben Gesetzen der Proportion unterliegen wie die Musik und der Kosmos. Wir wären am glücklichsten, wenn wir diesen Gesetzen entsprächen, sagte er, weil die harmonische Resonanz positive Emotionen in uns auslöse.

Platon beschrieb eine Realität, in der Sein und Existenz zu einem Einzigem verbunden sind; in diesem ist die Realität untrennbar von der natürlichen Harmonie und Proportion, die sich durch die ganze Schöpfung zieht. Die Beziehung aller Teile zueinander, innerhalb des Ganzen und zum Ganzen, spiegelt sich in unserer Beziehung zum Universum wider.

So wurde die Kreativität, sei es auf dem Gebiet der Architektur, Kunst, Musik oder sogar Agrikultur, zu einer natürlichen Konsequenz des Bewusstseins einer Harmonie aller Aspekte der Existenz.

Bachs Werke sind hier eine Brücke, die weit entferntere Bereiche der Musik miteinander verbindet und allen späteren Generationen das Verständnis für die musikalische Vergangenheit erhält. Am Ende einer großen schöpferischen Musikepoche entstanden und durch Geist und Form in der Vergangenheit wurzelnd, deuten sie durch kühne divinatorische Behandlung des Tonmaterials weit in die Zukunft voraus.

Seit seiner Wiederentdeckung durch die Romantik am Anfang des 19. Jahrhunderts ist Bach immer als Musiker schlechthin, als Inkarnation des überpersönlichen, überzeitlichen Musikgeistes bewundert und gefeiert worden. Diese besondere und unvergleichliche Eigenschaft seiner Musik mit Worten zu beschreiben, dürfte schwer fallen. Insbesondere deshalb, weil die Distanzierung vom Ich, die der Romantik fast unmöglich war, ihm noch durch alte Kunsttradition unmittelbar gegeben war. Niemals spricht er von sich, von individuellen Leiden und Freuden. Seine Berufung wird getragen durch eine tiefe schöpferische Intuition für das Wesen musikalischer Urvorgänge, für das Leben und Wirken der melodischen Linie, die ihm das Zeitalter der alten Polyphonie als Werkstoff vererbte, und er führt diese, als souveräner Meister thematisch-plastischer Gestaltung, der neuen, human bestimmten Kunst der Klassik entgegen. Als Beauftragter übergeordneter Mächte ist er stets Mittler religiöser Offenbarung in seinen kirchlichen Werken, Diener gesellschaftlicher Konventionen in seiner weltlichen Suitenkunst und Vollstrecker musikalischer Entwicklungen und Entscheidungen in seinen freien, nicht zweckgebundenen Kompositionen, vor allem in den Präludien und Fugen des *Wohltemperierten Claviers*. Somit beruht die unvergleichliche Größe Bachs ebenso auf seinem Genie wie auf seiner musikgeschichtlichen Stellung und Funktion.

Es ist eine Synergie vieler Kraftströme in seinen Werken, inspiriert von entlegenen Formen der Vergangenheit, von den Anfängen der vokalen Polyphonie. Dabei ist die Kraft der selbstständigen melodischen Linie, die Urkraft und der Urimpuls allen Musizierens bei ihm ungebrochen wirksam geblieben, was seine Fugensätze mit niemals aussetzendem thematischem Fluss komplementär erfüllt. Der architektonische Geist der Gotik offenbart und erfüllt sich wie eine Reminiszenz in seinen Formen, die wie kühne, phantastische Bauten im imaginären Raum des Klanges stehen und somit dem Ganzen eine regelrechte Schwerelosigkeit und Zeitlosigkeit verleihen. Das Erbe dieser religiös erregten Epoche liegt primär in dem einzigartigen Einverständnis mit dem Transzendenten, erzielt durch mystische Versenkung und ekstatischen Aufschwung.

Jene im Programmaufbau für diese Einspielung ausgesuchten Werke stellen hinsichtlich ihrer kompositorischen Anlage geradezu ein Musterbeispiel an musikalischer Dichte und Konzentration dar. Im Jahre 1689 hatte Bachs Vorgänger als Thomaskantor, Johann Kuhnau, in Leipzig seine »Neue Clavier-Übung« veröffentlicht, die aus sieben Klaviersuiten in Dur-Tonarten besteht. Ein zweiter Teil mit sieben Moll-Suiten und einer Sonate folgte drei Jahre später. Als Bach erstmals eigene Klavierwerke in den Druck gab, wählte er für sie nicht nur den allgemeinen Titel Kuhnaus, sondern überschrieb auch jede der sechs Suiten ebenso wie Kuhnau mit »Partita« (oder »Partie«). Die ersten fünf Partiten erschienen zwischen 1726 und 1730, durchschnittlich eine pro Jahr, und 1731 lag dann das vollständige Werk vor; mindestens zwei Partiten waren jedoch schon früher entstanden. Nach einer Anzeige vom 1. Mai 1730 hat es den Anschein, dass Bach eigentlich wie Kuhnau eine Sammlung von sieben Suiten herausgeben wollte; er entschied sich dann aber, es bei sechs Suiten zu belassen – sechs war, wenn man Instrumentalwerke gleicher Art publizieren wollte, die hierfür übliche Zahl. Wie in Kuhnaus Partiten kommen auch bei Bach die vier klassischen Suitensätze (Allemande, Courante, Sarabande und Gigue) überall vor; nur in der zweiten Partita in c-Moll fehlt die Gigue. Zusätzliche Stücke

sind, wie Bach im Titel ankündigt, die »andern Galanterien«. Jede Partita hat mindestens ein derartiges Stück; darunter sind Raritäten wie die a-Moll-Burlesca mit ihren verwegenen parallelen Oktaven und ungewöhnlichen Harmonien oder das c-Moll-Capriccio. Typisch für diese Sammlung ist die Vielfalt in den Einleitungssätzen; alle haben einen anderen Titel: Präludium, Sinfonia, Fantasia, Ouverture, Præambulum und Toccata. Offensichtlich war es also Bachs Absicht, jeder Partita ihren eigenen, einzigartigen Charakter zu geben. Den Partiten wurde unmittelbar großer künstlerischer Erfolg und besondere Anerkennung zuteil. Bereits Nikolaus Forkel, der die Partiten als »glänzend, wohlklingend, ausdrucksvoll und immer neu« charakterisiert, schreibt in seiner Bach-Biographie: »Dieses Werk machte zu seiner Zeit in der musikalischen Welt großes Aufsehen; man hatte noch nie so vortreffliche Clavierkompositionen gesehen und gehört.« In ihrer Mischung aus Dramatik und Humor ist **die Partita c-Moll** BWV 826 die wohl interessanteste der Sammlung.

1735 veröffentlichte Bach den zweiten Teil seiner *Clavierübung*, bestehend aus dem **Italienischen Konzert F-Dur** BWV 971 und der *Französischen Ouvertüre* h-Moll, BWV 831, unter dem Originaltitel:

*Zweyter Theil der Clavier Übung
bestehend in einem Concerto nach Italiaenischen Gusto
und
einer Overture nach Französischer Art,
vor ein Clavicymbel mit zweyen / Manualen.
Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergötzung verfertiget
Von Johann Sebastian Bach
Hochfürstl. Saechsisch Weissenfelßischen Capellmeistern
und
Directore Chori Musici Lipsiensis.
in Verlegung Christoph Weigel Junioris*

In Italien begründeten Arcangelo Corelli und Giuseppe Torelli die Form des Solokonzerts, die ein Einzelinstrument (Solo) einem größeren Klangkörper (Tutti bzw. Ripieno) gegenüberstellt und die von Antonio Vivaldi weiterentwickelt wurde. Bach hatte früh typische Vertreter dieser Form kennengelernt und sich damit auseinandergesetzt, indem er bereits in seiner Weimarer Zeit Orgel- und Klavierauszüge davon anfertigte (»Sechs« beziehungsweise »Sechzehn Konzerte nach verschiedenen Meistern«, BWV 592–597 und 972–987).

Im *Italienischen Konzert* führte Bach diesen Gedanken weiter, indem er die beiden Manuale des Cembalos einander gegenüberstellt und dabei deutlich Bezug nimmt auf von Vivaldi entwickelte Elemente wie das Ritornell-Thema, das nach und nach auf verschiedenen Stufen auftritt und mit den dazwischen liegenden, geringstimmig begleiteten Solopartien kontrapunktiert. Die gesamte Komposition unterliegt sozusagen der Idee einer Koketterie, ein Klavierauszug eines echten Orchesterwerks zu sein.

In einer Rezension von 1739 kommt Johann Adolf Scheibe, einer der ersten publizierenden Musikkritiker, nicht umhin, dem *Italienischen Konzert* seine Bewunderung zu zollen:

Vornemlich aber ist unter den durch öffentlichen Druck bekannten Musikwerken ein Clavierconcert befindlich, welches den berühmten Bach in Leipzig zum Verfasser hat ... Da dieses Stück auf die beste Art eingerichtet ist, die nur in dieser Art zu setzen anzuwenden ist: so glaube ich, daß es ohne Zweifel allen großen Componisten, und erfahrenen Clavierspielern so wohl, als den Liebhabern des Claviers und der Musik, bekannt seyn wird. Wer aber wird auch nicht so fort zugestehen, daß dieses Clavierconcert als ein vollkommenes Muster eines wohleingerichteten einstimmigen Concerts anzusehen ist? Allein, wir werden auch noch zur Zeit sehr wenige, oder fast gar keine Concerten von so vortrefflichen Eigenschaften, und von einer so wohlgeordneten Ausarbeitung aufweisen können. Ein so großer Meister der Musik, als Herr Bach ist, der sich insonderheit des Claviers fast ganz allein bemächtigt hat ... mußte es auch seyn ...

Interessant ist, dass Bach zu dieser Komposition irgendwie durch eine Sinfonia Georg Muffats aus dem *Florilegium primum* (1695) angeregt wurde, denn die Verwandtschaft der thematischen Gedanken ist gegenwärtig.

Die einleitenden Takte des *Italienischen Konzerts* könnten kaum affirmativer sein und werden sofort in der Tonart der Dominante wiederholt. Die Solopassagen werden im Allgemeinen von der rechten Hand als Solistenrolle dargestellt, während die Linke Begleitungsfunktion einnimmt und gelegentlich zusätzliches melodisches Material beiträgt. Das Herzstück des Werkes ist der langsame Satz mit der Bezeichnung *Andante* (also nicht zu langsam!). Hier schwebt eine rhapsodische Melodie von großer Schönheit frei über einem straff geregelten, pulsierenden, zeitweise sequenzierenden Bass. Die Coda mit ihrer Eindunkelung von Dur nach Moll ist von beklemmender Wirkung und düsterer Resignation, welche dem kantablen Mittelsatz tragischen Akzent verleiht. Dieser Satz ist den italienischen Vorbildern wohl am ähnlichsten, nur dass Bach seine figurierten Verzierungen vollständig ausschreibt, statt sie der Fantasie des Interpreten zu überlassen. Hierfür wurde Bach von Scheibe allerdings kritisiert:

Alle Manieren, alle kleinen Auszierungen und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, druckt er mit eigentlichen Noten aus, und das entziehet seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern macht auch den Gesang durchaus unvernünftig.

Johann Abraham Birnbaum, Dozent für Rhetorik an der Universität Leipzig und ein Freund Bachs, verweist hingegen auf die oft mangelnde Kenntnis der Interpreten bzgl. der Ausführung von Ornamentierung, um den Intentionen des Komponisten zu genügen, und dass Bach durchaus befugt sei, »durch vorschreibung einer richtigen und seiner absicht gemäßen methode, die irrenden auf den rechten weg zu weisen, und dabey auf die erhaltung seiner eigenen ehre zu sorgen«. Glücklicherweise hat er es getan! Ein temperamentvolles Presto, das alle pianistische Brillanz mit der Bereitschaft verbindet, einfach Spaß zu haben, beschließt schwungvoll das Stück.

Mit der **Fantasie und Doppelfuge a-Moll** BWV 904 begegnen wir Bachs höchster kompositorischer und kontrapunktischer Kunst. 1727 hat er die vermutlich wesentlich früher entstandenen Werkteile, deren Stilistik auf Bachs Weimarer Jahre hindeutet, unabhängig voneinander notiert. Auf die dichten, wie improvisiert dahingeworfenen Kadenzfolgen der gravitatischen *Fantasia*, die archaische Schlichtheit mit glühend-kontrollierter Ausdruckskraft verbindet und ein alten Orgelkanzonen ähnelndes Klangbild aufweist, folgt eine ebenso ernste *Doppelfuge*, deren beide Themen erst nacheinander durchgeführt und dann miteinander kombiniert werden. Der Kontrast der beiden Themen baut dramatische Spannungen auf: Während das erste Thema energiegeladen

und fest auf den Grundton gestützt ist, wirkt das zweite, vom Grundton um eine Quart abwärts sinkende chromatische Thema wie ein von Bach in seiner Reifezeit viel verwendetes, bekenntnishaftes Trauersymbol, das mit seinem elegischen Charakter das Werk zu einer pathetisch-eindringlichen Klage steigert.

Ein weiteres Meisterwerk aus Bachs Reifezeit ist die **Fantasie c-Moll** BWV 906, die gegen Ende der 1730er Jahre entstand. Bach bewegt sich hier im neapolitanischen, von Alessandro und Domenico Scarlatti begründeten Klavierstil, für den einer der Haupteffekte in dem Überschlagen der Hände bestand. Prägnant in der motivisch-thematischen Formulierung und erfüllt von motorisch-drängender Intensität, zeugt die *Fantasie* von einer Auseinandersetzung mit der klassischen Sonatenform. Nach der ersten Themengruppe setzt eine beruhigte Episode als Seitenthema ein; einer Durchführung der thematischen Elemente folgt eine verkürzte Reprise. Bedauerlich, dass die anschließende *Fuge* unvollendet blieb – oder unvollkommen überliefert wurde: Mit der ganz eigenartigen, mehr in der Form einer Fantasie gehaltenen Fuge betritt Bach mit kühnen chromatischen Fortschreitungen und Gegenbewegungen sowie harmonischen Wagnissen so sehr kompositorisches Neuland, dass man meinen könnte, einer Studie des Meisters begegnet zu sein. Während der erste Teil der Fuge zweifellos aus der Feder Bachs stammt, ist die Herkunft des zweiten, diffuseren Teils nicht gesichert. Ferruccio Busoni hat jene *Fuge* von 47 auf 96 Takte mit kontrapunktischer Meisterschaft ergänzt und vollendet. Um die innere Geschlossenheit eines dreisätzigen Werkes von Sonatencharakter zu erreichen, setzte er zwischen *Fantasie* und *Fuge* das **Adagio G-Dur** BWV 968, das Bach der dritten Violin-Solosonate entnommen hat. Quelle für diese Bearbeitung ist eine Handschrift Johann Christoph Altnickols mit dem Titel *Sonata per il Cembalo Solo* und der Autorenbezeichnung *del Signore J. S. Bach*, wobei der Bearbeitungsstil eher auf die Generation der Söhne Bachs verweist, etwa Wilhelm Friedemann Bach. Möglicherweise ist aber auch Altnickol selbst der Arrangeur. Auf jeden Fall ist jene Bearbeitung ein Muster, wie man in der damaligen Zeit Violinwerke für das Klavier adaptieren konnte. Die tiefe Lage des Satzes erklärt sich möglicherweise damit, dass auch die folgenden Sätze der Violinsonate ohne Beeinträchtigung des melodischen Verlaufs transkribiert werden sollten, oder aber sie ist ein denkbare Argument für die Verwendung eines besonderen Instruments, beispielsweise des Lautenklaviers.

Als Höhepunkt und Sonderfall im Klavierwerk von Johann Sebastian Bach erfreut sich die **Chromatische Fantasie und Fuge d-Moll** BWV 903 seit jeher größter Beliebtheit. Als Datierung wird Bachs Zeit in Köthen (1717–1723) vermutet. Johann Sebastian Bachs erster Biograph Johann Nikolaus Forkel schwärmte bereits:

Unendliche Mühe habe ich mir gegeben, noch ein Stück dieser Art von Bach aufzufinden, aber vergeblich. Diese Fantasie ist einzig und hat nie ihres Gleichen gehabt.

Und damit sollte er Recht behalten. Denn sie zählt für Spieler und Hörer gleichermaßen zu den Höhepunkten des Bach'schen Klavierwerks. Dass die Popularität der Fantasie kein Phänomen unserer Zeit ist, sondern bereits zu Bachs Lebzeiten und lange vor der Bach-Renaissance im 19. Jahrhundert einsetzte, zeigt die Wertschätzung, die ihr von den Zeitgenossen des Komponisten entgegengebracht wurde. Wilhelm Friedemann Bach prophezeite gar, die *Fantasie* »bleibe schön in alle saecula« – zumindest bis zum heutigen Tag ist es so geblieben.

Ihre Tonart d-Moll verbindet die *Fantasie* mit der ebenso populären Toccata und Fuge BWV 565 für Orgel, und auch ihre freie, der Improvisationskunst Bachs Rechnung tragende Form. Das Autograph existiert nicht mehr, was eine Datierung schwierig bis

unmöglich macht. Seit 1730 lies Bach seine Schüler Abschriften von der *Chromatischen Fantasie* anfertigen, was zumindest darüber Auskunft gibt, dass sie nicht später entstanden sein kann.

Dabei beruht die Besonderheit der *Fantasie* auf der ausschweifenden Chromatik, die durch intensive Enharmonik, Vorhalts- und Durchgangsbildungen ein Gefühl der Endlosigkeit sublimiert und somit den Hörer in einen Zustand der Schwerelosigkeit versetzt. Zum anderen ist es die unmittelbar sprechende Ausdruckskraft der Musik selbst, wobei das Rezitativ in den Mittelpunkt des Werkes gestellt wird. Jene Chromatik mit ihrer ureigenen Tonsprache ist es auch, die an jene religiös inspirierte und zu stiller Resignation gemahnende Welttrauer erinnert, wie man sie später bei Liszt wiederfindet. Die erotischen Spannungsverhältnisse jener schmerzlichen Chromatik lassen durchaus den Vergleich der *Chromatischen Fantasie* mit der *Tristan*-Harmonik im Werke Richard Wagners zu, wobei in der Exzessivität und Freiheit der chromatischen Tonfolgen eine ureigene Expressivität und persönliche Intimität der Sprache erreicht wird, die ins Geheimnisvolle und Metaphysische verweist. Einzigartig der Schluss der *Fantasie*: Bei der fünftaktigen Coda spannen auf dem Orgelpunkt D über den Raum einer Oktave abwärts gleitende Septakkorde einen meisterhaft geformten Satz, wo die Skalen jeder Figur rhythmisch filigran variiert sind, überspielt von ornamentalen Figuren in der Oberstimme. Aus jenem Versinken des Gefühls in dunkle Resignation und ins schweifende Phantastische erhebt sich das Thema der *Fuge*, bestehend aus einer in Halbtonschritten aufsteigenden Linie von a nach c. So, wie im Schlussabschnitt der *Fantasie* weit entfernte Tonarten wie b-Moll und cis-Moll miteinander verbunden werden, geht Bach im Mittelteil der *Fuge* über feste Tonartenzusammenhänge hinweg, die eigentlich für den Hörer ganz unmittelbar bestehen und an denen man sich festhalten könnte. Bach lässt das nun allerdings nicht völlig chromatische Thema zunächst in h-Moll einsetzen (Takt 76–83), dann in e-Moll (Takt 90–97) und verbindet beide Themeneinsätze mit einer weit ausholenden Modulation.

»Wohltemperiertheit« ist also nicht die einzige Ursache, die die Entwicklung der Musiksysteme in dieser Zeit vorantrieb. Chromatische und enharmonische Tonartspielereien, in denen man als Komponist seinen Mut ebenso wie seine Fähigkeiten vorführen konnte, waren in der Vokal- und Klaviermusik dieser Zeit nichts Ungewöhnliches. Der berühmte Austausch von Kantaten zwischen Gasparini und Alessandro Scarlatti von 1712 ist nur ein Beispiel von vielen. Bachs kühne Harmonik in der *Chromatischen Fantasie und Fuge* hat dazu verleitet, in Konzerten und auch in Bearbeitungen das virtuose Element in den Vordergrund zu stellen.

Im 19. Jahrhundert wurde das Werk ein Paradebeispiel romantischer Bach-Interpretation. Felix Mendelssohn Bartholdy, der Begründer der Bach-Renaissance, spielte die *Fantasie* im Februar 1840 und 1841 in einer Konzertreihe im Leipziger Gewandhaus und begeisterte damit das Publikum. Er führte diese Wirkung auf seine freie Interpretation der Arpeggien der *Fantasie* zurück. Dabei nutzte er die Klangeffekte des damaligen Konzertflügels durch eine differenzierte Dynamik, das Hervorheben von Spitzentönen, den exzessiven Gebrauch des Klangpedals und verdoppelte Bassnoten. Diese Interpretation wurde zum Vorbild für den zweiten Satz (Adagio) der zweiten Sonate Mendelssohns für Cello und Klavier (op. 58, entstanden 1841–1843): Darin ergeben die Spitzentöne des ausnotierten Klavier-Arpeggios eine Chormelodie, während das Cello ein ausgedehntes Rezitativ spielt, das dem *Rezitativ* der Bach'schen *Chromatischen Fantasie* ähnelt und deren Schlusspassage zitiert.

Diese romantische Deutung wirkte schulbildend: Johannes Brahms pflegte als junger Virtuose mit der *Chromatischen Fantasie* seine Konzerte zu eröffnen, auch Franz Liszt setzte das Stück auf seine Programme, Max Reger fertigte gar eine Orgelbearbeitung davon an –

seine Faszination hat dieses expressive und sicher zu den persönlichsten Werken Bachs zählende Stück über alle Jahrhunderte behalten. Auch wurde es in vielen Ausgaben mit interpretierenden Zusätzen und Spielanweisungen nachgedruckt. Der romantische Bach-Interpret Ferruccio Busoni unterschied in seiner Werkausgabe die Schlusspassage als *Coda* vom *Rezitativ*.

Die *Chromatische Fantasie und Fuge* – ein visionäres Werk, das seiner Zeit in der formellen Anlage, in Struktur, Charakter und ihrer innewohnenden Tonsprache weit voraus war und heute noch zukunftsweisend ist.

© BURKARD SCHLIESSMANN, 2014

Lois intrinsèques, proportions et conséquence naturelle de la conscience d'une harmonie de tous les aspects existentiels dans les beaux-arts et la musique

L'architecte, écrivain et marchand d'art américain Frank Lloyd Wright (1867–1959) définissait la vérité d'une œuvre d'art et son expression ainsi :

« Dès qu'une œuvre d'art a un caractère organique, elle est éternelle – comme le soleil, la lune et les étoiles, les grands arbres, les fleurs et l'herbe continuent d'exister quel que soit l'endroit où l'homme se trouve. »

Dès la Renaissance, l'étude des mathématiques, notamment de la géométrie, et des lois de la proportion était un domaine d'intérêt essentiel des artistes, lesquels, même s'ils n'étaient pas des musiciens, ne pouvaient faire autrement que d'intégrer dans leurs réflexions la beauté exceptionnelle des proportions dans le son, et plus important encore, dans la musique. Dans ses *De re aedificatoria*, l'italien Leon Battista Alberti (1404–1472), humaniste, écrivain, mathématicien, théoricien des beaux-arts et de l'architecture, écrit que la proportion, dans une figure géométrique, une gamme musicale, ou une série mathématique, est un « rapport harmonieux entre les parties du tout et avec celui-ci ». Selon lui, la beauté est un « contrat » entre les différentes parties du tout, dans lequel les parties et le tout sont en harmonie avec « la loi principale de la Nature ».

« Dans leurs œuvres, les anciens ... avaient pour principal objectif l'imitation de la Nature, la plus grande artiste dans tous les domaines créatifs. »

Pour Alberti, la loi naturelle était un terme exact. Il travaillait à expliquer comment la Nature procède, dans notre monde des formes, pour appliquer les lois de la proportion. Il qualifiait de maîtres de la musique ceux qui comprenaient le mieux ces lois.

« On peut recueillir ces lois de la proportion le plus facilement là où la Nature est la plus parfaite et la plus admirable ; et je suis chaque jour plus convaincu de la vérité du dicton de Pythagore selon lequel la Nature est sûre, conséquente, et procède constamment par analogie.

J'en déduis que les nombres régissant les combinaisons de sons qui ravissent nos oreilles sont les mêmes que ceux qui réjouissent nos yeux et notre esprit. Par conséquent, nous devrions emprunter aux musiciens toutes les lois servant à calculer nos proportions,

car ce sont les plus grands maîtres de ces nombres et de ces choses dans lesquelles la Nature se montre absolument remarquable et parfaite. »

Cette idée d'un rapport entre la musique et les beaux-arts dans la perfection des proportions naturelles a une longue tradition, dans la pensée philosophique, qui remonte jusqu'à la Grèce classique. Il ressort de récits historiques que la musique a eu de tout temps le pouvoir d'émouvoir les hommes. Sa faculté de plonger les êtres dans le ravissement était reconnue dans toutes les cultures, on en tirait même parfois profit ou au contraire on interdisait d'en faire usage.

En Inde, depuis l'aube des temps, la musique a une fonction dans les cérémonies religieuses. Le chant védique fait partie des plus anciens moyens d'expression religieux que l'on connaît. Bien que l'art musical se développât au cours de longs siècles et s'enrichît de finesses mélodiques et rythmiques, c'est le texte religieux ou le fil conducteur du récit qui resta déterminant pour la structure du culte. En Chine, la musique joue aussi un rôle dans les cérémonies. Confucius (551–479 av. J.-C.) lui confère une place importante au sein d'un univers bien ordonné qu'elle sert, estime-t-il. Il pense qu'un homme n'est pas propre à gouverner s'il ne comprend pas la musique et que celle-ci révèle son caractère à travers les six émotions qu'elle est capable d'exprimer : la tristesse, la satisfaction, la joie, la colère, la piété et l'amour. Selon Confucius, la musique la plus noble se trouve en harmonie avec l'univers et ainsi restaure l'ordre dans le monde physique. En tant que miroir du caractère, la musique rend l'imposture et la déception impossibles.

Nous savons que la musique jouait un rôle important dans la vie des Grecs de l'Antiquité, où plongent nos racines culturelles, mais nous ignorons comment cette musique sonnait. Seuls quelques fragments ont été conservés qui ne peuvent être restaurés. Les Grecs déjà ont élaboré des hypothèses théoriques sur la musique comme sur tous les autres aspects de la vie. Ils avaient leur système de notation et étaient donc en mesure de « pratiquer la musique ». Le terme grec d'où provient le mot « musique » est général, il renvoie à tous les arts et les sciences qui étaient cultivés sous l'égide des muses. Ainsi la musique était-elle universelle. Pythagore, qui a jeté les bases de la gamme que nous utilisons encore aujourd'hui, découvrit le rapport entre la hauteur de son et la longueur d'une corde.

Platon pensait comme Confucius que la musique avait une composante éthique et s'inquiétait de la réguler, vu son influence sur les hommes. Il voyait un lien direct entre le caractère d'un être et la musique qu'il écoutait. Dans *Les Lois*, il explique qu'il faut éviter la complexité rythmique et mélodique car elles causent des dépressions et du désordre.

Pour lui aussi, il ne fait aucun doute que la musique est un écho de l'harmonie divine. Il pense qu'elle doit être liée au mouvement des sphères et à l'ordre intrinsèque de l'univers parce que le rythme et la mélodie imitent les mouvements des corps célestes. Il se méfie cependant à tel point du pouvoir émotionnel de la musique qu'il est persuadé qu'il faut soumettre les concerts à une censure sévère. Il termine ses développements en indiquant que les aspects sensuels de la musique sont dangereux. S'il se range ainsi à la conception d'une musique divine et idéalisée qu'il révère, il a de grandes réserves sur son pouvoir « terrestre ».

L'influence de Platon sur la musique fut dominante pendant au moins un millénaire. Les aspects conservateurs de sa philosophie, notamment la peur inhérente qu'elle véhiculait, favorisèrent un maintien de l'ordre établi. Le rôle circonscrit de la musique n'est

nulle part illustré plus clairement que dans l'histoire de la chrétienté. Dans le plain-chant, la musique n'est là que pour agrémenter le texte, et le dessin mélodique est inspiré par les paroles. Saint Augustin, (354–430), qui aimait la musique et se réjouissait qu'elle serve la religion, craignait également son énergie sensuelle et veillait à ce que la mélodie ne prenne jamais le dessus sur le texte.

Les cathédrales sont construites de telle sorte que les voix et leur écho sont ralentis à cause de l'énorme hauteur de voûte. Cette architecture met en valeur le chant : quand les mélodies résonnent, on a l'impression que des anges répondent. Ainsi, au Moyen Âge, les sonorités s'éveillaient-elles à la vie, et la musique et le corps humain se mêlaient en un phénomène unique, monumental et émouvant, qui s'élevait en chants jubilatoires et retombait comme une pluie d'or.

L'astronome allemand Johannes Kepler (1571–1630) poursuivit l'idée de Pythagore d'une harmonie des sphères et essaya de trouver une correspondance entre les aspects divins de la musique et le mouvement des astres. René Descartes (1596–1650) voyait aussi dans la musique une expression mathématique parfaite, exprima cependant ses réserves sur l'aspect fantaisiste et excitant de cet art, et les répercussions amORALES qui en découlent. Immanuel Kant (1724–1804) mis la musique en dernier dans sa hiérarchie des arts. Il se méfiait le plus de son absence de paroles, la considérait comme un plaisir utile, mais ne la jugeait pas indispensable pour servir la culture. Ce n'est qu'avec la poésie qu'elle aurait pu acquérir une valeur chargée de sens, selon lui. La question du sens et de la valeur de la musique trouve sa réponse finale à l'époque baroque, et de deux manières : cosmologique et tellurique (terrestre). L'aspect tellurique, qui dès lors règne sur la musique, a pour conséquence un revirement qui a marqué le visage de la musique depuis 1600 jusqu'à aujourd'hui. On peut ainsi qualifier cette période de « nouvelle ère¹ de l'histoire de la musique ».

Tandis que le bas Moyen Âge et la Renaissance s'opposent frontalement, les caractéristiques de l'âge baroque naissent progressivement et directement de la Renaissance, ainsi ces deux époques ne sont-elles pas étrangères l'une à l'autre, mais parentes. Comme l'âge baroque s'étend sur presque deux siècles, et que durant cette période la musique, dans ses formes et ses fonctions, ses idéaux et ses contraintes sociologiques, sa subjectivité et son abstraction, s'est déjà chargée de remplir presque toutes les critères qui la qualifieront par la suite, il n'est guère possible de trouver une caractéristique qui soit pertinente pour toutes les œuvres.

Avant le XIX^e siècle, les musiciens étaient rarement des théoriciens, contrairement aux peintres et aux architectes. Des génies comme Jean-Sébastien Bach ne donnèrent pas naissance à des traités savants, mais à de grands chefs-d'œuvre.

Nous devons la manière dont nous vivons la musique aujourd'hui en grande partie aux deux philosophes allemands Arthur Schopenhauer (1788–1860) et Friedrich Nietzsche (1844–1900) qui inventèrent un nouveau concept de théorie musicale qu'ils présentèrent chacun à leur façon. Ils virent tous les deux dans la musique un art qui n'est pas « objectif » comme les autres : il ne se trouve pas sur une toile et n'a pas de structure corporelle, mais vit.

¹ L'auteur emploie le mot *Neuzeit*, terme utilisé dans l'historiographie allemande pour désigner l'époque qui s'étend de la fin du Moyen Âge à nos jours (Ndt).

L'expérience musicale vécue par l'auditeur est directement liée au processus créateur : l'instrumentiste qui « fait » de la musique. Ce n'est que depuis une époque récente qu'il est possible d'enregistrer la musique, auparavant elle était uniquement présentée à un public, comme la danse, le théâtre, ou la lecture d'un texte (souvent accompagné de musique). Ainsi le lien de l'auditeur avec l'émotion de l'instrumentiste est-elle d'une grande immédiateté. Les hommes n'ont jamais nié le lien entre l'art et l'émotion. Mais on ne peut regarder la musique, on ne peut la toucher, il faut la vivre. Elle existe comme un sentiment dans un royaume non corporel. Qu'est-ce donc finalement que la musique ? Les sons, qu'il s'agisse de bruits ou de musique, sont le résultat de vibrations. Lorsqu'un objet entre en vibration, les molécules d'air qui l'entourent se mettent à vibrer avec lui. Chaque objet produit des sons d'une manière particulière. Par exemple le pincement d'une corde de violon fait vibrer les autres cordes et tout l'instrument. Ces vibrations se répandent dans l'espace jusqu'à atteindre notre tympan. De là, au fond de notre oreille, un signal est envoyé à notre cerveau qui nous transmet la sensation du son.

À l'époque de la Grèce antique, Pythagore observa qu'un forgeron frappant sur son enclume produit un son différent suivant le poids de son marteau. Il découvrit aussi que les vibrations sont régies par des rapports mathématiques, et il fut ainsi le premier à établir un lien entre musique et mathématique. Il montra avec ses expériences que le rapport du nombre de vibrations entre une corde pincée de longueur λ et une autre deux fois plus longue est précisément de un sur deux. Nous savons aujourd'hui qu'une corde pincée produit une note qui correspond à un certain nombre de vibrations. Si on la réduit de moitié en la coinçant, elle vibre deux fois plus vite.

Les pythagoriciens pensaient que chacune des sept autres planètes de notre système solaire produisait dans sa trajectoire un son particulier suivant la distance la séparant du centre immobile que la Terre représentait à leurs yeux. C'est ce qu'on appela plus tard *musica mundana*, ou musique des sphères, ou harmonie céleste : on croyait que ces sons célestes étaient si rares et d'une beauté tellement extraordinaire que notre oreille ne pouvait les distinguer. Selon Philon d'Alexandrie, Moïse les entendit lorsqu'il reçut les Tables de la Loi sur le mont Sinaï, et saint Augustin était persuadé que les mourants les percevaient.

Les pythagoriciens pensaient aussi que différentes mélodies produisaient différents effets sur l'auditeur. On raconte qu'un jour Pythagore a guéri un jeune homme de son penchant à la boisson en lui prescrivant une mélodie d'un certain type dotée d'un certain rythme. En Grèce, lors de certaines cérémonies de guérison, les patients se soumettaient à des thérapies accompagnées de musique. L'homme d'État, philosophe et mathématicien romain Boèce pensait que l'âme et le corps étaient régis par les mêmes lois de la proportion que la musique et le cosmos. Il ajoutait que pour être le plus heureux possible, il fallait être conforme à ces lois car la résonance harmonique déclenchait des émotions positives en nous.

Platon décrit une réalité dans laquelle essence et existence sont reliées en une seule entité dans laquelle la réalité est inséparable de l'harmonie naturelle et des proportions qui gouvernent toute la Création. Le rapport de toutes les parties entre elles, au sein du tout et avec le tout, se reflète dans notre rapport à l'univers. Ainsi la créativité, que ce soit dans le domaine de l'architecture, des beaux-arts, de la musique ou même de l'agriculture, devint une conséquence naturelle de la conscience d'une harmonie de tous les aspects de l'existence.

Les œuvres de Bach sont là un pont qui relie des domaines bien plus éloignés de la musique et permet aux générations futures de comprendre le passé musical. Nées à la fin d'une grande époque créatrice et plongeant leurs racines dans le passé, autant dans leur esprit que par leur forme, elles regardent loin dans l'avenir par leur traitement audacieux et divinatoire du matériau sonore.

Depuis sa redécouverte par les romantiques au début du XIX^e siècle, Bach a toujours été admiré et célébré comme le musicien par excellence, l'incarnation de l'esprit musical intemporel et objectif. Décrire avec des mots la qualité spécifique et sans égal de sa musique est une gageure. Notamment parce que la distanciation au moi, un acte pratiquement impossible pour les romantiques, lui était immédiatement donnée par l'ancienne tradition. Il ne parle jamais de lui-même, de ses souffrances et de ses joies. Sa vocation est portée par la profonde intuition créatrice qu'il a de l'essence d'antiques procédés musicaux, de la vie et de l'effet de la ligne mélodique que l'âge de l'ancienne polyphonie lui a léguée comme matériau, et il conduit celle-ci, en maître souverain d'un travail thématique limpide, au devant de l'art nouveau et humain du classicisme. Mandataire de puissances supérieures, il est toujours le porteur d'un message religieux dans sa musique d'église, le serviteur de conventions sociales dans ses suites profanes, et le « metteur en œuvre » d'évolutions musicales dans ses compositions libres, sans destination particulière, avant tout dans ses préludes et fugues du *Clavier bien tempéré*. Ainsi la grandeur incomparable de Bach repose-t-elle autant sur son génie que sur sa position et sa fonction dans l'histoire de la musique.

Il y a une synergie de nombreux courants de force dans ses œuvres, inspirées par des formes d'un passé éloigné, l'époque des débuts de la polyphonie vocale. La force de la ligne mélodique indépendante, la force première et l'impulsion première de tout acte musical n'a rien perdu de son effet chez lui, ce que ses fugues montrent de manière complémentaire avec leur flux thématique ininterrompu. L'esprit architectonique du Bas Moyen Âge se manifeste et s'accomplit tel une réminiscence dans ses formes qui se dressent comme des édifices audacieux et fantastiques dans l'espace imaginaire du son et donnent ainsi au tout une véritable apesanteur et une intemporalité. L'héritage de cette époque religieuse agitée réside en premier lieu dans la symbiose unique avec le transcendant, atteint par l'élimination du mystique et l'essor de l'extatique.

Eu égard à leur plan formel, les œuvres choisies pour cet enregistrement ont une valeur exemplaire par la concentration de leur propos musical. En 1689, le prédécesseur de Bach au poste de cantor de Saint-Thomas de Leipzig, Johann Kuhnau, avait publié sa *Neue Clavier-Übung* (« Nouveaux Exercices de clavier ») qui se compose de sept suites pour clavier dans des tonalités majeures. Une deuxième partie avec sept suites en mineur et une sonate suivit trois ans plus tard. Lorsque Bach publia pour la première fois des œuvres pour clavier, non seulement il choisit le titre général de Kuhnau, mais, comme celui-ci, qualifia chacune de ses six suites « partita » (ou « partie »). Les cinq premières partitas parurent entre 1726 et 1730, en moyenne une par an, et en 1731 le recueil était achevé. Cependant, au moins deux partitas avaient vu le jour à une époque antérieure. Une annonce du 1^{er} mai 1730 laisse supposer que Bach avait en fait l'intention de publier un recueil de sept suites comme Kuhnau. Il décida cependant d'en rester à six, qui était le nombre habituel pour des recueils de pièces instrumentales du même genre.

Comme les partitas de Kuhnau, celles de Bach reprennent les quatre mouvements de la suite traditionnelle – allemande, courante, sarabande et gigue –, seule la Deuxième Partita en *ut* mineur est dépourvue de gigue. À ces mouvements traditionnels

s'ajoutent des pièces supplémentaires, d'« autres galanteries », comme Bach l'annonce sur sa page de titre. Parmi celles-ci – chaque partita en présente au moins une – figurent des raretés comme la *Burlesca* en *la* mineur, avec ses audacieuses octaves parallèles et ses harmonies inhabituelles, ou le *Capriccio* en *ut* mineur. Une caractéristique de ce recueil est la diversité des premières pièces, qui portent chacune un titre différent : *Praeludium*, *Sinfonia*, *Fantasia*, *Ouverture*, *Praeambulum* et *Toccata*. Bach avait manifestement l'intention de donner à chaque partita un caractère particulier. Le recueil eut immédiatement un grand succès et suscita l'admiration des contemporains. Le premier biographe du compositeur, Johann Nikolaus Forkel – pour qui les partitas sont « brillantes, de belle sonorité, expressives et toujours nouvelles » – écrit dans sa biographie : « Cette œuvre fit grande sensation dans le monde musical lorsqu'elle parut ; on n'avait encore jamais vu ni entendu de compositions pour clavier si remarquables. » La **Partita en ut mineur** BWV 826 est probablement la plus intéressante du recueil par son mélange de drame et d'humour.

En 1735, Bach publiait la deuxième partie de sa *Clavierübung* qui comportait le **Concerto italien en fa majeur** BWV 971 et l'*Ouverture à la française* en *si* mineur, BWV 831. La page de titre indiquait :

Deuxième Partie de la Clavier Übung
composée d'un concerto dans le goût italien
et
d'une ouverture à la française,
pour un clavecin à deux claviers.
Écrit pour le divertissement des amateurs
par Jean-Sébastien Bach
Maître de chapelle à la cour de Saxe-Weissenfels
et
Directeur des chœurs et de la musique à Leipzig.
Publié par Christoph Weigel le jeune

Le genre du concerto soliste, où un instrument seul est opposé à un orchestre (le tutti ou ripieno), fut créé en Italie par Arcangelo Corelli et Giuseppe Torelli, puis continua à être développé par Antonio Vivaldi. Bach avait très tôt découvert les partitions des grands représentants du genre et, dès ses années à Weimar, s'était familiarisé avec celui-ci en transcrivant des concertos pour l'orgue et pour le clavecin (les *Six* et *Seize Concertos d'après des maîtres divers*, BWV 592–597 et 972–987).

Dans son *Concerto italien*, Bach poursuit cette idée avec une œuvre de sa plume dans laquelle il oppose les deux claviers du clavecin. Ce faisant, il s'inspire directement de certains éléments stylistiques développés par Vivaldi comme la ritournelle orchestrale, qui revient régulièrement dans différents registres et alterne avec les parties solistes accompagnées plus légèrement. Ainsi le *Concerto italien* se présente-t-il avec subtilité comme s'il était une réduction pour clavier d'une œuvre orchestrale.

Dans un compte rendu de 1739, Johann Adolf Scheibe, l'un des premiers critiques musicaux, évoque l'œuvre en termes admiratifs :

« On trouve cependant, parmi les œuvres musicales qui nous sont connues pour avoir été publiées, un concerto pour clavier remarquable qui a pour auteur le célèbre Bach de Leipzig ... Comme cette pièce est composée de la meilleure manière, la seule à utiliser, je ne doute pas un instant qu'elle se fera connaître de tous les compositeurs, instrumentistes chevronnés et musiciens amateurs. Qui n'admettra pas tout de suite que ce concerto pour clavier doit être considéré comme un exemple parfait de concerto soliste bien agencé ? Nous voyons en ce moment très peu, même presque aucun concerto présentant des qualités aussi remarquables et une écriture si bien ordonnée. Un maître de la musique aussi grand que l'est Monsieur Bach, qui a notamment acquis la maîtrise du clavier pratiquement tout seul ... voilà ce qu'il nous fallait ... »

Il est intéressant de noter que le *Concerto italien* de Bach a été inspiré par une *sinfonia* de Georg Muffat du *Florilegium primum* (1695) car la parenté des idées thématiques des deux œuvres est frappante.

Les mesures introductives de l'œuvre ne pourraient être plus affirmatives et sont répétées immédiatement dans la tonalité de la dominante. Dans les passages solos, c'est en général la main droite qui prend le rôle du soliste tandis que la main gauche accompagne et à l'occasion ajoute sa propre contribution au matériau mélodique. Le joyau de l'œuvre est le mouvement lent, qui porte l'indication *Andante* (pas trop lent, donc). Une mélodie rhapsodique d'une grande beauté plane librement sur une basse rigoureuse qui prend par endroit la forme d'un ostinato. La coda, qui s'assombrit de majeur à mineur, est d'un effet poignant et véhicule une sombre résignation qui donne à ce mouvement lyrique des accents tragiques. Des trois mouvements, l'*Andante* ressemble probablement le plus au modèle italien, à ceci près que Bach écrit entièrement son ornementation au lieu de laisser à l'interprète le soin de l'improviser. Scheibe critique le compositeur à cet égard :

« Toutes les ornementsations, toutes les petites broderies et tout ce qui relève de l'art de jouer, il l'imprime en toutes notes ; non seulement cela enlève à ses pièces la beauté de l'harmonie, mais cela rend le chant parfaitement inintelligible. »

D'un avis contraire est Johann Abraham Birnbaum, professeur de rhétorique à l'Université de Leipzig, lié d'amitié avec Bach. Il fait valoir que très peu d'interprètes ont une connaissance suffisante de l'art de l'ornementation pour pouvoir satisfaire les intentions du compositeur, et que Bach avait toute l'autorité nécessaire, « en prescrivant une ornementation juste, et à son avis adaptée, de remettre dans le droit chemin ceux qui se trompent, et ce faisant de veiller à préserver sa réputation ». Quelle chance qu'il l'ait fait ! Le concerto s'achève sur un *Presto* plein de caractère, qui allie à une brillante écriture le plaisir de jouer.

La **Fantaisie et Double Fugue en la mineur** BWV 904 nous met en présence d'un art suprême de la composition et du contrepoint. C'est en 1727 que Bach a noté les deux parties de l'œuvre (probablement nées bien avant car leur style renvoie aux années de Weimar), indépendamment l'une de l'autre. Construite de manière serrée à partir d'éléments de cadence comme improvisés et jetés au petit bonheur, la Fantaisie solennelle allie à une simplicité archaïque une expression intense, mais contrôlée, et rappelle par sa sonorité les anciennes *canzone* pour orgue. Suit une Double Fugue tout aussi sérieuse, dont les deux thèmes sont d'abord développés l'un après l'autre puis combinés ensemble. Le contraste entre eux crée une tension dramatique : tandis que le premier est chargé d'énergie et solidement appuyé sur la tonique, le deuxième descend

chromatiquement d'une quarte à partir de la tonique – faisant le même effet que ce symbole de la douleur et de l'aveu abondamment utilisé par Bach dans sa période de maturité – et transforme l'œuvre en une plainte pathétique et pénétrante par son caractère élégiaque.

Un autre chef-d'œuvre de la maturité est la **Fantaisie en ut mineur** BWV 906, qui vit le jour à la fin des années 1730. Bach évolue ici dans le style napolitain d'Alessandro et Domenico Scarlatti, dont l'une des principales caractéristiques d'écriture est le croisement de mains. Cette *Fantaisie*, qui se distingue par des thèmes formulés de manière prégnante et un dynamisme pressant et intense, annonce déjà la forme sonate classique. Après le thème principal vient un épisode apaisé qui fait office de thème secondaire ; en deuxième partie, un développement des éléments thématiques précède une reprise écourtée du début. Il est regrettable que la *Fugue* qui suit soit restée inachevée – ou nous soit parvenue inachevée. Bach s'aventure tellement en terre inconnue dans cette pièce tout à fait originale, plus en forme de fantaisie que de fugue, avec ses chromatismes audacieux, simples ou en mouvement contraire, et ses surprises harmoniques, que l'on a l'impression de se trouver devant un travail préparatoire pour un chef-d'œuvre à venir.

Tandis que la première partie de la *Fugue* est sans aucun doute de la plume de Bach, l'origine de la deuxième, plus diffuse, n'est pas établie sûrement. Ferruccio Busoni l'a complétée avec un art contrapuntique magistral, la portant de 47 à 96 mesures. Afin de donner à l'ensemble de la partition le caractère et la cohérence d'une sonate en trois mouvements, il a inséré entre la *Fantaisie* et la *Fugue* l'**Adagio en sol majeur** BWV 968, une transcription du premier mouvement de la Troisième Sonate pour violon de Bach. La source de cette transcription est un manuscrit de Johann Christoph Altnickol intitulé *Sonata per il Cembalo Solo* et portant l'indication *del Signore J. S. Bach*, mais le style renvoie plutôt à la génération des fils de Bach, peut-être à Wilhelm Friedemann Bach. Il n'est pas impossible non plus qu'Altnickol lui-même en soit l'auteur. Quoi qu'il en soit, on a là un bon exemple de la façon dont des pièces pour violon pouvaient être adaptées au clavier à cette époque. La tessiture grave s'explique peut-être par le fait que les autres mouvements de la sonate devaient eux aussi être transcrits sans modification du cours mélodique, ou bien il faut voir là un indice que cette transcription était destinée à un instrument particulier, le luth-clavecin par exemple.

Sommet et cas particulier, dans l'œuvre pour clavier de Jean-Sébastien Bach, la **Fantaisie Chromatique et Fugue en ré mineur** BWV 903 a de tout temps eu une grande popularité. On suppose qu'elle date des années du compositeur à Cöthen (1717–1723). Déjà Johann Nikolaus Forkel laissait éclater son enthousiasme :

« Je me suis donné une peine infinie pour trouver une autre pièce de Bach de ce genre, en vain. Cette Fantaisie est unique et n'a jamais eu son pareil. »

Forkel continue d'avoir raison car pour les instrumentistes comme pour les auditeurs cette pièce compte parmi les sommets de l'œuvre pour clavier de Bach. Cette popularité n'est pas un phénomène de notre époque, mais naquit du vivant du compositeur, bien avant la Renaissance Bach au XIX^e siècle, ce qui montre la haute idée que les contemporains avaient de l'œuvre. Wilhelm Friedemann Bach prophétisa même qu'elle « [resterait] belle jusqu'à la fin des siècles » – du moins l'est-elle restée jusqu'à aujourd'hui.

Sa tonalité de *ré* mineur la relie à la tout aussi populaire Toccata et Fugue pour orgue BWV 565, ainsi que sa forme libre qui illustre l'art de l'improvisation de Bach. L'autographe a disparu, ce qui rend une datation difficile voire impossible. À partir de 1730, Bach fit faire des copies de l'œuvre à ses élèves, ce qui montre au moins qu'elle a vu le jour avant.

La particularité de la *Fantaisie* réside dans son chromatisme envahissant, nourri d'enharmoine intensive, d'appoggiatures, de retards et notes de passage, qui donne à l'auditeur un sentiment d'infini et le met dans un état d'apesanteur. Son originalité tient par ailleurs à la force expressive immédiate de la musique, mais aussi au fait qu'un récitatif occupe le centre de la pièce. Le chromatisme, ce langage extrêmement particulier, renvoie également à cette douleur du monde d'inspiration religieuse et exhortant à une paisible résignation que l'on rencontrera plus tard chez Liszt. La tension érotique engendrée par le chromatisme douloureux autorise en outre une comparaison de la *Fantaisie* de Bach avec l'harmonie de *Tristan* de Wagner. Cependant, une expressivité tout à fait particulière et une intimité personnelle sont atteintes dans la liberté et la profusion des enchaînements chromatiques, qui nous plongent dans le mystérieux et le métaphysique. La fin de la *Fantaisie* est unique : cinq mesures de coda sur une pédale de *ré*, où descendent progressivement, sur un espace d'une octave, des accords de septième diminuée, agrémentés magistralement par de riches figures ornamentales, variées rythmiquement de manière infinitésimale. Après que la musique a ainsi sombré dans une sombre résignation et disparu dans un univers fantastique, le sujet de la *Fugue* s'élève chromatiquement de *la* à *do*. De même qu'à la fin de la *Fantaisie* étaient juxtaposées des tonalités éloignées comme *si* bémol mineur et *ut* dièse mineur, dans la partie centrale de la *Fugue* Bach transgresse les zones tonales bien définies qui sont familières à l'auditeur et auxquelles il pourrait se raccrocher. Le compositeur redonne le sujet, qui n'est désormais plus totalement chromatique, tout d'abord en *si* mineur (mesures 76–83), puis en *mi* mineur (mesures 90–97) et relie ces deux énoncés par une séquence modulante qui prend des chemins très détournés.

Le « bien tempéré » n'est donc pas le seul moteur qui a poussé le développement des systèmes musicaux à cette époque. Les jeux chromatiques et enharmoniques, avec lesquels un compositeur pouvait faire la démonstration de son audace et de ses facultés, n'avaient alors rien d'exceptionnel dans la musique vocale et les pièces pour clavier. Le célèbre échange de cantates entre Gasparini et Alessandro Scarlatti, en 1712, n'est qu'un exemple parmi tant d'autres. L'harmonie audacieuse de Bach dans la *Fantaisie chromatique et Fugue* a incité les interprètes à mettre l'élément virtuose au premier plan dans les concertos et les transcriptions.

Au XIX^e siècle, l'œuvre illustre au mieux la vision romantique que l'on a du grand Jean-Sébastien. Felix Mendelssohn, l'instigateur de la Renaissance Bach, joue la *Fantaisie chromatique* en février 1840 et 1841 au Gewandhaus de Leipzig et transporte le public d'enthousiasme. Il attribue ce succès à son interprétation libre des arpèges. Mais il a exploité les effets sonores du piano de concert de l'époque avec des nuances différenciées, la mise en vedette des notes aiguës, l'usage excessif de la pédale forte, et des doublures de basses. Son interprétation devient le modèle du deuxième mouvement (Adagio) de sa Deuxième Sonate pour violoncelle et piano (op. 58, composée entre 1841 et 1843), où les notes aiguës des accords arpégés du piano dessinent une mélodie de choral, tandis que le violoncelle joue un ample récitatif qui ressemble au récitatif de la *Fantaisie chromatique* et cite la conclusion de celle-ci.

Cette interprétation romantique fait école. Jeune virtuose, Johannes Brahms prend l'habitude d'ouvrir ses concerts avec la *Fantaisie chromatique*, Franz Liszt l'inscrit aussi à ses programmes, Max Reger la transcrit pour orgue... Cette pièce expressive, qui compte certainement parmi les pages les plus personnelles de Bach, a gardé toute sa fascination au fil des siècles. Elle a fait également l'objet de nombreuses éditions avec toutes sortes d'indications de jeu et de conseils d'interprétation. Dans son édition, Ferruccio Busoni, interprète romantique de Bach lui aussi, fait du passage final la coda du récitatif.

La *Fantaisie chromatique et Fugue*, page visionnaire et très en avance sur son temps par son plan formel, sa structure, son caractère et son langage intrinsèque, reste aujourd'hui une œuvre d'avenir.

© BURKARD SCHLIESSMANN, 2014

Traduction : Daniel Fesquet

All in the same breath – pianist BURKARD SCHLIESSMANN

It is tempting to see Burkard Schliessmann's hobby of scuba diving as more than just a way of relaxing. After all, his passion for discovering hidden treasures, exploring the depths in search of dazzling colours, shapes and formations, is not dissimilar to what motivates him when he sits at one of his two Steinways in a concert hall or recording studio and immerses himself in the 19th century world of Chopin or Schumann. In his performances, Schliessmann seeks out fantastical forms and colours and converts these into sound, astounding us with the poetic impact of works whose every nook and cranny we believed had long since been fully explored. So he is widely regarded as one of the finest young pianists and has been praised by no less an authority than Harold Schonberg as “representative of the best of the modern school.” A recipient of numerous prizes and awards, Mr. Schliessmann has performed in the United States, Japan, China, Indonesia, Malaysia and at European festivals in Paris, Munich, Frankfurt, and at the Mallorca/Valldemossa Chopin festival. Schliessmann has gained particular accolades for his performances of Chopin's music – praise that has compared his playing favorably to the work of such masters of the past as Alfred Cortot, Walter Gieseking, Arturo Benedetti Michelangeli and Claudio Arrau. “Schliessmann is too good a pianist for anyone to pass on this,” wrote Alan Becker in the *American Record Guide* in reviewing Mr. Schliessmann's all-Chopin disc for Bayer Records, “besides, the Fantasy in F Minor and Barcarolle are among the finest to be had...”

Mr. Schliessmann's exceptional musicality and technical mastery has drawn the attention of radio and television, and his performances have been aired on such outlets as West German Radio (WDR), Bavarian Radio (BR), the Hessian Radio (HR), the cultural TV channels 3sat and ARTE, the ZDF arts program *aspekte*, UNITEL CLASSICA and the U.S. TV channel Classic Arts Showcase, where he collaborated with highly renowned regisseurs, such as José Montes-Baquer, Enrique Sánchez Lansch, Claus Viller, Lothar Mattner, Korbinian Meyer and Dieter Hens. In addition, Mr. Schliessmann has recorded a series of CD discs for the German labels Bayer and ARTHAUS Musik of the music of Chopin, Schumann, Liszt, Scriabin and Godowsky. These discs, recorded in exceptional, state-of-the-art sound for SACD as well as standard CD format, have received high praise in both the U.S. and Europe.

And yet Schliessmann is not one of those performers who merely dazzle with their brilliant technique but can get into deep water when the going gets tough. Remaining true to his mission, he never allows his musical narrations to deviate from the course he has set for them. Such consistency is only one facet of this artist. The other is what Schliessmann himself describes as 'intuition': "For me, this term means embracing everything at the highest level – including both the emotional and the intellectual. It is a kind of instinct that ensures you do the 'right thing': The "right thing" in music? Schliessmann's desire to penetrate to the truth of a musical composition is not just an aspiration – in his performances it becomes a reality. A combination of architect and sensuous musician right down to his fingertips, he presents us with subtly changing perspectives on every detail of the music, imbuing it with inner tension and epic energy. It is this balance of intellectuality and emotionality, detachment and subjective directness that enables Schliessmann "to adhere to the truth in reproducing the music, but also in incorporating my own aura." Schliessmann readily admits that in doing this he is following in the steps of past masters like Alfred

Cortot and Artur Schnabel: "Their approach to playing gave listeners the impression that the music was being created on the spot – and yet it was all planned down to the last detail." Schliessmann's affinity with an older piano playing tradition was reinforced by his teachers – musicians like Herbert Seidel, Bruno Leonardo Gelber, Poldi Mildner and Shura Cherkassky, with whom he studied between 1987 and 1989 in Washington and Paris. Mildner had been a student of Rachmaninov, Schnabel and Liszt's pupil Moritz Rosenthal, while Cherkassky was taught by Leopold Godowsky's son-in-law David Saperton.

These contacts with a past era of piano playing have left their mark on Schliessmann – and not just on his repertoire, which ranges from Schumann's *Symphonic Studies* and Liszt's *B-minor Sonata* to Godowsky's *Symphonic Metamorphoses* on Strauss. Schliessmann also feels most at home with the strong bass tones of concert instruments built around 1920–30. As though it was the most natural thing in the world he accesses the 19th century via Romantic literature, examining in depth the fine arts and philosophy of the period and exploring further those aspects he sees as interacting with the music. As he says of the Liszt Sonata: "Many interpreters make a problem out of it, but I myself don't need to think too hard about my interpretation, as the 'background' to the work is already in my blood apriori." He adopts an equally light touch in his approach to Chopin. Just as he rediscovered the long-neglected influence of Brahms' late piano works on Schoenberg, so, too, Schliessmann has rehabilitated the distant imprint of Johann Sebastian Bach on Chopin, eloquently combining structure and poetry in his performances of the latter's works. Even though "Chopin is for me the crowning glory of piano-playing", he is determined to turn to Bach – as in this present production – and his *Art of the Fugue* in the near future – in a version for organ rather than for piano. He is, after all, also a trained organist, and as a member of the revered Comité d'honneur de l'Association des Grandes Orgues de Chartres (Paris-Chartres) is responsible for awarding the Johann Sebastian Bach special prize for the best interpretation of a major organ work by the composer. Whether in the depths of the ocean or the lofty heights of the organ gallery, Burkard Schliessmann is a phenomenon to be reckoned with.

© ARTHAUS Musik

Gedanken aus einem Atemzug – der Pianist BURKARD SCHLISSMANN

Natürlich könnte man in sein Hobby mehr reinlesen als nur die pure Entspannung. Das Tauchen als eine leidenschaftliche Entdeckungsreise zu abgrundtiefen Schätzen, zu verblüffenden Farben, Formen und Formationen – das ist schließlich nicht dem unähnlich, was Burkard Schliessmann in Konzerthäusern und in Aufnahmestudios praktiziert. Wenn er sich dann an einem seiner beiden Steinway-Flügel scheinbar zurücksehnt in das 19. Jahrhundert, zu Chopin oder Schumann. Und bei denen er phantastische Farben und Formen aufspürt und zum Klingeln bringt, dass man plötzlich staunend vor der poetischen Wirksamkeit eben jener Werke steht, die bis dahin eigentlich schon längst ausgeleuchtet schienen. Dokumentiert ist dies in zahlreichen Konzertauftritten in den USA, in Japan, China, Indonesien, Malaysia und auf europäischen Festspielen wie Paris, Münchner Klaviersommer, Frankfurt Feste, Chopin-Festival Valldemossa/Mallorca u.a., die von Publikum und Kritik gleichermaßen gefeiert werden. Harold C. Schonberg, ehemaliger Chef-Musikkritiker der *New York Times*, schreibt: »Schliessmann's playing is representative of the best of the modern school«. Verständlich, dass das Westdeutsche Fernsehen WDR in Co-Produktion mit der ARD, ZDF-*aspekte*, 3sat,

das Bayerische Fernsehen BR, der Hessische Rundfunk HR, ARTE, der amerikanische Fernsehsender *Classic Arts Show Case* sowie UNITEL CLASSICA den Pianisten zu vielbeachteten TV-Produktionen einluden. Hervorzuheben sind hierbei seine Einspielungen mit Werken von Scriabin und Rachmaninoff sowie Liszt, Godowsky und Chopin, die unter der Regie namhafter Regisseure wie José Montes-Baquer, Enrique Sánchez Lansch, Claus Viller, Lothar Mattner, Korbinian Meyer und Dieter Hens entstanden.

Seine Interpretationen erhielten zahlreiche Preise und Auszeichnungen. Seine Chopin-Schumann Anniversary-Edition 2010 wurde vom amerikanischen Musikmagazin *American Record Guide* mit dem »Critics Choice-Award 2010« ausgezeichnet; die Einspielung der Goldberg-Variationen von Joh. Seb. Bach, erschienen 2008, wurde ebenso vom *American Record Guide* mit dem »Critics Choice-Award 2008« prämiert, in *MusicWeb International* wurde diese Einspielung zur »Recording of the Year 2008« gekürt.

Bereits im Jahre 2004 waren seine Chopin-Interpretationen in *MusicWeb International* zur »Recording of the Year 2004« auserwählt worden.

Dabei ist Schliessmann kein Überwältigungskünstler, keiner, der bei aller brillanten Pianistik in Verlegenheit kommen würde, dass vielleicht die Luft dünn werden könnte. Schliessmann behält Haltung und Rückgrat in seinen musikalischen Erzählungen, er ist nicht aus der Bahn zu werfen. Das ist aber nur die eine Seite. Für die andere hat Schliessmann selber einmal den Begriff der "Intuition" gewählt: »Dieser Begriff stellt für mich eine Allumfassenheit auf höchster Ebene dar, eine Allumfassenheit, die alle Bereiche, emotionelle und intellektuelle, umschließt. Quasi als letztendliche Instanz, ein Instinkt, der einen immer das »Richtige« tun lässt.« Das »Richtige« in der Musik? Tatsächlich ist Schliessmanns Anspruch auf den Wahrheitsgehalt einer Interpretation kein Versuch, sondern bekommt bei ihm Kontur, Leben. Denn Schliessmann ist ein Architekt und ein bis in die Fingerspitzen sinnlicher Musiker, wird das von ihm mit aller Genauigkeit reflektierte Notenbild mit intensiven Innenspannungen, epischer Energie und feingeistigen Perspektivwechseln ausgefüllt. Gerade diese Balance aus Intellektualität und Emotionalität, aus Distance und subjektiver Unmittelbarkeit ermöglicht es Schliessmann, »die Wahrheit in der Umsetzung des Notenbildes zu wahren, aber auch in der Einbeziehung der eigenen Aura.« Dass Schliessmann sich hierbei besonders den alten Meistern, den Alfred Cortots und Artur Schnabels verbunden fühlt, gibt er unumwunden zu: »Die Art des Spiels war beherrscht von einer Dimension - zumindest hatte der Zuhörer diesen Eindruck -, als würde die Musik im Moment entstehen. Dabei war alles minutiös geplant.« Gestützt wird dieser Traditionsbezug zudem von Schliessmanns Lehrern wie Herbert Seidel, Bruno Leonardo Gelber, Poldi Mildner und Shura Cherkassky, bei dem er von 1987 bis 1989 in Washington und Paris studierte. Poldi Mildner war Schülerin von Rachmaninoff, Schnabel und dem Liszt-Schüler Moritz Rosenthal, während Cherkassky vom Schwiegersohn Leopold Godowskys, von David Saperton, unterrichtet wurde.

Allein diese Kontaktaufnahme zu einer vergangenen Klavierepoche hat ihre Spuren bei Schliessmann nicht nur in seinem Repertoire hinterlassen, das von Schumanns *Symphonischen Etüden* über Liszts *h-moll-Sonate* bis zu den *Strauß-Konzertparaphrasen* von Godowsky reicht. Schliessmann fühlt sich in dem Klangideal von jenen Instrumenten mit ihren Bässen am wohlsten, die um 1920-30 gebaut wurden. Und fast selbstverständlich kehrt Schliessmann entlang der romantischen Literatur in das 19. Jahrhundert zurück, beschäftigt er sich umfassend mit Bildender Kunst und Philosophie, um auch die notwendigen Ecken und Winkel auszukundschaften, die für ihn zwangsläufig mit der Musik zusammenwirken. Schliessmann über die Liszt-

Sonate: »Viele Interpreten machen da ein Problem daraus. Ich selbst brauche für die Interpretation gar nicht groß nachzudenken, da mir der ›background‹ dieses Werkes regelrecht a priori im Blut liegt.« Ähnlich von leichter Hand geht es Schliessmann auch bei Chopin. Wie Schliessmann den von seinen Kollegen lange ignorierten Einfluß von Brahms' spätem Klavierwerk auf Schönberg wiederentdeckt hat, rehabilitierte er bei Chopin den aus weiter Ferne spürbaren Atem Johann Sebastian Bachs, sorgt Schliessmann für ein beredtes Miteinander aus Struktur und Poesie. Wie »Chopin für mich die Krönung des Klavierspiels schlechthin ist«, so soll es auch in vorliegender Einspielung insbesondere um Bach gehen – und dann auch in nächster Zukunft um *die Kunst der Fuge* gehen. Nicht in einer Fassung für Klavier etwa, sondern an einer Orgel. Immerhin ist Schliessmann auch studierter Organist. Und als Mitglied beim altehrwürdigen *Comité d'honneur de l'Association des Grandes Orgues de Chartres* (Paris-Chartres) ist er Initiator für die Vergabe des Concours-Sonderpreises *Joh. Seb. Bach* für die beste Interpretation eines großen Bach-Organwerks. Von Unterwasserparadiesen bis hinauf auf die Orgel-Empore – allein da ist Burkard Schliessmann schon ein Phänomen.

© ARTHAUS-Musik

Quelques réflexions spontanées – Le pianiste BURKARD SCHLISSMANN

Pour Burkard Schliessmann, la plongée est un loisir qui représente certainement beaucoup plus qu'un simple passe-temps. En explorant les fonds sous-marins, il découvre des trésors profondément enfouis, des couleurs et des formes saisissantes. Et dans ce sens, son violon d'Ingres s'apparente étroitement à l'art auquel il se consacre dans les salles de concert et dans les studios d'enregistrement. Lorsqu'il interprète Chopin ou Schumann sur l'un de ses deux Steinway, il semble se livrer à une réminiscence nostalgique du XIXe siècle. Cependant, il se met alors à dévoiler des formes et des couleurs fantastiques, à les faire vibrer, si bien que l'on est soudain stupéfait de découvrir une telle poésie en écoutant ces œuvres que l'on croyait connaître depuis longtemps dans leurs moindres détails. Ainsi il a reçu de nombreux prix et de nombreuses distinctions pour ses interprétations. Ses concerts aux États-Unis, au Japon, Chine, Indonésien, Malaisie et à des festivals européens comme celui de Paris, comme l'Été du piano de Munich, comme les fêtes de Francfort, le festival Chopin de Majorque/Valldemossa, pour n'en citer que quelques-uns, suscitent le même enthousiasme dans le public et chez les critiques. Les critiques les plus renommés ne craignent pas de la mettre au rang des grands noms incontestés du piano: « C'est l'interprétation la plus imaginative que l'on ait jamais entendu; c'est du niveau d'un Richter, d'un Michelangeli, d'un Serkin, d'un Wild, d'un Gould; c'est de la qualité artistique la plus élevée », écrit la *High Performance Review* aux États-Unis. Rien d'étonnant à ce que la WDR (Télévision de l'Ouest de l'Allemagne, en coproduction avec l'ARD, les aspects de la ZDF, 3sat, la télévision bavaroise BR, ARTE, UNITEL CLASSICA et le chaîne « Classic Arts Show Case » des États-Unis aient invité le pianiste à des portraits télévisés très remarquables par des metteurs en scène de renom (José Montes-Baquer, Enrique Sánchez Lansch, Claus Viller, Lothar Mattner, Korbinian Meyer et Dieter Hens).

Néanmoins, le brio de ce pianiste ne se limite pas à une virtuosité technique certes spectaculaire, mais superficielle. Schliessmann est un artiste extrêmement rigoureux, il ne perd jamais le fil de sa narration musicale. Mais il ne s'agit là que d'une première facette de son talent, à laquelle vient s'ajouter une grande « intuition », pour reprendre un terme employé par le

pianiste : « Cette notion représente pour moi une entité d'une dimension supérieure, une entité universelle qui englobe tous les domaines, qu'ils soient émotionnels ou intellectuels.

Un peu comme une instance suprême, un instinct, qui nous fait toujours trouver le "ton justé". »

Mais qu'est-ce que le «ton juste» en musique? Schliessmann aspire à l'authenticité artistique et cette ambition ne se limite pas à une simple tentative, mais il la réalise grâce à un jeu précis et émouvant. Car Schliessmann est non seulement architecte mais également un musicien sensuel jusqu'au bout des doigts, et s'il reproduit la partition avec exactitude, il lui insuffle aussi une tension intérieure et une énergie épique tout en variant les perspectives avec une grande finesse. Cet équilibre entre intellect et émotion, entre distance et intimité subjective, permet à Schliessmann « de conserver l'authenticité de la partition sans jamais étouffer sa propre personnalité ». Il admet sans détour l'influence des anciens maîtres, comme Alfred Cortot ou encore Artur Schnabel: « Ils jouaient avec une intensité unique – l'auditeur avait l'impression que la musique jaillissait spontanément. Et pourtant tout avait été minutieusement étudié au préalable. » Schliessmann s'inscrit dans une tradition également incarnée par ses professeurs, Poldi Mildner et Shura Cherkassky auprès de qui il étudia à Paris et à Washington entre 1987 et 1989. Poldi Mildner avait été formée par Rachmaninov, Schnabel et Moritz Rosenthal, lui-même élève de Liszt, tandis que David Saperton, le gendre de Leopold Godowsky, avait été le maître de Cherkassky.

Ce lien avec le passé a profondément marqué Schliessmann dont le répertoire comprend des œuvres comme les *Etudes symphoniques* de Schumann ou *la Sonate en si mineur* de Liszt, ainsi que *Les Paraphrases des concertos de Strauß* de Godowsky. Schliessmann a une prédilection pour les instruments datant des années 1920-30, car ils possèdent une sonorité idéale dans les basses. Schliessmann se plonge dans le XIXe siècle à travers la littérature romantique, les arts et la philosophie, des domaines qu'il connaît parfaitement et qui, selon lui, vont de pair avec la musique. Il déclare à propos de la sonate de Liszt : « Beaucoup de pianistes y voient des difficultés. En ce qui me concerne, je n'ai pas besoin d'y réfléchir longtemps, car je me suis imprégné du contexte culturel et historique de l'œuvre. » Schliessmann joue Chopin avec la même facilité. Tout comme il avait redécouvert l'influence de Brahms sur les dernières compositions pour piano de Schönberg, il a mis en lumière l'écho lointain de Jean Sébastien Bach qui résonne encore dans la musique de Chopin, et son interprétation expressive allie structure et poésie. Schliessmann déclare que pour lui, « jouer du Chopin représente une apothéose ». Cependant, il ne manquera pas d'atteindre des sommets comparables lorsqu'il interprète une sélection d'œuvres de Bach dans l'édition présent et interprétera *L'art de la fugue* de Bach, non pas dans une version pour piano, mais à l'orgue. Précisons tout de même que Schliessmann est aussi organiste de formation. En tant que membre *du Comité d'honneur de l'Association des Grandes Orgues de Chartres*, il est chargé de remettre le premier prix au lauréat du concours Jean Sébastien Bach, consacré aux grandes compositions pour orgue du musicien. Des profondeurs sous-marines aux tribunes d'orgue, Burkard Schliessmann est un véritable phénomène.

© ARTHAUS-Musik

Recorded at Teldex-Studios Berlin, on August 14, 2012 (Partita and Italian Concerto)
and April 23, 2013 (other works)

Recording Producers:
Friedemann Engelbrecht & Tobias Lehmann

Sound Engineering and Editing: Julian Schwenkner

Piano: Steinway & Sons, model D-274 :
#588201, property of Burkard Schliessmann

Piano Technician/tuning: Georges Ammann, Steinway & Sons

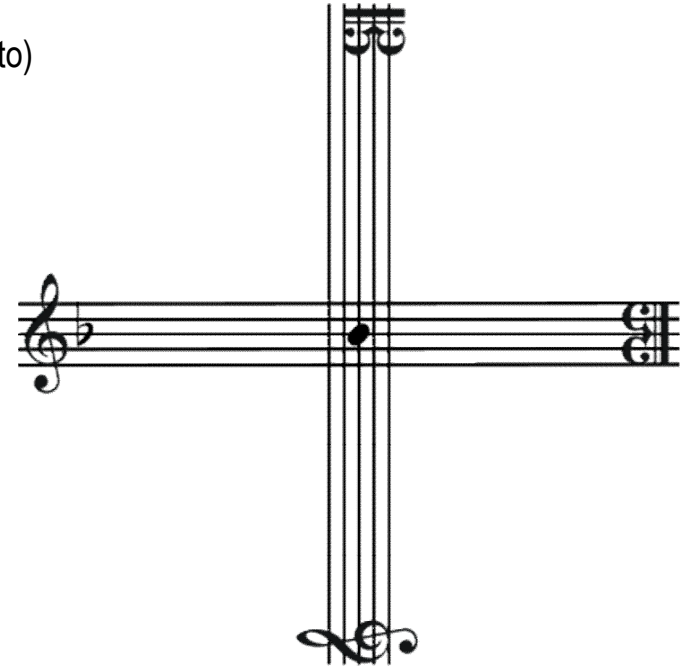
Photographs: Matthias Heyde, Berlin

Design:

Stephen Sutton, Divine Art Records

Programme notes:
Burkard Schliessmann
Translations:
English – Daphne Ellis
French – Daniel Fesquet
texthouse, Hamburg

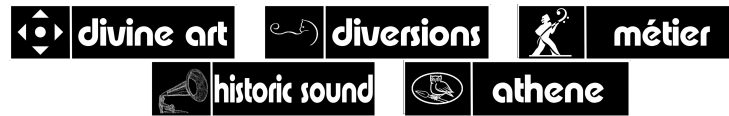
Texts and images are copyright
All rights reserved



STEINWAY & SONS.

teldex
Studio Berlin

the divine art family of labels



A full list of almost 400 titles, with full track details, reviews, artist profiles and audio samples, is on our website. All our recordings are available at any good record store or direct from our secure web stores.

Divisions LLC (Divine Art USA)
email: sales@divineartrecords.com

Divine Art Ltd (UK)
email: uksales@divine-art.co.uk

www.divineartrecords.com


Download full catalog from our website or browse online
Most titles also available in digital download through iTunes, Amazon mp3, Classics Online
and many other platforms

Enjoy a large selection of our recordings along with the classic masters at
www.classicalvermont.com

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, 1, Upper James Street, London W1R 3HG.



BURKARD SCHLISSMANN

 **divine art**
DDC 25751

©+©2014 Divine Art Ltd
Made and printed in Austria

Divine Art Recordings Group
www.divineartrecords.com

**This hybrid disc is compatible
with all CD players**

JOHANN SEBASTIAN BACH

Keyboard Works

Partita No. 2 in C minor, BWV 826 (22:01)

1	I	Sinfonia	4:41
2	II	Allemande	5:48
3	III	Courante	2:33
4	IV	Sarabande	3:35
5	V	Rondeaux	1:25
6	VI	Capriccio	3:57

Italian Concerto, BWV 971 (12:23)

7	I	[Allegro]	3:53
8	II	Andante	4:40
9	III	Presto	3:50

Fantasia and Fugue in A minor, BWV 904 (7:53)

10	I	Fantasia	2:50
11	II	Fugue	5:03

Fantasia, Adagio and Fugue in C minor, BWV 906 (11:15)

12	I	Fantasia	4:30
13	II	Adagio	3:34
14	III	Fugue	3:11

Chromatic Fantasia and Fugue in D minor, BWV 903 (12:18)

15	I	Fantasia	7:16
16	II	Fugue	5:02

total duration: 65:57

 12671



SUPERAUDIO CD

SACD 5.0 surround

