

BURKARD SCHLIESSMANN

LIVE & ENCORES

Bach | Chopin | Mendelssohn | Schumann



SUPER AUDIO CD

divine art

Disc A

J.S. Bach (1685-1750)

Partita No. 2 in C minor, BWV 826

- | | |
|------------------|------|
| 1. I. Sinfonia | 4:31 |
| 2. II. Allemande | 4:48 |
| 3. III. Courante | 2:33 |
| 4. IV. Sarabande | 2:55 |
| 5. V. Rondeau | 1:23 |
| 6. VI. Capriccio | 3:54 |

Italian Concerto, BWV 971

- | | |
|------------------------|------|
| 7. I. [Allegro] | 3:58 |
| 8. II. Andante | 4:06 |
| 9. III. Presto giocoso | 4:04 |

Chromatic Fantasia and Fugue in D minor, BWV 903

- | | |
|-----------------|------|
| 10. I. Fantasia | 6:57 |
| 11. II. Fugue | 4:57 |

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)

Variations sérieuses, Op. 54

- | | |
|---|------|
| 12. I. Andante sostenuto | 0:48 |
| 13. II. Variation 1 | 0:38 |
| 14. III. Variation 2: Un poco più animato | 0:34 |
| 15. IV. Variation 3: Più animato | 0:23 |
| 16. V. Variation 4 | 0:22 |
| 17. VI. Variation 5: Agitato | 0:24 |
| 18. VII. Variation 6: A tempo | 0:22 |
| 19. VIII. Variation 7: Con fuoco | 0:24 |

20. IX. Variation 8: Allegro vivace	0:20
21. X. Variation 9	0:26
22. XI. Variation 10: Moderato	0:43
23. XII. Variation 11: Cantabile	0:42
24. XIII. Variation 12: Tempo del Tema	0:34
25. XIV. Variation 13: Sempre assai leggiero	0:49
26. XV. Variation 14: Adagio	1:04
27. XVI. Variation 15: Poco a poco più agitato	0:26
28. XVII. Variation 16: Allegro vivace	0:21
29. XVIII. Variation 17	1:13
30. XIX. Finale-Presto	1:10
<i>Total playing time</i>	56:04

Disc B

Robert Schumann (1810-1856)

Fantasia in C major, Op. 17

1. I. Durchaus fantastisch und leidenschaftlich vorzutragen	12:45
2. II. Mäßig. Durchaus energisch	8:09
3. III. Langsam getragen. Durchweg leise zu halten	8:18

Frédéric Chopin (1810-1849)

4. Valse in C sharp minor, Op. 64 No. 2 - Tempo giusto	3:56
---	------

Two ENCORES

Robert Schumann (1810-1856)

5. Carnaval, Op. 9 - XII. Chopin	1:30
6. Fantasiestücke, Op. 12 - III. Warum?	2:52

Total playing time **37:31**

BACH, MENDELSSOHN, SCHUMANN, CHOPIN - Inner laws, proportions and the natural consequence of an awareness of the state of harmony between all existential aspects of art and music

BACH, MENDELSSOHN, SCHUMANN, CHOPIN - giants of music history who each redefined the laws and proportions and thus the «inner workings» of compositional techniques and thus of music. But the philosophy of those existential aspects began much earlier. So, let us reflect:

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.

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.

The **Variations sérieuses op. 54** by **Felix Mendelssohn Bartholdy** from 1842 are considered one of the composer's masterpieces in terms of inner unity. In its time, it was considered as one of the most virtuosic works of piano literature, as it masterfully demonstrates the entire piano technique in a unique way in a compressed form. Each variation builds on the other and develops from the energies of the preceding variation. Thus the work is already a vision of Arnold Schoenberg's later «Developing Variation».

Thus the title *Variations sérieuses*, which was somewhat unusual at the time, is to be understood and interpreted as Mendelssohn's reaction to the musical practice of his time: Whereas around 1842 it was «*Variations brillantes*», i.e. purely virtuoso fantasies on fashionable themes that were «in vogue», with his op. 54 Mendelssohn presented a work that on the one hand seems to be oriented towards Beethoven's *Variations in C minor*, and on the other hand he anticipated the later virtuoso variation style of Brahms, especially the *Paganini Variations*.

The *Variations sérieuses* op. 54 were also held in high esteem by the composer's colleagues: his good friend, the composer and pianist Ignaz Moscheles, confessed: «I play the *Variations sérieuses* again and again, each time I enjoy the beauties anew», and Ferruccio Busoni, who was regarded as the «perfector» of piano playing, also held the work in high esteem.

Stylistically, **Schumann's piano works** belong to a transitional period which was inspired by Bach's polyphony and conditioned by the successors and imitators of Viennese Classicism and particularly of Beethoven. The elements of Schumann's style that make him original and great, and which are uniquely characteristic of him, can be viewed in two ways. His compositional inventiveness took him far beyond the harmonic progressions known until his time; on the other hand, he discovered in the fugues and canons of earlier composers a Romantic principle. He saw counterpoint, with its interweaving of voices, as corresponding to the mysterious relationships between external phenomena and the human soul and, being a Romantic composer, found himself impelled to express these in complex musical terms.

The challenge of finding adequate musical and intellectual substance to fill a large-scale form was one which Schumann had never fulfilled better than in the *Fantasia in C Op.17*, indeed in the field of piano music he never again equalled this achievement.

For these reasons the ambitious **Fantasia in C Op.17** occupies a special place in Schumann's œuvre. It is arguably the boldest and most uninhibited work he ever wrote, and not only because it is dedicated to Franz Liszt, the boldest and most uninhibited piano virtuoso of all time. It also harks back to a freer and more improvisatory conception of sonata form anticipated by Beethoven. Moreover, this homage to Beethoven carries the telling sub-titles 'Ruins', 'Triumphal arches (Trophies)', 'Crown of Stars (Palms)'. Their primary intention is to serve as a reminder of the glory and triumph of genius, its palms of victory, and its immortality in the starry firmament of high creativity. In the rarefied world of Romantic sensibility and personal passions, such aspirations had to find the only possible way open to them to achieve the same high accolade. This uniquely personal Romantic language is clearly audible in the lines by Friedrich Schlegel which Schumann later chose as the motto for the whole work instead of naming the individual movements:

*"Through all the tones in the
many-coloured dream of the earth,
one single tone can be
discerned by the secret listener."*

It is the final verse of a mystical nature poem, '*Die Gebüsche*', which had already been set by Schubert. It suggests the hidden link between the composer figure, who is best able to listen to the song of the cosmos and understand it in depth, and those poets in whose words the ineffability of earthly dreams is summoned to the threshold of human comprehension. Schumann's *Fantasia* expresses in magical music the meaning behind the metaphors chosen by the great German Romantic writers such as Schlegel, Novalis, Eichendorff or Jean Paul.

Schumann himself described the *Fantasia*'s opening movement as the most passionate' of all his works. This was a significant remark, but the circumstances of the work's genesis should not be overlooked, especially when it is being performed. There is no question of insipid sentimentality about it. Indeed, structurally speaking, the world of *Tristan* is already omnipresent in the first movement. In the development section the theme starts as if heard from far off, 'as if re-telling a legend' and first occurs in the dominant minor before appearing in more decisive form in the main key of C. It reaches its *fff*

climax on an unresolved suspended chord which is identical with the famous ‘*Tristan chord*’ whose accented A flat is still present in the C minor of the soothing ‘postlude’. With the second reprise of the main theme we encounter Schumann’s most audacious inspiration, an interrupted cadence suspended harmonically over three bars. Various critics have insisted that the first Movement dominates the other two, but in fact the rhythmic and technical extremes of the second movement, and the variety of tonal colour of the third, are what ensure the strength and coherence of the work as a whole. Here, in particular, the passionate outbursts lead the listener into romantic depths far out of reach of the cosy drawing-rooms of the period. Lyrical melody, and a craving for death, transfiguration and spiritual bliss, sublimate the ecstatic quality of the anticipations of *Tristan* into a chaster dream world.

Thus we witness the lyrical transports of the young Schumann reaching up to the heights of the later Beethoven sonatas and translating their yearning into another idiom, with its own new form of expression. The same circle of intuition and inspiration is completed afresh.

In a relatively short creative life of twenty years or so, **Frédéric Chopin** re-drew the boundaries of Romantic music, and his self-imposed restriction to the 88 keys of the piano keyboard sublimated nothing less than the aesthetic essence of piano music. It was his total identification with the instrument which, in its radical regeneration of the lyric and the dramatic, phantasy and passion and their unique fusion, shaped a tonal language which united an aristocratic sense of style and formal Classical training and intuition with an ascetic rigour. Chopin’s precisely marshalled trains of thought permitted no experiments, and so he did not “wander about” within his stylistic points of reference as Scriabin was to do.

Today, more than 150 years after his death, Frédéric Chopin’s eminence as a composer remains undisputed. There must now be general agreement that he was not a writer of salon compositions but a truly great composer.

Like Mozart, Schubert and Verdi, Chopin was a gifted tunesmith. There can few if any musicians who have created melodies of such subtlety and nobility. His Ballades, Scherzos, Etudes, Polonaises, the 24 Preludes, the B flat minor and B minor Sonatas, the latter with a final movement – as Joachim Kaiser once formulated it – in which “a mortally ill genius composed a glorious, wonderfully overheated anthem to the life force”, have never disappeared from the concert hall repertoire or the record catalogues.

Chopin’s biography, on the other hand, remains obscure. A man who “withheld” himself all his life in diametrical contrast to the openness and accessibility of his contemporary Franz Liszt, he always

conveyed the impression of a suffering soul, not to say a martyr, almost as if this was to nourish or even underpin his inspiration. It is no wonder that popular literature dubbed him a “tuberculous man of sorrows” and “a consumptive salon Romantic”. Striving for crystalline perfection, he never ventured outside his own domain. The refusal to compromise that was innate to his character finally compelled him to break off his long-lasting liaison with George Sand and her daughter Solange. A loner, undoubtedly elitist, but at the same time a sufferer. This is made clearer by a comparison with the Danish philosopher Søren Kierkegaard, who is said as a child to have given “martyr” as his chosen career. Chopin too must have shared this cult of the “pater dolorosus”.

Although a European celebrity, he was surrounded even then by an aura of mystery. Even as a practising pianist, he was a special case. His playing is described by all his contemporaries as something exceptionally individual. Rarely indeed did he appear on the concert platform, feverishly awaited by his followers, *“for the man they were waiting for was not only a skilled virtuoso, a pianist versed in the art of the keyboard; he was not only an artist of high reputation, he was all that and more yet than that – he was Chopin”*, as Franz Liszt wrote in 1841 in his review of a Chopin concert. Liszt gave his own view of Chopin’s reclusiveness: *“What would have marked a certain retreat into oblivion and obscurity for anybody else gave him a reputation immune from all the whims of fashion. [...] This precious, truly high and supremely noble fame was proof against all attacks.”*

The reason for his reclusiveness and for the rarity of his appearances on the concert platform is given by Chopin himself, and his observation to Liszt, whose virtuosity Chopin always admired, reveals a lot about him: *“I am not suited to giving concerts; the audience scares me, its breath stifles me, its inquisitive looks cripple me, I fall silent before strange faces. But you are called to this; for if you do not win over your audience, you are still capable of subjugating it.”*

Ignaz Moscheles, himself one of the leading pianists of the 19th century, gave what is perhaps the most expressive and beautiful commentary on Chopin’s pianistic status and ability when he wrote in 1839: *“His [Chopin’s] appearance is altogether identified with his music, both are tender and ardent. He played to me at my request, and only now do I understand his music, can I explain to myself the ardent devotion of the ladies. His ad libitum playing, which degenerates into a loss of bar structure among the interpreters of his music, is in his hands only the most delightful originality of performance; the dilettantishly hard modulations, which I cannot rise above when I play his pieces, no longer shock me, because he trips through them so delicately with his elfin touch; his piano is so softly whispered that he needs no powerful forte to express the desired contrasts; accordingly one does not miss the orchestra-like effects which the German school demands of a pianoforte player, but is carried away, as*

if by a singer who yields to his feelings with little concern for his accompaniment; in a word, he is unique in the world of pianoforte players."

There has been much discussion about the manner of his rubato playing, with his contemporaries greatly differing in their views. *"His playing was always noble and fine, his gentlest tones always sang, whether at full strength or in the softest piano. He took infinite pains to teach the pupil this smooth, songful playing. 'Il (elle) ne sait pas lier deux notes [He (she) does not know how to join two notes]', that was his severest criticism. He also required that his pupils should maintain the strictest rhythm, hated all stretching and tugging, inappropriate rubato and exaggerated ritardando. 'Je vous prie de vous asseoir [Please be seated]'; he would say on such occasions with gentle mockery."* This recollection of a female pupil polarized whole generations of piano professors in their search for the meaning of "rubato", particularly in view of other, more weighty opinions, such as those of Berlioz, who saw Chopin's playing as marred by exaggerated licence and excessive wilfulness: *"Chopin submitted only reluctantly to the yoke of bar lines; in my opinion, he took rhythmical independence much too far. [...] Chopin could not play at a steady pace."* Evidently he did not allow his pupils the licence he reserved for himself.

"Even if these pages do not suffice to speak of Chopin as we should wish, we hope that the magic which his name justly exercises will add all that our words lack. Chopin was extinguished by slowly perishing in his own flame. His life, lived far from all public events, was as it were a bodiless being that reveals itself only in the traces he has left us in his musical works. He breathed his last in a foreign country that never became a new home for him; he stayed true to his eternally orphaned fatherland. He was a poet with a soul filled with secrets and plagued by sorrows." (Franz Liszt in his biography of Chopin, 1851)

© BURKARD SCHLISSMANN, 2014/2023

Translation: Daphne Ellis

BURKARD SCHLISSMANN

Burkard Schliessmann, recipient of the renowned »Goethe-Prize of Francfort/Main 2019/20, Germany«, is one of the compelling pianists and artists of the modern era. As well as critical recognition – including two Gold Medals "Awards of Excellence" in September 2018 from the »Global Music Awards«, three Silver Medals for "Outstanding Achievement" in February 2018 and 3 Silver Medals for "Outstanding Achievement" in September 2017, two »Critics' Choice Awards« from the American Record Guide,

two »Recording of the Year« Prizes from MusicWeb International, the prestigious »Melvin Jones Fellowship Award« in 2013, the »President's Citation« from the renowned Bastyr University in Seattle, Washington-State, USA, »Cover-Artist« of the magazines PIANIST and International Piano 2021/2022, two Nominations as »Instrumentalist and Solistic Recording of the Year« of OPUS KLASSIK 2022, the »Album of the Week« in BBC Radio Scotland, UK/Great Britain 2022 and currently three Nominations as »Instrumentalist of the Year, Solo Instrumental Recording & Innovative Listening Experience« of OPUS KLASSIK 2023 – he's also developed a considerable personal following over the years.

So what is it about his playing that keeps bringing people back?

"I'm pupil from Shura Cherkassky, Poldi Mildner, Bruno Leonardo Gelber and Herbert Seidel," answers the pianist. "That means I represent the great romantic musical interpreters. Technical mastery is of course important, but my interpretations remain essentially intuitive. I don't think or worry about the realisation of my interpretation."

"For me, intuition means embracing everything at the highest level – both the emotional and the intellectual," explains the pianist. "It is a kind of instinct that ensures you always do the right thing."

Schliessmann is known for his performances of Bach, Chopin, Liszt and Schumann. Bach in particular is a personal passion, a composer who he has a deep-seated love for.

"In my youth I played Bach more than any other composer – by age 21 I could play his complete organ works from memory."

"Growing up with Bach helps you develop a special sound," he continues.

"What is demanded is a particular form of internalization, both inner and outer lyricism. It is this that makes the Goldberg Variations, for example, so unique – and so demanding."

Schliessmann enjoys great popularity in media and has been showcased at major German TV-studios, including the Philharmonie of Gasteig in Munich, the City Hall Wuppertal, and the WDR West German Radio studio in Cologne. Mr. Schliessmann has been featured by the 'WDR' radio in its program "*aspekte*" in a joint production of the 'ARD/ZDF' TV- channels. He has also been featured by 'BR' Bavarian radio, 'HR' Hessian radio and was broadcast nationwide and throughout Europe in the cultural programs of 'ARTE', '3sat', 'UNITEL Classica-TV', 'Fidelio ORF' and 'Classic Arts Show Case', USA.

Burkard Schliessmann has collaborated with highly renowned regisseurs, such as José Montes-Baquer,

Enrique Sánchez Lansch, Claus Viller, Lothar Mattner, Peter Gelb, Dieter Hens, Korbinian Meyer, Siegfried Aust and others. Famous critics have had no hesitation in placing him alongside the finest pianists: “This is the most imaginative playing one has heard yet on the level of Richter Michelangeli, Serkin, Wild, Gould - the highest order of artistry” wrote the »High Performance Review« in the USA.

And Harold C. Schonberg, former chief music critic of The New York Times, quotes “... Schliessmann’s playing is representative of the best of the modern school ...”.

His interpretations from Chopin are highly praised. James Harrington writes in American Record Guide, USA - Volume 79, No. 2—March/April 2016: “I rank this Chopin among the best available. With both the technique and intellect to do just about anything he wants, Schliessmann’s strength is in the lyrical, legato melodies that make Chopin’s music such a cornerstone of the piano repertoire.”

In American Record Guide, issue November/December 2011, James Harrington describes the reference of Schliessmann’s Chopin to the past: “Rarely does any pianist communicate the essence of Chopin with such an individual conviction as I hear in these stunning performances. These late works are probably some of the greatest ever composed for the piano. To perform them well requires both exceptional pianistic skills and a remarkable intellect. Schliessmann arrives at his own unique interpretations, with reverence for the past (Cortot, Michelangeli, Rubinstein, and Horszowski especially). While each phrase is impeccably shaped, there is an overall thrust to each work that holds everything together. He uses rubato sparingly, and while he embraces the virtuosity in the music, it never overrides other musical content. After a half century of listening to a number of these works, I must say that Schliessmann shed new light on most of them. His is rarefied Chopin and needs to be heard by all music lovers.”

When not playing piano Schliessmann is also a keen scuba diver - a qualified PADI Master Instructor and can refer to more than 8,500 logged dives in oceans around the world - and photographer and has a deep interest in philosophy. How do these other pursuits impact his playing? “I’m inspired by all of these,” he answers. “They give me new power for my interpretations – for me, the whole world is art.”

“Scuba diving is very influential, particularly the colours of the underwater world. I try to put all of these colours into my playing – you could call it synaesthesia. I also find animals like sharks and mantas inspirational too, and my interactions with them have given a ‘kick’ to my playing.”

“As for photography, that is all about catching the feeling and impression of a moment. The similarities with piano playing are clear.”

Schliessmann dedicates considerable time to these interests, qualifying as a professional diver and launching his own photography website, www.scuba-adventure.org.

Burkard Schliessmann is not only one of the most extraordinary artistic personalities and most successful pianists of our time, he is also a dedicated ambassador for the understanding of people through music and dedicated to social and ecological projects like the Project Aware Foundation for the “Protecting of Our Ocean Planet” and “Protect the Sharks” the world’s leading divers organization PADI.

But this doesn’t mean he spends less time with his music, or that he doesn’t have any ambitions left in the field.

Diving also offers a psychological ‘border experience’, comparable with my experience of performing: when everything flows, the music merges with the intentions of the composer, the instrument, the acoustic of the hall and the audience to achieve artistic perfection – the highest ideal of all.

Burkard Schliessmann has been a Steinway Artist since 1990

© STEINWAY & SONS

BACH, MENDELSSOHN, SCHUMANN, CHOPIN - Innere Gesetzmäßigkeiten, Proportionen und natürliche Konsequenz des Bewusstseins einer Harmonie aller existenziellen Aspekte in Kunst und Musik

BACH, MENDELSSOHN, SCHUMANN, CHOPIN – Giganten der Musikgeschichte, die die Gesetzmäßigkeiten und Proportionen und somit das „Innere“ der Kompositionstechniken und damit der *Musik* jeweils neu definierten. Die Philosophie jener existenziellen Aspekte begann aber viel früher. Reflektieren wir:

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 Muses 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 Violinsaite 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 Kuhnau, 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 Kuhnau 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, Overture, 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 verfertigt
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 wohl eingerichteten 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 unvernnehmlich.

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.

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 Klargedals 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.

Die **Variations sérieuses op. 54** von **Felix Mendelssohn Bartholdy** aus dem Jahre 1842 gelten bzgl. der inneren Geschlossenheit als eines der Meisterwerke des Komponisten. In seiner Zeit galt es als eines der virtuosesten Werke der Klavierliteratur, da es die gesamte Klaviertechnik auf einzigartige

Weise in komprimierter Form meisterhaft demonstriert. Jede Variation baut sich auf die andere auf und entwickelt sich aus den Energien der vorangegangenen Variation. Somit ist das Werk bereits eine Vision der späteren „Entwickelnden Variation“ von Arnold Schönberg.

Somit ist auch der in dieser Zeit etwas ungewöhnliche Titel *Variations sérieuses* als Reaktion Mendelssohns auf die Musizierpraxis seiner Zeit zu verstehen und zu deuten: Waren es um 1842 „*Variations brillantes*“, also rein virtuose Fantasien über modische Themen, die „en vogue“ waren, so legte Mendelssohn mit seinem op. 54 ein Werk vor, das sich einerseits an den Variationen in c-Moll von Beethoven zu orientieren scheint, andererseits antizipierte er den späteren virtuellen Variationsstil von Brahms, insbesondere den *Paganini-Variationen*.

Die *Variations sérieuses* op. 54 erfreuten sich auch unter Kollegenkreisen des Komponisten hoher Wertschätzung: So bekannte sein guter Freund, der Komponist und Pianist Ignaz Moscheles: „*Ich spiele die Variations sérieuses immer wieder, jedes Mal genieße ich die Schönheiten aufs neue*“, und auch Ferruccio Busoni, der als „Vollender“ des Klavierspiels galt, schätzte das Werk sehr.

Robert Schumanns Klavierschaffen knüpft stilistisch an eine Übergangsperiode an, die - inspiriert durch die Polyphonie Bachs - durch die Nachfahren und Epigonen der Wiener Klassiker, vor allem Beethovens, bestimmt ist.

Was Schumanns originale Größe, die spezifische Eigenart seines Stils ausmacht, kann von zwei Seiten aus betrachtet werden. Seine kompositorische Phantasie führte ihn über die vor ihm bekannten harmonischen Verbindungen hinaus. Er entdeckte in der Fuge und im Kanon der älteren Meister ein romantisches Prinzip. Das Wesen des Kontrapunkts entsprach in der Verflechtung der Stimmen den geheimnisvollen Verwandtschaften zwischen den Seelen und Dingen, die in tönenden Arabesken auszudrücken der romantische Musiker sich gedrängt fühlte.

Die Erfüllung der großen Form mit einer adäquaten musikalischen und geistigen Substanz ist Schumann niemals vorher und - im Bereich der Klavierkomposition - auch nachher nicht in so vollkommenem Maße geglückt wie in der *Fantasie C-Dur* op. 17.

Somit nimmt die großangelegte **Fantasie op. 17** eine Sonderstellung im Schaffen Robert Schumanns ein. Haben wir es hier mit dem kühnsten und freiesten Werk Robert Schumanns selbst zu tun? Nicht nur, dass es dem kühnsten und freiesten Starpianisten Franz Liszt gewidmet ist; es deutet auch auf die von Beethoven geplante, frei improvisierende Sonatenform. Die Huldigung an Beethoven trägt die vieldeutigen Satzüberschriften: „Ruinen“, „Triumphbogen (Trophäen“, „Sternenkranz (Palmen)“. Sie wollen zunächst und vor allem an den Ruhm des Genies, Triumph, Siegespalmen und Unsterblichkeit im Sternhimmel großen Schöpfertums erinnern. Ein solches bekennendes Streben musste in der

ureigensten romantischen Gefühlswelt, der persönlichen Passion, den einzig begehbaren Weg finden, um den Sternenkranz auch für sich zu erringen. Diese romantische Geheimsprache klingt aus den Versen Friedrich Schlegels wider, die Schumann später anstelle der Satzüberschriften als Motto über das ganze Werk setzte:

„Durch alle Töne tönet

Im bunten Erdentraum

Ein leiser Ton gezogen

Für den, der heimlich lauschet.“

Es ist die letzte Strophe des naturmystischen Gedichtes «Die Gebüsch», das Schubert vertont hat. Damit knüpft sich das geheime Band zwischen dem Musiker - der am tiefsten hinein zu lauschen vermochte in den kosmischen Gesang - und den Dichtern, in deren Worten das Ungreifbare dieser Erdenträume an die Schwelle des ahnenden Bewusstseins gerufen wird. Diese musikalische Fantasie spricht mit der Magie der Töne aus, was in den Metaphern der Dichter Schlegel oder Novalis, Eichendorff oder Jean Paul umschrieben ist.

Dass Schumann selbst den ersten Satz als das Passionierteste seiner Werke bezeichnete, besagt einiges; dennoch sollte man die Umstände, unter denen diese Fantasie entstanden ist, vor allem bei der Interpretation nicht außer Acht lassen. Von «Gefühlsduselei» jedenfalls kann keine Rede sein, denn im ersten Satz ist die Welt des Tristan auch strukturell allgegenwärtig: In der Durchführung setzt das Thema «im Legendenton» - und wie aus weiter Ferne - zunächst in der Moll Dominante ein, ehe es entschiedener in der Haupttonart c-moll erklingt. Auf dem Höhepunkt angelangt (fff), ist jener unaufgelöste Vorhaltsakkord mit dem «Tristan-Akkord» identisch, dessen akzentuiertes «As» noch in das c-moll des beruhigenden Nachsatzes hineinklingt. Wenn der Nachsatz des Hauptthemas wiederholt wird, begegnen wir bei der harmonisch über drei Takte gedehnten Vorhaltkadenz der kühnsten Eingebung Schumanns. Wenn auch verschiedene Kritiker die Dominanz des ersten Satzes gegenüber den beiden anderen betonen, so sind es doch die rhythmischen und technischen Extreme des zweiten Satzes und die farbliche Differenzierung des dritten Satzes, die dem Gesamtwerk den inneren Halt gewährleisten. Vor allem hier führen uns die passionierten Ausbrüche in romantische Tiefen, die jenseits aller biedermeierlichen Gemütlichkeit liegen. Liedhaftes Melos einerseits, Verlangen nach Tod und transzendenter Verklärung bzw. ekstatische Sehnsucht der Seele (vgl. Hymnen an die Nacht von Novalis) andererseits sublimieren den rauschhaften Liebestrank der hier nahestehenden Welt des Tristan zu einem reinen Traumgebilde. Erleben wir also, wie die lyrische Begeisterung des jungen Schumann sich zur Höhe der letzten Sonaten Beethovens erhebt und ihrer Sehnsucht nur in einer

anderen Sprache - neuen Ausdruck verleiht, womit jener Kreis der Intuition und Inspiration erneut geschlossen wäre...

In einer relativ kurzen Schaffenszeit von etwa 20 Jahren hatte **Frédéric Chopin** die Grenzen der romantischen Musik neu definiert, wie er auch in der Beschränkung auf das Medium der 88 Tasten eine ästhetische Konzentration der Klaviermusik schlechthin sublimierte. Es war die völlige Identifizierung mit dem Instrument, welche in der radikalen Hervorbringung von Lyrik und Dramatik, Phantasie und Leidenschaft und deren einzigartiger Verschmelzung eine Tonsprache von aristokratischem Stilempfinden, formaler, klassischer Schulung und Formempfinden sowie Strenge vereinte. Chopins punktgenaues Denken erlaubte keine Experimente, weswegen er bezüglich seines stilistischen Denkens auch nicht »umherirrte«, wie Scriabin es getan hat.

Frédéric Chopins Rang als Komponist ist heute, mehr als 150 Jahre nach seinem Tod, unbestritten. Man dürfte sich auch endlich darüber einig geworden sein, dass er kein Salonkomponist, sondern ein wirklich »großer« Komponist war.

Ähnlich wie Mozart, Schubert und Verdi gehört Chopin zu den begnadeten Melodikern. Kaum ein anderer Musiker schuf Melodien von solcher Feinheit und Noblesse, von solchem Adel. Seine Balladen, Scherzi, Etüden, Polonaisen, die 24 Préludes, die b-moll- und h-moll-Sonate, mit deren Finalsatz – wie Joachim Kaiser es einmal formulierte – »ein todkrankes Genie einen herrlichen, grandios überhitzten Hymnus auf die Gewalt des Lebens komponiert hat«, gehören zum festen Konzert- und Schallplattenrepertoire.

Chopins Biographie hingegen liegt weitgehend im Dunkel. Er, der sich zeitlebens »entzog«, der Weltoffenheit eines Franz Liszt diametral entgegengesetzt, vermittelte stets den Eindruck eines Leidenden, beinahe möchte man sagen: eines Märtyrers, fast schon so, als ob dies Teil oder gar Grundlage seiner Inspiration sein sollte. Nicht umsonst stempelte die belletristische Literatur ihn zum »tuberkulösen Schmerzensmann« und »schwindsüchtigen Salonromantiker«. Nach kristalliner Vollkommenheit strebend, residierte er stets im eigenen Schneckenhaus. Seine charakterliche Kompromisslosigkeit zwang ihn letztlich auch zum Bruch seiner jahrelangen Bindung zu George Sand und deren Tochter Solange. Ein Einsamer, gewiss elitär, aber eben auch ein Leidender. Der Vergleich mit dem dänischen Philosophen Søren Kierkegaard erhellt das Gemeinte. Dieser soll als Kind den Berufswunsch »Märtyrer« geäußert haben. Zweifelsohne hatte auch Chopin etwas vom Kult dieses »Pater dolorosus«.

Obwohl bereits zu Lebzeiten eine europäische Berühmtheit, umgab ihn schon damals die Aura des Geheimnisvollen. Auch als ausübender Pianist nahm er eine Sonderstellung ein. Sein Spiel wird von allen Zeitgenossen als etwas einzigartig Individuelles geschildert. Äußerst selten erschien er auf dem Konzertpodium, fieberhaft erwartet von seinen Anhängern, »denn der, auf den man wartete, war

nicht nur ein geschickter Virtuose, ein in der Kunst der Noten erfahrener Pianist; es war nicht nur ein Künstler von hohem Ansehen, er war das alles und mehr noch als das alles – es war Chopin», schreibt Franz Liszt 1841 in der Rezension eines Chopin-Konzertes. Liszt äußert sich weiter über Chopins Zurückgezogenheit: »Was aber für jeden anderen der sichere Weg ins Vergessenwerden und in ein obskures Dasein gewesen wäre, verschaffte ihm im Gegenteil ein über alle Capricen der Mode erhabenes Ansehen. [...] So blieb diese kostbare, wahrlich hohe und überragend vornehme Berühmtheit verschont von allen Angriffen.«

Den Grund für seine Zurückgezogenheit und sein seltenes Erscheinen auf dem Podium erklärt Chopin selbst, und seine Bemerkung zu Liszt, dessen Virtuosität Chopin stets bewunderte, ist entsprechend aufschlussreich: *»Ich eigne mich nicht dazu, Konzerte zu geben; das Publikum schüchtert mich ein, sein Atem erstickt, seine neugierigen Blicke lähmen mich, ich verstumme vor den fremden Gesichtern. Aber Du bist dazu berufen; denn wenn Du Dein Publikum nicht gewinnst, bist Du doch imstande, es zu unterwerfen.«*

Ignaz Moscheles, selbst einer der bedeutendsten Pianisten des 19. Jahrhunderts, findet 1839 die vielleicht aussagekräftigsten und schönsten Worte zu Chopins pianistischem Rang und Können: *»Sein [Chopins] Aussehen ist ganz mit seiner Musik identifiziert, beide zart und schwärmerisch. Er spielte mir auf meine Bitten vor, und jetzt erst verstehe ich seine Musik, erkläre mir auch die Schwärmerei der Damenwelt. Sein ad libitum-Spielen, das bei den Interpreten seiner Musik in Taktlosigkeit ausartet, ist bei ihm nur die lebenswürdigste Originalität des Vortrags; die dilettantisch harten Modulationen, über die ich nicht hinwegkomme, wenn ich seine Sachen spiele, choquieren mich nicht mehr, weil er mit seinen zarten Fingern elfenartig leicht darüber hingeleitet; sein Piano ist so hingehaucht, daß er keines kräftigen Forte bedarf, um die gewünschten Contraste hervorzubringen; so vermißt man nicht die orchesterartigen Effecte, welche die deutsche Schule von einem Klavierspieler verlangt, sondern läßt sich hinreißen, wie von einem Sänger, der wenig bekümmert um die Begleitung ganz seinem Gefühl folgt; genug, er ist ein Unicum in der Clavierspielerwelt.«*

Viel diskutiert blieb auch die Art und Weise seines Rubatos, wo die Aussagen seiner Zeitgenossen ein völlig unterschiedliches Bild ergeben. *»Sein Spiel war stets nobel und schön, immer sangen seine Töne, ob in voller Kraft, ob im leisesten piano. Unendliche Mühe gab er sich, dem Schüler dieses gebundene, gesangsreiche Spiel beizubringen. »Il (elle) ne sait pas lier deux notes [Er (sie) weiß nicht, wie man zwei Töne miteinander verbindet]«, das war sein schärfster Tadel. Ebenso verlangte er, im strengsten Rhythmus zu bleiben, haßte alles Dehnen und Zerren, unangebrachtes Rubato sowie übertriebenes Ritardando. »Je vous prie de vous asseoir [Bitte, bleiben Sie sitzen]«, sagte er bei solchem Anlaß mit leisem Hohn.«* Diese Aussage einer Schülerin polarisierte ganze Generationen von Klavierprofessoren

im Bemühen um den Begriff »Rubato«, vor allem aufgrund auch anderslautender, gewichtiger Worte, beispielsweise denjenigen von Berlioz, die in Chopins Spiel übertriebene Freiheit und allzugroße Willkür sahen: *»Chopin ertrug nur schwer das Joch der Takteinteilung; er hat meiner Meinung nach die rhythmische Unabhängigkeit viel zu weit getrieben. [...] Chopin konnte nicht gleichmäßig spielen.«* Offenbar gestattete er seinen Schülern jene Freiheiten nicht, die er für sich selbst relativierte.

»Wenn auch diese Blätter nicht ausreichen, von Chopin so zu reden, wie es unseren Wünschen entsprechen würde, so hoffen wir doch, daß der Zauber, den sein Name mit vollem Recht ausübt, all das hinzufügen wird, was unseren Worten fehlt. Chopin erlosch, indem er sich allmählich in seiner eigenen Glut verzehrte. Sein Leben, das sich fern von allen öffentlichen Ereignissen abspielte, war gleichsam ein körperloses Etwas, das sich nur in den Spuren offenbart, die er uns in seinen musikalischen Werken hinterlassen hat. Er hat sein Leben in einem fremden Lande ausgehaucht, das ihm nie zu einer neuen Heimat wurde; er hielt seinem ewig verwaisten Vaterland die Treue. Er war ein Dichter mit einer von Geheimnissen erfüllten und von Schmerzen durchwühlten Seele.« (Franz Liszt in seiner Chopin-Biographie, 1851)

© BURKARD SCHLISSMANN, 2014/2023

BURKARD SCHLISSMANN

Burkard Schliessmann, Preisträger der renommierten „Goethe-Plakette der Stadt Frankfurt am Main“ 2019/20, ist einer der renommiertesten Pianisten und Künstler der Gegenwart. Neben der Anerkennung durch die Kritiker - darunter zwei Goldmedaillen „Awards of Excellence“ im September 2018 der Global Music Awards, USA, drei Silbermedaillen für „Outstanding Achievement“ im Februar 2018 und 3 Silbermedaillen für „Outstanding Achievement“ im September 2017, zwei „Critic’s Choice“ Awards des American Record Guide, zwei „Recording of the Year Prizes“ von MusicWeb International, der prestigeträchtige „Melvin Jones Fellowship Award“ und die „President’s Citation“ der renommierten Bastyr-University in Seattle, Washington-State, USA, in 2012, „Cover-Artist“ der Zeitschriften PIANIST und International Piano 2021/2022, zwei Nominierungen als „Instrumentalist und Solistische Aufnahme des Jahres“ von OPUS KLASSIK 2022, das „Album der Woche“ in BBC Radio Scotland, UK/Großbritannien 2022 und aktuell drei Nominierungen als „Instrumentalist des Jahres, Solistische Instrumentalaufnahme & Innovative Hörerfahrung“ von OPUS KLASSIK 2023 - er hat sich über die Jahre auch eine beachtliche persönliche Fangemeinde erarbeitet. - hat er über die Jahre auch eine beachtliche persönliche Fangemeinde aufgebaut.

Was ist es also, das die Leute immer wieder zu ihm zurückbringt?

„Ich bin Schüler von Shura Cherkassky, Poldi Mildner, Bruno Leonardo Gelber und Herbert Seidel“, antwortet der Pianist. „Das heißt, ich repräsentiere die große romantischen Tradition. Technische Beherrschung ist natürlich wichtig, aber meine Interpretationen bleiben im Wesentlichen intuitiv. Ich denke nicht nach und mache mir keine Gedanken über die Umsetzung meiner Interpretation.“

„Intuition bedeutet für mich, alles auf höchstem Niveau zu erfassen - sowohl das Emotionale als auch das Intellektuelle“, erklärt der Pianist. „Es ist eine Art Instinkt, der dafür sorgt, dass man immer das Richtige tut.“

Schliessmann ist bekannt für seine Interpretation der Werke von Bach, Chopin, Liszt und Schumann. Vor allem Bach ist eine persönliche Leidenschaft, ein Komponist, zu dem er eine tiefsitzende Liebe hat.

„In meiner Jugend habe ich Bach mehr als jeden anderen Komponisten gespielt - mit 21 Jahren konnte ich seine kompletten Orgelwerke auswendig spielen.“

„Wenn man mit Bach aufwächst, entwickelt man einen besonderen Klang und eine Tongebung von außerordentlicher Sinnlichkeit“, fährt er fort.

„Gefordert ist eine besondere Form der Verinnerlichung, sowohl der inneren als auch der äußeren Lyrik. Das macht zum Beispiel die Goldberg-Variationen so einzigartig - und so anspruchsvoll.“

Schliessmann erfreut sich großer Beliebtheit in den Medien und war bereits in allen großen deutschen Fernsehstudios zu Gast, unter anderem in der Philharmonie im Gasteig in München, in der Stadthalle Wuppertal und im WDR-Studio in Köln. Schliessmann wurde u.a. vom „ZDF“ in der Sendung „Aspekte“ portraitiert, und auch vom „BR Bayerischer Rundfunk“, „HR Hessischer Rundfunk“ und in den Kulturprogrammen von „ARTE“, „3sat“, „UNITEL Classica-Sky-TV“, „fidelio ORF“ und „Classic Arts Show Case“, USA wurden seine Interpretationen bundes- und europaweit gesendet.

Burkard Schliessmann hat wiederholt mit sehr renommierten Regisseuren zusammengearbeitet, wie José Montes-Baquer, Enrique Sánchez Lansch, Claus Viller, Lothar Mattner, Peter Gelb, Dieter Hens, Korbinian Meyer, Siegfried Aust und anderen. Einflussreiche Kritiker haben nicht gezögert, ihn in eine Reihe mit den besten Pianisten zu stellen: „*Das ist das phantasievollste Spiel, das man bisher gehört hat, auf dem Niveau von Richter, Michelangeli, Serkin, Wild, Gould - die höchste Stufe der Kunstfertigkeit*“ schrieb der „High Performance Review“ in den USA.

Und Harold C. Schonberg, ehemaliger Chef-Musikkritiker der New York Times, zitiert: „... *Schliessmanns Spiel ist repräsentativ für das Beste der modernen Schule* ...“

Seine Interpretationen von Chopin werden hoch gelobt. James Harrington schreibt im American

Record Guide, USA - Volume 79, No. 2-March/April 2016: „*Ich zähle diesen Chopin zu den besten verfügbaren. Mit sowohl der Technik als auch dem Intellekt, um so ziemlich alles zu machen, was er will, liegt Schliessmanns Stärke in den lyrischen, legato-Melodien, die Chopins Musik zu einem solchen Eckfeiler des Klavierrepertoires machen.*“

Im American Record Guide, Ausgabe November/Dezember 2011, beschreibt James Harrington den Bezug von Schliessmanns Chopin zur Vergangenheit: „*Selten vermittelt ein Pianist die Essenz Chopins mit einer so individuellen Überzeugung, wie ich sie in diesen umwerfenden Aufführungen höre. Diese späten Werke sind wahrscheinlich einige der großartigsten, die jemals für das Klavier komponiert wurden. Sie gut zu spielen, erfordert sowohl außergewöhnliche pianistische Fähigkeiten als auch einen bemerkenswerten Intellekt. Schliessmann kommt zu seinen eigenen, einzigartigen Interpretationen, mit Ehrfurcht vor der Vergangenheit (besonders vor Cortot, Michelangeli, Rubinstein und Horowitz). Während jede Phrase tadellos geformt ist, gibt es in jedem Werk eine Gesamtausrichtung, die alles zusammenhält. Er setzt Rubato sparsam ein, und während er die Virtuosität in der Musik umarmt, überlagert sie nie andere musikalische Inhalte. Nachdem ich ein halbes Jahrhundert lang eine Reihe dieser Werke gehört habe, muss ich sagen, dass Schliessmann ein neues Licht auf die meisten von ihnen wirft. Sein Chopin ist eine Rarität und muss von allen Musikliebhabern gehört werden.*“

Wenn er nicht gerade Klavier spielt, ist Schliessmann auch ein begeisterter Taucher - er ist brevetierter „PADI Master Instructor“ und kann auf mehr als 8.500 geloggte Tauchgänge in den Weltmeeren zurückgreifen - und Fotograf, und er hat ein tiefes Interesse an Philosophie. Wie wirken sich diese anderen Beschäftigungen auf sein Spiel aus? „*Ich lasse mich von all diesen Dingen inspirieren*“, antwortet er. „*Sie geben mir neue Kraft für meine Interpretationen - für mich ist die ganze Welt Kunst.*“

„*Tauchen inspiriert mich auf besondere Art und Weise, vor allem die Farben der Unterwasserwelt. Ich versuche, all diese Farben in mein Spiel einzubringen - man könnte es Synästhesie nennen. Ich finde auch Tiere wie Haie und Mantas inspirierend, und meine Interaktionen mit ihnen haben meinem Spiel einen ‚Kick‘ gegeben.*“

„*Was die Fotografie angeht, so geht es darum, das Gefühl und den Eindruck eines Moments einzufangen. Die Ähnlichkeiten mit dem Klavierspiel sind offensichtlich.*“

Schliessmann widmet diesen Interessen viel Zeit, ist ausgebildeter „PADI Master Instructor“ im *teaching status* und hat eine eigene Fotografie-Website www.scuba-adventure.org ins Leben gerufen.

Burkard Schliessmann ist nicht nur eine der außergewöhnlichsten Künstlerpersönlichkeiten und erfolgreichsten Pianisten unserer Zeit, er ist auch ein engagierter Botschafter für die Verständigung der Menschen durch Musik und engagiert sich für soziale und ökologische Projekte wie die *Project Aware*

Foundation zum „Schutz unseres Ozeanplaneten (*Protect the Ocean Planet*)“ und „Protect the Sharks“ der weltweit führenden Taucherorganisation PADI.

Tauchen bietet auch eine psychologische „Grenzerfahrung“, vergleichbar mit meiner Erfahrung beim Auftreten: Wenn alles fließt, die Musik mit den Intentionen des Komponisten, des Instruments, der Akustik des Saals und des Publikums zur künstlerischen Perfektion verschmilzt - das höchste Ideal von allen.

Burkard Schliessmann ist »Official Artist of STEINWAY & SONS« seit 1990.

© STEINWAY & SONS

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

BACH, MENDELSSOHN, SCHUMANN, CHOPIN - des géants de l'histoire de la musique qui ont redéfini à chaque fois les lois et les proportions et donc «l'intérieur» des techniques de composition et donc de la musique. Mais la philosophie de ces aspects existentiels a commencé bien plus tôt. Réfléchissons :

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 pitié 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 plangent

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. S'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.

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

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).

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.

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'enharmonie 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 ornementales, 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.

Les **Variations sérieuses op. 54 de Felix Mendelssohn Bartholdy**, écrites en 1842, sont considérées comme l'un des chefs-d'œuvre du compositeur en raison de leur cohérence interne. À son époque, elle était considérée comme l'une des œuvres les plus virtuoses de la littérature pour piano, car elle démontre de manière magistrale et unique toute la technique pianistique sous une forme condensée. Chaque variation s'appuie sur l'autre et se développe à partir des énergies de la variation précédente. L'œuvre est donc déjà une vision de la future « variation évolutive » d'Arnold Schönberg.

Ainsi, le titre Variations sérieuses, quelque peu inhabituel à l'époque, doit être compris et interprété comme une réaction de Mendelssohn à la pratique musicale de son temps : Alors qu'il s'agissait vers 1842 de « Variations brillantes », c'est-à-dire de fantaisies purement virtuoses sur des thèmes à la mode qui étaient « en vogue », Mendelssohn présenta avec son op. 54 une œuvre qui semble d'une part s'inspirer des Variations en ut mineur de Beethoven, et d'autre part anticiper le style de variations virtuoses ultérieur de Brahms, notamment les Variations Paganini.

Les Variations sérieuses op. 54 jouissaient également d'une grande estime parmi les collègues du compositeur: son grand ami, le compositeur et pianiste Ignaz Moscheles, avouait ainsi: « Je joue et rejoue les Variations sérieuses, chaque fois j'en apprécie à nouveau les beautés », et Ferruccio Busoni, considéré comme le « finisseur » du jeu pianistique, appréciait également beaucoup cette œuvre.

Sur le plan stylistique, l'œuvre pour piano de **Robert Schumann** est influencée par l'art d'une période de transition, un art inspiré par la polyphonie de Bach et qui était celui des héritiers et des épigones du Classicisme Viennois (surtout de Beethoven).

Ce qui fait la grandeur de Schumann et la spécificité de son style peut être examiné sous deux angles différents. D'une part, sa pensée créatrice l'a poussé à aller au-delà du langage harmonique qu'il connaissait. D'autre part, il a découvert dans la fugue et dans le canon des maîtres du passé un principe romantique. L'essence du contrepoint, avec son entrelacement des voix, correspondait aux affinités mystérieuses entre l'âme et les choses, qu'il se sentait poussé à exprimer en arabesques musicales.

Jamais auparavant - et, dans le domaine de la musique pour piano, jamais plus par la suite - Schumann n'a si bien réussi à emplit la « Grande Forme » d'une substance musicale et spirituelle parfaitement adéquate que dans la **Fantaisie en ut majeur op.17**. Cette pièce de grande envergure occupe donc une position particulière dans la production artistique de Robert Schumann. S'agit-il seulement de l'œuvre la plus audacieuse et la plus libre du compositeur? Non seulement elle est dédiée à Franz Liszt, le maître du piano le plus audacieux et le plus libéré, mais elle rappelle aussi la forme sonate librement improvisée vers laquelle Beethoven tendait à la fin de sa vie. L'hommage à Beethoven transparaît dans les titres des mouvements, titres, auxquels on peut attribuer plusieurs sens: « Ruines », « Arcs de triomphe (trophées) », « Couronne d'étoiles (palmes) ». Ils évoquent avant tout la gloire du génie, le triomphe, les palmes et l'immortalité au firmament de l'art. Une telle ambition devait trouver dans le monde affectif romantique, dans la passion intime l'unique chemin possible pour obtenir aussi cette couronne d'étoiles. Ce langage secret romantique est également employé par Friedrich Schlegel dans les quelques vers suivants, que Schumann utilisa plus tard comme devise pour la Fantaisie dans son ensemble, au lieu des sous-titres évoqués ci-dessus:

« Parmi tous les sons, on entend

dans le rêve bigaré de la terre

un son très doux, émis

pour celui qui écoute en secret »

Il s'agit ici de la dernière strophe d'un poème mystique sur la nature, « Die Gebüsche », qui a été mis en musique par Schubert. On y perçoit le lien secret entre le musicien, celui qui plonge le plus profondément dans le chant cosmique, et le poète, dont les paroles amènent l'essence insaisissable des rêves terrestres au seuil de la conscience. Et la Fantaisie musicale de Schumann exprime par la magie des sons ce qu'évoquent les poètes Schlegel ou Novalis, Eichendorff ou Jean Paul dans leurs métaphores.

Il est significatif que Schumann ait qualifié le premier mouvement de sa Fantaisie de la plus passionnée de ses œuvres, et il est impératif - surtout pour l'interprète - de garder à l'esprit les circonstances dans lesquelles elle a été écrite. Cette pièce n'est nullement empreinte de « sentimentalism ». Le monde

de *Tristan* est encore omniprésent dans la structure du premier mouvement dans le développement, le thème commence « dans le ton d'une légende », comme dans le lointain, sur la dominante en mineur, puis revient de manière décidée à la tonalité fondamentale, l'ut mineur. Au point culminant (fff), l'accord non résolu avec suspension est identique à celui de *Tristan*, et son la bémol résonne encore dans l'ut mineur de la seconde partie du thème, très apaisante. Lorsque la seconde partie du premier thème est répétée, nous rencontrons dans la cadence avec retard aux harmonies étendues sur trois mesures l'idée la plus audacieuse de Schumann. Plusieurs critiques ont souligné la supériorité du premier mouvement par rapport aux autres, mais il faut bien dire que ce sont justement les idées rythmiques et techniques extrêmes du deuxième mouvement et le raffinement coloré du troisième mouvement qui donnent à l'ensemble de l'œuvre son fondement intérieur. C'est surtout là que les éclats passionnés nous emmènent dans les profondeurs du romantisme, au-delà de tout confort bourgeois. Le chant mélodieux d'une part, le désir de mort et de transfiguration transcendante, l'extase nostalgique de l'âme (que l'on retrouve par exemple dans les Hymnes à la nuit de Novalis) d'autre part subliment le philtre d'amour envoûtant et proche du monde tristanesque en une vision d'une grande pureté. Nous voyons ainsi comment l'enthousiasme lyrique du jeune Schumann s'élève au niveau des dernières sonates de Beethoven et donne une expression nouvelle à leur quête ardente, dans un langage nouveau; le cercle de l'intuition et de l'inspiration est à nouveau bouclé...

En un laps de temps relativement court d'une vingtaine d'années, **Frédéric Chopin** redéfinit les frontières de la musique romantique et pour ainsi dire sublime l'essence de la musique pour piano en concentrant son énergie sur l'instrument aux quatre-vingt-huit touches. Son identification totale au piano lui permet de donner naissance à un langage qui associe de manière radicale lyrisme et dramatisme, imagination et passion, et s'inscrit dans un style aristocratique et une conception formelle classique à la fois rigoureuse et sensible. La conception extrêmement précise de Chopin ne laisse pas de place à l'expérimentation, ainsi ne « vagabonde-t-il » pas stylistiquement comme le fera Scriabine.

Plus de cent-cinquante ans après la mort de Chopin, sa place au panthéon des compositeurs est incontestée, et il semble que l'unanimité soit faite pour dire qu'il n'était pas un simple musicien de salon, mais un « grand » compositeur.

Comme Mozart, Schubert et Verdi, Chopin est un mélodiste béni des dieux. Il n'est guère d'autre musicien ayant donné naissance à des mélodies d'un tel raffinement, d'une telle noblesse. Ses ballades, scherzos, études, polonaises, les vingt-quatre préludes, la Sonate en *si* bémol mineur et celle en *si* mineur – dont le finale est « un hymne sublime, d'une grandeur incandescente, sur la violence de la vie, composé par un génie moribond », pour reprendre la formule de Joachim Kaiser – sont solidement inscrits au répertoire de concert et enregistrés.

En revanche, une bonne partie de la vie de Chopin demeure dans l'ombre. Lui qui a sans arrêt vécu en retrait, à l'opposé d'un musicien ouvert sur le monde comme Franz Liszt, a toujours donné l'impression d'un être souffrant, presque d'un martyr, a-t-on envie de dire, un peu comme s'il puisait dans la douleur une partie de son inspiration, ou même y trouvait son fondement. Ce n'est pas pour rien que la littérature l'a qualifié de « martyr tuberculeux » ou de « phthisique de salon ». S'efforçant d'atteindre une perfection cristalline, il ne quitte pas sa coquille. L'intransigeance de son caractère le force finalement à rompre avec George Sand, avec qui il a eu une longue liaison, et avec sa fille Solange. C'est un solitaire, faisant certes partie d'une élite, mais un homme de souffrances. Une comparaison avec le philosophe danois Søren Kierkegaard est éclairante à cet égard. Enfant, celui-ci aurait répondu à la question du métier qu'il voudrait faire plus tard : « martyr ». Chopin cultive sans aucun doute aussi quelque chose du « père de douleurs ».

Bien qu'étant déjà célèbre en Europe de son vivant, il baigne dans une aura de mystère. Il occupe également une place à part comme pianiste. Son jeu est décrit par tous les contemporains comme étant d'une grande originalité. Il donne très rarement des concerts publics, attendu fiévreusement par ses admirateurs : « ... car celui [...] que l'on voulait voir, entendre, admirer, applaudir, ce n'était pas seulement un virtuose habile, un pianiste expert dans l'art de faire des notes ; ce n'était pas seulement un artiste de grand renom, c'était tout cela et plus que tout cela, c'était Chopin », écrit Liszt dans son compte rendu du concert de Chopin du 26 avril 1841. Liszt évoque plus loin le côté solitaire du compositeur polonais : « ...mais ce qui eût été pour tout autre une cause presque certaine d'oubli et d'obscurité, fut précisément ce qui lui assura une réputation supérieure aux caprices de la mode [...] Aussi, cette célébrité exquise, toute en haut lieu, excellemment aristocratique, est-elle restée pure de toute attaque. »

Chopin explique lui-même sa position en retrait et la rareté de ses concerts dans la remarque suivante qu'il adresse à son contraire, Liszt, dont il ne cessera d'admirer la virtuosité : « Je ne suis point propre à donner des concerts ; la foule m'intimide, je me sens asphyxié par ses haleines précipitées, paralysé par ses regards curieux, muet devant ses visages étrangers ; mais toi, tu y es destiné, car quand tu ne gagnes pas ton public, tu as de quoi l'assommer ».

Ignaz Moscheles, lui-même l'un des plus grands pianistes du XIX^e siècle, a peut-être trouvé les mots les plus beaux et les plus éloquents pour caractériser le talent de Chopin et son rang parmi les pianistes. Voici ce qu'il écrit en 1839 sur le musicien polonais : « Son apparence est à l'image de son art, tendre et exaltée. À ma demande, il m'a joué quelque chose, et seulement maintenant je comprends sa musique et m'explique l'engouement de ces dames. Le jeu *ad libitum*, qui se perd en un discours amesuré chez les interprètes de ses œuvres, n'est chez lui qu'originalité la plus aimable ; les modulations d'une dureté de dilettante, sur lesquelles je bute quand je joue ses partitions, ne me choquent plus parce

qu'il glisse sur elles avec ses doigts délicats tel un elfe ; son *piano* est tellement chuchoté qu'il n'a pas besoin de puissant *forte* pour créer les contrastes souhaités ; ainsi ne déplore-t-on pas l'absence de ces effets orchestraux que l'école allemande requiert du pianiste, mais se laisse séduire comme par un chanteur qui ne se soucie guère de l'accompagnement et suit son propre instinct ; bref, c'est un cas unique dans l'univers des pianistes. »

Son rubato a fait couler beaucoup d'encre, les déclarations de ses contemporains nous donnant une image très diverse de son art. « Son jeu était toujours noble et beau ; les notes chantaient toujours, aussi bien en pleine force que dans le piano le plus doux. Il se donnait une peine infinie pour inculquer à l'élève ce jeu lié et chantant. "Il (elle) ne sait pas lier deux notes" était chez lui le superlatif du blâme [...] Chopin exigeait la plus stricte observance du rythme, détestant toute espèce d'alanguissement et entorses rythmiques, tout rubato déplacé, tout ritardando exagéré. "Je vous prie de vous asseoir", disait-il alors avec une pointe de raillerie. » Cette description d'une élève de Chopin a divisé des générations de professeurs de piano tentant de définir le mot rubato, notamment à cause de témoignages d'importance allant dans la direction opposée – par exemple ce commentaire de Berlioz, qui trouvait le jeu de Chopin exagérément libre et arbitraire : « Chopin supportait mal le frein de la mesure ; il a poussé beaucoup trop loin, selon moi, l'indépendance rythmique. [...] Chopin ne pouvait pas jouer régulièrement. » Il semble que le musicien polonais s'accordait les libertés qu'il refusait à ses élèves.

« Quelque insuffisantes que soient ces pages pour parler de Chopin selon nos désirs, nous espérons que l'attrait qu'à si juste titre son nom exerce comblera tout ce qui leur manque [...] a expiré en s'éteignant lentement dans ses propres flammes ; sa vie, passée en dehors des événements publics, fut comme une chose incorporelle, dont nous ne trouvons la révélation que dans les traces qu'ont laissées ses chants. Il a terminé ses jours sur une terre étrangère dont il ne se fit jamais une patrie adoptive, fidèle à l'éternel veuvage de la sienne : poète à l'âme endolorie, pleine de replis, de réticences et de chagrins ennus. » (Franz Liszt, *F. Chopin*, 1851).

© BURKARD SCHLIESSMANN, 2014/2023
Traduction : Daniel Fesquet

BURKARD SCHLIESSMANN

Burkard Schliessmann, lauréat de la prestigieuse « Prix Goethe de la ville de Francfort-sur-le-Main » 2019/20, est l'un des pianistes et artistes les plus renommés d'aujourd'hui. En plus de la reconnaissance critique - notamment deux médailles d'or « Prix d'excellence » en septembre 2018 des Global Music Awards, USA, trois médailles d'argent pour « réalisation exceptionnelle » en février 2018 et 3 médailles d'argent pour « réalisation exceptionnelle » en septembre 2017, deux prix « Critic's Choice » de l'American Record Guide, Deux « Prix de l'enregistrement de l'année » décernés par MusicWeb International, le prestigieux « Melvin Jones Fellowship Award » et la « President's Citation » de la prestigieuse université Bastyr de Seattle, dans l'État de Washington, aux États-Unis, en 2012, Il a été nommé « Cover-Artist » dans les magazines PIANIST et International Piano 2021/2022, deux fois « Instrumentalist and Solistic Recording of the Year » par OPUS KLASSIK 2022, « Album of the Wee » par BBC Radio Scotland, UK/Great Britain 2022 et actuellement trois fois « Instrumentalist of the Year, Solo Instrumental Recording & Innovative Listening Experience » par OPUS KLASSIK 2023 - il a également développé une audience personnelle considérable au fil des ans - il s'est également constitué une clientèle personnelle au fil des ans.

Alors qu'est-ce qui fait que les gens reviennent toujours vers lui ?

« Je suis l'élève de Shura Cherkassky, Poldi Mildner, Bruno Leonardo Gelber et Herbert Seidel », répond le pianiste. « Cela signifie que je représente la grande tradition romantique. La maîtrise technique est importante, bien sûr, mais mes interprétations restent essentiellement intuitives. Je ne pense pas ou ne m'inquiète pas de la réalisation de mon interprétation ».

« L'intuition, pour moi, c'est tout saisir au plus haut niveau - à la fois l'émotionnel et l'intellectuel », explique le pianiste. « C'est une sorte d'instinct qui fait que vous faites toujours ce qu'il faut ».

Schliessmann est connu pour son interprétation des œuvres de Bach, Chopin, Liszt et Schumann. Bach en particulier est une passion personnelle, un compositeur pour lequel il éprouve un amour profond.

« Dans ma jeunesse, j'ai joué Bach plus que tout autre compositeur - à l'âge de 21 ans, je pouvais jouer par cœur l'intégralité de ses œuvres pour orgue ».

« Lorsque vous grandissez en jouant Bach, vous développez une sonorité et un ton particuliers d'une extraordinaire sensualité », poursuit-il.

« Ce qu'il faut, c'est une forme particulière d'intériorisation, à la fois du lyrisme intérieur et extérieur. C'est ce qui rend les Variations Goldberg, par exemple, si uniques - et si exigeantes ».

Schliessmann jouit d'une grande popularité dans les médias et a été invité dans tous les grands studios de télévision allemands, notamment à la Philharmonie im Gasteig de Munich, à la Stadthalle de Wuppertal et au studio du WDR à Cologne. Schliessmann a été représenté par « ZDF » dans l'émission « Aspekte », ainsi que par « BR Bayerischer Rundfunk », « HR Hessischer Rundfunk » et dans les programmes culturels de « ARTE », « 3sat », « UNITEL Classica-Sky-TV », « fidelio ORF » et « Classic Arts Show Case », ses interprétations ont été diffusées dans toute l'Allemagne et en Europe.

Burkard Schliessmann a travaillé à plusieurs reprises avec des metteurs en scène de renom tels que José Montes-Baquer, Enrique Sánchez Lansch, Claus Viller, Lothar Mattner, Peter Gelb, Dieter Hens, Korbinian Meyer, Siegfried Aust et d'autres. Des critiques influents n'ont pas hésité à le classer parmi les meilleurs pianistes : « C'est le jeu le plus imaginatif jamais entendu, au niveau de Richter, Michelangeli, Serkin, Wild, Gould - le plus haut niveau artistique » a écrit la « High Performance Review » aux États-Unis.

Et Harold C. Schonberg, ancien critique musical en chef du New York Times, de citer : « ... Le jeu de Schliessmann est représentatif du meilleur de l'école moderne ... ».

Ses interprétations de Chopin sont très appréciées. James Harrington écrit dans American Record Guide, USA - Volume 79, n° 2-Mars/Avril 2016, « Je classe ce Chopin parmi les meilleurs disponibles. Doté à la fois de la technique et de l'intelligence nécessaires pour faire à peu près tout ce qu'il veut, la force de Schliessmann réside dans les mélodies lyriques et legato qui font de la musique de Chopin une pierre angulaire du répertoire pianistique. »

Dans le numéro de novembre/décembre 2011 de l'American Record Guide, James Harrington décrit le lien de Schliessmann avec le passé de Chopin : « Il est rare qu'un pianiste transmette l'essence de Chopin avec une conviction aussi individuelle que celle que j'entends dans ces interprétations étonnantes. Ces œuvres tardives sont probablement parmi les plus grandes jamais composées pour le piano. Pour bien les jouer, il faut à la fois des compétences pianistiques exceptionnelles et une intelligence remarquable. Schliessmann propose ses propres interprétations uniques, tout en respectant le passé (notamment Cortot, Michelangeli, Rubinstein et Horszowski). Si chaque phrase est impeccablement façonnée, il y a dans chaque œuvre une direction générale qui maintient l'ensemble. Il utilise le rubato avec parcimonie, et s'il fait appel à la virtuosité dans la musique, celle-ci ne prend jamais le pas sur le reste du contenu musical. Après un demi-siècle d'écoute d'un certain nombre de ces œuvres, je dois dire que Schliessmann apporte un éclairage nouveau sur la plupart d'entre elles. Son Chopin est une rareté et doit être entendu par tous les mélomanes. »

Lorsqu'il ne joue pas de piano, Schliessmann est également un plongeur passionné - il est qualifié « PADI Master Instructor » et compte plus de 8.500 plongées enregistrées dans les océans du monde

entier - et un photographe, et il s'intéresse de près à la philosophie. Comment ces autres activités affectent-elles son jeu ? *« Je m'inspire de toutes ces choses », répond-il. « Ils me donnent une nouvelle force pour mes interprétations - pour moi, le monde entier est de l'art ».*

« La plongée m'inspire d'une manière particulière, notamment les couleurs du monde sous-marin. J'essaie d'intégrer toutes ces couleurs dans mon jeu - on pourrait appeler cela de la synesthésie. Je trouve aussi que des animaux comme les requins et les raies manta sont une source d'inspiration, et mes interactions avec eux ont donné un « coup de fouet » à mon jeu ».

« Quant à la photographie, il s'agit de capturer le sentiment et l'impression d'un moment. Les similitudes avec la pratique du piano sont évidentes ».

Schliessmann consacre beaucoup de temps à ces centres d'intérêt, est un « PADI Master Instructor » formé au statut d'enseignant et a lancé son propre site web de photographie www.scuba-adventure.org.

Burkard Schliessmann n'est pas seulement l'une des personnalités artistiques les plus extraordinaires et l'un des pianistes les plus couronnés de succès de notre époque, il est aussi un ambassadeur dévoué de la compréhension humaine par la musique et s'implique dans des projets sociaux et écologiques tels que la fondation Project Aware pour « protéger notre planète océan » et « protéger les requins » de la principale organisation mondiale de plongée PADI.

La plongée offre également une « expérience limite » psychologique comparable à mon expérience de la scène : Lorsque tout coule, la musique se fond dans les intentions du compositeur, de l'instrument, de l'acoustique de la salle et du public pour atteindre la perfection artistique - l'idéal le plus élevé de tous.

Burkard Schliessmann est Artiste officiel de STEINWAY & SONS depuis 1990.

© STEINWAY & SONS

Recorded Live at FAZIOLI Concert Hall, Sacile, Italy, April 3-5 2023

Piano: FAZIOLI F278, # 2783482

Piano Technician/tuning: Job Wijnands, Chief Technician FAZIOLI

Recording Producer: Matteo Costa

Sound Engineering and Editing: Matteo Costa (www.ingcosta.it)

Booklet/packaging design: James Cardell-Oliver, Divine Art

Cover photo FAZIOLI

Coordination:

Paolo Fazioli

Luca Fazioli, Concert & Artist, FAZIOLI

Elena Turrin, Marketing & Communications, FAZIOLI Pianoforti spa

Dieter & Sylvia Fischer, PIANO-FISCHER München - Stuttgart

FAZIOLI

All work Public Domain

All images, texts and graphic devices are copyright. All rights reserved.

© & © 2023 Divine Art Ltd

DIVINE ART RECORDINGS GROUP



Over 650 titles, with full track details, reviews, artist profiles and audio samples, can be browsed on our website. Available at any good dealer or direct from our online store in CD, 24-bit HD, FLAC and MP3 digital download formats.

Divine Art Ltd. email: sales@divineartrecords.com

www.divineartrecords.com

find us on facebook, youtube, twitter & instagram

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.

More highly praised recordings from Burkard Schliessmann



J.S. BACH: "GOLDBERG" VARIATIONS BWV 988

Newly remastered in 5.0 Dolby Atmos audio, this brilliant recording is now offered as a hybrid 5-channel SACD/CD and in finest digital audio quality.

Divine Art DDC 25754

This recording of the Goldberg Variations was originally released in 2007 (Bayer – SACD only, not digital) and was highly acclaimed: "ambitious and really spectacular" (AllMusic); "thoughtfully simple, always finely worked out" (FonoForum); Critics Choice 2008 (American Record Guide); Recording of the Year (MusicWeb International).



CHOPIN: Piano Works

A selection of tracks from 'Chronological Chopin', on Audiophile vinyl in luxury double sleeve.

Divine Art DDL 12401 (2 12" discs)

The best of Chopin performances in stunning analog sound.

"Artistic Interpretation: Exceptional; Technical quality: Optimal" - Andrea Bedetti (Audiophile Sound)

"A true collector's edition. Sound quality is warm yet precise, matching Schliessmann's sensuous and brilliant performances of sublime music. Highly recommended." – John Pitt (New Classics)



“CHRONOLOGICAL CHOPIN”

Scherzos, Ballades and Preludes from Op. 20 to Op. 61 including the 24 Preludes, Op. 28

Divine Art DDC 25752 (3 discs)

Multi-channel SACD/Compatible CD (Hybrid disc)

Also available in HD download and streaming

“I rank this Chopin among the best available.” – James Harrington (American Record Guide)

“A beautiful set, really rather remarkable. Highly recommended.” – Grego Edwards (Gapplegate Classical Modern Music)



“AT THE HEART OF THE PIANO”

The height of musical Romanticism: works by Schumann, Liszt, Scriabin, Berg and Bach/Busoni.

Divine Art DDA 21373 (3 discs)

Stereo CD and digital album

“Commanding, almost regal selection of recordings. A shining example of integrity and intelligence in music, welded to a technique of gargantuan proportions... performances of insight, and beautifully recorded.” – Colin Clarke (Fanfare)



J S BACH: Keyboard Works

Italian Concerto, Partita No. 2, Fantasias and Fugues

Divine Art DDC 25751

Multi-channel SACD/Compatible CD (Hybrid disc)

Also available in HD download and streaming

“His tone is lovely and singing; his phrasing imaginative and probing. At his best he has no rivals.” – Rob Haskins (American Record Guide)

“A fantastic Bach recital all around” – Jerry Dubins (Fanfare)

