

J.S.
BACH

(1685–1750)

IGOR LEVIT
PIANO

60100031017295



IGOR LEVIT

BACH

PARTITAS

BWV 825–830

SONY
CLASSICAL

**JOHANN
SEBASTIAN
BACH**
(1685–1750)

PARTITA NO. 1 IN B-FLAT MAJOR BWV 825
B-DUR · EN SI BÉMOL MAJEUR

1	I Praeludium	2:04
2	II Allemande	3:31
3	III Corrente	2:48
4	IV Sarabande	5:30
5	V Menuet I & Menuet II	2:56
6	VI Gigue	2:05

PARTITA NO. 2 IN C MINOR BWV 826
C-MOLL · EN UT MINEUR

7	I Sinfonia	5:00
8	II Allemande	5:45
9	III Courante	2:42
10	IV Sarabande	3:59
11	V Rondeaux	1:33
12	VI Capriccio	3:33

PARTITA NO. 4 IN D MAJOR BWV 828
D-DUR · EN RÉ MAJEUR

13	I Ouverture	5:47
14	II Allemande	11:19
15	III Courante	3:36
16	IV Aria	2:13
17	V Sarabande	6:29
18	VI Menuet	1:36
19	VII Gigue	3:17

ALBUM 1

PARTITA NO. 3 IN A MINOR BWV 827
A-MOLL · EN LA MINEUR

1	I Fantasia	2:58
2	II Allemande	3:08
3	III Courante	3:08
4	IV Sarabande	3:49
5	V Burlesca	2:06
6	VI Scherzo	1:01
7	VII Gigue	3:53

PARTITA NO. 5 IN G MAJOR BWV 829
G-DUR · EN SOL MAJEUR

8	I Praeambulum	2:20
9	II Allemande	5:13
10	III Courante	1:35
11	IV Sarabande	4:29
12	V Tempo di Minuetto	1:51
13	VI Passepiéd	1:40
14	VII Gigue	3:30

PARTITA NO. 6 IN E MINOR BWV 830
E-MOLL · EN MI MINEUR

15	I Toccata	8:32
16	II Allemanda	3:18
17	III Courante	5:17
18	IV Air	1:49
19	V Sarabande	6:33
20	VI Tempo di Gavotta	2:14
21	VII Gigue	6:07

IGOR LEVIT
PIANO

ALBUM 2

PARTITEN VOM SCHAMANEN

MARTIN GECK



Eine Meldung vom Köthener Hof, die der Thomaskantor Johann Sebastian Bach im September 1726 im *Leipziger Zeitungs-Extrakt* lesen konnte, dürfte ihn elektrisiert haben: die Nachricht von der Geburt des Erbprinzen Emanuel Ludwig. Ich stelle mir vor, dass er sich alsbald auf den Weg zu einem der zahlreichen Leipziger Gelegenheitsdichter gemacht hat, um ein Huldigungsgedicht auf den Neuankömmling zu bestellen. Jedenfalls hat er ein solches dann eigenhändig in das Widmungs-Autograph zur ersten Klavierpartita BWV 825 eingetragen, sodass das Fürstliche Elternpaar dort lesen konnte:

*Durchlauchtigst Zarter Prinz
den zwar die Windeln decken
Doch Dein Fürsten Blick mehr als erwachsen zeigt.
Verzeihe, wenn ich Dich im Schlaffe sollte wecken
Indem mein spielend Blatt vor Dir sich nieder beugt.
Es ist die Erste Frucht, die meine Saiten bringen;
Du bist der erste Printz den Deine Fürstin Küst
Dir soll Sie auch zuerst zu Deinen Ehren singen,
Weil Du, wie dieses Blatt, der Welt ein Erstling bist ...*

Man weiß nicht, wie Bach persönlich zu diesen grob unbeholfenen Schmeicheleien gestanden hat; sie waren zeitüblich und hatten den Zweck, sich dem Widmungsträger anzupfehlen – in diesem speziellen Fall stellvertretend dessen Vater. Der war bis vor einigen Jahren Bachs Dienstherr gewesen, hatte seinen Hofkapellmeister 1723 in Gnaden in das Leipziger Thomaskantorat entlassen und begegnete ihm inzwischen, wie die nachfolgenden Kompositionsaufträge belegen, unverändert mit Wohlwollen.

Wenn Bach in dem Huldigungsgedicht die erste Partita BWV 825 als seinen »Erstling« bezeichnet, so ist das nicht nur als devotes Understatement zu verstehen, sondern auch als konkreter Hinweis darauf, dass es sich um sein erstes Druckwerk handele. Selbiges zauberte er damals freilich nicht aus dem Hut. Vielmehr war die Geburt des Köthener Erbprinzen lediglich der willkommene Anlass, ein offenbar schon länger geplantes Projekt noch tatkräftiger in Angriff zu nehmen, nämlich den Druck von sieben Klaviersuiten; denn sieben sollten es ursprünglich sein – vermutlich in Anlehnung an den Amtsvorgänger Johann Kuhnau, der sich mit Folgen von jeweils sieben Partiten unter dem Titel *Neue Clavier-Übung I* und *II* vielen Klavierliebhabern empfohlen hatte.

Gerade um die Wende zum Jahr 1727 dürfte sich Bach einen ähnlich erfolgreichen und öffentlich wirksamen Auftritt als Komponist von Tastenmusik gewünscht haben; denn in seinem eigentlichen Tätigkeitsbereich, der gottesdienstlichen Vokalmusik, »lief« es offensichtlich nicht so gut, wie er es sich zu Anfang seines Thomaskantorats vorgestellt hatte: Zwar komponierte er in den Jahren zwischen 1723 und etwa 1727 Kantaten zeitweilig im Wochentakt, und es kann auch kaum ein Zweifel daran herrschen, dass er mit Feuereifer und Leidenschaft bei der Sache war. Jedoch legen neuere Forschungen und Überlegungen nahe, dass ihn diese Tätigkeit gleichwohl zunehmend frustriert hat – aus künstlerischen wie aus Image-Gründen. *Künstlerisch* gesehen, scheint ihn die Qualität des ihm in Leipzig verfügbaren Ensembles nur selten befriedigt zu haben; und mit seinem *Image* als Kirchenmusikdirektor und Kantatenkomponist könnte er gleich doppelt Probleme gehabt haben: Auf der einen Seite dürften seine Kantaten von der großen Fraktion der Gottesdienstbesucher, die grundsätzlich nichts von »opernhafter« Kirchenmusik hielten, bestenfalls hingenommen worden sein. Auf der anderen Seite könnten selbst die Leipziger Musikkenner, die ihn ins Amt gehievt hatten, von Jahr zu Jahr skeptischer reagiert haben: Das war nicht die

modern-gefällige Kapellmeistermusik à la Telemann, die sie sich für Leipzigs Gotteshäuser gewünscht hatten, sondern ein immer wieder bis hin zur »Verworrenheit« *komplizierter* Kompositionsstil.

Sollten es nun die »Partiten« bringen – nicht nur nach dem Vorbild des Vorgängers Kuhnau geschaffen, sondern auch im Blick darauf, dass aktuelle »Konkurrenten« wie Telemann, Graupner, Händel und Mattheson in den Jahren zuvor ihre Pflöcke mit entsprechenden Druckwerken bereits eingeschlagen hatten?

Jedenfalls mussten *Druckwerke* her, mit denen sich Ansehen erwerben und zugleich etwas verdienen ließ – vor allem dann, wenn man sie im Selbstverlag herausbrachte und sie persönlich an Freunde und Schüler verkaufte. Gemäß solcher Erwägungen konnte Bach nicht etwa mit den bereits vorhandenen *Englischen* und *Französischen Suiten* auf den Markt kommen; denn diese waren inzwischen in Handschriften verbreitet und hätten deshalb nur noch geringen Absatz gefunden. Nein, man musste dem Publikum noch unbekannte Partiten bieten – wie es zum Beispiel diejenigen in a-Moll BWV 827 und in e-Moll BWV 830 waren, die Bach seiner Gattin Anna Magdalena 1725 auf den Seiten 1 bis 41 in ihr *Clavier-Büchlein* eingetragen hatte.

In der Tat wird Bach, für den zwischen den Bezeichnungen *Partita* und *Suite* offenbar kein entscheidender Unterschied bestand, diese beiden Werke unter seine sechs Partiten BWV 825–830 aufnehmen. Jedoch nicht als *gleich*; vielmehr bringt er als erstes Stück seiner Partitensammlung, die er dann später, nämlich 1731, unter dem Titel *Clavir Übung Opus I* als Gesamtveröffentlichung herausbringt, die Partita in B-Dur BWV 825 heraus, und zwar als Einzeldruck. Mit diesem Werk will er nämlich betont Flagge zeigen: Als die spieltechnisch einfachste aller sechs Partiten soll sie signalisieren, dass man keine Angst vor der Kunst des Tastenvirtuosen Bach haben müsse, dem schon damals der Ruf vorausgeht, auch

ein großer *Kontrapunktist* zu sein. Trotz solcher anfänglichen Bemühungen um Spielbarkeit lässt freilich die Dichterin Luise Adelgunde Victorie Kulmus ihren zukünftigen Bräutigam, den Dichter Johann Christoph Gottsched, im Jahr 1732 wissen: »Die überschickten Stücke zum Klavier von Bach sind ebenso schwer, als sie schön sind. Wenn ich sie zehnmal gespielt habe, scheine ich mir immer noch eine Anfängerin darinnen.«

Wer konnte diese Stücke damals spielen? Vor einigen Jahren hat es eine kleine wissenschaftliche Kontroverse darüber gegeben, ob man den Interessentenkreis unter den auf ein musikalisches Amt erpichten Schülern Bachs oder eher unter versierten Dilettanten zu suchen habe. Die Antwort darf gern offen bleiben; kein Zweifel kann jedoch daran bestehen, dass Bach von seinen Partiten, die laut Titelblatt »denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertiget« sind, kaum mehr als einige hundert Exemplare hat drucken lassen. Und in welchem engem Verhältnis er zu einigen Käufern gestanden haben muss, beleuchtet die folgende Beobachtung: Einzelne der heute noch erhaltenen Druckexemplare zeigen kleine Verbesserungen von seiner eigener Hand, andere Spuren von seiner Unterrichtstätigkeit. Die Gattin Anna Magdalena scheint von den beiden ihr im *Clavier-Büchlein* gewidmeten Partiten freilich reichlich überfordert gewesen zu sein; jedenfalls hat sie in späteren Jahren dort vor allem leichte Menuette und Polonaisen eingetragen – also solche Stücke, die Bach als *Galanterien* bezeichnet, wenn er im Gesamttitel der sechs Partiten von »Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigue, Menuetten und andern Galanerien« spricht.

Galanterien – das sind somit die einfacheren Stücke, wie sie in Bachs Suiten und Partiten meistens zwischen *Sarabande* und *Gigue* platziert sind. Im Fall der *Clavier-Übung I* geht es um die *Menuet*, *Rondeaux*, *Capriccio*, *Burlesca*, *Scherzo*, *Aria*, *Passepied* und *Tempo di Gavotta* bezeichneten Stücke.

Sind schon diese Einsprengsel in die damals übliche Satzfolge der Suite alles andere als anspruchslos, so zieht Bach in den traditionell zur Suite gehörigen Sätzen alle Register von Kunstfertigkeit bis Eleganz. Vor allem aber will er durch *varietas*, also durch Vielfalt, überzeugen. Allein die Kopfsätze sind höchst unterschiedlich gestaltet und demgemäß auch verschieden benannt: Da gibt es ein *Praeludium*, eine *Sinfonia*, eine *Fantasia*, eine *Ouverture*, ein *Praeambulum* und eine *Toccata*; und wenn diese Bezeichnungen auch nicht zwingend etwas über den jeweiligen gattungs- und stilgeschichtlichen Hintergrund aussagen, so markieren sie doch den Eifer, mit dem Bach dem ersten Teil seiner *Clavier-Übung* ein möglichst universelles Gepräge zu geben bemüht ist.

Das Ganze ist sicherlich mit mehr Bedacht niedergeschrieben, als man dies von den Zeitgenossen kennt. Allein die Tatsache, dass Bach nicht auf einmal ein ganzes Heft mit Partiten herausbringt, sondern binnen mehrerer Jahre zunächst nach und nach sechs Einzelwerke veröffentlicht und auf die geplante siebte Partita sogar ganz verzichtet, spricht für gründliche Arbeit. Noch mehr zeigt sie sich in den einzelnen Sätzen. Es gibt dort ein Moment von Sammlung und Gefasstheit, das man in diesem traditionell auf Gefälligkeit bedachten Genre sonst kaum antrifft. In den einzelnen Tanzsätzen finden sich nicht nur »Reime«, also Übereinstimmungen an den Enden jeder Hälfte, sondern auch vielfach korrespondierende Anfänge: In diesen Fällen wird das Kopfmotiv nach dem Doppelstrich entweder im Original oder in der Umkehrung aufgegriffen. Darüber hinaus wartet Bach mit strukturbestimmenden motivisch-thematischen Entsprechungen und Entwicklungen im Innern der Hälften auf: Systematischer noch als in den *Französischen* und *Englischen Suiten* demonstriert er in seinen Partiten, dass er auch innerhalb strikt symmetrischer Folgen von Taktgruppen einen Satz schreiben kann, der im Sinne seiner ungeschriebenen Devise »Alles aus einem und eines in allem« vollkommen ist.

Gewiss zeigen die Partiten, dass sich Bach im aktuellen französischen und italienischen Stil auskennt und ohnedies den modernen galanten Stil beherrscht. Belege für spezielle Spritzigkeit sind etwa die *Giga* aus der ersten oder das *Scherzo* aus der dritten Partita; und auf die galante Schreibweise ist die *Sarabande* aus der fünften Partita ein deutlicher Hinweis. Bach komponiert damals, um 1730, sogar galanter als sein Sohn Carl Philipp Emanuel im langsamen Satz seiner 1742 gedruckten »Preußischen Sonate« in c-Moll. Doch das ist nicht Selbstzweck, sondern strategischer Teilaspekt der sich im Laufe der Jahre zu vier Teilen ausweitenden *Clavier-Übung*: Bach will einerseits dem enzyklopädischen Geist der Zeit genüge tun und Beiträge zu allen aktuellen Gattungen und Stilen der Musik für Tasteninstrumente liefern, andererseits an Hand dieser instrumentenspezifischen Auswahl etwas vom universellen Wesen der Musik aufscheinen lassen.

Aber was heißt hier kompositorische »Strategie«? Hörerinnen und Hörer dieser von Igor Levit eingespielten CD werden von Bachs Strategie trotz aller Erläuterungen manchmal nur ahnungsweise etwas mitbekommen. Jedoch werden sie in Levits Interpretation sicherlich etwas von der »gelassenen Dringlichkeit« spüren, welche diese Musik ausstrahlt. Man muss von ihr vielleicht auch nicht mehr »verstehen« als der – allerdings musikalisch hochgebildete – Graf Keyserlingk, der sich Bachs Goldberg-Variationen, also den vierten Teil der *Clavier-Übung*, gern von seinem Cembalisten Johann Gottlieb Goldberg vorspielen ließ: Die Musik »so sanften und etwas muntern Charakters« sollte ihn in seinen schlaflosen Nächten »ein wenig aufheitern«!

»Aufheitern« – so heißt es in dem hier zitierten alten Bericht. Robert Schumann wird Generationen später von einem »humoristischen« Moment in Bachs Musik sprechen. Im Brief an den Theologen Keferstein, aus dem ich hier auf ausdrücklichen Wunsch Igor Levits zitiere, heißt es:

Das Tiefkombinatorische, Poetische und Humoristische in der neueren Musik hat seinen Ursprung aber zumeist in Bach: Mendelssohn, Bennett, Chopin, Hiller, die gesamten sogenannten Romantiker (die Deutschen mein' ich immer) stehen in ihrer Musik Bach'en weit näher als Mozart, wie diese denn sämtlich auch Bach auf das Gründlichste kennen, wie ich selbst im Grund tagtäglich vor diesem Hohen beichte, mich durch ihn zu reinigen und stärken trachte. [...] Bach'en ist nach meiner Überzeugung überhaupt nicht beizukommen, er ist inkommensurabel.

Man muss Mozarts Musik in ihrer Einzigartigkeit nicht schmälern, um speziell auf dem Feld der »tänzerischen« Klaviermusik eine Linie auszumachen, die von Bach über Beethoven zu Schumann führt. Es zeigen sich da, wenngleich auf ganz unterschiedliche Weise, geradezu schamanenhafte Züge: Der Schamane muss mit all seinem esoterischen Wissen in die Einsamkeit, um dort Transzendenzerfahrungen zu machen, die er hernach dem Volk in Tänzen weitervermittelt, die mit dunklen Andeutungen und auffälligen Gesten nicht sparen. Auch der Partiten-Komponist Bach erweckt trotz aller Vertrautheit mit den Regeln modischen Komponierens den Eindruck, als habe er sich immer wieder mit seinem ganzen Wissen in die Einsamkeit zurückgezogen. Die »Gesten«, welche die Frucht seiner Transzendenzerfahrungen darstellen, sind zwar aus heutiger Sicht nicht unbedingt auffällig, sondern eher moderat; doch haben sie bereits gelegentlich etwas Eigenwilliges, hintergründig Skurriles. Um vergleichbare, aber schärfer konturierte Züge in den *Veränderungen über einen Walzer Diabellis*, also in Beethovens »einsamem« Opus 120 wahrzunehmen, muss man nicht einmal Kenner sein – ganz zu schweigen von Schumanns ebenso gestenstark wie esoterisch anmutenden *Davidsbündlertänzen* op. 6: Allemaal, von Bach bis Schumann, geht es um die variative Ausformung von »eigentlich« einfachen Satz- und Kompositionsmustern. Doch wenn das vermeintlich Gewöhnliche auf einen außer-

gewöhnlichen Kopf – gar einen Schamanen? – trifft, mutiert es mutwillig zu jenem ganz Anderen, das zunächst vielleicht nur bizarr anmutet, bei näherer Beschäftigung jedoch in Abgründe blicken lässt.

Es gehört zum Reichtum unserer »klassischen« Musik, dass sie so unterschiedliche Abgründigkeiten wie diejenigen von Bach, Beethoven und Schumann aufzubieten vermag!

PARTITAS FROM A SHAMAN

MARTIN GECK



A report from the Cöthen court that the Thomaskantor Johann Sebastian Bach could have read in the *Leipziger Zeitungs-Extract* in September 1726 may very well have had an electrifying effect on him, for it announced the birth of Crown Prince Emanuel Ludwig of Anhalt-Cöthen. One can well imagine Bach reacting to the news by seeking out one of the many purveyors of occasional verse who were living in Leipzig at this time and commissioning a poem in honour of the young prince. Be that as it may, Bach entered such a poem in his own hand in the dedicatory copy of his First Keyboard Partita BWV 825. Its opening lines read as follows (in the translation by Hans T. David and Arthur Mendel):

*Serene and Gracious Prince, though cradle cov'rs deck thee,
Yet doth thy Princely glance show thee more than full-grown.
Forgive me, pray, if I from slumber should awake thee
The while my playful page to thee doth homage own.
It is the first fruit of my strings in music sounding;
Thou the first son round whom thy Princess's arms have curled.
It shall for thee and for thy honor be resounding,
Since thou art, like this page, a firstling in this world.*

We do not know what Bach may have felt about such ungainly attempts at ingratiation: flattery was common at this time, its purpose being to commend the writer to the dedicatee or, in this particular case, to the father *in loco filii*. Leopold of Anhalt-Cöthen had been Bach's employer until April 1723, when he had released his court Kapellmeister from his service in order for Bach to take up his new post as Thomaskantor in Leipzig. As is clear from the commissions that followed, Leopold continued to hold his former employee in high regard.

If Bach described his First Partita BWV 825 as his “firstling” in his dedicatory poem, this was no mere obsequious understatement but a concrete reference to the fact that this was his first published work. Of course, it was not conjured out of thin air. Rather, the birth of the crown prince was merely a welcome pretext to take in hand a project that had evidently been planned for some time – namely, the publication of seven keyboard suites. If Bach originally planned to publish seven such suites, he was presumably picking up a tradition that had been started by his predecessor as Thomaskantor, Johann Kuhnau, who had commended himself to many lovers of keyboard music with two sets of seven partitas each that were published as his *Neue Clavier-Übung I* and *II*.

By the end of 1726 Bach may well have been hoping to make his publishing debut as a composer of keyboard music and to prove just as successful and effective as Kuhnau, for in his actual sphere of professional duties – vocal music intended for performance in church – the situation was evidently no longer as promising as he had imagined it would be when he took up his post as Thomaskantor in 1723: although he composed cantatas at a rate of sometimes one a week between 1723 and around 1727 and although there could be no doubt about his commitment and passionate enthusiasm, it is clear from more recent research that he found this activity increasingly frustrating not only for artistic reasons but also on the grounds of prestige. Artistically speaking, he seems to have been largely dissatisfied with the standard of the ensemble available to him in Leipzig, while his image as director of church music and as a composer of cantatas may well have presented him with difficulties on two very different fronts, for on the one hand his cantatas will at best have been tolerated by the majority of churchgoers, who were fundamentally opposed to “operatic” church music, while on the other hand even those connoisseurs who had ensured his appointment in Leipzig must have grown increasingly sceptical with each

passing year as Bach had signally failed to provide them with the sort of modern and pleasing Kapellmeister music that they associated with Telemann and that they had wanted for Leipzig's places of worship, preferring instead a more complicated compositional style that was criticized for being "confusing".

Would his breakthrough come with his partitas, which were not only modelled on those of his predecessor, Johann Kuhnau, but also inspired by the fact that current rivals such as Telemann, Graupner, Handel and Mattheson had recently set new standards with printed collections of such works?

Whatever the answer, these works would have to be *printed*, for only in that way could Bach hope to enhance his reputation and earn some extra cash, especially if he published them himself and sold them in person to his friends and pupils. In the light of all these considerations, Bach was clearly unable to enter the market with his existing *English* and *French Suites*, for these had already been disseminated in the form of manuscript copies, with the result that they would have found relatively few new buyers. No, the public had to be offered previously unknown works such as the Partitas in A minor BWV 827 and E minor BWV 830, two pieces that Bach had entered on pages 1 to 41 of the *Clavier-Büchlein* that belonged to his wife, Anna Magdalena, and that bears the date 1725.

Bach, who evidently drew no real distinction between the terms "partita" and "suite", decided to include these two *Clavier-Büchlein* pieces among his six Partitas BWV 825–30 – but not straightaway. Instead he began with BWV 825, publishing it as the first of the set of six partitas that were to appear together in 1731 under the title *Clavir Übung Opus I*. Accordingly, Partita No. 1 in B-flat major BWV 825 was published on its own. In singling out this piece, Bach was clearly wanting to nail his colours to the mast. Technically speaking, it is the most straightforward of the six Partitas and was evidently designed to show that performers

and listeners alike need not be afraid of Bach's art as a keyboard virtuoso – even at this date he already enjoyed the reputation of being a great contrapuntalist. In spite of his initial attempts to ensure that these works were playable, the poet Luise Adelgunde Victorie Kulmus was forced to admit in a letter to her future fiancé Johann Christoph Gottsched in 1732: "The keyboard pieces by Bach that you sent me are as difficult as they are beautiful. Even though I have played through them ten times, I still think of myself as a novice."

Who could have played these pieces in Bach's day? Some years ago there was a minor scholarly debate over the question of whether the circle of interested parties should be sought among those of Bach's pupils who were keen to land a musical appointment of their own or, rather, whether potential purchasers were musically competent amateurs. But the question does not necessarily demand an answer. On the other hand, there can be no doubt that the print-run of a volume intended – according to its title-page – to appeal to "music-lovers" and "to refresh their spirits" cannot have been more than a few hundred copies. And the closeness of Bach's relationship with some of the volume's purchasers is clear from the fact that a number of surviving copies include minor corrections in the composer's hand and contain other signs of his teaching activities. True, Anna Magdalena seems to have been challenged by the two partitas that were dedicated to her and included in her *Clavier-Büchlein*, for she subsequently entered easier pieces such as minuets and polonaises of a kind that Bach himself termed "galanteries" in the title of his *Clavier-Übung I*: "Keyboard Practice, consisting of preludes, allemandes, courantes, sarabandes, gigue, minuets, and other galanteries."

These "galanteries" are the simpler works that are mostly included in Bach's suites and partitas between the sarabandes and the gigue. In the case of *Clavier-Übung I* the pieces in question are those headed Menuet, Rondeaux, Capriccio, Burlesca, Scherzo, Aria, Passepied and Tempo di Gavotta.

These movements break up the normal sequence of numbers that made up a suite at this time and are anything but undemanding, while the movements that are a part of the traditional suite run the whole gamut of stylistic registers from artifice to elegance. Above all, however, Bach was keen to impress his listeners with his handling of the rhetorical device of *varietas*: even the opening movements are varied in the extreme and bear correspondingly disparate headings – Praeludium, Sinfonia, Fantasia, Ouverture, Praeambulum and Toccata. And even though these headings do not always say anything compelling about the movement's background in terms of its genre and style, they none the less reflect the effort that went into Bach's attempt to invest Part One of his *Clavier-Übung* with the greatest conceivable universality.

As a whole, the work was undoubtedly committed to paper with greater care and attention than Bach's contemporaries were accustomed to show in such circumstances. The mere fact that he did not publish an entire volume of partitas at once but brought them out individually over a period of several years and eventually abandoned his plans to include a seventh partita in the set says a great deal about the thoroughness of his approach, a thoroughness even more apparent within the individual movements, which reveal a degree of reflection and depth rarely found in a genre that was otherwise traditionally meant to be merely pleasing. Within the individual movements we not only find what might be termed "rhymes" – concordances between the endings of the two halves – but also openings that often correspond with one another: in such cases the head motif is taken up again after the double bar-line either in its original form or in inversion. But within each half Bach additionally includes motivic and thematic correspondences and developments that determine their structure, and, far more systematically than in the *French* and *English Suites*, he demonstrates that even within strictly symmetrical groups of bars he can still write music that is altogether perfect in that it conforms to the spirit of "All in one and one in all".

Of course, these Partitas demonstrate that Bach was fully conversant with the modern French and Italian styles in addition to being familiar with the contemporary *galant* style. Note, for example, the exuberance of the Giga from the First Partita and of the Scherzo from the Third, while the Sarabande from the Fifth Partita is a clear pointer to the *galant* style of composition. In the years around 1730 Johann Sebastian was writing even more *galant* works than the slow movement of Carl Philipp Emanuel's "Prussian" Sonata in C minor, which appeared in print in 1742. Yet this was no end in itself but a strategic aspect of the *Clavier-Übung*, which over the years was to grow into a four-part work. On the one hand Bach was keen to do justice to the encyclopaedic spirit of his age by contributing to all the current genres and musical styles for keyboard instruments, while at the same time demonstrating something of the universal nature of music by means of a selection of works intended for one specific instrument.

But what does a compositional "strategy" mean in this context? Explanations notwithstanding, anyone listening to Igor Levit's CD may sometimes gain no more than a vague idea of Bach's strategy in this regard, and yet those same listeners will undoubtedly sense something of the calm urgency of Bach's music in an interpretation like this one. It is not necessary to "understand" this music any more than the musically educated Count Keyserlingk understood the Goldberg Variations – Part Four of the *Clavier-Übung* – that the count was apparently fond of hearing performed by his in-house harpsichordist, Johann Gottlieb Goldberg. Music of "such a gentle and somewhat lively character" was intended to "cheer him a little" on nights when he was unable to sleep. A generation later, Robert Schumann would write of the "humoristic" element in Bach's music. In a letter that he addressed to the Wickerstedt country pastor Gustav Adolph Keferstein on 31 January 1840 and that Igor Levit has specifically asked to be quoted here, we read as follows:

The profoundly logical, poetic and humoristic element in more recent music has its origins for the most part in Bach: in terms of their music, Mendelssohn, [William Sterndale] Bennett, Chopin, Hiller and all the so-called Romantics (I invariably mean only the Germans) are far closer to Bach than to Mozart, just as they were all so profoundly familiar with Bach and just as I myself confess my sins to this lofty figure every day, while seeking to purify and strengthen myself through him ... I'm convinced that Bach is unbeatable: he is incommensurable.

We do not need to belittle Mozart's music and deny its uniqueness in order to discern a line that leads from Bach to Schumann via Beethoven in the field of "dance-like" keyboard music. In every case we find shamanistic features, albeit ones that manifest themselves in very different ways: taking all of his esoteric knowledge with him, the shaman has to cut himself off from others and lead a life of solitude, garnering transcendental experiences that he then imparts to the common people through dances filled with dark hints and striking gestures. In spite of his familiarity with the rules of fashionable composition, Bach – as the composer of these Partitas – gives the impression that he has time and again withdrawn into a world of solitude, taking all of his knowledge with him. The "gestures" that are the fruit of his transcendental experiences may not be especially striking from today's point of view and may in fact seem rather modest in scope. And yet there is something idiosyncratic and deeply curious about them. One does not have to be an expert to find similar, more sharply outlined features in Beethoven's Diabelli Variations – the composer's "solitary" op. 120 – and the same is even more true of Schumann's *Dauidsbündlertänze* op. 6, a set of dances that speak an equally powerful gestural language and strike an equally esoteric note. From Bach to Schumann, we are dealing in every case with variations on essentially simple compositional models. But when something ostensibly ordinary strikes an exceptional mind – perhaps even that of a shaman – it changes wilfully into something

completely different, something that may initially strike us as merely bizarre but which on closer inspection allows us to glimpse into unfathomable depths.

It is a part of the rich tapestry of our world of "classical" music that it can offer us such a variety of different kinds of depth as we find in the works of Bach, Beethoven and Schumann.

LES PARTITAS DU CHAMANE

MARTIN GECK



La nouvelle, en provenance de la cour de Coethen, de la naissance du prince héritier Emanuel Ludwig, dont Jean-Sébastien Bach, cantor à Saint-Thomas de Leipzig, put prendre connaissance en septembre 1726 en lisant les « Extraits du journal de Leipzig » (*Leipziger Zeitungs-Extrakt*), a dû faire sur lui l'effet d'une décharge électrique. On peut imaginer qu'il a immédiatement été trouver l'un des nombreux poètes de circonstance leipzigéois pour commander un hommage poétique en l'honneur du nouveau-né. Toujours est-il qu'il a inscrit de sa propre main un tel hommage dans l'autographe dédié de la Première Partita pour clavier BWV 825 où les parents princiers pouvaient lire :

*Altesse princière tendre et sérénissime
certes couverte de langes
mais dont le regard princier se montre on ne peut plus adulte,
pardonne-moi si je te tire de ton sommeil
avec ma feuille de musique qui s'incline devant toi,
ce sont les premiers fruits naissant de mes cordes ;
tu es le premier prince que ta mère princesse embrasse –
qu'elle chante d'abord en ton honneur
car tu es, comme cette feuille, un premier-né pour le monde...*

On ignore ce que Bach pensait de ce genre de flatteries plutôt naïves et maladroites, mais elles étaient tout à fait normales à cette époque où il fallait présenter ses hommages à son dédicataire – en l'occurrence au père du dédicataire, le prince d'Anhalt-Coethen. Celui-ci avait employé Bach comme maître de chapelle de sa cour peu de temps auparavant. En

1723, il avait accordé au musicien son congé pour qu'il puisse prendre le poste de cantor de Saint-Thomas à Leipzig. Depuis, il lui témoignait la même bienveillance, comme le montrent les partitions qu'il lui commanda.

Dans « son » hommage poétique, Bach ne voulait pas seulement faire preuve d'humilité obséquieuse en comparant sa Première Partita BWV 825 à un « premier-né », mais aussi signifier qu'il s'agissait de sa première œuvre publiée. Cette publication n'avait certes pas vu le jour par un coup de baguette magique. C'est plutôt la naissance du prince héritier de Coethen qui avait fourni l'occasion de mettre en œuvre un projet manifestement planifié depuis longtemps, la publication de sept suites pour clavier. Car il devait y en avoir sept à l'origine, Bach voulant sans doute imiter son précurseur à Saint-Thomas de Leipzig, Johann Kuhnau, qui avait ravi de nombreux amateurs de musique avec ses deux recueils de sept partitas pour clavier intitulés *Neue Clavier-Übung* I et II (« Nouveaux Exercices de clavier »).

Au tournant de l'année 1727, Bach souhaitait sans doute lui aussi avoir du succès auprès du public, avec ses œuvres pour clavier, parce que dans son domaine d'activité officiel, la musique vocale religieuse, les choses ne « tournaient » pas aussi bien qu'il l'avait anticipé en prenant ses fonctions à Saint-Thomas. Il avait certes écrit d'innombrables cantates entre 1723 et 1727, parfois une par semaine, et il n'y a pas lieu de penser qu'il ne l'ait pas fait avec fougue et passion. Cependant, des recherches récentes montrent que cette activité l'a frustré de manière croissante, à la fois pour des raisons artistiques et au vu de son image de cantor. D'un point de vue artistique, il semble qu'il ait été rarement satisfait de la qualité des musiciens dont il disposait à Leipzig. Et pour ce qui est de son image de directeur de la musique et de compositeur de cantates, il se peut qu'il ait rencontré deux types de problèmes : d'une part, ses cantates ont dû au mieux être tolérées par

la frange importante des fidèles du culte, lesquels réprouvaient une musique religieuse trop proche de l'opéra ; d'autre part, même les musiciens connaisseurs de Leipzig, qui avaient mis tout leur poids dans la balance pour qu'il obtienne le poste de cantor, ont peut-être réagi avec un scepticisme croissant au fil des ans car ce qu'ils entendaient dans les églises de Leipzig n'était pas la musique de maître de chapelle moderne et plaisante à la Telemann qu'ils avaient souhaitée, mais un style de composition compliqué qui de temps à autre se perdait même dans la « confusion ».

Les Partitas, composées non seulement sur le modèle de Kuhnau, mais en tenant compte du fait que des « concurrents » contemporains comme Telemann, Graupner, Haendel et Mattheson avaient posé des jalons dans les années précédentes en publiant leurs propres partitas, devaient-elles permettre de remettre les pendules à l'heure ?

En tout état de cause, Bach avait grandement besoin de publier des œuvres avec lesquelles il pourrait acquérir une certaine considération et en même temps gagner un peu d'argent – l'affaire était d'autant plus lucrative que l'on publiait ses partitions à compte d'auteur et les vendait en personne à ses amis et ses élèves. Mais que publier ? Le compositeur ne pouvait pas commercialiser ses *Suites anglaises* ou ses *Suites françaises* car elles circulaient déjà sous forme de manuscrits, des partitions imprimées n'auraient donc pas trouvé de nombreux acheteurs. Non, il fallait proposer au public du nouveau, comme par exemple les Partitas en *la* mineur BWV 827 et en *mi* mineur BWV 830 que Bach avait notées en 1725 aux pages 1 à 41 du *Clavier-Büchlein* (« Petit Livre de clavier ») de son épouse Anna Magdalena.

Et effectivement, le compositeur, qui manifestement ne faisait pas grande différence entre les termes « partita » et « suite », retient ces deux œuvres dans ses six Partitas

BWV 825–830. Mais il place en première position de son recueil, qu'il ne fera paraître que plus tard, en 1731, sous le titre *Clavir Übung Opus I*, la Partita en *si* bémol majeur BWV 825, et commence par la publier séparément. Avec cette œuvre, la plus facile des six Partitas, il veut annoncer la couleur et montrer que, même s'il est un virtuose du clavier et a la réputation, déjà à cette époque, d'être un grand contrapuntiste, il ne faut pas avoir peur de son écriture. Pourtant, malgré ce souci de proposer au public une musique jouable, la poétesse Luise Adelgunde Victorie Kulmus n'en écrit pas moins à son futur époux, l'homme de lettres Johann Christoph Gottsched, en 1732 : « Les pièces pour piano que vous m'avez envoyées sont aussi difficiles qu'elles sont belles. Même après les avoir jouées dix fois, j'ai encore l'impression d'être une débutante en les abordant. »

Qui était en mesure de jouer ces pièces à l'époque ? Il y a quelques années, une petite controverse musicologique a éclaté à ce sujet : les Partitas étaient-elles destinées plutôt à des élèves de Bach qui visaient un poste de musicien ou à des dilettantes chevronnés ? La question peut rester ouverte. Ce qui est sûr, c'est que le compositeur n'a fait imprimer que quelques centaines d'exemplaires de ces partitions « écrites pour le divertissement des amateurs », selon la page de titre. Par ailleurs, il devait avoir un rapport étroit avec certains acheteurs car quelques-uns des exemplaires parvenus jusqu'à nous comportent des petites améliorations de sa main, d'autres des traces de son enseignement. Son épouse Anna Magdalena semble avoir eu les plus grandes difficultés avec les deux Partitas du *Clavier-Büchlein* qui lui sont dédiées. Toujours est-il qu'au cours des années suivantes elle a noté dans son « Petit Livre » des menuets et des polonaises faciles pour l'essentiel, ce genre de pièces que Bach qualifie de « galanteries » dans le titre complet des six Partitas : « Préludes, Allemandes, Courantes, Sarabandes, Giges, Menuets et autres Galanteries ».

Dans les suites et partitas de Bach, les « galantries » sont donc ces pièces plus simples qui sont placées entre la sarabande et la gigue. Au sein de la *Clavier-Übung I*, elle portent les titres *Menuet*, *Rondeaux*, *Capriccio*, *Burlesca*, *Scherzo*, *Aria*, *Passepied* et *Tempo di Gavotta*.

Si ces pièces n'appartenant pas à la structure habituelle de la suite sont loin d'être anodines, dans les mouvements traditionnels du genre Bach tire tous les registres de l'art et de l'élégance. Mais c'est surtout par la variété qu'il veut convaincre. Déjà les mouvements initiaux prennent des formes très diverses et par voie de conséquence portent des noms différents : on a un *Prélude*, une *Sinfonia*, une *Fantaisie*, une *Ouverture*, un *Préambule* et une *Toccata*. Et si ces qualificatifs ne renvoient pas forcément à un genre ou à un contexte historique précis, ils montrent en tout cas que Bach a cherché à donner un cachet universel à la première partie de sa *Clavier-Übung*.

Sees partitas sont certainement écrites avec une plus grande minutie que celles que l'on connaît de ses contemporains. Qu'il n'ait pas publié d'entrée un recueil complet, mais six partitas l'une après l'autre sur plusieurs années, puis qu'il ait renoncé à la septième qui avait été projetée, voilà déjà les indices d'un travail soigné. Ce soin apparaît encore plus clairement dans les mouvements proprement dits. Il y a dans cette musique une intensité et une concentration que l'on rencontre rarement dans ce genre traditionnellement orienté vers le léger et le charmant. Les différentes danses ne présentent pas seulement des « rimes », c'est-à-dire que la fin de la deuxième partie concorde avec la fin de la première partie, mais également une correspondance du début d'une partie à l'autre. Ainsi le motif entendu après la double barre reprend le motif du début soit dans sa forme originale, soit dans son renversement. En outre, à l'intérieur de chaque partie Bach développe le matériau et engendre la forme à partir de parentés thématiques. Il démontre ici de manière encore plus systéma-

tique que dans les *Suites françaises* et les *Suites anglaises* qu'il peut écrire un mouvement parfait en s'appuyant sur des séquences de mesures strictement symétriques, selon sa devise non écrite « tout de l'un et l'un dans tout ».

Les Partitas montrent clairement que Bach connaissait parfaitement les styles français et italien et maîtrisait le style galant à la mode. On trouve des exemples de vivacité italienne dans la *Gigue* de la Première Partita ou dans le *Scherzo* de la Troisième, et de l'écriture galante dans la *Sarabande* de la Cinquième. Autour de 1730, Bach composait même dans un style plus galant que ne le fera son fils Carl Philipp Emanuel dans le mouvement lent de sa « Sonate prussienne » en *ut* mineur, publiée en 1742. Cette variété stylistique n'est cependant pas gratuite, mais rentre dans une stratégie plus large qui s'épanouit au fil des années dans les quatre parties de la *Clavier-Übung* : Bach veut, d'une part, satisfaire à l'esprit encyclopédique de son temps en apportant sa contribution à tous les genres et styles de musique contemporains pour instruments à clavier, d'autre part, faire resplendir quelque chose de l'essence universelle de la musique par le biais d'un instrument spécifique.

Que veut dire ici stratégie de composition ? En dépit de toutes les explications, les auditeurs de ce disque enregistré par Igor Levit ne pourront parfois que pressentir la stratégie de Bach. Mais ils sentiront certainement dans l'interprétation de Levit quelque chose de la « paisible urgence » que diffuse la musique. On n'a peut-être pas besoin de « comprendre » plus cette musique que le comte Keyserlingk, un homme d'une grande culture musicale, ne cherchait à comprendre les Variations Goldberg, quatrième partie de la *Clavier-Übung*, qu'il avait commandées au compositeur : il souhaitait simplement que la partition, « par sa douceur et son entrain, l'égaye un peu » durant ses nuits d'insomnie.

Si Keyserlingk comptait sur Bach pour être « égayé », Robert Schumann parlera plus tard d'énergie « humoristique » à propos de la musique du cantor. Dans une lettre au théologue Keferstein, que je cite ici pour répondre au souhait de Igor Levit, on peut lire :

La combinatoire sous-jacente, le poétique et l'humoristique de la musique nouvelle ont le plus souvent leur origine dans Bach : Mendelssohn, Bennett, Chopin, Hiller, l'ensemble de ceux que l'on appelle les romantiques (les Allemands, dis-je toujours) sont bien plus proches de Bach que de Mozart dans leur musique, ils connaissent d'ailleurs tous Bach en profondeur, de même que je me confesse moi-même quotidiennement devant cet être suprême, que je cherche à me purifier et à me fortifier à travers lui. [...] Je suis convaincu qu'il est impossible de venir à bout de Bach, il est incommensurable.

Il n'est pas nécessaire de dénigrer la musique de Mozart, unique en son genre, pour tracer une ligne, notamment dans le domaine de la « musique de danse » pour clavier, de Bach à Beethoven et Schumann. Il se dégage là, certes de manière très diverse, des traits pour ainsi dire chamaniques. Le chamane doit se retrancher dans la solitude avec tout son savoir ésotérique afin de faire l'expérience du transcendantal, qu'il transmet ensuite au peuple par des danses riches en allusions obscures et en gestes outranciers. Dans ses partitas, Bach donne aussi l'impression, malgré sa familiarité avec les règles de composition de son temps, qu'il s'est retiré régulièrement dans la solitude avec toute sa science. Les « gestes » qui représentent les fruits de son expérience transcendantale ne sont certes pas forcément outranciers, dans notre vision d'aujourd'hui, mais plutôt modérés. Cependant, ils ont à l'occasion quelque chose d'original, voire de bizarre en arrière-plan. Il ne faut pas être connaisseur pour trouver des traits comparables, mais aux contours plus accentués, dans les *Variations sur une valse de Diabelli*, le « solitaire » opus 120 de Beethoven, et a fortiori dans les *Danses*

des compagnons de David op. 6 de Schumann, d'une gestuelle forte et d'un effet ésotérique. Ce qui est certain, c'est que, de Bach à Schumann, les compositeurs sont partis de modèles structurels en principe simples qu'ils ont façonnés de manière variée. Mais lorsque le prétendument habituel tombe sur une tête originale – voire un chamane ? –, il se transforme forcément en ce quelque chose de tout autre qui peut sembler simplement bizarre, de prime d'abord, mais laisse entrevoir des abîmes si l'on se penche de plus près.

C'est bien là toute la richesse de notre musique « classique », qui nous donne à voir des profondeurs aussi différentes que celles de Bach, Beethoven et Schumann !

Recording: January 23–26 & May 8–11, 2014,

Funkhaus Nalepastraße, Saal 1, Berlin

Executive Producer: Tessa Fanelas

Recording Producer and Engineer: Andreas Neubronner,

Tritonus Musikproduktion GmbH

Photographer: Felix Broede

Artwork: Büro Dirk Rudolph / B61

Translations: Stewart Spencer (E)

Daniel Fesquet (F)

