

BURKARD SCHLISSMANN

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



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Aria with 30 Variations, BWV 988 "Goldberg Variations"

Aria mit 30 Veränderungen, BWV 988 „Goldberg-Variationen“

Air avec 30 variations, BWV 988 « Variations Goldberg »

I

1	Aria	4:46
2	Variatio 1 a 1 Clav.	1:54
3	Variatio 2 a 1 Clav.	1:38
4	Variatio 3 a 1 Clav. Canone all'Unisuono	2:04
5	Variatio 4 a 1 Clav.	1:00
6	Variatio 5 a 1 ovvero 2 Clav.	1:42
7	Variatio 6 a 1 Clav. Canone alla Seconda	1:06
8	Variatio 7 a 1 ovvero 2 Clav. al tempo di Giga	2:12
9	Variatio 8 a 2 Clav.	1:57
10	Variatio 9 a 1 Clav. Canone alla Terza	2:04
11	Variatio 10 a 1 Clav. Fughetta	1:32
12	Variatio 11 a 2 Clav.	1:59
13	Variatio 12 Canone alla Quarta	2:17
14	Variatio 13 a 2 Clav.	4:54
15	Variatio 14 a 2 Clav.	2:09
16	Variatio 15 a 1 Clav. Canone alla Quinta in moto contrario. Andante	4:44
	Total playing time set I	38:06

II

1	Variatio 16 a 1 Clav. Overture	3:33
2	Variatio 17 a 2 Clav.	2:11
3	Variatio 18 a 1 Clav. Canone alla Sesta	1:43
4	Variatio 19 a 1 Clav.	1:09

5	Variatio 20 a 2 Clav.	2:21
6	Variatio 21 Canone alla Settima	3:14
7	Variatio 22 a 1 Clav. Alla breve	1:32
8	Variatio 23 a 2 Clav.	2:26
9	Variatio 24 a 1 Clav. Canone all'Ottava	2:42
10	Variatio 25 a 2 Clav. Adagio	9:54
11	Variatio 26 a 2 Clav.	2:22
12	Variatio 27 a 2 Clav. Canone alla Nona	1:51
13	Variatio 28 a 2 Clav.	2:39
14	Variatio 29 a 1 ovvero 2 Clav.	2:12
15	Variatio 30 a 1 Clav. Quodlibet	2:15
16	Aria da capo	2:50
	Total playing time set II	45:00

BURKARD SCHLISSMANN piano

Recorded on July 17-19, 2007 and remastered 2022
at Teldex Studio, Berlin

Recording producer: Friedemann Engelbrecht
Sound Engineer/Editing: Julian Schwenkner



Steinway Grand Piano D-274, No. 573.533
(property of Burkard Schliessmann)

Technical handling/tuning/intonation: Georges Ammann, Steinway & Sons

Photographs: Holger Peters, Frankfurt/Main (holgerpeters.de)

Artwork and design: Stephen Sutton, Divine Art

Program notes: Burkard Schliessmann

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

Originally released by Bayer Records, BR100326 in 2007

This remastered version © 2022 Divine Art Ltd

Virtuoso development out of silence and transcendental concealment in apotheosis, or: Without a beginning and an end

The Goldberg Variations have always enjoyed a special status, with pianists regarding them as a touchstone of their technical and interpretative powers. At stake are the ability to light up the work from within, a tightrope walk that at the same time describes a vast circle, starting out and returning to a state of apotheotic stillness, the ability to find one's bearings within a particular concentration of inner and outer complexity, an inner and outer coherence and homogeneity that are all-embracing, the ability, finally, to produce an explosion of inner cells by reduced means and, hence, a particular sensitivity, sinewy tension and colour. The performer must play a game with particular devices, finding solutions to the problems posed by the work not in octave doublings and other playful expedients but in a tightly structured inner rigour and order. What is demanded is a particular form of internalization, of inner and outer lyricism. It is this that makes the Goldberg Variations so unique – and so demanding.

As for the genesis of the work, we know only what we have been told by Romantic biographers, the truth or otherwise of their accounts being hard to substantiate or refute by reference to contemporary documents. When Bach prevailed upon Balthasar Schmid of Nuremberg to publish his Goldberg Variations in 1742 as Part Four of his *Clavier-Übung*, he held the title of Court Composer to the King of Poland and Elector of Saxony, a title that had been conferred on him in 1736, largely on the recommendation of Baron Hermann Carl von Keyserlingk, and that he owed to his dedication of the Kyrie and Gloria from his B minor Mass to King Friedrich August II three years earlier.

Keyserlingk had been appointed Russian ambassador to the Dresden court by Catherine the Great in 1733, in which capacity he actively championed the finest instrumentalists of his day. One such performer was the exceptionally talented harpsichordist Johann Gottlieb Goldberg (he himself preferred to be known as Theophilus). He was born in Danzig in 1727 and initially studied in Dresden with Bach's eldest son, Wilhelm Friedemann, but on Keyserlingk's recommendation he moved to Leipzig in 1740 and took lessons with Bach himself, the exceptional virtuosity of his playing causing a sensation in spite of his tender years.

Writing in 1802, Bach's early biographer Johann Nikolaus Forkel had the following to say about the genesis of the Goldberg Variations:

“The Count [Keyserlingk] was often sickly, and then had sleepless nights. At these times Goldberg, who lived in the house with him, had to pass the night in an adjoining room to play something to him when he could not sleep. The Count once said to Bach that he should like to have some clavier pieces for his Goldberg, which should be of such a soft and somewhat lively character that he might be a little cheered up by them in his sleepless nights. Bach thought he could best fulfil this wish by variations, which, on account of the constant sameness of the fundamental harmony, he had hitherto considered as an ungrateful task. But as at this time all his works were models of art, these variations also became such under his hand. This is, indeed, the only model of the kind that he has left us. The Count thereafter called them nothing but ‘his’ variations. He was never weary of hearing them; and for a long time, when the sleepless nights came, he used to say: “Dear Goldberg, do play me one of my variations.” Bach was, perhaps, never so well rewarded for any work as for this: The Count made him a present of a golden goblet filled with a hundred Louis d’ors. But their worth as a work of art would not have been paid if the present had been a thousand times as great.”

Musicologists have questioned this account on various grounds, not least because when the work was published in 1742 it bore no dedication, Bach calling it simply “Keyboard Practice, consisting of an Aria with Divers Variations, for the Harpsichord with 2 Manuals. Composed for Music Lovers, to Refresh their Spirits” – according to Glenn Gould, “a very down-to-earth description of such a great work”. Also, Goldberg would have been only fourteen or fifteen at this time. Against this, however, it must be admitted that then, as now, there were undoubtedly child prodigies capable of playing such a work, quite apart from the fact that Goldberg reputedly had a tremendous ability to perform anything from sight. The genesis and background of the work would now be less obscure if Goldberg had not died at the age of only twenty-nine. Finally, the inventory of Bach’s estate makes no mention of the golden goblet referred to by Forkel, although it does include a snuffbox made of agate and set in gold that was valued at forty thalers. Be that as it may, the outward circumstances of the work’s composition seem to us to be unimportant and do nothing to alter the monumental significance of a piece that represents a milestone in the keyboard repertory. Whether true or not, these anecdotes serve to surround the Goldberg Variations with an aura of mystery, lending it a special air of unapproachability that eludes both performer and listener as a

result of the repeat of the Aria as an apotheotic finale that commends itself to silence as an aspect of suspended time.

More fundamental are the music's internal relationships, not least in the context of the *Musical Offering* and the *Art of Fugue*, two monoliths that tower above Bach's other works from the mid-1740s and that have been ascribed to his "late period". Given Bach's tireless activities as Kantor, organist and teacher, the description of these works as "late" says less about their intrinsic significance than about a new attitude to music, Bach's music from this period being characterized by a depth and an expressive power that reflect his comprehensive interest in philosophy and mathematics – "musica speculativa" – and that raise his works to a new level, encompassing, as they do, a more humane reality.

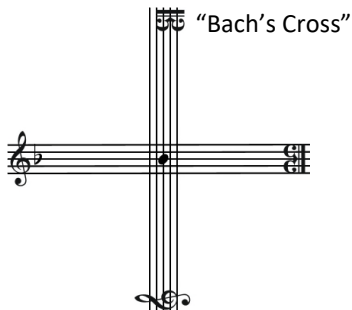
The Goldberg Variations may be said to usher in this late period. As the most marvellous example of Bach's late style, they are sustained by a lightness and consummate freedom in their part-writing that could be based only on Bach's towering command of compositional technique. The sequence of canons that determines the work's elaborate overall structure attests to an extraordinary engagement with the material, allowing us at the same time to conclude that the recipient of the work, Count Keyserlingk, was not only a music lover but also a connoisseur. The great 16th-century scholar and theorist, Gioseffo Zarlino (1517–90), who was the first to define the major-minor system, described canon technique within the framework of his theory of counterpoint, treating it as a type of composition that was not very common at that time: "*He who will first exercise himself in this simple manner of composing may afterwards go on easily and quickly to greater things. [...] He will be able to go on to compositions for more voices, so that, aided by our directions and by his own talents, he will in a short time become a good composer.*" In his 1753 treatise on fugal practice, Friedrich Wilhelm Marpurge – frequently described as "the greatest music theorist in Europe" – noted that in the 17th century canon technique was increasingly seen as the "touchstone for a composer's skill in harmony". At the same time, the canon was held up as a mirror of the heavenly liturgy of the Sanctus, which was said to be endless – "sine fine". As such, it acquired an almost spiritual significance.

Canonic techniques acquired a new importance in 1741/2 thanks to Bach and his Goldberg Variations and left their mark on all the Thomaskantor's works between then and his death. The canon assumed a new autonomy and was no longer merely a mysterious salutation or a dryly academic exercise but raised works such as the *Canonic Variations* for organ, the *Musical*

Offering and the *Art of Fugue* to a new level of visionary expressionism. Bach's intense engagement with this technique and the links with some of his other works were confirmed by a spectacular discovery in Strasbourg in 1974, when the composer's own personal copy of the Goldberg Variations came to light. It not only contains Bach's manuscript corrections to the printed score (corrections already mentioned by Forkel), but the back inside cover includes a further fourteen canons, also in Bach's handwriting, "on the first eight notes of the ground of the preceding aria" (BWV 1087). One of these canons (no. 11) was entered by the composer in the album of the Leipzig divinity student Johann Gottfried Fulde in 1747, while another (no. 13) appears as the "Canon triplex a 6 Voc." in Elias Gottlob Haußmann's 1746 portrait of Bach. This last-named canon was subsequently printed for Lorenz Christoph Mizler's Correspondirende Societät der Musicalischen Wissenschaften. In both canons the bass line of the Goldberg Variations is clearly identifiable. The affinities between the canonic techniques found in these Fourteen Canons and the Canonic Variations on *Vom Himmel hoch* BWV 769 for an organ with two manuals and pedal emerge not least from the fact that the beginning of the bass line of the Goldberg Variations is the same as the melody of the traditional Lutheran Christmas hymn. This same bass line is also found in the Sarabande in the *Notenbüchlein* for Anna Magdalena Bach.

In the case of the Goldberg Variations, the Aria determines the structural design of the entire set of variations from its first note onwards. Contrary to expectations, this Aria does not provide the usual sort of thematic material that is then subjected to increasingly elaborate variations throughout the rest of the work. Instead, the Aria provides the first statement of the bass line before Bach starts to deploy variation technique. It comprises a passacaglia made up of four eight-bar periods and determines the whole of the rest of this thirty-part network of variations. The autonomy of the richly decorated soprano line that is built up over it is symptomatic of the quality of the work as a whole.

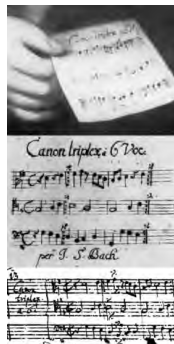
The Aria is not quoted again in the motivic structure of the following variations but is none the less in a mirror-image relationship to the whole. Not only do the thirty-two bars of the Aria correspond to the thirty-two sections of the work as a whole (thirty variations, together with the Aria at the beginning and a repeat of it at the end). In the course of each section Bach provides an exemplary illustration of the principle underlying the whole work, whereby pieces of the utmost diversity are generated from a single pattern, in this case a given bass.



"Bach's Sigil"



Johann Sebastian Bach - Haussmann's portrait of Bach depicts him holding the manuscript to BWV 1076, which is also the thirteenth canon in the Goldberg Canon cycle.



The very first entry of the first variation already reveals the

independence and autonomy of the Aria in relation to the following variations that are in stark contrast to the otherworldly calm of the Aria and that seem to contradict the usual dependencies on the theme: what we find here is not a cautious decoration of the melody but a sense of dialectic contrast that is also to influence the subsequent course of the work. Variation 2 is in the style of a free invention and reveals a well-balanced mixture of serene composure and compelling control. Variation 3 is a canon, as is every third variation from now on: no. 3 at the unison, no. 6 at the 2nd, no. 9 at the 3rd, and so on until no. 27 at the 9th. The closing variation is not a canon, however, but a quodlibet on folk melodies popular in Bach's day. This overriding architectural principle clarifies the overall design, which falls into ten groups of three sections each, the first section of each group being a contrapuntal type of movement suggestive of free improvisation. The second section contains virtuosic toccata-like figurations, while the third relies on canonic procedures.

Not only is the whole work divided up in this way into ten groups of three sections each, it can also be divided into two larger sections pivoting around Variation 16, an Overture in the French manner. This bipartite division of the work not only determines its large-scale structure, it also finds expression in the reciprocal relationships between individual variations, Variations 10 and 22 and Variations 13 and 25 corresponding to each other by dint of their melodically richly ornamented melodic lines over a similar accompaniment. The canons at the 3rd and 6th are also structurally related to one another by means of double counterpoint. Additionally there are clear relationships between Variations 4 and 19 and the two suite movements: Variation 7 (a gigue) and Variation 26 (a sarabande).

In Glenn Gould's words, it is the bass line that "binds each variation with the inexorable assurance of its own inevitability". Interestingly, a more detailed analysis of this bass line reveals that it reacts to the eventualities of the various contrapuntal textures with striking rhythmic and harmonic flexibility. Generally speaking, harmonic deviations from the norm occur more frequently and are more far-reaching in the first section than in the second. By the end they are conspicuous by their absence. This aspect of the work emerges with particular clarity from the three minor-key variations, nos. 15, 21 and 25, the first of which wanders furthest from its harmonic base, while the second is less harmonically adventurous and the third takes up the original form of the bass line once again. It is clear from this that the harmonic relationships are an independent element in inverse proportion to the way in which the compositional textures unfold and are by no means unnecessarily complicated.

In this context the third of the minor-key variations acquires particular significance within the work as a whole, for it is not only the most expressive of all the variations, turning it into the heart of the work, it is also the longest, its wistful tone investing it with a leisurely tread that far exceeds the length of the other variations. In its subjectively confessional character it recalls the magnificent organ chorale *Schmücke dich, o liebe Seele* BWV 654 from the “Eighteen”. But the form of expression inhabits a level that is not so much subjective as objective, functioning, as it were, as an experimental investigation of the extent to which chromatic and augmented intervals may be expressively related within the space available, calculation and emotion being held in a state of masterly balance here. One can understand why Glenn Gould was moved to describe this variation as a “masterstroke of psychology”. Equally inspired are Variations 28 and 29 which, as Karl Geiringer noted in his book on Bach, “appear to anticipate the technical problems of the keyboard music of later generations”. The closeness of these variations to the 19th century, especially to the music of Liszt, is palpable in every bar. Instead of the expected canon at the 10th for Variation 30, we have a quodlibet, its improvisatory tone apparently designed to set it apart from the rigour of the earlier canons, for all that it involves an act of calculated planning. As a combination of original thematic material from the variations and folk melodies in the form of “Cabbages and beets have driven me away” and “I have for so long been away from you”, it reveals an insistent compositional density perhaps intended to express the humorous idea that in its confusion the quodlibet has driven away the original sarabande theme and that if the performer is still awake, he or she may now return to the start of the cycle.

It would take us too far from our goal to provide an exhaustive account of every aspect of the Goldberg Variations. The vast area that it covers in terms of its emotional and intellectual development is simply awe-inspiring, generating a force which, constantly renewed, resembles a perpetuum mobile whose source of energy never runs dry. As a result, the residual secret of creative endeavour was always to be left to the imaginary world of intuition, moving and astonishing performer and listener alike.

The Goldberg Variations have fascinated and preoccupied whole generations of composers, their own works clearly reflecting the influence of its large-scale conceptual design. Traces of it are already present in Beethoven’s “Eroica” Variations, but more especially in the set of variations of the op. 109 Piano Sonata and ultimately in Beethoven’s true “late work”, the Diabelli Variations. Brahms, too, seems to have been inspired by this work. It is not just that

as a pianist he performed the Goldberg Variations in public, he also seems to have studied them at a time when he was taking a critical interest in the compositional techniques of such Baroque *clavécinistes* as Grigny and Rameau. In 1869 we find him referring to the Goldberg Variations in a letter to Adolf Schubring: “With the theme of a set of variations, almost the only thing that really matters to me is the bass. But this is sacred to me, it is the firm ground on which I can then build my narratives.” There is a striking similarity between this passage and the way in which Brahms develops the first of his Handel Variations op. 24 – the composer’s true masterpiece – from its theme.

Needless to add, the Goldberg Variations have also undergone numerous adaptations, including the 1883 version for two pianos by Joseph Rheinberger that was later revised by Max Reger, and Ferruccio Busoni’s arrangement, which was published in 1914. The sonorities of the work were changed, the writing enriched and a number of harmonically new links were forged, turning it into an almost independent masterpiece, even if the underlying ground plan remained unaffected. Busoni, by contrast, rethought the original, radically shortening the overall design by dispensing with all but two of the canonic variations that determine the work’s large-scale form. Busoni also excised the French Overture that for Bach had been the structural centre of the work. The remaining variations were combined as three internally linked groups provided with different performance markings in keeping with their character. The bass line was doubled in places and sustained notes added in order to produce a sound picture that is not just enriched but also very different. In the context of the treatment of the individual voices, the transcription for string trio by the violinist Dmitry Sitkovetsky commands our particular interest as it is clearly geared to the original. Even those lines that cross over each other in the manuals are taken into account in spite of the fact that the arrangement is for three players. Sitkovetsky has interfered with the musical argument only where there was no alternative either on technical grounds or for reasons bound up with the use of a string ensemble. Even the string sound provides emotional colour, enabling Sitkovetsky’s transcription to emerge as an independent alternative thanks to the clarity of its chamber-like textures and its simple part-writing.

In the performance history of the Goldberg Variations, Rosalyn Tureck, Wanda Landowska and Glenn Gould were all pioneers who set new standards in the work’s interpretation. In his liner notes to his 1955 recording, Gould wrote that “It is, in short, music which observes neither end nor beginning, music with neither real climax nor real resolution, music which,

like Baudelaire's lovers, 'rests lightly on the wings of the unchecked wind'." Gould is referring here to the circular design of the work, a circularity whose development is polarized, inspired and fed by more and more new energy fields. The result is a universe which in its significance resembles the alpha and omega of music in general, music that evolves out of nothing and disappears back into nothing as if in a state in which time stands still.

© Burkard Schliessmann

Virtuose Entwicklung aus der Stille und transzendente Verhüllung in der Apotheose - oder: ... ohne Anfang und ohne Ende ...

Schon immer wurde den Goldberg-Variationen ein besonderer Rang zugemessen, gelten sie unter den Pianisten als besonderer Prüfstein, technisch und interpretatorisch. Es ist die innere Ausleuchtung, gewissermaßen als Gratwanderung und Durchschreiten eines großen Kreisbogens, als Ausgangspunkt und Rückkehr zu apothetischer Stille, als Findung in einer ganz besonderen Konzentration innerer wie äußerer Komplexität, einer Allumfassenheit innerer wie äußerer Stimmigkeit und Homogenität, die Hervorbringung der Explosion der inneren Keimzellen in der Reduktion der Mittel, und damit in einer besonderen Feinsinnigkeit, Nervigkeit und Farblichkeit. Es ist das „Spiel“ mit besonderen Mitteln, das Finden nicht etwa im Ausweg von Verdoppelungen und sonstigen Spielereien, sondern in der festgefühten inneren Strenge und Ordnung. Es ist eine besondere Form von Verinnerlichung, innerer wie äußerer Lyrik – dies macht die Goldbergvariationen so einzigartig – und so schwierig.

Über die Entstehung wissen wir nur das, was die romantischen Biographen überliefert haben. Der Wahrheitsgehalt lässt sich anhand der Dokumente aus Bachs Zeit nur schwer belegen bzw. widerlegen. Als Bach 1742 die Goldberg-Variationen als Teil IV der Clavierübungen bei Balthasar Schmid in Nürnberg veröffentlichte, war er königlich-polnischer und kurfürstlich-sächsischer Hofkomponist. Dieser Titel wurde Bach 1736 im Wesentlichen durch die besondere Fürsprache des Barons Hermann Carl von Keyserlingk zuerkannt, indem er Kyrie und Gloria seiner h-moll Messe 1733 König Friedrich August II. widmete.

Später wurde Reichsgraf Keyserlingk von Katharina der Großen zum russischen Gesandten am Dresdner Hof ernannt und förderte als Gönner die besten Instrumentalisten seiner Zeit,

darunter jenes 1727 in Danzig geborene Außnahmetalent namens Johann Gottlieb (Theophilus genannt zu werden zog er allerdings vor ...) Goldberg, der zunächst Schüler von Bachs ältestem Sohn Wilhelm Friedemann in Dresden war, ab 1740 durch Empfehlung von Keyserlingk aber von Joh. Seb. Bach selbst in Leipzig unterrichtet wurde und dessen Spiel trotz seiner Jugend durch ungewöhnliche Virtuosität allseits Aufsehen erregte.

Über die Entstehung der „Goldberg-Variationen“ berichtet der Bach-Biograph Johann Nikolaus Forkel 1802 Folgendes:

„Der Graf [Keyserlingk] kränkelte viel und hatte dann schlaflose Nächte. Goldberg, der bey ihm im Hause wohnte, mußte in solchen Zeiten in einem Nebenzimmer die Nacht zubringen, um ihm während der Schlaflosigkeit etwas vorzuspielen. Einst äußerte der Graf gegen Bach, daß er gern einige Clavierstücke für seinen Goldberg haben möchte, die so sanften und etwas munteren Charakters wären, daß er dadurch in seinen schlaflosen Nächten ein wenig aufgeheitert werden könnte. Bach glaubte, diesen Wunsch am besten durch Variationen erfüllen zu können, die er bisher, der stets gleichen Grundharmonie wegen, für eine undankbare Arbeit gehalten hatte. Aber so wie um diese Zeit alle seine Werke schon Kunstmuster waren, so wurden auch diese Variationen unter seiner Hand dazu. Auch hat er nur ein einziges Muster dieser Art geliefert. Der Graf nannte sie hernach nur seine Variationen. Er konnte sich nicht satt daran hören, und lange Zeit hindurch hieß es nun, wenn schlaflose Nächte kamen: Lieber Goldberg, spiele mir doch eine von meinen Variationen. Bach ist vielleicht nie für eine seiner Arbeiten so belohnt worden, wie für diese. Der Graf machte ihm ein Geschenk mit einem goldenen Becher, welcher mit 100 Luis d'Or angefüllt war. Allein ihr Kunstwerth ist dennoch, wenn das Geschenk auch tausend Mahl größer gewesen wäre, damit noch nicht bezahlt.“

In der Musikwissenschaft ist diese Darstellung aus verschiedenen Gründen jedoch bestritten, trug das Werk bei seiner Veröffentlichung 1742 keinerlei Widmung - Bach nannte es schlicht *Clavier Übung bestehend in einer ARIA mit verschiedenen Veraenderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung verfertiget* (eine "sehr nüchterne Beschreibung für ein so großartiges Werk", wie Glenn Gould angemerkt hat). Außerdem wäre Goldberg zur betreffenden Zeit erst vierzehn oder fünfzehn Jahre alt gewesen - wohingegen spricht, dass es damals wie heute sicherlich Wunderkinder gegeben hat, zudem

Goldberg im Rufe stand, mit seiner ungeheuren Begabung alles vom Blatt spielen zu können. Die Entstehung und Hintergründe dieses Werkes würden heute weniger im Dunkeln liegen, wäre Goldberg nicht im Alter von bereits neunundzwanzig verstorben. Und schließlich findet sich in Bachs Nachlass auch keine Erwähnung jenes goldenen Bechers, dafür aber ein als äußerst wertvoll erachtetes Tabakkästchen aus goldgefasstem Achat.

Wie auch immer – die äußeren Umstände um diese Komposition erscheinen als unwichtig und ändern nichts an der monumentalen Bedeutung dieses Meilensteins der Klavierliteratur. Vielmehr verhüllen jene Geschichten, ob wahr oder unwahr, das Werk mit einem Parfüm des Geheimnisvollen und verleihen ihm eine besondere Aura des Unnahbaren, welches sich durch die ‚Da Capo Arie‘ als apotheotisches Finale gemäß seiner Überantwortung der Stille als Aspekt der „stillstehenden Zeit“ Interpret wie auch Zuhörer entzieht.

Wesentlicher erscheinen bei der Betrachtung des Werkes die inneren Bezüge der Musik selbst: „Musikalisches Opfer“ und „Kunst der Fuge“ – Monolithe, die ab Mitte der 40er-Jahre des 18. Jahrhunderts unter den Kompositionen Bachs herausragen und man als sein Spätwerk bezeichnet. Angesichts der unermüdlichen Aktivitäten als Kantor, Organist und Lehrer ist mit ‚Spätwerk‘ jedoch weniger die Bedeutung eines Alterswerkes gemeint, sondern vielmehr die Charakterisierung einer neuen Haltung der Musik gegenüber, sind nun seine Kompositionen von einer Tiefe und einem Ausdruck geprägt, die deutlich die allumfassende Beschäftigung mit Philosophie und Mathematik, der sog. „Musica speculativa“, erkennen lassen und seine Werke auf eine Ebene unter dem Blickwinkel einer humanen Wirklichkeit heben.

Mit den Goldberg-Variationen wird gleichsam das Spätwerk eröffnet. Als wundervollstes Stück des Bachschen Altersstils wird es von einer Leichtigkeit und vollendeten Freiheit der Linienführung getragen, die nur aus überragender Meisterschaft der Kompositionstechnik hervorgehen konnte. Die den kunstvollen Aufbau der Gesamtanlage bestimmende Reihe der Kanons ist Beleg einer außerordentlichen Auseinandersetzung, was umgekehrt auch den Schluss zulässt, dass der Empfänger, Graf Keyserlingk, nicht nur Liebhaber, sondern auch ein Kenner der Musik sein mußte. Gioseffo Zarlino (1517 – 1590), jener große Musikgelehrte und Theoretiker des 16. Jahrhunderts, der erstmals auch das Dur-/Moll-System definierte, beschrieb die Kanontechnik im Rahmen seiner Kontrapunktlehre als eine nicht so geläufige Kompositionsart: *„Doch wenn sich jemand übt, auf diese Weise zu komponieren, so wird er zweifellos in kurzer Zeit ein guter Musicus (also sachkundiger Komponist) werden.“* Friedrich

Wilhelm Marpurg, der vielfach als „größter Musiktheoretiker Europas“ bezeichnet wurde, weiß in seiner ‚Abhandlungen von der Fuge‘ 1753 zu berichten, dass im 17. Jahrhundert die Kanontechnik zunehmend zum „*Proberstein der harmonischen Geschicklichkeit*“ wurde. Gleichzeitig wurde der Kanon als Abbild der unaufhörlichen - „*sine fine*“ - erklingenden himmlischen Liturgie des Sanctus angesehen, womit ihm beinahe schon spirituelle Bedeutung gleichkam.

Die Kanontechnik als kompositorisches Material erhielt durch Bach und die Goldberg-Variationen von 1741/42 neue Bedeutung, die dann auch alle weiteren Kompositionen aus dieser Zeit bis zu seinem Tod bestimmte. Der Kanon gewann eine neue Selbstständigkeit und war nicht mehr bloße geheimnisvolle Grußformel oder akademisch-trockene Übung, sondern hob Werke wie die „*Canonischen Veränderungen*“ für Orgel, das „*Musikalische Opfer*“ und die „*Kunst der Fuge*“ auf eine neue Form visionären Ausdrucks. Welche intensive Auseinandersetzung mit dieser Kompositionstechnik und welche Querverbindungen zu anderen Kompositionen Bachs damit verbunden war, wurde durch eine sensationelle Entdeckung im Jahre 1974 bestätigt: In Strasbourg wurde Bachs Handexemplar der Goldberg-Variationen gefunden, das nicht nur Bachs handschriftliche Korrekturen im bereits gedruckten Notentext enthielt (auf die im übrigen Forkel bereits hingewiesen hat), sondern auf der hinteren Innenseite des Umschlags wurden weitere 14 Kanons entdeckt, ebenfalls in Bachs Handschrift, „*über die Ersteren acht Fundamental-Noten vorheriger Arie*“ (BWV 1087). Bereits 1747 war einer dieser Kanons (Nr. 11) als Widmungsträger an Fulde bekannt gewesen, der andere ist jener Kanon, der als „*Canon triplex*“ auf dem Haußmannschen Portrait-Gemälde von 1746 abgebildet ist und für die Mizlersche Societät gedruckt war. In beiden Kanons ist die Basslinie der Goldberg-Variationen deutlich erkennbar. Die Verwandtschaft bzgl. der Kanontechnik der „*Vierzehn Canons*“ und der „*Canonischen Veränderungen über das Weynacht-Lied Vom Himmel hoch da komm ich her*“ vor die Orgel mit 2. Clavieren und dem Pedal“ (BWV 769) zeigt sich darin, dass der Beginn der Basslinie der Goldberg-Variationen mit der Melodiezeile des Lutherschen Weihnachtsliedes übereinstimmt. Eine frühe Verwendung dieser Basslinie ist bereits in der ‚*Sarabande*‘ aus dem „*Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*“ zu finden.

Bei den Goldberg-Variationen bestimmt die „*Aria*“ vom ersten Ton ab die strukturelle Anlage des gesamten Variationen-Komplexes. Entgegen üblicher Erwartungshaltung liefert sie nicht thematisches Material, das dann in Folge immer weitschweifenderen Veränderungen unterzogen wird. Vielmehr ist die *Aria* die erste, noch vor dem Beginn der kontinuierlichen

Entfaltung der Variationstechnik stehende, Darstellung der Basslinie. Diese Basslinie, eine viermal 8-taktige Passacaglia, bestimmt fortan das 30-teilige Netzwerk der Veränderungen. Die darüber aufgebaute reich verzierte Sopranlinie zeigt in ihrer Selbständigkeit den Rang des ganzen Werkes.

Bezüglich des motivischen Aufbaus der folgenden Variationen wird sie nicht mehr zitiert, dennoch verhält sie sich geradezu spiegelbildlich zum Ganzen. Nicht nur durch die Entsprechung der 32 Takte der Aria in den 32 Stücken des Gesamtwerkes (30 Veränderungen und zweimal die umklammernde Aria), sondern auch, weil Bach im Rahmen des einen Stückes das Prinzip des Ganzen, das Variieren über einen gegebenen Bass, exemplarisch darstellt und durchführt.

Bereits beim Eintritt der ersten Variation zeigt sich die Eigenständigkeit und Unabhängigkeit der Aria zu den ihr folgenden Variationen, welche einen jähen Kontrast zur entlegenen Ruhe der Aria darstellt und somit die üblichen Abhängigkeiten vom Thema zu widerlegen scheint: Nicht behutsame Ausschmückung der Melodie, sondern dialektischer Gegensatz, der auch für den weiteren Verlauf bestimmend wird. Variation 2, im freien Inventionsstil, zeigt die ausgewogene Mischung aus heiterer Gelassenheit und zwingender Beherrschung. Variation 3 leitet die Folge der Kanons an, die jeweils jeden weiteren dritten Abschnitt des Werkes einnehmen, und die vom Kanon im Unisono schrittweise über den Kanon in der Sekunde, der Terz, usw. bis hin zum Kanon in der None und schließlich als Zielpunkt in der letzten Variation, einem „Quodlibet“ über damals gängige Gassenhauer führt. Das übergeordnete architektonische Bauprinzip verdeutlicht hierbei nun die Gesamtanlage, die sich in zehn Gruppen von jeweils drei Stücken aufgliedert, wobei das jeweils erste Stück einen improvisatorisch freien kontrapunktischen Satztypus repräsentiert, im Zweiten sich virtuose, toccatenhafte Figurationen entfalten und das Dritte auf kanonischer Technik aufgebaut ist. Über diese Dreiergruppen hinaus umspannt eine Zweiteilung das Gesamtwerk, wobei Variation 16, eine Overture nach französischer Manier, die Mitte markiert. Die Zweiteilung bestimmt aber nicht nur die Gesamtanlage, sondern kommt darüber hinaus auch in der wechselseitigen Beziehung einzelner Variationen zueinander zum Ausdruck, wobei sich Variation 10 und 22, ebenso die Variationen 13 und 25 durch ihre melismatisch reich verzierte melodische Linie über einer gleichgestalteten Begleitung entsprechen; durch den Einsatz des „doppelten Kontrapunkts“ sind Terz- und Sextkanon strukturell aufeinander bezogen. Weiterhin sind deutliche Beziehungen zwischen den Variationen 4 und 19 und den beiden Suitensätzen Gigue (Variation 7) und Sarabande (Variation 26) zu finden.

Unterzieht man die Basslinie, die „mit der unumstößlichen Sicherheit ihrer eigenen Unausweichlichkeit“ (Glenn Gould) die Kette der Variationen zusammenhält, einer genaueren Analyse, so ist auffallend interessant, mit welcher rhythmischer und harmonischer Flexibilität diese Basslinie auf die Eventualitäten der diversen kontrapunktischen Strukturen reagiert. Dabei ist generell zu beobachten, dass harmonische Abweichungen im ersten Teil häufiger und weitgehender sind als im zweiten Teil und zum Schluss ganz ausbleiben. Dies zeigt sich insbesondere an den drei Moll-Variationen (15, 21 und 25), wobei die erste Moll-Variation das harmonische Terrain am weitesten verlässt, die Zweite geringere Abweichungen ausweist und die Dritte wieder die Originalfolge der Basslinie aufgreift. Somit wird deutlich, dass sich die harmonischen Verhältnisse als eigenständige Größe umgekehrt zur Entfaltung der Satzstrukturen verhalten und sich nicht unnötig komplizieren.

Besondere Bedeutung kommt dabei der dritten Moll-Variation im Gesamtwerk zu, denn in ihrer Expressivität wird sie nicht nur zum Zentrum des Ganzen, sondern übersteigt in ihrer Wehmut auch das zeitliche Maß jeder anderen Variation. In ihrem subjektiv-bekennenden Charakter erinnert sie an den großartigen Orgelchoral „Schmücke Dich, o liebe Seele“, BWV 654, aus den 18 Leipziger Chorälen. Die Form des Ausdrucks ist hier dennoch weniger eine subjektive, sondern vielmehr eine objektive Ebene, gleichsam als experimentelle Erforschung in der Abhängigkeit der im gegebenen Rahmen möglichen expressiven Beziehung von Chromatik und übermäßigen Intervall-Schritten, wobei Kalkül und Emotion hier in meisterhafter Balance zueinander stehen. Verständlich, dass Glenn Gould diese Variation einen „*psychologischen Meisterstrich*“ nannte.

Title page of the Goldberg Variations, first published edition

No. 16.

Clavier-Ubung
bestehend
in einer

A R I A

mit verschiedenen Veränderungen
vors Clavicimbal
mit 2 Manualen.

Denen Liebhabern zur Gemuths
Ergötzung verfertigt von

Johann Sebastian Bach
Königl. Pohln. u. Churfürstl. Hoff-
Compositur, Capellmeister, u. Director
Chori Musici in Leipzig.

Nürnberg in Verlegung
Balthasar Schmid's

Ebenso genial sind aber auch die Variationen 28 und 29, die, wie Karl Geiringer in seinem Buch über Joh. Seb. Bach schreibt, *„die technischen Probleme der Klaviermusik späterer Generationen vorwegzunehmen scheinen“*. Die unmittelbare Nähe zum 19. Jahrhundert, insbesondere zu Liszt, ist allseits spürbar. An Stelle des zu erwartenden Kanons in der Dezime schreibt Bach ein Quodlibet als 30. Variation, die sich mit ihrem improvisatorischen Gestus scheinbar von der Strenge der anderen Kanons distanzieret, aber dennoch einer kalkulierten Planung unterliegt: Als Mischung aus ursprünglich thematischem Material des Variationenzyklus und Volksmelodien – *„ich bin so lang nicht bei Dir gewest“* und *„Kraut und Rüben haben mich vertrieben“* – weist sie eine eindringlich kompositorische Dichte auf, um möglicherweise auf humoristische Art auszudrücken, dass das Durcheinander des „Quodlibets“ das ursprüngliche Sarabandenthema nun vertrieben habe und, falls man noch wach wäre, an den Anfang des Zyklus zurückkehren könne.

Es würde den Rahmen sprengen, alle Aspekte der Goldberg-Variationen erschöpfend darzustellen. Der riesige Radius an emotionaler wie intellektueller Entwicklung stellt eine Ehrfurcht gebietende Dimension dar, deren sich stets aufs Neue immer wieder aufbauenden Kräfte einem Perpetuum Mobile gleichen, deren Energiequelle nie versiegt. So sollte das Restgeheimnis schöpferischer Arbeit stets dem imaginären Bereich der Intuition überlassen bleiben, der gleichermaßen Interpret und Zuhörer immer wieder bewegt und in Erstaunen versetzt.

Die Goldberg-Variationen faszinierten und beschäftigten ganze Komponistengenerationen, in deren Werken deutlich die Einflüsse dieser konzeptionellen Großanlage zu spüren sind. Bereits in Beethovens Eroica-Variationen sind die Spuren allgegenwärtig, ganz deutlich jedoch im Variationensatz von op. 109, gipfelnd schließlich in den Diabelli-Variationen, Beethovens eigenem Spätwerk.

Aber auch Brahms schien inspiriert zu sein: Nicht nur, dass er als Pianist selbst die Goldberg-Variationen öffentlich aufführte, schienen sie auch Bestandteil seiner kompositorischen Studien zu sein, setzte er sich doch gerade mit den Satztechniken barocker Clavicinisten auseinander, beispielsweise de Grigny, Rameau u.a.. In einem Brief an Schubring aus dem Jahre 1869 schrieb er unter Hinweis auf die Goldberg-Variationen: *„...bei einem Thema zu Variationen bedeutet mir eigentlich, fast, beinahe nur der Baß etwas. Aber dieser ist mir heilig, er ist der feste Grund, auf dem ich dann meine Geschichten baue.“*

Verblüffend ähnlich entwickelt sich die erste Variation der ‚Händel-Variationen‘ op.24, Brahms eigenem Meisterwerk, aus dem Thema heraus.

Natürlich mussten die Goldberg-Variationen auch Bearbeitungen über sich ergehen lassen, so die 1883 erschienene Fassung für zwei Klaviere von Joseph Rheinberger, später von Max Reger revidiert, und die 1914 veröffentlichte Adaption von Ferruccio Busoni. Durch klangliche Veränderungen, Anreicherungen und teilweise harmonisch neue Verbindungen wurde es zu einem fast eigenständigen Musikwerk, wenn auch der grundsätzliche Bauplan unangetastet blieb. Busoni hingegen sah in seinem Weiterdenken von Bach eine radikale Kürzung der formellen Großanlage vor und verzichtete - bis auf zwei - auf alle die Form bestimmenden Kanonvariationen. Auch die Ouvertüre, die bei Bach die architektonische Mitte der Komposition darstellt, wird geopfert. Die verbleibenden Variationen fasst er zu drei in sich verknüpften Gruppen zusammen, die er ihrem Charakter gemäß mit verschiedenen Spielanweisungen versieht, Verdoppelungen der Basslinie wie auch Tenuto-Noten einfügt, um so ein nicht nur angereichertes, sondern auch verändertes Klangbild zu schaffen.

In Bezug auf die Linienführung der einzelnen Stimmen dürfte die Transkription für Streichtrio des Geigers Dimitry Sitkovetsky interessant sein, da sie sich deutlich am Original orientiert. Sogar Stimmkreuzungen der Manualführung werden berücksichtigt, trotz der Aufteilung auf drei Spieler. Eingriffe sind nur da zu finden, wo spieltechnische und Streicherensemblebedingte Gründe unumgänglich sind, der Streicherklang selbst erweist sich als emotional farbgebendes Mittel, wodurch jene Transkription durch die Klarheit der kammermusikalischen und somit schlichten Linienführung unbedingt eine eigenständige Alternative darstellt.

In der Interpretationsgeschichte der Goldberg-Variationen sind Rosalyn Tureck, Wanda Landowska und Glenn Gould maßstabsetzende Pioniere gewesen. Wenn Glenn Gould im Begleittext seiner 1956 erschienenen Aufnahme von 1955 schreibt, *„... es ist, kurz gesagt, Musik, die weder Ende noch Anfang achtet, Musik ohne wirklichen Höhepunkt und ohne wirkliche Auflösung, Musik, die, wie die Liebenden Baudelaires, ‚sanft ruht auf des ungebundenen Windes Schwingen‘“*, dann ist jene kreisförmige Anordnung gemeint, deren Entwicklung von immer neuen Energiefeldern polarisiert, inspiriert und gespeist wird. Ein Universum, dessen Bedeutung einem Alpha und Omega der Musik schlechthin gleicht,

als Musik hingegen sich aus dem Nichts heraus entwickelt und darin wieder entschwindet, quasi in einem Zustand der stillstehenden Zeit ...

© Burkard Schliessmann

Développement virtuose à partir du silence et effacement transcendant dans l'apothéose, ou : ... sans début ni fin ...

Les Variations Goldberg ont toujours représenté pour les pianistes un défi exceptionnel, autant sur le plan technique que sur celui de l'interprétation. Il s'agit d'éclairer l'œuvre de l'intérieur, de parcourir sur la corde raide un vaste espace circulaire dont le point de départ et l'aboutissement sont une apothéose du silence, de se retrouver dans une concentration extrême de complexité interne et externe, dans une cohérence et une homogénéité intérieures et extérieures qui embrassent tout, de produire l'explosion des cellules germinales internes dans la réduction des moyens, et donc avec une subtilité, une susceptibilité et une couleur spéciales. Il s'agit de « jouer » avec des moyens particuliers, de trouver la voie non pas au moyen de doublures à l'octave ou autres expédients, mais dans une rigueur et un ordre fermement structurés. C'est une forme singulière d'intériorisation, de poésie intérieure et extérieure – tout ceci rend les Variations Goldberg absolument uniques – et si difficiles.

Nous ne sommes renseignés sur la genèse de l'œuvre que par les commentaires des biographes romantiques, dont la véracité se laisse difficilement confirmer ou infirmer par les documents de l'époque de Bach. Lorsque l'éditeur nurembergeois Balthasar Schmid publia les Variations Goldberg comme quatrième volume de la *Clavier-Übung* (Pratique du clavier) en 1742, Bach était « Compositeur à la cour du Roi de Pologne et Prince Électeur de Saxe ». Ce titre lui avait été attribué en 1736, en grande part grâce au soutien du Baron Hermann Carl von Keyserlingk, trois ans après que Bach eut dédié le Kyrie et le Gloria de sa Messe en *si* mineur au roi Friedrich August II.

Lorsque Keyserlingk fut plus tard nommé par la Grande Catherine ambassadeur de Russie à la cour de Dresde, il se fit le mécène des meilleurs instrumentistes de son temps, parmi lesquels un talent hors du commun : Johann Gottlieb Goldberg (qui préférerait être appelé Theophilus...). Né à Dantzig en 1727, Goldberg avait été l'élève du fils aîné de Bach, Wilhelm Friedemann,

à Dresde, avant de rejoindre Leipzig en 1740 sur recommandation de Keyserlingk pour y étudier auprès de Bach lui-même. Malgré son jeune âge, Goldberg faisait partout sensation par l'exceptionnelle virtuosité de son jeu.

Johann Nikolaus Forkel, le premier biographe de Bach, écrit en 1802 à propos de la genèse des Variations Goldberg :

Le comte [Keyserlingk] était souvent souffrant, et connaissait ensuite des nuits d'insomnie. Dans ces moments-là, Goldberg, qui vivait chez lui, devait passer la nuit dans une chambre attenante, à lui jouer quelque chose quand il ne pouvait pas dormir. Le comte dit un jour à Bach qu'il aimerait avoir des pièces de clavier pour son Goldberg, qui fussent d'un caractère si doux et quelque peu entraînant qu'elles pussent un peu le réconforter dans ses nuits d'insomnie. Bach pensa que se souhaiterait le mieux satisfait par des variations, qu'il avait jusqu' alors considérées comme une tâche ingrate, en raison de la constante uniformité de l'harmonie fondamentale. Mais toutes ses œuvres étaient alors des modèles d'art, et ces variations devinrent de même sous sa plume. Il s'agit, en réalité, de la seule composition de ce genre qu'il nous ait laissée. Par la suite, le comte les appela rien moins que « ses » variations. Jamais il ne se lassa de les entendre; et longtemps, dans ses nuits d'insomnie, il dit : « Cher Goldberg, jouez-moi une de mes variations. » Bach ne fut peut-être jamais aussi bien récompensé pour une œuvre: le comte lui offrit une coupe en or remplie de cent louis d'or. Mais leur valeur, en tant qu'œuvre d'art, n'eût pas été acquittée, quand même le présent eût été mille fois supérieur.

La recherche musicologique conteste toutefois ce récit pour plusieurs raisons. Lors de sa parution en 1742, l'œuvre ne portait pas de dédicace ; Bach la qualifia simplement de « Pratique du clavier, se composant d'une aria avec différentes variations, pour le clavecin à deux claviers. Composée à l'intention des amateurs pour la récréation de leur esprit » (une « description bien terre-à-terre pour une œuvre aussi grandiose », remarqua Glenn Gould). Par ailleurs, Goldberg n'avait alors que quatorze ou quinze ans – ce à quoi on peut opposer que les enfants prodiges ne sont nullement l'apanage de notre époque, d'autant plus que Goldberg avait la réputation de pouvoir jouer n'importe quoi à vue. Les circonstances de la composition des Variations Goldberg seraient sans doute moins obscures si Goldberg n'était pas mort à l'âge de vingt-neuf ans. Enfin, l'inventaire des biens de Bach ne fait aucune mention d'un gobelet en or, mais recense une blague à tabac en agate sertie d'or estimée à une très grande valeur. Quoi qu'il en soit, les circonstances extérieures semblent de peu

d'importance et ne changent rien à la signification monumentale de ce chef-d'œuvre, véritable jalon de la littérature pour clavier. Qu'elles soient vraies ou non, ces anecdotes enveloppent les Variations Goldberg d'une aura de mystère et accentuent le caractère inaccessible de l'œuvre, qui échappe à l'interprète comme à l'auditeur lorsque l'aria da capo réexposée en guise d'apothéose finale retourne au silence, créant un effet de « temps suspendu ».

L'essentiel réside dans les relations internes de la musique, en particulier par rapport à *l'Offrande musicale* et à *l'Art de la Fugue*, deux monolithes qui surplombent la production de Bach à partir du milieu des années 1740 et que l'on place généralement dans sa « dernière période ». Compte-tenu des multiples activités de Bach dans ses fonctions de cantor, organiste et enseignant, le terme de « dernière période » se rapporte moins à l'âge du compositeur qu'à une nouvelle attitude face à la musique. En effet, ces œuvres se caractérisent par une profondeur et une expression qui reflètent l'intérêt de Bach pour la philosophie et les mathématiques – ce qu'on appelait la « musica speculativa » – et qui élèvent sa musique à un niveau supérieur de réalité humaine.

Les Variations Goldberg inaugurent la dernière période de Bach. Exemple suprême de son style tardif, elles se distinguent par une légèreté et une liberté absolue dans la conduite des voix qui impliquent une maîtrise incomparable des techniques de composition. La série de canons qui sert de base à la structure d'ensemble très élaborée de l'œuvre témoigne d'un investissement extraordinaire, ce qui nous permet en retour de conclure que le dédicataire, le comte Keyserlingk, n'était pas seulement un amateur de musique mais un connaisseur. Le remarquable théoricien de la musique Gioseffo Zarlino (1517-1590), qui fut le premier à définir le système majeur/mineur, décrit dans son traité de contrepoint la technique du canon, laquelle n'était pas une forme de composition très courante : « Mais si quelqu'un s'exerce à composer de cette manière, il deviendra sans nul doute en peu de temps un bon musicien.” Friedrich Wilhelm Marpurge, souvent qualifié de « plus grand théoricien de la musique en Europe », rapporte dans son *Traité de la fugue et du contrepoint* de 1753, que la technique du canon est devenue au cours du xvii^e siècle la « pierre de touche du savoir-faire harmonique”. Parallèlement, le canon était considéré comme l'image de la liturgie céleste infinie – « sine fine » – du Sanctus, ce qui le chargeait presque d'une signification spirituelle. Parvenue à une nouvelle dimension avec Bach et les Variations Goldberg en 1741/42, la technique du canon exercera désormais son influence sur toutes les œuvres du compositeur jusqu'à sa mort. Le canon gagne en autonomie, il n'est plus simplement une formule

mystérieuse de salutation ou un exercice académique stérile, mais élève des œuvres comme les *Variations canoniques* pour orgue, *l'Offrande musicale* et *L'Art de la fugue* à un nouveau degré d'expression visionnaire. Le fait que Bach se soit consacré intensivement à cette technique et les liens qui la rattachent à plusieurs de ses autres œuvres ont été confirmés en 1974 par la découverte sensationnelle à Strasbourg de son exemplaire personnel de l'édition originale des *Variations Goldberg*. Celui-ci comporte non seulement les corrections manuscrites de Bach (auxquelles Forkel avait déjà fait allusion), mais également quatorze canons écrits par Bach à la main au recto du deuxième feuillet de couverture, « sur les huit premières notes de la basse de l'aria précédente » (BWV 1087). L'un de ces canons (n° 11) était connu depuis 1747, Bach l'ayant inscrit dans l'album de Johann Gottfried Fulde, tandis qu'un autre (n° 13) apparaît comme « Canon triplex » sur le portrait de Bach peint par Haußmann en 1746 (ce canon fut imprimé par la suite pour la société de Lorenz Christoph Mizler). Dans ces deux canons, la ligne de basse des *Variations Goldberg* est clairement identifiable. La parenté entre les techniques de canon employées dans les 14 Canons et dans les *Variations canoniques sur Vom Himmel hoch* pour orgue avec deux manuels et pédale (BWV 769) s'explique par le fait que les premières notes de la ligne de basse des *Variations Goldberg* correspondent à la mélodie du choral de Noël luthérien. Cette ligne de basse avait déjà été utilisée par Bach dans la Sarabande du *Petit Livre d'Anna Magdalena Bach*.

Dans les *Variations Goldberg*, l'Aria détermine dès sa première note le plan structurel de tout le complexe de variations. Contrairement à l'habitude, elle ne fournit pas un matériau thématique destiné à être soumis à des variations de plus en plus élaborées, mais constitue la première exposition de la ligne de basse, avant même que la technique de variation ne commence à se déployer. Cette ligne de basse, une passacaille de quatre fois huit mesures, restera déterminante pour tout le réseau des trente variations. La mélodie richement ornée qui lui est superposée évolue avec une autonomie qui, à elle seule, suffirait à indiquer la qualité de la composition entière.

Si elle n'est plus citée dans la construction motivique des variations suivantes, l'Aria fait néanmoins presque fonction de miroir du tout : non seulement ses 32 mesures correspondent aux 32 morceaux de l'œuvre (30 variations encadrées par l'Aria et sa réexposition finale), mais Bach y présente de manière exemplaire le principe qui régit l'ensemble de la composition, celui de la variation sur une basse donnée. La première variation souligne d'emblée l'autonomie et l'indépendance de Aria par rapport aux variations qui lui succèdent, lesquelles forment un contraste abrupt avec le calme sublime

de l'Aria et semblent contredire la primauté traditionnelle du thème : nous n'avons pas ici une ornementation prudente de la mélodie, mais une opposition dialectique qui se poursuivra tout au long de l'œuvre. La variation 2, dans le style d'une invention libre, présente un mélange équilibré de tranquillité sereine et de contrôle impérieux. La variation 3 est un canon, comme le sera désormais chaque troisième variation : n° 3 canon à l'unisson, n° 6 canon à la seconde, n° 9 canon à la tierce, et ainsi de suite jusqu'au n° 27, canon à la neuvième. La dernière variation substitue au canon un « Quodlibet » sur des chansons populaires de l'époque. Le principe architectonique supérieur éclaire la structure d'ensemble, qui est divisée en dix groupes de trois morceaux, le premier morceau présentant chaque fois un type d'écriture contrapuntique de caractère libre et improvisé, le second faisant appel à des figurations virtuoses dans le style de la toccata, et le troisième reposant sur la technique du canon.

Au-delà de cette division en groupes de trois, l'œuvre est également divisée en deux vastes sections autour de la variation 16, une ouverture à la française. La structure bipartite se reflète en outre dans les relations de réciprocité entre certaines variations, par exemple les variations 10 et 22 ou les variations 13 et 25, apparentées par leur ligne mélodique enrichie d'ornements mélismatiques et par la similitude de leur formule d'accompagnement. Les canons à la tierce et à la sixte sont en rapport structurel grâce à l'emploi du double contrepoint. Par ailleurs, on observe une parenté entre les variations 4 et 19 et entre les deux mouvements de suite : la gigue (variation 7) et la sarabande (variation 26).

Une analyse approfondie de la ligne de basse – dont Glenn Gould disait qu'elle maintient la chaîne des variations « avec l'inexorable assurance de sa propre inévitabilité » – montre l'étonnante flexibilité rythmique et harmonique avec laquelle elle réagit aux éventualités des diverses structures contrapuntiques. Les dérivations harmoniques sont plus fréquentes et plus poussées dans la première partie que dans la seconde, et finissent par disparaître complètement. Cette caractéristique est particulièrement apparente dans le cas des trois variations en mineur (15, 21 et 25) : la première s'aventure très loin en terrain inconnu, la seconde un peu moins, et la troisième reprend fidèlement le déroulement original de la ligne de basse. Cela montre que les relations harmoniques sont une composante indépendante en rapport inversement proportionnel au déploiement des structures d'écriture et ne deviennent pas nécessairement plus complexes.

Dans ce contexte, la troisième variation en mineur se charge d'une signification particulière. Non seulement son expressivité en fait le centre de gravité de l'œuvre, mais sa nostalgie dépasse tout ce que proposent les autres variations. Son caractère de confession subjective rappelle le splendide choral d'orgue *Schmücke Dich, o liebe Seele* BWV 654, extrait des *18 Chorals de Leipzig*. Pourtant, la forme de l'expression se situe ici à un niveau plus objectif que subjectif : il s'agit d'une recherche expérimentale sur l'étendue des possibilités expressives de la relation entre chromatisme et intervalles augmentés dans le cadre donné, calcul et émotion étant ici maintenus dans un équilibre magistral. On comprend pourquoi Glenn Gould qualifiait cette variation de « coup de maître psychologique ». Tout aussi géniales sont les variations 28 et 29, dont Karl Geiringer écrit dans son livre sur Bach qu'elles « semblent préfigurer les problèmes techniques de la musique pour piano des générations ultérieures ». Tout, dans ces deux variations, annonce le XIX^e siècle, et plus particulièrement Liszt. Au lieu du canon à la dixième qu'on serait en droit d'attendre, Bach écrit en guise de variation 30 un quodlibet dont le caractère apparemment improvisé semble se distancer de la sévérité des autres canons, mais qui s'avère en réalité rigoureusement calculé. Mêlant des éléments thématiques empruntés aux variations et des mélodies populaires – « Il y a si longtemps que je ne suis plus auprès de toi » et « Choux et raves m'ont fait fuir » – cette page d'une grande densité d'écriture vise peut-être à exprimer avec humour que le remue-ménage du quodlibet a finalement chassé le thème original de sarabande et que, au cas où l'on serait encore éveillé, on peut reprendre depuis le début.

Il est impossible de traiter ici exhaustivement tous les aspects des Variations Goldberg. La gigantesque palette émotionnelle et intellectuelle qu'elles déploient au cours de leur développement est d'une dimension intimidante, leurs forces toujours renouvelées ressemblent à une *perpetuum mobile* nourri par une énergie inépuisable. Le mystère du travail créateur sera donc laissé au domaine de l'imaginaire et de l'intuition, bouleversant et stupéfiant l'interprète comme l'auditeur à chaque nouvelle écoute.

Les Variations Goldberg ont fasciné des générations de compositeurs, dont les œuvres reflètent l'influence de ce vaste cycle. On en observe la trace dans les Variations « Eroica » de Beethoven, plus encore dans le mouvement à variations de sa sonate pour piano op. 109, et surtout dans les Variations Diabelli, chef-d'œuvre de la dernière période de Beethoven.

Brahms aussi paraît avoir été inspiré. Non seulement il joua lui-même les Variations Goldberg en public, mais il semble les avoir étudiées à l'époque où il s'intéressait aux techniques d'écriture des clavecinistes baroques, par exemple Grigny ou Rameau. Dans une lettre à Adolf

Schubring datant de 1869, il écrit à propos des Variations Goldberg : « ... dans un thème à variations, il n’y a presque que la basse qui m’intéresse. Mais celle-ci est sacrée pour moi, elle est la base solide sur laquelle je construis mes histoires. » À ce propos, il suffit de voir comment la première des *Variations sur un thème de Haendel* op. 24, le chef-d’œuvre de Brahms, se développe à partir du thème.

Les Variations Goldberg ont bien sûr été l’objet de nombreux arrangements. Citons la version pour deux pianos de Joseph Rheinberger, parue en 1883 et révisée plus tard par Max Reger, ou l’adaptation de Ferruccio Busoni publiée en 1914. Les modifications de la matière sonore, l’enrichissement de l’écriture et les nouvelles relations harmoniques ont fait de chaque arrangement une œuvre musicale presque indépendante, quand bien même la structure générale demeurerait inchangée. Busoni, de son côté, repensa l’original et opéra une réduction radicale de la forme en supprimant les variations en canon (à l’exception de deux) ainsi que l’ouverture qui représente chez Bach le centre architectonique de la composition. Busoni disposa les variations restantes en trois groupes unis par des liens internes et dotés d’indications d’interprétation diverses selon leur caractère respectif. Il doubla par endroits la ligne de basse et ajouta des notes tenues, si bien que l’image sonore n’est pas seulement enrichie mais profondément modifiée. La transcription pour trio à cordes du violoniste Dmitry Sitkovetsky s’avère particulièrement intéressante en ce qui concerne la conduite des voix, car elle s’oriente clairement vers l’original. Même les croisements de voix entre manuels sont respectés, bien que l’arrangement soit pour trois instrumentistes. Sitkovetsky n’a retouché le matériau musical que là où la technique des instruments à cordes l’y obligeait. La sonorité des cordes apporte couleur et émotion, si bien que cette transcription se présente comme une alternative valable, la clarté de la musique de chambre autorisant une parfaite transparence de la conduite des voix. L’histoire de l’interprétation des Variations Goldberg a été marquée par le travail de pionnier de Rosalyn Tureck, Wanda Landowska et Glenn Gould. Quand Glenn Gould écrit dans le texte accompagnant son enregistrement de 1955 : « ... c’est, en bref, une musique qui n’observe ni début ni fin, une musique sans véritable culmination ni véritable résolution, une musique qui, comme les amants de Baudelaire, est “mollement balancée sur l’aile du tourbillon intelligent” », il parle de cette conception circulaire dont le développement est polarisé, inspiré et nourri par des champs d’énergie toujours nouveaux. Un univers dont la signification équivaut à l’alpha et l’oméga de la musique, une musique qui naît du rien et retourne au rien, comme dans un état où le temps reste suspendu...

© Burkard Schliessmann

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 and the “President’s Citation” from the renowned Bastyr-University in Seattle, WA, USA, in 2012 – he has also developed a considerable personal following over the years.

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

“I’m a pupil of 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 of 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 Horowitz 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 – he is 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" with 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



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 - 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 tiefsetzende 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 Eckpfeiler 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 Horowitzki). 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

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 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 imaginaire 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 pianistes 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



Highly praised recordings from Burkard Schliessmann



“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)



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)



“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)

DIVINE ART RECORDINGS GROUP



Over 600 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.

UK: Divine Art Ltd. email: uksales@divineartrecords.com

USA: Diversions LLC email: sales@divineartrecords.com
www.divineartrecords.com

find us on facebook, youtube and twitter

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.

