CHANDOS

J.S. Bach

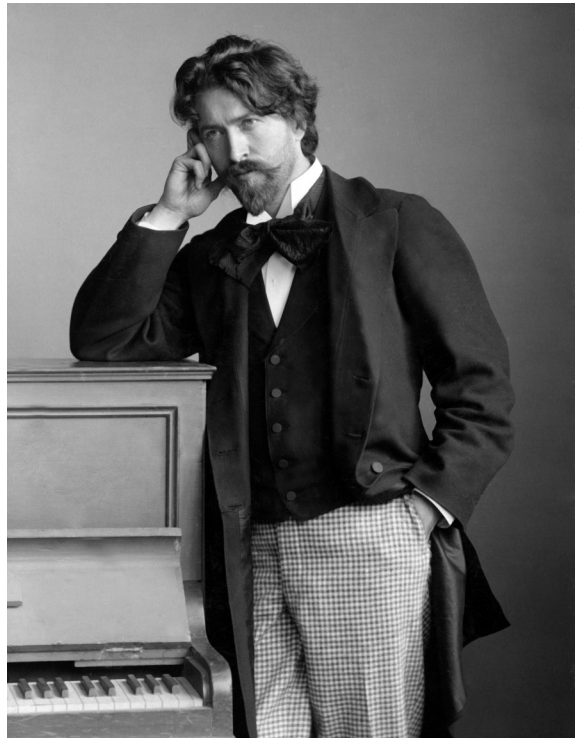
ITALIAN CONCERTO

PARTITA IV

J.S. Bach/ Busoni

CHACONNE

Federico Colli PIANO



Mary Evans Picture Library / Süddeutsche Zeitung Photo

Ferruccio Busoni, 1898

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

		Partita IV, BWV 828 in D major • in D-Dur • en ré majeur from *Clavier-Übung I* (Leipzig, 1726 – 31)	**30:18**
1	1	Ouverture	5:08
2	2	Allemande	7:58
3	3	Courante	3:47
4	4	Aria	2:28
5	5	Sarabande	5:26
6	6	Menuet	1:51
7	7	Gigue	3:21
		Concerto nach italiänischem Gusto, BWV 971 (Concerto after the Italian Taste, or Italian Concerto) in F major • in F-Dur • en fa majeur Part 1 of *Clavier-Übung II* (Leipzig, 1735)	**12:19**
8		[ ]	3:55
9		Andante	4:57
10		Presto	3:20

11 **Chaconne** **16:47**

Ciaccona from Partita II, BWV 1004 (1720)
in D minor • in d-Moll • en ré mineur
for Solo Violin
Arranged c. 1897 for Solo Piano by Ferruccio Busoni (1866 – 1924)
An Eugen d'Albert

Andante maestoso, ma non troppo lento – Più mosso, ma misurato – Un poco a piacere, ma sempre energico il ritmo – Sostenuto – Tempo I – Allegro moderato ma deciso – Più sostenuto – Più vivo – Tempo I

TT 59:42

Federico Colli piano

Federico Colli
© Benjamin Ealovega Photography

Director Musices in Leipzig

Asked about the professional duties of Johann Sebastian Bach in Leipzig, almost any music lover will think first of the term 'Thomaskantor' and the associated activities as teacher at the St Thomas School with its longstanding traditions and as conductor of the weekly performances of sacred concerted music in the two principal churches of St Thomas and St Nicholas. Bach himself only rarely – and probably reluctantly – referred to himself as a mere cantor, however: 'Though at first, indeed, it did not seem at all proper to me to change my position of *Kapellmeister* for that of cantor', he wrote in his famous letter of 1730 to Georg Erdmann, a friend from his school days, for that title entailed the unpleasant connotation of an artistically inferior schoolteacher and choirmaster. Rather, Bach saw himself as 'Director Musices', as the city's music director, for only that title allowed him to claim a position equal in status to that of a court *Kapellmeister*.

When in May 1723 Bach signed and sealed an official document confirming his appointment in Leipzig, he had made a decision that not only affected his immediate life but that would have far-reaching consequences for the focus of his creative output and even for the transmission of his works. The composer himself was apparently aware of the implications which his decision would have, and he conceded that it was not an easy choice: 'Which is why I postponed my decision for a quarter of a year.' Only with an enormous exertion of energy was he able to liberate himself from the constant strain of supplying new church music on a weekly basis by composing, between 1723 and 1726, three complete annual cycles of sacred cantatas, thereby creating a repertoire on which he could fall back at any time in subsequent years without much effort.

Clavier-Übung, Parts 1 and 2

Having mastered these extraordinarily hectic and industrious first creative years at Leipzig, Bach evidently used the time he had gained to prepare a new series of artistic projects; thus, for example, he set about composing the six harpsichord partitas,

which from November 1726 he published first in individual instalments, choosing the title 'Clavier-Übung', and after five years as a collective opus. During the Easter Fair 1735 he released the *Zweyte Theil der Clavier Ubung bestehend in einem Concerto nach Italiænischen Gusto und einer Overture nach Französischer Art vor ein Clavicymbel mit zweyen Manualen* (Second Part of the Clavier Übung consisting of a concerto in the Italian style and an overture in the French manner for a harpsichord with two manuals). This elaborate title indicates that it was Bach's intention to present the two national styles predominant at the time in characteristic compositions. In his treatment of the instrument Bach took certain liberties by choosing genres from the realm of orchestral music, which he adapted as closely as possible to the keyboard, taking great delight in imitating numerous orchestral effects. This transformation was particularly successful in his 'Italian Concerto', BWV 971. Even the harshest critic of Bach, his former student Johann Adolph Scheibe, praised the piece enthusiastically:

> Foremost among the published music is a keyboard concerto the author of which is the famous Bach; it is in the key of F major and is arranged in the best possible fashion for this kind of work. This keyboard concerto has to be regarded as a perfect specimen of an excellently crafted unaccompanied concerto.

The overwhelming success of the first two parts of the *Clavier-Übung* was owed to Bach's supreme contrapuntal craftsmanship, which instilled new life in the established forms of the partita and the concerto. Bach was even able to add new expressive dimensions to the well-defined formal outlines of the stylised suite movements and the rather bold contrasts between *tutti* ritornellos and *concertato* episodes by incorporating polyphonic structures. These particular qualities did not remain unnoticed by the composer's contemporaries. For example, the Leipzig lecturer for rhetoric Johann Abraham Birnbaum in his apologia of Bach's compositional technique (1738) attempted to characterise the exceptional position which the Leipzig *Thomaskantor* held among the composers of his age, finding words that even today offer significant insights into the aesthetic and philosophic concepts that determined Bach's creative work:

> Certainly, also, the voices in the works of this great master of music are wonderfully intertwined, yet without

> creating the slightest confusion. They move jointly or against one another, whichever way is necessary. They part company, and yet at the proper time all come together again. Each voice distinguishes itself from the others by a particular variation, while at other times they imitate one another. They flee and then again pursue one another, yet in their busily trying to outdo one another we never notice even the slightest irregularity. When all this is performed as it should be, there is nothing more beautiful than this harmony.

The careful contrapuntal elaboration of a piece served, according to Birnbaum, to correct the imperfections of nature; accordingly, the complexity of the artistic convolutions offered to the listener determined the degree of beauty in a piece. This concept of musical perfection may also be observed in the works presented on this CD. Even after having heard the piece numerous times the listener can hardly grasp the musical abundance of Bach's compositions in all its facets, and yet the numerous contrapuntal ramifications and details that constitute the individual movements conjoin to form a comprehensible general impression.

J.S. Bach: Partita IV

Partita IV (BWV 828) was first published privately by Bach in 1728 in Leipzig. Bach chose to begin the piece with a French overture, the characteristics of which he reproduced precisely: The movement opens with an ostentatious slow section with sharply dotted rhythms and swift scale figures. Full-voiced chords are suggestive of a large-scale orchestra. This festive introduction is followed by an extended *concertato* fugue, in which Bach alternates skilfully between densely woven thematic expositions and melodious interludes. In a proper orchestral overture the latter would be the trio episodes, played by three *concertato* woodwinds (two oboes and a bassoon). The ensuing *Allemande* represents a type of dance that had been firmly established in the keyboard repertoire since the mid-seventeenth century. Yet, as a matter of fact, Bach's *Allemande* has by now little in common with the original dance; rather, it is a kind of fantasy on this type of movement. Paced in a slow metre, the finely honed, strict three-part texture displays numerous melodic and rhythmic subtleties in the ornamented melodic line, which is supported by the two lower parts. The same is true of the *Courante*, also set for three contrapuntal parts, the metric organisation

of which fluctuates between 3 / 2 and 6 / 4. The attentive listener will notice that Bach is skilfully working with inversions of the subject here, in the second half achieving the effect of almost classical development. The lively *Aria* adopts the 2 / 4 metre fashionable at the time, captivating us through its pleasant syncopated melody, while the *Sarabande* takes up the experimental character of the *Allemande*. After a brief *Menuet* the Partita closes with a virtuosic three-part *Gigue*.

J.S. Bach: Italian Concerto
Published in 1735, the Italian Concerto (BWV 971) is one of Bach's best-known keyboard works. In this piece the composer has succeeded masterfully in transferring the conventions of the concerto genre to the keyboard instrument. A careful listener will notice how in the opening movement motifs of the introductory *tutti* ritornello are worked into the episodes as accompanying or structuring elements. The second movement, an elegiac *Andante*, conveys the illusion of a strongly ornamented *cantilena* presented by a melody instrument in high register above an ostinato-like accompaniment by the low strings. Perhaps Bach had in mind here the slow movements of his two violin concertos in E major and A minor, which are constructed on the same principle. For the finale, a jaunty *Presto*, he chose the form of a bipartite sonata movement, thus approaching a genuine keyboard idiom. It almost seems as if by employing this artistic device he intended to cancel the illusion of an arrangement of orchestral music and to lead both performer and audience back to the forms and sound world of the keyboard.

J.S. Bach / Busoni: Chaconne
From early on the quasi abstract quality of his polyphonic style of composition has stimulated musicians to adapt pieces by Bach for other instruments. As his student Johann Friedrich Agricola (1720 – 1774) attests, Bach himself as well enjoyed playing his sonatas and partitas for solo violin on the clavichord, 'filling in as much of harmony as he deemed necessary'. In this respect, the *Ciaccona* from the second Partita in D minor for solo violin (BWV 1004) by Bach is regarded as the unsurpassed peak of his ambition to realise without noticeable compromises the full harmonic and contrapuntal scope of his musical language on a melody instrument with only limited potential for chordal and polyphonic play. The Berlin *Kapellmeister* and music theorist Johann Friedrich Reichardt (1752 – 1814) traced the mastery of this piece

to Bach's exceptional gift of moving within the self-imposed limitations with maximal liberty and assurance. The Bach biographer Philipp Spitta (1841 – 1894) even spoke of 'the triumph of spirit over matter'. The *Ciaccona* inspired the Italian composer and pianist Ferruccio Busoni (1866 – 1924) to prepare a keyboard transcription, in which he adopted the original score and added numerous pianistic details. Busoni, whose development as a pianist and composer was influenced by Bach in a decisive way, acted here upon the maxim which he had expressed in his *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Sketch of a New Aesthetic of Music, 1907):

> The spirit of an art-work, the measure of emotion, of humanity, that is in it – these remain unchanged in value through changing years; the form which these three assumed, the manner of their expression, and the flavour of the epoch which gave them birth, are transient, and age rapidly.

Accordingly, Busoni saw reason to transform the *Ciaccona* into a virtuosic keyboard piece the high technical requirements of which corresponded with those of its model. The additional parts are particularly prominent in the extended middle section in D major: The original chord sequences of the version for violin are surrounded by fast passage work, and the distinctive three-note motif, which in Bach's version is embedded in rapid semiquaver passages, appears in the piano arrangement as a multiple echo in different octaves.

© 2019 Peter Wollny

Translation: Stephanie Wollny

A note by the performer

On devising every single CD, the only vital question that a musician always has to ask himself is related to the meaning: which ideas create a unity among all the works on the album?

On this CD, even if the manifestation in each work is different, the meaning is the same: the relationship with the transcendent.

The theme is a highly current topic: a human emotion is really true only when it is in a relationship with the transcendent.

I shall try to explain it better, because it is crucial.

Music, if we understand it in a conventional sense, is not a universal language: that is, if we understand music only as feelings and emotions, it is not a universal language. If we follow this idea, we move further and

further away from the transcendent and, consequently, deeper and deeper into the lost land of illusion. The reason is the same if the beauty of a sunset is nothing more than an apparent sensation: if we are not able to see behind the beauty of a sunset, to the hands of the potter who with his holy tears wets the clay of his creation, all that beauty remains only appearance. It will not belong to Truth.

To be universal, the beauty of music – and of all reality around us, as well as our spirit and our soul – must be related to Truth and must be evocative of the transcendent. Music must be – here I use a term taken from theology – a contemplative reality. Viewing music as a contemplative reality means that music is a sign of a deeper mystery; making that effort offers the promise that only at such a point does music achieve universality – becoming infinite and eternal. Only when music becomes one with the transcendent, with that which sparked the inspiration in the heart of the composer, with the transcendent moment at which the music ends, with the same transcendent realm in which it exists in the present, under the hands of the interpreter, only at that point will music – everywhere and every time – be beautiful.

The challenging idea behind this whole album is to find the strength to view the music in its relationship with the transcendent; in other words, to experience it by means of a contemplative approach to reality.

This relationship is discoverable in both of the first two works, reaching pre-eminence during the slow movement of the Italian Concerto and the *Ouverture* and *Sarabande* of Partita IV. In the *Sarabande*, the first three notes always create in me the image of a head that bows down, under the weight of God, in holy prayer.

But this relationship is absolutely clear in the Chaconne.

And it is not a case of Busoni, who said that 'only the transcendent (the Divine) deserves adoration', *choosing* this work by Bach to create the finest transcription in the entire history of piano music.

The Chaconne is music made by symbols: all the notes, all the phrases, all the harmonies and the melodies are signs of a deeper mystery; and this mystery conveys to us images, tells us stories. Here, it is my task to explain to you, with words, the mystery that I personally have discovered during my journey into knowledge of this music: for without consciousness of this mystery it is simply impossible to understand the overpowering beauty of the Chaconne.

The Chaconne is made up of three different parts: the first one in minor (D minor, the tonality of most Requiem settings), the second one in major (D major, the tonality of the Magnificat, BWV 243), the last one, very enigmatic, acts as a conclusion.

The Chaconne has a theme, a very simple one, just four bars long. This theme is transformed thirty-three times in the part in minor, before arriving at the part in major. During the last transformation before the first D major chord, Bach inserts a tritone, the interval called *diabolus in musica* (the devil in music), a very scary interval that during the whole history of music has meant: fear of death. At this point, as I became aware of the presence of this interval and of the significance of the number 33, the Christological symbolism of the work appeared to me in all its power. And it is at this point that my journey into knowledge and comprehension of the mystery behind the beauty of this work starts.

The first image that arises before our eyes, at the very beginning – the theme – is the image of Golgotha. The piece starts *in medias res*, and we perceive the prospect of the cross, the sky that darkens, the beautiful long hair of Mary Magdalene and her tears below the cross. We feel the holy power of the mystery that allows God to suffer, that permits God to tempt God: we may be present at the mystery of the death of God!

The narrative starts at the sixth transformation. The melody seems to be the voice of the Evangelists, telling us the story of Jesus: from his humble birth to the first speech in the Sanhedrin, from the esoteric transfiguration to the miracle of the resurrection of Lazarus, from the Sermon on the Mount to the entrance into Jerusalem.

In the twentieth transformation we are surrounded by the sobs in the Garden of Gethsemane and we see the weeping Jesus: here he is human, in all his power, and he is filled with fear.

The story changes from the twenty-third transformation: here starts a very long *crescendo* – a *crescendo* not only in terms of sound but also in terms of emotion – that evokes the path that is the Via Dolorosa in Jerusalem. With the cross on his back, stained with blood, mocked by the people, Jesus is fulfilling his mission. And we perceive this path, we are able to see his stumbles, to hear the cries of the Virgin Mary, we can see the nails hammered into his hands and the prospect of the cross, rising from the ground, growing always bigger and bigger before our large and miserable human eyes.

And at the end of this spasmodic *crescendo*, the theme returns at its most powerful: death is approaching, and in this scene the devil is behind the mirror. The 'devil in music' interval is the seal on this death: after it, the world, and the human spirit, will be something else, forever.

The fear inherent in the moment closes the first chapter. The last chord of the chapter is an open chord: we cannot determine whether it is a major or a minor chord; an open chord means only that the fear and this death are not the last word. So, we must move onward.

After a long resonant pause, a D major chord welcomes us.

We are in a dark tomb now, and Jesus has been laid down near us. Silence is everywhere: the music here represents only the motion of the calm spirit of God. Suddenly (bar 146) a light strikes into the tomb. The darkness gradually disappears and the spirit of Jesus is awakened; it vanishes from his body, together with his body, the light is so dazzling.

Then, frenzied excitement: the news spreads fast that a man has been able to fight and surmount death (bar 154). Mary Magdalene runs off to announce this tremendous news, St Peter inspects the tomb, and in their room Jesus appears among the disciples.

The bells (bar 166) are the brilliant jubilation at this real sign of the divinity of Jesus. The giant bells cover the full length of the keyboard, as if to embrace the entire world in the same joy, in the same jubilant celebration of the resurrection of Jesus.

This pure exultation closes the second chapter. But once more, the last chord is an open one. If death was not the last word, neither can the resurrection be, can it? What can be more than the resurrection? I spent much time over this unanswered question, but thanks to some reading I found the answer to the last chapter.

A distant chord opens the last part of the Chaconne. A sense of mystic meditation fills the air. The music here (bar 222), so sparse with notes, is the mirror of our restless but sleepy soul. We observe a very old man, in a dark and humid cave, alone, bowed over his holy books, praying, listening. We are on a remote island in the Mediterranean Sea, the island of Patmos. The man before us is St John.

In the silence of his deep meditation (bar 234) the voice of the Archangel Gabriel breaks the motionlessness. He tells the most obscure words ever recorded in the history of the world: words of something that will happen.

The Archangel Gabriel speaks; St John writes.

And into this evocative story, images of the Apocalypse arise vividly before our eyes.

In a colossal *crescendo* (bar 238) we glimpse the frightening scenes of God's fury: the rider on a white horse, with the sword of justice, and Armageddon, the last battle of Good versus Evil; again and again, more sound and more energy, for the images of the devastation of this world, for the lake of fire, for the evocation of the crying of the sinners, for the blood of the damned.

At the very end, the Theme returns. A human mind cannot imagine a more powerful sonority coming from an instrument, and a human heart cannot bear a more sublime greatness.

God is seated in front of us, on his white throne, in his golden halo, judging the good and the bad.

The bells of destiny (bar 256) signal the approach of the inescapable end of all things. And one of the most human chords that I have ever encountered in music (bar 254) is the sign that only at the moment of the last judgement will all human beings be able to recognise themselves as humans, in the middle of other humans – all equal, all the same, because everybody stands equal before God.

Finally, the last chord. Finally, after the theme, a D major chord. This complete harmony reveals to us the ultimate meaning of the piece; after this long journey, travelling from death to resurrection, from apocalypse to the last judgment, the answer beyond the veil is a glorious one: the love of God is above all, at the end of everything, inside everything; and a future of peace, light, and fraternity is awaiting us.

After all the suffering, the hope of eternal love is what can save us: this love will be the final answer – this love was the first promise – and believing in this love is now, clearly, the most confident wager.

© 2019 Federico Colli

Praised by *Gramophone* for the 'crystalline brilliance and translucence that takes you to the heart of everything he plays', the Italian pianist **Federico Colli** is internationally recognised for his intelligent, imaginative interpretations and impeccable technique. He was born in Brescia in 1988 and studied at the Conservatorio di musica 'Giuseppe Verdi' in Milan, Accademia Pianistica Internazionale 'Incontri col Maestro' in Imola, and Universität Mozarteum Salzburg, under the guidance of Sergio

Marengoni, Konstantin Bogino, Boris Petrushansky, and Pavel Gililov. Since winning First Prize at the International Mozart Competition in Salzburg in 2011 and Gold Medal at the Leeds International Piano Competition in 2012, he has performed with leading orchestras across Europe and the Americas, including the St Petersburg Philharmonic Orchestra, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI di Torino, Philharmonia Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Hallé, Philharmonie Zuidnederland, Polish National Radio Symphony Orchestra, Wiener KammerOrchester, and Camerata Salzburg, under such eminent conductors as Valery Gergiev, Sakari Oramo, Neil Thomson, Sir Mark Elder, Vasily Petrenko, Vladimir Ashkenazy, Yuri Temirkanov, Alan Buribayev, Juraj Valčuha, Joji Hattori, and Thomas Søndergård. Federico Colli has appeared at the Klavier-Festival Ruhr, Duszniki International Chopin Piano Festival, Eilat Chamber Music Festival, Festival Pianistico Internazionale di Brescia e Bergamo, Accademia Filarmonica Romana, LSO St Luke's, International Piano Series at the Southbank Centre in London, Sociedad Filarmónica de Bilbao, Società dei Concerti di Milano, White Nights Festival in St Petersburg, Joy of Music Festival in Hong Kong, Dvořák Prague International Music Festival, Cidade das Artes in Rio de Janeiro, Musashino Civic Cultural Hall in Tokyo, and Tokyo Bunka Kaikan.

Federico Colli, at Potton Hall, preparing to record Bach

Director Musices in Leipzig
Fragt man nach Johann Sebastian Bachs Leipziger Tätigkeit, so wird fast jedem Musikfreund zuerst der Begriff "Thomaskantor" einfallen sowie das damit verbundene Aufgabenfeld als Lehrer an der traditionsreichen Thomasschule und Dirigent der wöchentlichen Aufführungen von geistlicher Figuralmusik in den beiden Hauptkirchen St. Thomae und St. Nikolai. Bach selbst hat sich jedoch nur selten – und vermutlich ungern – einfach als Kantor bezeichnet: "Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wolte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden", heißt es vielsagend in dem berühmten Brief an den Jugendfreund Georg Erdmann aus dem Jahr 1730, denn dem Titel haftete das Odium eines künstlerisch minderwertigen Schulmannes und Chorleiters an. Eher sah Bach sich deshalb als "Director Musices", als städtischer Musikdirektor; nur mit diesem Titel konnte er einen Rang behaupten, der dem eines höfischen Kapellmeisters ebenbürtig war.

Als Bach im Mai 1723 auf einem offiziellen Revers mit Unterschrift und Petschaft seine kurz zuvor erfolgte Berufung in Leipzig annahm, traf er eine Entscheidung, die über die unmittelbaren Umstände seines Lebens hinaus auch für die Schwerpunkte seines Schaffens und selbst für die Überlieferung seiner Werke weitreichende Konsequenzen haben sollte. Bach selbst hat die Tragweite dieses Entschlusses offenbar deutlich empfunden und sich die Entscheidung nach eigenem Geständnis nicht leichtgemacht: "weßwegen auch meine resolution auf ein vierthel Jahr trainirete". Von der erdrückenden Dauerbelastung der Bereitstellung neuer Stücke für die Musikaufführungen in den Kirchen vermochte er sich nur mit einer ungeheuren Kraftanstrengung zu befreien, indem er zwischen 1723 und 1726 drei vollständige Jahrgänge von Kantaten komponierte und somit ein Repertoire schuf, auf das er in den folgenden Jahren jederzeit ohne größeren Aufwand zurückgreifen konnte.

Clavier-Übung, Teil 1 und 2
Nachdem diese außerordentlich hektische und arbeitsame erste Leipziger

Schaffensperiode hinter ihm lag, nutzte Bach die gewonnene Zeit offenbar zur Vorbereitung neuer künstlerischer Projekte – etwa für die Kompositionsarbeiten an den sechs Cembalo-Partiten, die er ab November 1726 unter dem Titel "Clavier-Übung" zunächst einzeln, fünf Jahre später dann als geschlossenes Opus veröffentlichte. Zur Ostermesse des Jahres 1735 erschien dann der "Zweyte Theil der Clavier Ubung bestehend in einem Concerto nach Italiænischen Gusto und einer Overture nach Französischer Art vor ein Clavicymbel mit zweyen Manualen". Bach wollte in diesem Opus mithin die beiden vorherrschenden Nationalstile seiner Zeit in charakteristischen Kompositionen vorstellen. Eine gewisse Verfremdung ergab sich daraus, dass er Gattungen aus dem Bereich der Orchestermusik wählte, die er so genau wie möglich auf das Tasteninstrument übertrug, wobei er sich einen Spaß daraus machte, zahlreiche orchestrale Effekte nachzuahmen. Besonders gut gelungen ist dies in dem "Italienischen Konzert" BWV 971. Selbst Bachs schärfster Kritiker, sein ehemaliger Schüler Johann Adolph Scheibe, fand enthusiastische Worte zu diesem Werk:

> Vornemlich ist unter den durch öffentlichen Druck bekannten Sachen ein Clavierconcert, welches den berühmten Bach zum Verfasser hat, und aus der grossen Thonart F. gehet, auf die beste Art eingerichtet, die nur in diesen Stücken anzuwenden ist. Und es ist dieses Clavierconcert als ein vollkommenes Muster eines wohleingerichteten einstimmigen Concerts anzusehen.

Der große Erfolg der ersten beiden Teile der Clavier-Übung beruhte in Bachs überlegener satztechnischer Kunst, durch die die alten Formen der Partita und des Concertos gleichsam mit neuem Leben erfüllt wurden. Selbst die abgezirkelten Formen der stilisierten Suitensätze und die eher plakativen Kontraste zwischen Tutti-Ritornell und konzertanter Episode vermochte er mit polyphonen Strukturen anzureichern und dadurch vieldeutig und tiefsinnig zu gestalten. Den Zeitgenossen blieb dies nicht verborgen. So unternahm der Leipziger Dozent für Rhetorik Johann Abraham Birnbaum in seiner 1738 verfassten Apologie der Bachschen Kompositionstechnik den Versuch, die besondere Stellung des Leipziger Thomaskantors unter den Komponisten seines Zeitalters zu charakterisieren; er fand dabei Formulierungen, die auch heute noch wesentliche Einblicke in die ästhetischen und

philosophischen Konzepte gewähren, die Bachs Schaffen bestimmten:

> Ubrigens ist gewiß, daß die stimmen in den stücken dieses grossen meisters in der Music wundersam durcheinander arbeiten: allein alles ohne die geringste verwirrung. Sie gehen mit einander und widereinander; beydes wo es nöthig ist. Sie verlassen einander und finden sich doch alle zu rechter zeit wieder zusammen. Jede stimme macht sich vor der andern durch eine besondere veränderung kenntbar, ob sie gleich öfftermahls einander nachahmen. Sie fliehen und folgen einander, ohne daß man bei ihren beschäfftigungen, einander gleichsam zuvorzukommen, die geringste unregelmäßigkeit bemercket. Wird dieses alles so, wie es seyn soll, zur execution gebracht; so ist nichts schöners, als diese harmonie.

Das sorgfältige kontrapunktische Ausarbeiten eines Stückes diente – nach Birnbaum – dazu, die Unvollkommenheiten der Natur auszubessern; folglich bestimme die Komplexität der dargebrachten kunstvollen Verschlingungen das Maß der Schönheit eines Werks. Dieses Konzept von musikalischer Vollkommenheit ist auch in den auf der vorliegenden CD eingespielten Werken zu beobachten. Den musikalischen Reichtum von Bachs Kompositionen kann der Hörer auch nach vielfachem Hören kaum in all seinen Dimensionen erfassen; dennoch fügen sich die zahllosen kontrapunktischen Verästelungen und Details, aus denen sich die einzelnen Sätze konstituieren, zu einem durchaus fassbaren Gesamteindruck.

J.S. Bach: Partita IV

Die Partita IV (BWV 828) erschien zunächst 1728 "in Verlegung des Autoris" in Leipzig. Bach wählte als Kopfsatz eine Französische Ouvertüre, deren Eigenheiten er genau nachbildete: Der Satz wird von einem pompösen langsamen Teil mit scharf punktierten Rhythmen und raschen Skalenfiguren eröffnet. Vollstimmige Akkorde erwecken den Eindruck eines großbesetzten Orchesters. An diese festliche Einleitung schließt sich eine ausgedehnte konzertante Fuge an, in der Bach mit großem Geschick zwischen dicht gewebten thematischen Durchführungen und melodiebetonten Zwischenspielen wechselt. In einer echten Orchesterouvertüre wären dies die Trioepisoden mit drei konzertierenden Bläsern (zwei Oboen und Fagott). Die nachfolgende Allemande vertritt einen Satztyp, der seit dem

mittleren siebzehnten Jahrhundert in der Klaviermusik seinen festen Platz hat. Mit dem ursprünglichen Tanz hat Bachs Allemande freilich kaum mehr etwas zu tun; vielmehr handelt es sich hier um eine Art Fantasie über das Satzmodell. Das in langsamem Metrum schreitende, subtil gearbeitete streng dreistimmige Gewebe entfaltet in der ausgezierten Oberstimme eine Vielzahl von melodischen und rhythmischen Raffinessen, die von den beiden tieferen Stimmen gestützt werden. Das gleiche gilt für die ebenfalls dreistimmige Courante, deren metrische Organisation zwischen dem 3 / 2- und dem 6 / 4-Takt schwankt. Der aufmerksame Hörer wird bemerken, dass Bach geschickt mit Umkehrungen des Themas arbeitet und daraus im zweiten Teil fast durchführungsartige Wirkungen erzielt. Die lebhafte Aria verwendet den seinerzeit modischen 2 / 4-Takt und besticht durch ihre angenehme synkopische Melodik, während die Sarabande an den experimentellen Charakter der Allemande anknüpft. Nach einem knappen Menuett wird die Partita mit einer virtuosen dreistimmigen Gigue beschlossen.

J.S. Bach: Italienisches Konzert
Das 1735 gedruckte Italienische Konzert (BWV 971) gehört zu den bekanntesten Klavierwerken Bachs. Mit großem Geschick hat der Komponist hier die Konventionen der Konzertsatzform auf das Tasteninstrument übertragen. Wer genau achtgibt, wird bemerken, wie im Kopfsatz Motive des einleitenden Tutti-Ritornells als begleitende oder gliedernde Elemente in die Episoden integriert werden. Der zweite Satz, ein elegisches *Andante*, vermittelt die Illusion einer stark ausgezierten Kantilene, die von einem Melodieinstrument in hoher Lage über einer ostinatohaften Begleitung der tiefen Streichinstrumente vorgetragen wird. Bach mag hier an die langsamen Sätze seiner beiden Violinkonzerte in E-Dur und a-Moll gedacht haben, die nach demselben Prinzip gebaut sind. Für das Finale, ein keckes *Presto*, wählte er die Form eines zweiteiligen Sonatensatzes und näherte sich damit der genuinen Klaviermusik an. Es scheint, als habe er mit diesem Kunstgriff die Illusion einer Übertragung aus dem Bereich der Orchestermusik wieder aufheben und Spieler wie Hörer in die Formen- und Klangwelt der Tasteninstrumente zurückführen wollen.

J.S. Bach / Busoni: Chaconne
Seit jeher hat die gleichsam abstrakte Qualität von Bachs polyphoner Kompositionsweise Musiker angeregt, seine Werke auf andere

Klangmedien zu übertragen. Auch Bach selbst hat – nach dem Zeugnis seines Schülers Johann Friedrich Agricola (1720 – 1774) – seine Sonaten und Partiten für Violine solo gerne auf dem Clavichord gespielt; dabei "fügte [er] von Harmonie so viel dazu bey, als er für nöthig befand". Als unerreichter Höhepunkt von Bachs Bestreben, auf einem Melodieinstrument mit nur begrenzten Möglichkeiten zu akkordischem und mehrstimmigem Spiel den ganzen harmonischen und polyphonen Reichtum seiner Musiksprache ohne merkliche Abstriche zu realisieren, gilt die *Ciaccona* aus der zweiten Partita in d-Moll für Violine solo (BWV 1004). Der Berliner Kapellmeister und Musiktheoretiker Johann Friedrich Reichardt (1752 – 1814) erkannte die Meisterschaft dieses Werks in der besonderen Fähigkeit des Komponisten, sich innerhalb der selbstauferlegten Beschränkungen mit maximaler Freiheit und Sicherheit zu bewegen. Und der Bach-Biograph Philipp Spitta (1841 – 1894) sprach gar vom "Triumph des Geistes über die Materie". Den italienischen Komponisten und Pianisten Ferruccio Busoni (1866 – 1924) regte die *Ciaccona* zu einer Klaviertranskription an, in der er den originalen Notentext übernahm und um zahlreiche pianistische Zutaten erweiterte. Busoni, dessen pianistische und künstlerische Entwicklung entscheidend von Bach geprägt war, verfuhr hier nach seiner Maxime, dass er den "Geist eines Kunstwerkes, das Maß der Empfindung, das Menschliche" als vollkommen ehre, "die Form, die diese drei aufnahm, die Mittel, die sie ausdrückte, und den Geschmack, den die Epoche ihres Entstehens über sie ausgoß" aber als vergänglich ansah (*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 1907). Entsprechend sah Busoni sich veranlasst, die *Ciaccona* in ein virtuoses Klavierstück umzuwandeln, dessen hohe technische Anforderungen dem Niveau der Vorlage entsprechen. Die zusätzlichen Stimmen treten besonders in dem ausgedehnten D-Dur-Mittelteil deutlich hervor: Die originalen Akkordfolgen der Violinfassung werden von raschem Passagenwerk umspielt, und das bei Bach in rasante Sechzehntelpassagen eingebettete markante Dreitonmotiv erklingt in der Klavierfassung als ein vielfaches Echo in verschiedenen Oktavlagen.

© 2019 Peter Wollny

Anmerkungen des Solisten

Bei der Konzeption jeder CD lautet die einzige wesentliche Frage, die ein Musiker

sich immer stellen muss: Welche Ideen schaffen eine Verbindung zwischen sämtlichen Werken auf diesem Album?

Auf dieser CD mag zwar jedes Werk eine andere Erscheinungsform haben, aber alle haben eine gemeinsame Bedeutung – die Beziehung zum Transzendenten.

Das Thema ist ausgesprochen aktuell: Eine menschliche Empfindung ist nur wahrhaftig, wenn sie zum Transzendenten in Bezug steht.

Ich werde dies besser zu erklären versuchen, da es von entscheidender Bedeutung ist.

Die Musik im konventionellen Sinne ist keine universale Sprache; das heißt, wenn wir Musik nur als Gefühle und Emotionen begreifen, handelt es sich nicht um eine universale Sprache. Verfolgen wir diesen Gedanken weiter, so entfernen wir uns immer mehr von der Transzendenz und begeben uns folglich immer tiefer in das verlorene Land der Illusion. Ähnlich ist die Schönheit eines Sonnenuntergangs nicht mehr als eine bloße Empfindung: Wenn wir nicht in der Lage sind, hinter die Schönheit eines Sonnenuntergangs zu blicken und dort die Hände des Töpfers auszumachen, der mit seinen heiligen Tränen den Lehm seiner Schöpfung benetzt, dann bleibt all diese Schönheit bloßer Schein. Mit Wahrheit hat sie nichts zu tun.

Um universal zu sein, muss die Schönheit der Musik – und die der uns umgebenden Wirklichkeit ebenso wie die unseres Geistes und unserer Seele – mit der Wahrhaftigkeit in Beziehung stehen und das Transzendente beschwören. Musik muss – und hier verwende ich einen Begriff aus der Theologie – kontemplative Realität sein. Die Musik als kontemplative Realität zu betrachten, bedeutet, sie als Zeichen eines tieferen Mysteriums zu verstehen; diese Mühe auf sich zu nehmen, enthält das Versprechen, dass die Musik nur an einem solchen Punkt die Universalität erreicht, mithin unendlich und ewig wird. Nur wenn die Musik eins wird mit dem Transzendenten, mit dem, was die Inspiration im Herzen des Komponisten entzündet hat, mit dem transzendenten Augenblick, in dem die Musik endet, mit derselben transzendenten Sphäre, in der sie in diesem Moment unter den Händen des Interpreten existiert, nur an diesem Punkt wird die Musik – überall und jederzeit – schön sein.

Die dem gesamten Album zugrundeliegende Herausforderung liegt darin, die Kraft zu finden, die Musik in ihrer Beziehung zum Transzendenten zu betrachten; mit anderen Worten, sie mittels einer kontemplativen Annäherung an die Wirklichkeit zu erfahren.

Diese Beziehung lässt sich in den beiden ersten Werken nachvollziehen; besonders auffällig ist sie im langsamen Satz des Italienischen Konzerts sowie in der *Ouverture* und der *Sarabande* von Partita IV. In der *Sarabande* wecken die ersten drei Töne in mir immer das Bild eines Kopfes, der sich unter dem Gewicht Gottes in heiligem Gebet senkt.

Aber besonders deutlich ist diese Beziehung in der Chaconne.

Und es ist auch nicht wie bei Busoni, der gesagt hat, dass "nur das Transzendente (das Göttliche) verdient, angebetet zu werden"; und Busoni hat dieses Bachsche Werk *ausgewählt*, um die herausragendste Transkription in der Geschichte der Klaviermusik zu schaffen.

Die Chaconne ist Musik, die sich aus Symbolen zusammensetzt: Alle Noten, alle Phrasen, alle Harmonien und alle Melodien sind Zeichen eines tieferen Mysteriums; und dieses Mysterium vermittelt uns Bilder, erzählt uns Geschichten. Hier ist es nun meine Aufgabe, Ihnen mit Worten das Mysterium zu erläutern, das ich persönlich während meiner Expedition in die Welt dieser Musik entdeckt habe; denn ohne sich dieses Mysteriums bewusst zu sein, ist es einfach unmöglich, die überwältigende Schönheit der Chaconne zu begreifen.

Die Chaconne setzt sich aus drei unterschiedlichen Teilen zusammen: Der erste steht in Moll (d-Moll, der Tonart der meisten Requiem-Vertonungen), der zweite in Dur (D-Dur, der Tonart des Magnificat BWV 243) und der letzte, sehr rätselhafte Teil bildet den Abschluss.

Die Chaconne hat ein Thema, ein ganz einfaches, das nur vier Takte umfasst. Dieses Thema wird in dem Moll-Teil dreiunddreißig mal transformiert, bevor wir den Dur-Teil erreichen. In der letzten Transformation vor dem ersten D-Dur-Akkord fügt Bach einen Tritonus ein, das Intervall, das als *diabolus in musica* (der Teufel in der Musik) bezeichnet wird, ein sehr beängstigendes Intervall, das in der gesamten Musikgeschichte nur eine Bedeutung hatte – die Angst vor dem Tod. An dieser Stelle wurde ich auf dieses Intervall aufmerksam und auf die Bedeutung der Zahl 33; die christologische Symbolik des Werks erschien mir in ihrer ganzen Kraft. Und an dieser Stelle beginnt meine Reise hin zu Wissen und Erkenntnis des Mysteriums, das hinter der Schönheit dieses Werks liegt.

Das erste Bild, das vor unseren Augen ersteht, ganz am Anfang – das Thema – ist die Vorstellung von Golgatha. Das Stück beginnt *in medias res*, und wir sehen das Kreuz, den sich verdunkelnden Himmel, das

schöne lange Haar Maria Magdalenas und ihre Tränen unter dem Kreuz. Wir spüren die heilige Kraft des Mysteriums, das Gott erlaubt zu leiden, das Gott erlaubt, Gott in Versuchung zu führen: wir dürfen dem Mysterium von Gottes Tod beiwohnen!

Die Geschichte beginnt bei der sechsten Transformation. Die Melodie scheint die Stimme der Evangelisten zu sein, die uns die Geschichte Jesu erzählen: von seiner ärmlichen Geburt zu seiner ersten Rede im Sanhedrin, von der esoterischen Transfiguration zum Wunder der Erweckung des Lazarus, von der Bergpredigt bis zur Ankunft in Jerusalem.

In der zwanzigsten Transformation befinden wir uns umgeben vom Schluchzen im Garten Gethsemane und wir sehen den weinenden Jesus: Hier ist er menschlich, in all seiner Macht, und er ist voller Angst.

Die Geschichte wandelt sich ab der dreiundzwanzigsten Transformation: Hier beginnt ein sehr langes *Crescendo* – ein *Crescendo* nicht nur in Bezug auf den Klang, sondern auch auf emotionaler Ebene; es evoziert die Via Dolorosa in Jerusalem. Mit dem Kreuz auf seinem Rücken, blutbefleckt und von den Menschen verhöhnt, erfüllt Jesus seine Mission. Und wir sehen diesen Weg, wir sehen ihn stolpern, hören die Schreie der Jungfrau Maria, wir sehen wie die Nägel in seine Hände getrieben werden und wie sie das Kreuz aufrichten, es erhebt sich immer höher vor unseren großen und unglücklichen Menschenaugen.

Und am Ende dieses angespannten *Crescendo* kehrt das Thema in seiner kraftvollsten Ausprägung zurück: Der Tod naht und in dieser Szene steht der Teufel hinter dem Spiegel. Das "Teufel in der Musik"-Intervall besiegelt diesen Tod: Danach werden die Welt und der menschliche Geist für immer anders sein.

Die in diesem Augenblick enthaltene Angst beendet das erste Kapitel. Der letzte Akkord des Kapitels ist ein offener Akkord: Wir können nicht entscheiden, ob es sich um einen Dur- oder einen Moll-Dreiklang handelt; ein offener Akkord bedeutet nichts anderes, als dass mit dieser Angst und diesem Tod noch nicht das letzte Wort gesprochen ist. Also müssen wir noch weiter gehen.

Nach einer langen nachhallenden Pause werden wir von einem D-Dur-Akkord begrüßt.

Wir befinden uns nun in einem dunklen Grab, und Jesus ist in unserer Nähe abgelegt worden. Überall ist Stille: Die Musik repräsentiert hier nur die Bewegung des ruhigen göttlichen Geistes. Plötzlich (Takt 146) scheint in dem Grab ein helles

Licht auf. Die Dunkelheit verschwindet allmählich und der Geist Jesu erwacht; er löst sich aus seinem Körper und verschwindet zusammen mit seinem Körper, das Licht ist so gleißend.

Dann, größte Aufregung: Schnell verbreitet sich die Nachricht, dass ein Mensch in der Lage war, den Tod zu bekämpfen und ihn zu überwinden (Takt 154). Maria Magdalena läuft fort, um die ungeheuerliche Nachricht zu verbreiten, Petrus untersucht das Grab, und in ihrer Kammer erscheint Jesus seinen Jüngern.

Die Glocken (Takt 166) stehen für den strahlenden Jubel über dieses wahrhafte Zeichen der Göttlichkeit Jesu. Die gewaltigen Glocken umfassen die gesamte Länge der Tastatur, als wollten sie die ganze Welt umarmen in dieser Freude, in dieser jubilierenden Feier der Auferstehung Jesu.

Mit diesem reinen Jubel endet das zweite Kapitel. Doch auch hier ist der letzte Akkord offen. Wenn der Tod nicht das letzte Wort hatte, kann auch die Auferstehung es nicht haben, oder? Was kann größer sein als die Auferstehung? Ich habe viel Zeit damit verbracht, über diese Frage nachzudenken, und nachdem ich mich belesen hatte, habe ich die Antwort zu diesem letzten Kapitel gefunden.

Der letzte Teil der Chaconne beginnt mit einem harmonisch entfernten Akkord. Eine Stimmung voller mystischer Meditation erfüllt die Luft. Die Musik an dieser Stelle (Takt 222) spiegelt mit ihrer kargen Zahl von Tönen unsere rastlose und zugleich müde Seele. Wir nehmen einen sehr alten Mann wahr, der allein in einer dunklen, feuchten Höhle sitzt, über seine heiligen Bücher gebeugt, betend, horchend. Wir befinden uns auf einer entlegenen Insel im Mittelmeer, der Insel Patmos. Der Mann vor uns ist der Heilige Johannes.

Die bewegungslose Stille seiner tiefen Meditation (Takt 234) wird von der Stimme des Erzengels Gabriel unterbrochen. Er äußert die obskursten Worte, die jemals festgehalten wurden – Worte von etwas, das geschehen wird.

Der Erzengel Gabriel spricht und der Heilige Johannes schreibt es nieder.

Und während diese bewegende Geschichte erzählt wird, erstehen vor unseren Augen Bilder der Apokalypse.

In einem kolossalen *Crescendo* (Takt 238) erblicken wir die beängstigenden Szenen des göttlichen Zorns: den Reiter auf einem weißen Ross, mit dem Schwert der Gerechtigkeit, und Armageddon, die letzte Schlacht des Guten gegen das Böse; wieder

und wieder, mehr Lärm und mehr Energie für die Bilder der Zerstörung dieser Welt, für den See aus Feuer, für die Beschwörung der Schreie der Sünder, für das Blut der Verdammten.

Ganz am Ende kehrt das Thema zurück. Einen noch kraftvolleren instrumentalen Klang kann der menschliche Geist sich nicht vorstellen, und eine noch größere Erhabenheit kann das menschliche Herz nicht ertragen.

Gott sitzt vor uns, auf seinem weißen Thron, mit seinem goldenen Heiligenschein, und richtet die Guten und die Bösen.

Die Schicksalsglocken (Takt 256) verkünden das Nahen des unvermeidlichen Endes aller Dinge. Und einer der menschlichsten Akkorde, die mir jemals in der Musik begegnet sind (Takt 254) ist das Zeichen, dass nur im Augenblick des Jüngsten Gerichts alle Menschen in der Lage sein werden, sich selbst als menschlich zu erkennen, umgeben von anderen menschlichen Wesen – alle gleich, alle dieselben, denn jeder steht gleichwertig vor Gott.

Schließlich der letzte Akkord. Schließlich, nach dem Thema, ein D-Dur-Akkord. Diese vollständige Harmonie offenbart uns die ultimative Bedeutung des Stücks; nach dieser langen Reise, die vom Tod zur Erlösung und von der Apokalypse zum Jüngsten Gericht führt, taucht hinter dem Schleier eine glorreiche Antwort auf: Die Liebe Gottes ist über allem, am Ende von allem, in allem; und uns erwartet eine Zukunft voller Frieden, Licht und Brüderlichkeit.

Nach all dem Leid ist es die Hoffnung auf die ewige Liebe, die uns retten kann: Diese Liebe wird die letzte Antwort sein – diese Liebe war die erste Verheißung – und an diese Liebe zu glauben ist nun offensichtlich das vertrauensvollste Pfand.

© 2019 Federico Colli
Übersetzung: Stephanie Wollny

Der von der Zeitschrift *Gramophone* für die "kristalline Brillanz und Durchlässigkeit, die einen zum Kern von allem führt, was er spielt" gepriesene italienische Pianist **Federico Colli** ist international für seine intelligenten, einfallsreichen Interpretationen sowie für seine makellose Technik anerkannt. Er wurde 1988 in Brescia geboren und studierte am Conservatorio di musica "Giuseppe Verdi" in Mailand, der Accademia Pianistica Internazionale "Incontri col Maestro" in Imola und der Universität Mozarteum Salzburg, unter der Anleitung von Sergio Marengoni, Konstantin Bogino,

Boris Petrushansky und Pavel Gililov. Seit er 2011 den ersten Preis beim Internationalen Mozartwettbewerb in Salzburg und 2012 die Goldmedaille der Leeds International Piano Competition gewann, hat er mit führenden Orchestern wie etwa den St. Petersburger Philharmonikern, dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dem Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI di Torino, dem Philharmonia Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, dem Hallé-Orchester, der Philharmonie Zuidnederland, dem Nationalen Symphonieorchester des Polnischen Rundfunks, dem Wiener KammerOrchester und der Camerata Salzburg in ganz Europa und auf dem amerikanischen Kontinent konzertiert, und zwar unter so bedeutenden Dirigenten wie Valery Gergiev, Sakari Oramo, Neil Thomson, Sir Mark Elder, Vasily Petrenko, Vladimir Ashkenazy, Yuri Temirkanov, Alan Buribayev, Juraj Valčuha, Joji Hattori und Thomas Søndergård. Außerdem ist Federico Colli beim Klavier-Festival Ruhr, dem Duszniki International Chopin Piano Festival, dem Eilat Chamber Music Festival, dem Festival Pianistico Internazionale di Brescia e Bergamo, in der Accademia Filarmonica Romana, dem LSO St. Luke's in London, bei der International Piano Series am Southbank Centre in London, der Sociedad Filarmónica de Bilbao, der Società dei Concerti di Milano, beim White Nights Festival in St. Petersburg, dem Joy of Music Festival in Hong Kong, dem Internationalen Dvořákova Praha Musik-Festival, im Cidade das Artes in Rio de Janeiro, in der Musashino Civic Cultural Hall in Tokio und im Tokio Bunka Kaikan aufgetreten.

A lighter moment during the recording sessions

Director Musices à Leipzig
Questionnés sur les obligations professionnelles de J.S. Bach à Leipzig, presque tous les mélomanes penseront en premier lieu au terme de "Thomaskantor" et aux activités associées à la fonction de professeur à l'école Saint-Thomas avec ses anciennes traditions, et comme chef des exécutions hebdomadaires de musique sacrée dans les deux églises principales de Saint-Thomas et de Saint-Nicolas. Cependant – et probablement avec réticence – Bach faisait rarement référence à sa fonction comme étant celle d'un simple cantor: "Bien qu'au début, il ne me semblait pas du tout convenable de changer ma position de *Kapellmeister* pour celle de Cantor", écrivait-il à son ami de jeunesse Georg Erdmann dans une lettre célèbre de 1730, puisque ce titre impliquait la connotation artistiquement inférieure et peu flatteuse d'instituteur et de chef de chorale. Bach se considérait plutôt comme "Director Musices", c'est-à-dire comme le directeur musical de la ville, car seul ce titre pouvait lui permettre de prétendre à un rang égal à celui d'un *Kapellmeister* de cour.

Quand en mai 1723 Bach signa et scéla le document officiel confirmant sa nomination à Leipzig, il prenait une décision qui non seulement affectait sa vie dans l'immédiat, mais dont les conséquences allaient être durables pour la direction de sa production créatrice et même pour la transmission de ses œuvres. Il semble avoir été conscient des implications d'une telle décision, car il avoua que ce choix n'avait pas été facile: "C'est pourquoi j'ai trainé pendant trois mois avant de prendre une résolution." Seule une gigantesque dépense d'énergie devait lui permettre de se libérer de la contrainte de fournir de la nouvelle musique d'église chaque semaine en composant trois cycles annuels complets de cantates sacrées de 1723 à 1726, créant ainsi un répertoire sur lequel il pourrait se reposer à tout moment dans les années à venir sans grand effort.

Clavier-Übung, Première et Deuxième Parties
Ayant derrière lui cette première période créatrice extraordinairement intense et laborieuse à Leipzig, Bach semble avoir

ainsi utilisé le temps qu'il avait gagné pour préparer de nouveaux projets artistiques. Il se mit ainsi à composer les six partitas pour clavecin qu'il publia d'abord séparément à partir de novembre 1726 sous le titre de "Clavier-Übung", et cinq ans plus tard en un seul recueil. Pendant la foire de Pâques de 1735, il publia la *Zweyte Theil der Clavier Ubung bestehend in einem Concerto nach Italiænischen Gusto und einer Overture nach Französischer Art vor ein Clavicymbel mit zweyen Manualen* (Deuxième Partie de la Clavier Übung se composant d'un concerto dans le goût italien et d'une ouverture à la française pour un clavecin à deux claviers). Ce titre élaboré indique que Bach avait l'intention de présenter les deux styles nationaux prédominants à l'époque dans des compositions caractéristiques. Dans son traitement de l'instrument Bach prit certaines libertés en choisissant des genres dans le domaine de la musique orchestrale, qu'il adapta le plus près possible au clavier, et en prenant un grand plaisir à imiter de nombreux effets orchestraux. Cette transformation est particulièrement réussie dans son "Concerto Italien", BWV 971. Même le critique le plus sévère de Bach, son ancien élève Johann Adolph Scheibe, loua l'ouvrage avec enthousiasme:

> Parmi les musiques publiées se trouve en tout premier un concerto pour clavier dont l'auteur est le célèbre Bach; il est dans la tonalité de fa majeur et est arrangé de la meilleure manière pour ce genre d'ouvrage. Ce concerto pour clavier doit être considéré comme un exemple parfait d'un concerto sans accompagnement excellemment façonné.

Le très grand succès des deux premières parties de la *Clavier-Übung* était dû à la suprême maîtrise contrapuntique du compositeur, et elle insuffla une nouvelle vie aux formes anciennes de la partita et du concerto. Bach fut même capable d'ajouter une nouvelle dimension expressive aux contours formels bien définis des mouvements stylisés de la suite, ainsi que des contrastes plutôt audacieux entre les *tutti* des ritournelles et les épisodes *concertato* en leur incorporant des structures contrapuntiques. Ces qualités particulières ne furent pas sans être remarquées par les contemporains du compositeur. Par exemple, Johann Abraham Birnbaum, le maître de conférence en rhétorique de Leipzig, tenta de caractériser la position exceptionnelle que le *Thomaskantor* de Leipzig occupait parmi les compositeurs de son temps dans son apologie de la technique de composition de Bach (1738), trouvant

des formulations qui, aujourd'hui encore, offrent des informations essentielles sur les conceptions esthétiques et philosophiques ayant déterminé le travail créateur de Bach:

> Il est aussi certain que les voix dans les œuvres de ce grand maître de la musique sont merveilleusement entrelacées, mais sans produire la moindre confusion. Elles se déplacent ensembles ou l'une contre l'autre, partout où cela est nécessaire. Elles se quittent, et cependant toutes se retrouvent au bon moment. Chacune des voix se distingue des autres par une variation particulière, tandis qu'à d'autres moments elles s'imitent l'une l'autre. Elles fuient et de nouveau se poursuivent, et dans leur effort pour se surpasser nous ne remarquons jamais aucune irrégularité. Quand tout ceci est exécuté comme il se doit, il n'y a rien de plus beau que cette harmonie.

Selon Birnbaum, l'élaboration minutieuse d'une œuvre contrapuntique servait donc à corriger les imperfections de la nature; en conséquence, la complexité des enchevêtrements artistiques présentée à l'auditeur était ce qui détermine le degré de beauté d'une pièce. Ce concept de perfection est également observable dans les œuvres enregistrées sur ce disque. Même après de nombreuses écoutes, l'auditeur peut difficilement saisir toutes les dimensions de la richesse musicale des compositions de Bach; néanmoins, les innombrables ramifications et détails contrapuntiques qui constituent chaque mouvement individuel s'unissent pour former une impression générale intelligible.

J.S. Bach: Partita IV

La Partita IV (BWV 828) fut d'abord publiée par Bach de manière privée à Leipzig en 1728. Il a choisi de débuter l'œuvre avec une Ouverture à la française, dont il reproduit exactement les caractéristiques: le mouvement s'ouvre par une section lente et ostentatoire avec des rythmes pointés et des gammes rapides, tandis que des accords pleins suggèrent la sonorité d'un grand orchestre. Cette introduction festive est suivie d'une longue fugue *concertato*, dans laquelle Bach fait alterner avec habileté des expositions thématiques richement tissées et des interludes mélodieux. Dans une véritable ouverture orchestrale, ces interludes seraient les épisodes en trio, joués par trois bois *concertato* (deux hautbois et un basson). L'Allemande qui suit représente une danse fermement établie dans le répertoire pour clavier depuis le milieu du dix-septième siècle. Toutefois, l'Allemande

de Bach possède maintenant peu de points communs avec la danse originale, et se présente plutôt comme un genre de fantaisie à partir d'elle. Écrite dans une mesure lente, sa texture à trois parties strictes finement dessinées révèle de nombreuses subtilités mélodiques et rythmiques dans la ligne supérieure ornementée, qui est soutenue par les deux parties inférieures. Il en va de même pour la Courante, également à trois voix contrapuntiques, dont l'organisation métrique fluctue entre les mesures à 3 / 2 et 6 / 4. L'auditeur attentif notera que Bach traite habilement les inversions du thème, qui dans la seconde partie du mouvement produit presque l'effet d'un développement classique. La pétulante Aria adopte une mesure à 2 / 4 très à la mode à l'époque, et nous séduit avec sa charmante mélodie syncopée, tandis que la Sarabande reprend le caractère expérimental de l'Allemande. Après un bref Menuet, la Partita se termine par une Gigue virtuose à trois voix.

J.S. Bach: Concerto Italien
Publié en 1735, le Concerto Italien (BWV 971) est l'une des œuvres pour clavier de Bach les mieux connues. Dans cette pièce, le compositeur a magistralement transféré sur un instrument à clavier les conventions de la forme concerto. Un auditeur attentif notera dans le premier mouvement comment des motifs de la ritournelle de l'introduction sont utilisés dans les épisodes comme éléments d'accompagnement ou de structure. Le deuxième mouvement, un *Andante* élégiaque, produit l'illusion d'une *cantilena* très ornementée présentée par un instrument mélodique dans le registre aigu au-dessus d'un accompagnement ostinato aux cordes graves. Bach avait peut-être ici à l'esprit le mouvement lent de ses deux concertos pour violon en mi majeur et en la mineur, qui sont construits sur le même principe. Pour le finale, un joyeux *Presto*, il a choisi la forme d'un mouvement de sonate bipartite, approchant ainsi un idiome de clavier authentique. Il semble presque que Bach ait cherché avec ce moyen artistique à annuler l'illusion d'un arrangement de musique pour orchestre, et à ramener l'interprète et l'auditeur vers les formes et les sonorités de l'univers du clavier.

J.S. Bach / Busoni: Chaconne
Très tôt, la qualité abstraite du style de composition polyphonique de Bach a stimulé de nombreux musiciens à adapter ses pièces pour d'autres instruments. Ainsi que l'atteste son élève Friedrich Agricola (1720 – 1774), Bach aimait également jouer ses sonates et partitas pour violon solo au clavicorde,

"remplissant l'harmonie autant qu'il lui semblait nécessaire". De ce point de vue, la *Ciaccona* de la deuxième Partita en ré mineur pour violon seul (BWV 1004) est considérée comme le sommet insurpassable de l'ambition du compositeur de réaliser la plénitude harmonique et polyphonique de son langage musical sans compromis notable sur un instrument mélodique dont les possibilités de jouer des accords et une polyphonie sont limitées. Le *Kapellmeister* et théoricien de la musique berlinois Johann Friedrich Reichardt (1752 – 1814) estimait que la maîtrise de cette pièce résultait du don exceptionnel de Bach de se mouvoir parmi les limites qu'il s'était imposées avec une liberté et une assurance maximales. Le biographe de Bach, Philipp Spitta (1841 – 1894), parle même de "l'esprit triomphant de la matière". La *Ciaccona* inspira le compositeur et pianiste italien Ferruccio Busoni (1866 – 1924) à en faire une transcription pour piano, adoptant la partition originale tout en lui ajoutant d'innombrables détails pianistiques. Busoni, dont le développement en tant que pianiste et compositeur avait été influencé par la musique de Bach de manière décisive, agit ici selon une maxime qu'il formula dans son *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Esquisse pour une nouvelle esthétique de la musique, 1907):

> L'esprit d'une œuvre d'art, la mesure
> de l'émotion et de l'humanité qu'elle
> contient – la valeur de ces trois aspects
> demeure inchangée à travers les ans;
> la forme qu'ils assumaient, leur mode
> d'expression et le goût de l'époque
> qui leur donnèrent naissance, sont
> transitoires, et vieillissent rapidement.

En conséquence, Busoni se sentit autorisé à transformer la *Ciaccona* en une pièce pour piano virtuose dont les très grandes difficultés techniques correspondent à celles de son modèle. Les voix supplémentaires sont particulièrement notables dans la longue section centrale en ré majeur: les séquences d'accords de la version originale pour violon sont entourées de traits rapides, et le motif distinctif de trois notes, qui dans la version de Bach est entendu dans des passages rapides en doubles croches, apparaît dans l'arrangement pour piano comme un écho multiplié dans différentes octaves.

© 2019 Peter Wollny
Traduction: Francis Marchal

Une note de l'interprète

Lors de l'élaboration de chaque disque compact, la seule question vitale qu'un musicien doit toujours de poser est celle de sa

signification: quelles sont les idées pouvant créer une unité entre toutes les œuvres d'un album?

Sur ce disque, même si la manifestation dans chaque pièce est différente, la signification d'ensemble est la même: la relation avec le transcendant.

Ce thème est un sujet d'une grande actualité: une émotion humaine n'est réellement vraie que si elle entre en rapport avec le transcendant.

Je vais essayer de mieux m'expliquer, car ceci est crucial.

La musique, si nous la comprenons dans un sens conventionnel, n'est pas un langage universel: si nous comprenons la musique seulement comme des sentiments et des émotions, alors ce n'est pas un langage universel. Si nous suivons cette idée, nous nous éloignons de plus en plus du transcendant et, par conséquent, de plus en plus profondément dans le pays perdu de l'illusion. La raison est la même si la beauté d'un coucher de soleil n'est rien de plus qu'une apparente sensation: si nous ne sommes pas capables de voir derrière la beauté d'un coucher de soleil la main du potier qui avec ses larmes sacrées mouille l'argile de sa création, toute cette beauté ne reste qu'une apparence. Elle n'appartiendra pas à la Vérité.

Pour être universelle, la beauté de la musique – et de toute la réalité qui nous entoure, ainsi que notre esprit et notre âme – doit être liée à la Vérité et doit évoquer le transcendant. La musique doit être – ici j'utilise un terme emprunté à la théologie – une réalité contemplative. Percevoir la musique comme une réalité contemplative signifie que la musique est le signe d'un mystère plus profond; faire cet effort offre la promesse que seulement à ce point la musique atteindra l'universalité – devenant infinie et éternelle. Ce n'est que lorsque la musique ne fait plus qu'un avec le transcendant, avec ce qui a déclenché l'inspiration dans le cœur du compositeur, avec le moment transcendant où la musique prend fin, avec le même univers transcendant dans lequel elle existe au présent, sous les doigts de l'interprète, à ce moment-là seulement la musique – partout et à chaque fois – sera belle.

L'idée exigente derrière cet album est de trouver la force de voir la musique dans sa relation avec le transcendant; en d'autres termes, d'en faire l'expérience au moyen d'une approche contemplative de la réalité.

Cette relation se découvre dans les deux premières œuvres, et devient prééminente pendant le mouvement lent du Concerto Italien et dans l'*Ouverture* et la *Sarabande*

de la Partita IV. Dans la *Sarabande*, les trois première notes créent toujours en moi l'image d'une tête qui s'incline, sous le poids de Dieu, dans une prière sainte.

Mais cette relation est absolument claire dans la Chaconne.

Et ce n'est pas un cas Busoni, qui déclara que "seul le transcendant (le Divin) mérite l'adoration", *choisissant* cette œuvre de Bach pour créer la plus parfaite transcription de toute l'histoire de la musique pour piano.

La Chaconne est une musique constituée de symboles: toutes les notes, toutes les phrases, toutes les harmonies et toutes les mélodies sont les signes d'un mystère plus profond; et ce mystère éveille des images, et nous raconte une histoire. Ici, il est de mon devoir de vous expliquer, avec des mots, le mystère que j'ai personnellement découvert pendant mon parcours dans la connaissance de cette musique: car sans la conscience de ce mystère il est simplement impossible de comprendre la beauté phénoménale de la Chaconne.

La Chaconne se compose de trois parties distinctes: la première en mineur (ré mineur, la tonalité de la plupart des mises en musique du Requiem), la deuxième est en majeur (ré majeur, la tonalité du Magnificat BWV 243), et la troisième, très énigmatique, agit comme une conclusion.

La Chaconne possède un thème, très simple, long de quatre mesures seulement. Ce thème est transformé trente-trois fois dans la partie en mineur, avant de parvenir à la partie en majeur. Au cours de la dernière transformation avant le premier accord en ré majeur, Bach insère un triton, un intervalle appelé *diabolus in musica* (le diable en musique), un intervalle très effrayant qui pendant toute l'histoire de la musique a signifié: la peur de la mort. À ce moment, alors que je prenais conscience de cet intervalle et de la signification du nombre 33, le symbolisme christologique de l'œuvre m'est apparu dans toute sa puissance. Et c'est à ce moment que commence mon parcours dans la connaissance et la compréhension du mystère derrière la beauté de cette œuvre.

La première image qui apparaît devant nos yeux, au tout début – le thème – est l'image du Golgotha. La pièce commence *in medias res*, et nous percevons la perspective de la croix, le ciel qui s'assombrit, les beaux cheveux longs de Marie de Magdala et ses larmes aux pieds de la croix. Nous ressentons le pouvoir sacré du mystère qui autorise Dieu à souffrir, qui permet à Dieu de tenter Dieu: nous pouvons être présent devant le mystère de la mort de Dieu!

Le récit commence à la sixième transformation. La mélodie semble être la voix

des évangélistes, nous racontant l'histoire de Jésus: depuis son humble naissance jusqu'à son premier discours dans le Sanhédrin, de sa transfiguration ésotérique jusqu'au miracle de la résurrection de Lazare, de son Sermon sur la montagne à son entrée dans Jérusalem.

Dans la vingtième transformation, nous sommes entourés par les sanglots dans le jardin de Gethsémané et nous voyons Jésus pleurer: ici, il est humain, dans tout sa puissance, et il est rempli de peur.

L'histoire change à partir de la vingt-troisième transformation: ici commence un très long *crescendo* – un *crescendo* non seulement en termes de sonorités, mais également aussi en termes d'émotion – qui évoque le parcours de la Via Dolorosa à Jérusalem. Avec la croix sur le dos, tachée de sang, raillé par le peuple, Jésus remplit sa mission. Et nous percevons ce chemin, nous pouvons voir ses trébuchements, entendre les pleurs de la Vierge Marie, nous pouvons voir les clous enfoncés dans ses mains et la perspective de la croix, s'élevant du sol, grandissant toujours plus haute devant nos grands et misérables yeux humains.

Et à la fin de ce *crescendo* spasmodique, le thème revient dans sa plus grande force: la mort approche, et dans cette scène le diable se tient derrière le miroir. L'intervalle du "diable en musique" est le sceau de cette mort: après elle, le monde, et l'esprit humain, seront quelque chose d'autre, pour toujours.

La peur intrinsèque de ce moment ferme le premier chapitre. Le dernier accord du chapitre est un accord ouvert: il est impossible de dire s'il est majeur ou mineur; un accord ouvert signifie seulement que la peur et cette mort ne sont pas le dernier mot. Donc, nous devons aller de l'avant.

Après une longue pause résonante, un accord en ré majeur nous accueille.

Nous sommes maintenant plongés dans l'obscurité d'un tombeau, et Jésus a été déposé près de nous. Tout est silence: la musique ici représente seulement le mouvement de l'esprit calme de Dieu. Soudain (mesure 146) une lumière frappe le tombeau. L'obscurité s'atténue peu à peu et l'esprit de Jésus se réveille; il disparaît de son corps, avec son corps, la lumière est si éblouissante.

Ensuite, une excitation frénétique: la nouvelle se répand rapidement qu'un homme a été capable de combattre et de vaincre la mort (mesure 154). Marie de Magdala part en courant pour annoncer cette nouvelle extraordinaire, Saint Pierre inspecte le tombeau, et Jésus apparaît parmi les disciples dans leur maison.

Les cloches (mesure 166) sont la brillante jubilation de ce signe réel de la divinité de Jésus. Les cloches géantes couvrent toute l'étendue du clavier, comme pour englober le monde tout entier dans la même joie, la même jubilation de la résurrection de Jésus.

Cette pure exaltation ferme le deuxième chapitre. Mais, une fois encore, le dernier accord est ouvert. Si la mort n'est pas le dernier mot, serait-ce que la résurrection ne peut pas l'être non plus? Que peut-il y avoir de plus que la résurrection? J'ai passé beaucoup de temps à réfléchir à cette question sans réponse, mais grâce à des lectures, j'ai trouvé la réponse au dernier chapitre.

Un accord lointain ouvre la dernière partie de la Chaconne. Un sentiment de méditation mystique remplit l'atmosphère. La musique ici (mesure 222), avec si peu de notes, est le miroir de notre âme agitée, mais endormie. Nous observons un très vieil homme, dans une grotte sombre et humide, seul, penché sur ses livres saints, priant, écoutant. Nous sommes sur une île isolée de la mer Méditerranée, l'île de Patmos. L'homme devant nous est Saint Jean.

Dans le silence de sa profonde méditation (mesure 234), la voix de l'archange Gabriel brise l'immobilité. Il profère les paroles les plus obscures jamais enregistrées dans l'histoire du monde: des paroles annoncant que quelque chose va se produire.

L'archange Gabriel parle; Saint Jean écrit.

Et dans cette histoire évocatrice, des images de l'Apocalypse surgissent avec éclat devant nos yeux.

Dans un *crescendo* colossal (mesure 238) nous appercevons les scènes terrifiantes de la colère de Dieu: le cavalier sur un cheval blanc, avec l'épée de la justice, et Armageddon, la dernière bataille entre les forces du Bien et du Mal; encore et encore, des sonorités plus nombreuses et une énergie plus grande, pour les images de la destruction de ce monde, pour le lac de feu, pour l'évocation des pleurs des pécheurs, pour le sang des damnés.

À la toute fin, le Thème revient. Aucun cerveau humain ne peut imaginer une sonorité plus puissante provenant d'un instrument, et aucun cœur humain ne peut supporter une grandeur plus sublime.

Dieu se tient devant nous, assis sur son trône blanc, avec son auréole d'or, jugeant le bien et le mal.

Les cloches du destin (mesure 256) signalent l'approche de la fin inéluctable de toutes choses. Et l'un des accords les plus humains que j'ai jamais rencontré en musique (mesure 254) est le signe que seulement au moment du jugement dernier tous les êtres

humains seront capables de se reconnaître comme humains, parmi d'autres humains – tous égaux, tous les mêmes, parce que tous se trouvent à égalité devant Dieu.

Enfin, le dernier accord. Enfin, après le thème, un accord en ré majeur. Cette harmonie complète nous révèle la signification ultime de la pièce; après ce long périple, allant de la mort à la résurrection, de l'apocalypse au dernier jugement, la réponse au-delà du voile est glorieuse: l'amour de Dieu est par dessus tout, à la fin de tout, à l'intérieur de tout; et un futur de paix, de lumière et de fraternité nous attend.

Après toute la souffrance, l'espoir de l'amour éternel est ce qui peut nous sauver: cet amour sera la réponse finale – cet amour était la première promesse – et croire en cet amour est maintenant, clairement, le pari le plus sûr.

© 2019 Federico Colli

Traduction: Francis Marchal

Acclamé par *Gramophone* pour "la brillance et la transparence cristallines qui nous emportent au cœur de tout ce qu'il joue", le pianiste italien **Federico Colli** est reconnu internationalement pour l'intelligence et la créativité de ses interprétations, ainsi que pour sa technique impeccable. Il naquit à Brescia en 1988 et fit ses études au Conservatorio di musica "Giuseppe Verdi" à Milan, à l'Accademia Pianistica Internazionale "Incontri col Maestro" à Imola et à l'Universität Mozarteum Salzburg, avec comme professeurs Sergio Marengoni, Konstantin Bogino, Boris Petrushansky et Pavel Gililov. Depuis son Premier Prix au Concours International Mozart à Salzbourg en 2011 et sa Médaille d'or au Leeds International Piano Competition en 2012, il s'est produit à travers l'Europe et l'Amérique avec de nombreux orchestres de renom, dont l'Orchestre philharmonique de Saint-Pétersbourg, l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, l'Orchestra Sinfonica Nazionale delle RAI di Torino, le Philharmonia Orchestra, le BBC Symphony Orchestra, le Hallé, la Philharmonie Zuidnederland, l'Orchestre symphonique national de la radio polonaise, le Wiener KammerOrchester et le Camerata Salzburg, sous la direction de chefs éminents tels Valery Gergiev, Sakari Oramo, Neil Thomson, Sir Mark Elder, Vasily Petrenko, Vladimir Ashkenazy, Yuri Temirkanov, Alan Buribayev, Juraj Valčuha, Joji Hattori et Thomas Søndergård. Federico Colli a aussi joué au Klavier-Festival Ruhr, au Duszniki International Chopin Piano Festival, au Festival de musique de chambre d'Eilat, au

Festival Pianistico Internazionale di Brescia e Bergamo, à l'Accademia Filarmonica Romana, au LSO St Luke's, à l'International Piano Series au Southbank Centre à Londres, à la Sociedad Filarmónica de Bilbao, à la Società dei Concerti di Milano, au Festival des nuits blanches à Saint-Pétersbourg, au Joy of Music Festival à Hong Kong, au Dvořák Prague International Music Festival, à la Cidade das Artes à Rio de Janeiro, au Musashino Civic Cultural Hall à Tokyo et au Bunka Kaikan de Tokyo.

At the keyboard, the music of Bach is open to many approaches.

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

www.facebook.com/chandosrecords www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording
The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

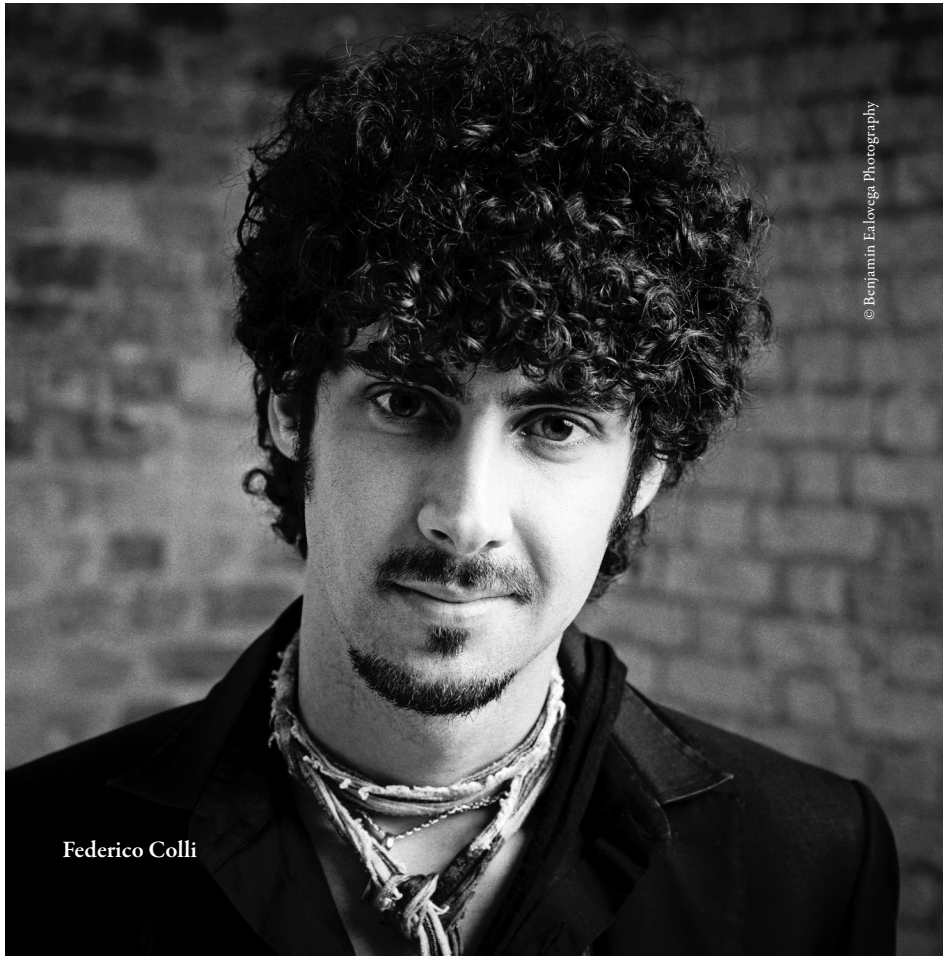
Also available

CHAN 10988

Scarlatti
Sonatas, Volume 1

Steinway Model D (serial no. 592 087) concert grand piano courtesy of Potton Hall
Piano technician: Graham Cooke DipMIT, MPTA

Recording producer Jonathan Cooper
Sound engineer Rosanna Fish
Editor Jonathan Cooper
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 17 – 19 May 2018
Front cover Photograph of Federico Colli © Benjamin Ealovega Photography
Inlay card Photograph of Federico Colli © Benjamin Ealovega Photography
Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)
Booklet editor Finn S. Gundersen
℗ 2019 Chandos Records Ltd
© 2019 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK



Federico Colli

BACH: PARTITA IV/ITALIAN CONCERTO/CHACONNE – Colli

CHANDOS
CHAN 20079

CHANDOS DIGITAL **CHAN 20079**

Johann Sebastian Bach

(1685 – 1750)

1 - 7 **PARTITA IV, BWV 828** 30:18
in D major · in D-Dur · en ré majeur
from *Clavier-Übung I* (Leipzig, 1726 – 31)

8 - 10 **CONCERTO NACH ITALIÄNISCHEM GUSTO, BWV 971** 12:19
(Concerto after the Italian Taste, or Italian Concerto)
in F major • in F-Dur • en fa majeur
Part 1 of *Clavier-Übung II* (Leipzig, 1735)

11 **CHACONNE** 16:47
Ciaccona from Partita II, BWV 1004 (1720)
in D minor · in d-Moll · en ré mineur
for Solo Violin
Arranged c. 1897 for Solo Piano by
Ferruccio Busoni (1866 – 1924)

TT 59:42

Federico Colli PIANO

℗ 2019 Chandos Records Ltd © 2019 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

BACH: PARTITA IV/ITALIAN CONCERTO/CHACONNE – Colli

CHANDOS
CHAN 20079