



hänssler
CLASSIC

Johann Sebastian

BACH

FANTASIAS & DUETS

Chorals - Musical Offering - Capriccio

ANN-HELENA
SCHLÜTER

Capriccio sopra la lontananza de il fratro diletissimo BWV 992

Das wahrscheinlich schon 1702 entstandene *Capriccio sopra la lontananza de il fratro diletissimo* BWV 992 (Auf die Abreise des geliebtesten Bruders) ist Bachs einzige Programmmusik geblieben. Die Sätze sind überschrieben:

- 1) Eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten.
- 2) Eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Ferne könnten vorkommen.
- 3) Allgemeines Lamento der Freunde.
- 4) Allhier kommen die Freunde, weil sie doch sehen, dass es anders nicht sein kann, und nehmen Abschied.
- 5) *Aria di Postiglione* mit lustigem Peitschenknallen.
- 6) Eine Fuge über das Posthornsignal *Fuga al imitatione della cornetto di Postiglione* den fröhlichen Kehraus bildend.

Chromatische Fantasie und Fuge BWV 903

Die Form der „Freien Fantasie“, die im Zeitalter der Empfindsamkeit und bei C.P.E. Bach eine bedeutende Rolle spielen sollte,

ist hier durch den Vater Johann Sebastian Bach nun fast ein halbes Jahrhundert vorweggenommen. Und „chromatisch“ verhält sie: Schmerzengestus, Trauer, Ringen. Von großem Ernst erfüllt dennoch eine majestätische Lebendigkeit.

Vier Duette BWV 802-805

Die vier Duette im 3. Teil der *Clavier-Übung* sind wie vier Winde, geheimnisvolle, ungelöste Rätsel, vier Evangelien, mit kontrapunktischer Dichte und chromatischer Durchdringung, ein Werk der Spätzeit, klingende Theologie.

Drei Choräle aus Clavierübung III BWV 677, 689, 674

Bei den Manualiter-Stücken handelt es sich um zwei Fughetten und einer regelrechten Fuge, deren Themen jeweils aus dem Choralanfang gebildet sind. Die hier gewählte Reihenfolge *Allein Gott in der Höh, Jesus Christus, unser Heiland* und *Kyrie, Gott heiliger Geist* ist trinitarisch ausgerichtet. Zu der ersten der drei Choralbearbeitungen schreibt Hermann Keller treffend: „Sie malt mit zartesten Farben ein Engelskonzert.“

Zwei Ricercari aus dem Musikalischen Opfer BWV 1079

Man nimmt an, dass es sich bei dem dreistimmigen Ricercar um die Fuge handelt, die Bach im Frühjahr 1747 bei seinem Besuch in Potsdam vor dem König und seinen Hofkapellisten improvisiert hat, nachdem „EW. Majestät selbst ein Thema zu einer Fuge auf dem Clavier mir vorausspielen geruheten, und zugleich allergnädigst auferlegten, solches alsobald in Deroselben höchsten Gegenwart auszuführen“, wie es im Vorwort zum *Musikalischen Opfer* heißt.

Das sechsstimmige Ricercar, für zwei Hände zu spielen, hat Bach dann unmittelbar nach seiner Reise ausgearbeitet und in Partiturform dem Druck des Ganzen beigelegt.

Mit Blick auf die Programmauswahl könnte man von einer musikalischen Visitenkarte Bachs sprechen: Ein Frühwerk und zwei Spätwerke zu einem äußeren Anlass komponiert, zudem drei für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmte Miniaturen, die Duette und die Chromatische, alles Musik für das ‚Clavier‘ der damaligen Zeit, als da

sind Cembalo, Clavichord, die ersten Modelle des Hammerflügels und die Orgel – hier von Ann-Helena Schlüter auf einem modernen Konzertflügel vorgetragen gemäß der Anweisung Carl Philipp Emanuel Bachs: „Aus der Seele soll man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel.“

Eine Aufnahme mit sowohl dem dreistimmigen wie dem sechsstimmigen Ricercar, dazu Frühwerke und Spätwerke Bachs: das ganz frühe Capriccio des siebzehnjährigen Johann Sebastian und das *Musikalische Opfer* kurz vor seinem Tod: eine außergewöhnliche Mischung.

Die schwedisch-deutsche Pianistin Ann-Helena Schlüter komponiert selbst in einem weitgefächerten Bogen, glanzvoll, spannend, kreativ, nichts zufällig gemacht, nicht zuletzt mit einem denkwürdigen Gespür für Harmonien. Diesen Namen muss man sich merken!

Prof. Wolfgang Wiemer
(Ludwigsburg/Esslingen, Musikpädagoge,
Komponist, Autor, Bach-Forscher,
studierte bei Helmut Walcha)

Das Musikalische Opfer BWV 1079, Jahresbeitrag an die Mizlersche Societät 1748, wurde durch Bachs Besuch im Schloss des Flötenkönigs in Potsdam inspiriert, an dessen Hofe sein Sohn Carl Philipp Emanuel als Konzertcembalist und Hofmusiker arbeitete. Der 63jährige Bach und der musikliebende Friedrich der Große prallten aufeinander, zwei grundverschiedene Persönlichkeiten. Mit dem berühmten Ausspruch „Meine Herren, der alte Bach ist gekommen“ unterbrach der Preußenkönig sein Kammerkonzert und bat den Thomas Kantor, zu einem königlichen Thema sechsstimmig zu improvisieren.

Alle sind verblüfft und überfordert, dass Bach ad hoc komplexe Fugen spielte. Bach erlebte wohl auf dem Schloss, wie und warum der König die Galanterie, den neu erwachten Stil, schätzte und finanziell förderte, und beschloss, zurück in Leipzig, ein Exempelwerk zu schreiben, das den Sinn der Musik für ihn herausstellte. Er komponierte zuhause das Konvolut *Musikalisches Opfer* mit zwei Ricercar, dreistimmig und sechsstimmig, Kanons (Spiegelkanons Perpetuum Mobile), musikalischen Rätseln und einer galanten Triosonate gegen Schluss, vermutlich um zu zeigen, dass er den (bis

heute) beliebten *galanten Stil*, den sogenannten *empfindsamen Stil* ebenfalls beherrschte, jedoch in seine musikalische Auffassung, in die Grundphilosophie der göttlichen, ewigen Ordnung im Kontrapunkt als Grundlage, Fundament und Handwerk einbettete. Ob der König die Auseinandersetzung verstand, als er das ihm gewidmete Werk *Musikalisches Opfer* schließlich per Post erhielt? Ob es seinen Horizont erweiterte? Es wird vermutete, dass der König das Werk nicht einmal geöffnet hatte und hoffnungslos überfordert war. Er dachte nicht daran, Bach finanziell zu fördern. Schade, denn Bach hatte sich gewünscht, durch die finanzielle Förderung des Königs Leipzig verlassen zu können, jedoch nicht um jeden Preis. Was wäre es ein Leichtes für Vater Bach gewesen, den *galanten Stil* auf Wunsch zu produzieren und vom Flötenkönig finanziell belohnt zu werden! Jedoch Johann Sebastian hatte seine festen Prinzipien. Er komponierte mit kontrapunktischer Dichte, Konzentration und Spielfreude bewusst gegen den rein galanten Stil. Wenn schon sein spontanes Spiel aus dem Stegreif am Hof seine Zuhörer überfordert haben musste, wie viel mehr das schriftlich notierte sechsstimmige Ricercar als Kulminationspunkt und Mitte des *Musi-*

kalischen Opfers, das die Grenzen des hörend Nachvollziehbaren sprengt.

Bach war ein guter Pädagoge. Das Werk war nicht nur für den König gedacht, auch für seinen Sohn und all die, die dem *galanten Stil* hoffnungslos ergeben waren. In seinem Rätselwerk *Musikalisches Opfer* forderte er dazu auf, am Prozess des Komponierens kreativ teilzunehmen: Rätselkanons, Reihenfolge der Teilstücke, um hinter das Geheimnis der Musik zu kommen, das hörende und verstehende Bewusstsein zu schärfen und Geschmack daran zu finden: Demut und Ehrfurcht vor dem Schöpfer aller Dinge im *Soli Deo Gloria (Allein zur Ehre Gottes)*. Und das Werk war für seine Kollegen er Mizlerschen Societät gedacht, die wie er die musikalische Wissenschaft vorantreiben wollten.

Ob Bach, dem man damals schon sagte, er sei konservativ, alt, in vielem überholt, bewusst den völlig überholten Begriff *Ricercar* wählte als Gegenpol zur galanten Triosonate, die er mit Spiegelkanons übertrumpfte? Eine humorvolle Art, mit seinen Kritikern umzugehen. Es spricht für Bachs Charakter, dass er an seinem Stil festhielt, auch wenn es ihm Nachteile brachte, er

weiterhin jeden Cent umdrehen musste. Er verzichtete, wie auch seine Werke Kunstwerke des Verzichts und der Demut sind.

Bachs Credo und Fugentanz

Was bedeuten die vier Duette in *Bachs Clavier-Übung III*, herausgegeben 1739? Die Duette unterliegen heute vielen Spekulationen und gehören für einige schon zum Spätwerk.

Vertont Bach im ersten Duett die Ewigkeit, Gott als das A und O, die Passion Jesu, die Trinität? Ist dies zu unterscheiden? Oder vertont Bach nichts davon?

Das erste Duett, gewichtig, königlich im 3/4-Takt, weist gleich zu Beginn und dann durchgängig das Palindrom der auf- und absteigenden Tonleiter auf: Vorwärts und rückwärts gleich. Wenn Anfang und Ende gleich sind, ist die Zeit aufgehoben. Kreuz und Schmerz spielen in der springenden Chromatik im Lamento-Bass ebenfalls direkt zu Beginn eine wichtige Rolle. Ein Topoi für den Heiligen Geist, von Bach oft in Seufzer-Motiven, Synkopen oder in wellenförmigen Bewegungen musikalisch dargestellt, erscheint schon ab dem fünften Takt. Diese

drei Motive durchströmen das Duett in einem Tanz, in geordneter Einheit.

Das zweite Duett ist eine fröhliche *Dacapo-Arie*. Vertont Bach die Auferstehung mit dem getragenen Mittelteil des Hades oder Jesu Geburt und sein Leiden (Krippe und Kreuz), oder ist dies einfach ein spritziges ABA-Stück mit einem ruhigen, etwas düsteren Mittelteil im 2/4-Takt? Das Zentrum, der Höhepunkt des symmetrisch vollkommen angelegten Stückes befindet sich in den Takten 69-74, in denen die Chromatik sich klar umkehrt und eine Spiegelung stattfindet („Goldener Schnitt“). Menschwerdung, Kreuz und Auferstehung sind nicht voneinander zu trennen, werden gegenübergestellt.

Finden wir im dritten Duett (wiegender 12/8-Takt) eine Pastorale, den guten Hirten oder Maria vor, die das Kind wiegt? Das Duett in der Tonart einer Hirtenkantate strahlt Ruhe und Geborgenheit aus, ein Wiegen und Tragen, das zum Bild der Pflege und des Umgangs passt.

Das letzte Duett ist auffällig gravitatisch, edel, gleichmäßig, schwer, im *Alla breve*-Takt und erneut im majestätischen Quart-

sextakkord notiert. Es könnte den Schöpfer als König und Richter zeigen. Möchte man im weihnachtlichen Bild von Geburt und traditionellen *Kindwiegen* bleiben, so wären die Weisen, oft als Könige dargestellt, mit Gold, Weihrauch und Myrrhe wohl vertont. Das Königliche und Majestätische des vierten Duetts ist jedenfalls kaum von der Hand zu weisen. Ob man Jesus lieber als König und Weltenrichter oder als Kind („Das Wort ward Fleisch“) sieht, bleibt jedem selbst überlassen und tut dem Königlichen des vierten Duetts keinen Abbruch.

Die vier sehr unterschiedlichen Duette untermalen und sprechen von Bachs Glauben. Man möge anmerken, dass Johann Sebastian *Soli Deo Gloria* (Allein zur Ehre Gottes) und *I.N.J.* (In Nomine Jesu) als damals übliche Floskel zu seinen Werken notierte. Doch warum sollte er auch das WTK I – ein künstlerisches, instrumentales Lehrwerk sondergleichen, für seine Schüler und zu seinen Lebzeiten nie veröffentlicht – mit *S.D.G.* unterzeichnen?

Bach hat das erstaunliche Geschenk erhalten, dass sein Name nicht nur in Töne zu fassen ist, sondern ihm als großartiges Fugen-Thema direkt in den Schoss fiel. Ein

Fugen-Thema, würziger und chromatischer kaum möglich. Was für ein Zufall und Geschenk für den genial begabten, musikalischen Poeten, Fuge und Chromatik als leidenschaftliche Berufung, der die *Fuge* erst groß machte - der *Fuge* vervollkommnete, der die längsten und komplexesten Fugen, bis heute unübertroffen, und bis zu seinem letzten Atemzug komponierte, der an dem großen Zyklus *Kunst der Fuge* (als *Clavier-Übung V?*) schrieb, um sie für die Nachwelt festzuhalten.

Wieso setzte Bach seinen Namen nicht sofort als Hauptthema seiner unzähligen Fugen-Werke ein (wie Liszt und Reger es später taten mit diesem Namen), warum nicht einmal als Hauptthema in der *Kunst der Fuge*? Dass sein Name in Noten verbunden ein liegendes Kreuz ergibt und damit seinem Besitzer, der Zahlen- und Bildersymbolik liebte und Symbolik stets in seine Werke webte (14 für Bach, umgekehrt 41 für J. S. Bach, 158 für Johann Sebastian Bach, 3 in jeglicher Machart...), ein weiteres Stück Gold in die Hände legte... dazu das Monogramm *ch* aus dem griechischen Buchstabe ΧΙ (χ), Symbol für das christliche Kreuz, von Bach oft als lateinisches x für das Kreuz Jesu verwendet. Wie Hermann

Keller in *Die Orgelwerke Bachs* von musikalischen Gesten schreibt, so taucht Johann Sebastian Zahlen, Buchstaben und Noten in Bedeutung, die allesamt das Grundthema *S.D.G.* beinhalten, auf *I.N.J.* hinauslaufen. Bach, anstatt mit B-A-C-H musikalisch hausieren zu gehen, plant vorsichtig, ehrfürchtig, zielgerichtet, kontinuierlich mit seinem Namen durch sein Gesamtwerk in Steigerung, mit diesem Tonnamen, in dem das Kreuz mehrfach steckt, musikalisch visuell liegend und symbolisch-chiasmatisch verborgen. In einem fast versteckten Seitenthema der vierzehnten (!) Fuge, der Schlussfuge der *Kunst der Fuge*, nachdem er seinen Namen in Contrapunctus 8 und 11 mehrfach als Thema ankündigte, sagte er wohl in Noten: „Ich unterzeichne mit meinem Namen, ganz an die Seite, für manche unbemerkt, weil es nicht um mich geht, mein Name nicht *ich*, sondern *für mich* ist, dass ich dies will und glaube: I.N.J.“

Johann Sebastian Bach verehrte Dietrich Buxtehude, pilgerte nach Lübeck und lernte viel von dieser (zumindest für unsere heutigen Ohren) so völlig andersartigen Musik. Die mehrteilige (dreiteilige, vierteilige, fünfteilige) Form *Präludium und Fuge* in einem

Guss von den Generationen vor Bach (Nicolaus Bruhns, Buxtehude, Vincent Lübeck) wurde von Bach allmählich reduziert und konzentriert auf das Zweiteilige, eine Reduktion auf zwei eigenständige Stücke, voneinander abgegrenzt und doch eine Einheit bildend. In Frühwerken Bachs und auch in seinen Fantasien kann man die ursprüngliche Form noch erkennen, sie blitzt auf, zum Beispiel in toccaten- oder präludienhaften Teilen am Schluss. Auch in der ersten freien Fantasie überhaupt, BWV 903, sind in deren Fuge in den letzten Takten der Anklang an die Fantasie wiederzufinden. Bruhns, viel zu früh verstorben, lernte Bach nicht mehr kennen. Durch Bachs Abschriften besitzen wir Bruhns geniale Orgelwerke heute. Keiner seiner Vorgänger hatte die zweiteilige Form verwendet wie wir sie heute von Bach kennen.

Bach von „verschiedener Art“

Bach jonglierte voller Wertschätzung, Begeisterung und Demut mit den Stilen und Formen, die er gesammelt, abgeschrieben, verewigt in sich, aufgenommen hatte. Er verband, fasste zusammen, mischte, schuf neu, wie ein Maler oder Chemiker aus wertvollen Materialien, Stoffen und

Flüssigkeiten, die er studiert hatte. Er brachte sich das meiste selbst bei, indem er Noten abschrieb. Es war ihm eine Herzensangelegenheit, eine Berufung. Er übertrug Noten von Corelli und Vivaldi, Grigny und Froberger. In Bachs Musik befinden sich Stile und Formen seiner Zeit und der Zeiten vor ihm wie in einem großen musikalischen, internationalen *Compendium*, in einem Schatz. Stile und Formen aus dem In- und Ausland, obwohl Bach Deutschland nie verlassen hat: Italien, Frankreich (siehe *Clavier-Übung II*), der Norden. Als ob dies nicht höchste kreative Kunst und Wissenschaft genug sei, so ging Bach schöpferisch weiter: Aus dem von ihm erkannten Reichtum (den er wie in einer Liebesbeziehung *erkannte*) ließ er zeitlos Neues aufsteigen, Neues, das die Eigenschaft trägt, nie alt zu werden, immer aktuell und wahr ist, prophetisch Neues. Den *Stylus Phantasticus*, das Freie, Unnotierbare, Improvisatorische, Phantastische und Empfindsame erwiderte Bach auf seine Weise, in seiner Chromatik, in den außergewöhnlichen Fantasien BWV 903 und BWV 542 - und in seinem Gesamtwerk. Lange vor der *Empfindsamkeit* setzten die beiden Improvisatoren Buxtehude und Bach (die kaum ihre aufgeschriebenen Werke aufführten, sondern

stets öffentlich improvisierten) Flüsterndes, Geheimnisvolles, Freies in *con discretione* um.

Das Klagende und Rezitierende, fußend und geankert im Generalbass und von unten her gehört, wird bei Bach beeinflusst vom Stile Vivaldis, von Pachelbel.

Unnotierbares, freie rhythmische Veränderungen (*inegales* Spiel) *avec discretion* in von Bachs wertgeschätzter französischer Musik haben seine Musik auch beeinflusst. Johann Sebastian war nicht in Paris gewesen, jedoch kannte er die Werke seiner direkten französischen Zeitgenossen Couperin, Rameau, Clerambault. Das Werk Nicolas de Grigny schrieb Bach komplett ab. Wenn Louis-Nicolas Clerambault seine zweite Suite *du deuxième ton* auch ganz anders aufbaute als Bach es je mit seinen Toccaten, Suiten und Partiten tat (*Plein Jeu, Duo, Trio, Basse de Cromorne, Flutes, Recit de Nazard und Caprice sur les grands jeux*), so ist auch im Kontrast, im Unterschied eine Verbindung zu erkennen.

BWV 689 Jesus Christus (von Martin Luther)

Jesus Christus unser Heiland,
der von uns den Gottes Zorn wand,
durch das bitter Leiden sein,
half er uns aus der Höllen Pein.

Dass wir nimmer dies vergessen,
gab er uns sein Leid zu essen,
verborgen im Brot so klein,
und zu trinken sein Blut im Wein.

Du sollst Gott den Vater preisen,
dass er dich so wohl wollt speisen,
und für deine Missetat
in den Tod sein Sohn geben hat.

BWV 639 Ich ruf zu dir Herr Jesus Christ (von Johannes Agricola)

Ich ruf zu dir Herr Jesus Christ,
ich bitt, erhör mein Klagen,
verleih mir Gnad zu dieser Frist,
lass mich doch nicht verzagen,
den rechten Glauben, Herr, ich mein,
den wolltest du mir geben,
dir zu leben, meim Nächsten nüt zu sein,
dein Wort zu halten eben.

**BWV 677 Allein Gott in der Höh sei Ehr
(von Nikolaus Decius,
Martin Luther eine Strophe, und eine
Strophe Johann Schlüter, 1523-1525)**

Allein Gott in der Höh sei Ehr
und Dank für seine Gnade,
darum dass nun und nimmermehr
uns rühren kann kein Schade.
Ein Wohlgefallen Gott an uns hat,
nun ist groß Fried ohn Unterlass,
all Fehd hat nun ein Ende.

BWV 674 Kyrie, Gott, Heiliger Geist
Kyrie-Text (instrumental)

**BWV 208 Schafe können sicher weiden
(von Salomon Franck)**

Schafe können sicher weiden,
da ein guter Hirte wacht.
Wo Regenten wohl regieren,
kann man Ruh und Frieden spüren und was
Länder glücklich macht.
Da, wo Recht und Weisheit schalten,
können Ruh und Frieden walten und was
Menschen glücklich macht:
Schafe können sicher weiden, wo ein guter
Hirte wacht.
Poetisch, zeitlos, aktuell, die großen und
politischen und die kleinen Dinge im Hier
und Jetzt betreffend, in diesem Raum, dazu

die Zukunft - und die Vergangenheit, schon
zu Bachs Zeiten. Und vor allem die Ewigkeit.
Genauso wie Worte zeitlos und prophetisch
sein können, weil sie wahr sind, so auch Musik.

Auch meine Musik ist von Bachs Musik be-
einflusst. In der Bachstadt Leipzig studiert,
bereits als Kind in seine Fugen verliebt und
mit seinen Präludien in Jugend musiziert
gewonnen, mit den Goldberg-Variationen
meinen ersten Bachzyklus errungen (in den
USA für meinen Master in Musik und mei-
ner ersten CD-Aufnahme) - so wurde ich
immer mehr durch das Credo in Bachs
Musik berührt. Meine Vorstellungskraft, mei-
ne musikalische Energie (Farben, Klänge,
Kreativität, Poesie) sollen von diesem Reich-
tum durchströmt werden. Neue Musik sieht
nun ganz und gar anders aus als zu Bachs
Zeiten (manche sprechen gar davon, dass
alles nur noch Philosophie sei, keine Me-
lodien, Noten und Harmonien mehr er-
wünscht). Wie Neue Musik dennoch Musik
bleibt, auch heute, und für Menschen eine
Bereicherung darstellt, an die sie sich erin-
nern mögen und können, dazu mag Bachs
Reichtum den Komponistinnen und Kompo-
nisten stets verhelfen. Und so kommt es,
dass J.S. Bach, der Deutschland nie ver-
lassen hat und der so lange Zeit wohl un-

glücklich in Leipzig festsaß, bis und gerade heute nun die ganze Erde mit einem Geflecht seiner Musik überzieht, an allen Orten, da, wo er nie gewesen ist, sei es Spanien, Franken, Hessen, Schweden, sei es weit über Europa hinaus.

Mag. art. Ann-Helena Schlüter
(M.M., Würzburg, Konzert-Organistin,
Diplom-Pianistin, Komponistin,
Musikwissenschaftlerin, Lyrikerin,
promovierend in Leipzig und Salzburg)

Vita Ann-Helena Schlüter

Ann-Helena Schlüter studierte Klavier, Orgel und Musikwissenschaft an den Hochschulen für Musik Köln, HfMDK Frankfurt am Main, Würzburg, Detmold, Leipzig, Mozarteum Salzburg, in den USA (Arizona State University) und Australien (Perth). Solistenklasse Prof. Arne Torger, Prof. Anatol Ugorski, Meisterklassendiplom Konzertfach Klavier Prof. Bernd Glemser, Orgel Prof. Carsten Wiebusch, Christoph Bossert. Beide Instrumente schloss sie mit der Note 1 ab. Zum Orgelspiel kam sie durch Bachs Musik. Sie besuchte Orgel-Meisterkurse für deutsche und französische Barockmusik und Bach bei Naji Hakim, Matthias Schneider, Hans-Ola Ericcson, Martin Schmeding

und ist erste Preisträgerin von internationalen Klavier-, Lyrik- und Autorenwettbewerben wie Steinway, Villach, Schumann, Nürnberg, Brüssel und Regensburg.

Danksagung und Widmung

Herzlichen Dank für die hervorragende Zusammenarbeit mit den Tonmeistern Sascha Tekale und Peter Schmidt, dem Tonstudio Mozarteum Salzburg, Janina Riem für die Fotos, grossen Dank an Kerstin Hänßler für das schöne Booklet und Günter Hänssler für alles, an meine Familie, besonderen Dank an meinen Vater Karl-Heinz Schlüter, den ersten deutschen Chopin-Preisträger. Danke an Jan Katzschke, Christoph Bossert, Wolfgang Wiermer für inspirierende Bach-Gespräche, meinen Klavierlehrern, seit ich drei Jahre alt bin, und meinen Orgellehrern, die mir vor ein paar Jahren die ersten Schritte auf der Orgel gezeigt haben bis zum Eins-Abschluss. Danke an meine Freunde, Lehrer, Unterstützer und Sponsoren, besonders Silke Knappe, Bruno Pfeufer, Evelyn Reschies, Katja Hof, Frank Scheffler, Bernd Glemser. Ich danke auch Johann Sebastian, dessen Musik mich zur Orgel geführt hat und meine Klavierspiel bereicherte. Diese CD ist meinen deutschen Verwandten väterlicherseits aus Norddeutschland gewidmet. *Soli Deo Gloria!*

J.S. Bach: Chromatic Fantasy and Fugue BWV 903

The form of the “Free Fantasia”, which was to gain significance in the era of *Empfindsamkeit* (“sensibility”) and in the works of C.P.E. Bach, is here anticipated by his father Johann Sebastian Bach nearly half a century earlier. And “chromatic” gives the game away: woeful sighs, mourning, agonizing. Fraught with great seriousness, yet imbued with a majestic vitality.

J.S. Bach: Four Duets BWV 802-805

The four Duets in Part III of the *Clavier-Übung* are like four winds, mysterious unsolved riddles, four Gospels, with contrapuntal depth and chromatic penetration, a late work, theology in music.

A recording with both the three-part and the six-part Ricercar, plus early and late works by Bach: the very early Capriccio by the seventeen-year-old Johann Sebastian and the *Musikalisches Opfer* shortly before his death: an out-of-the-ordinary mixture. The Swedish-German pianist Ann-Helena Schlüter is a composer in her own right in a broadly drawn arc, brilliant, thrilling,

creative, never coincidental, and with a remarkable sense of harmonies. This is a name to look out for!

*Prof. Wolfgang Wiemer
(Ludwigsburg/Esslingen, Music Educator,
Composer, Bach Researcher,
studied with Helmut Walcha)*

The **Musical Offering BWV 1079**, Bach’s contribution to the Mizler Society for the year 1748, was inspired by his visit to the Potsdam palace of the flute-playing king, at whose court his son Carl Philipp Emanuel was concert harpsichordist and court musician. The 63-year-old Bach and the music-loving Frederick the Great struck sparks off one another, two fundamentally different personalities. With the famous announcement “Gentlemen, the old Bach is here” the Prussian king interrupted his chamber concert and requested the Leipzig church music director to improvise a six-part work upon a royal theme.

All were amazed and astounded that Bach could play complex fugues at will. Bach will have learnt while at Sanssouci how and why the King valued and financially supported *Galanterie*, the newly emerging

style, and resolved to compose an exemplary work that would express the sense that music had for him. Back home in Leipzig, he composed the *Musikalisches Opfer* comprising two ricercares, in three and in six parts, canons (mirror canons *perpetuum mobile*), musical riddles and a galant trio sonata towards the end, presumably in order to show that he commanded the *galant style* much loved then and now, the *sentimental style* as it was also known, albeit embedded in his conception of music, in his underlying philosophy of divine, eternal order in counterpoint as basis, foundation and tradecraft. Did the King appreciate Bach's engagement with the theme, when the *Musical Offering* dedicated to him was eventually delivered by post? Did it widen his horizon? It is likely that the King did not even open the work and was hopelessly out of his depth. He had no intention of supporting Bach financially. More's the pity, for Bach had hoped to be able to leave Leipzig with the King's financial assistance, but not at any price. How easy Bach senior would have found it to produce the *galant style* on demand and be remunerated by the royal flautist! But Johann Sebastian had his strict principles. With contrapuntal density, concentration

and joy in making music, he consciously composed against the purely galant style. If the spontaneity of his extempore playing was bound to have overtaxed his audience at court, how much more daunting would the written-out six-part Ricercar have sounded as the culmination and centre-piece of the *Musikalisches Opfer*, pushing back the boundaries of what one can imagine hearing.

But Bach was a good teacher. The work was not written for the King alone but for Bach junior and for all who were hopelessly in love with the *galant style*. In his musical puzzle *Musikalisches Opfer* he challenged players and listeners alike to take a creative part in the process of composition: riddle canons, order of constituent parts; to fathom out the secret of the music, sharpen one's aural and intellectual consciousness and gain a taste for it: humility and reverence for the Creator of all things in the *Soli Deo Gloria* (Glory to God alone). And the work was conceived for his colleagues of the Mizler Society, who like him were committed to advancing musical science.

Did Bach – often dismissed even then as conservative, old, not moving with the times – deliberately choose the completely outdated term *Ricercar* as the polar opposite of the galant trio sonata, which he surpassed with mirror canons? As a humorous retort to his critics? It says much for Bach's character that he remained true to his own style even when it was of no advantage to him, when he had to go on turning over every penny. He refrained, in the spirit of his compositions that are artworks of abstinence and humility.

Bach's Credo and Fugal Dance

What is the meaning of the four Duets in Bach's *Clavier-Übung III*, published in 1739? The duets have been the subject of much modern speculation and some have placed them among his late works.

Is Bach's first Duet a setting of eternity, God as Alpha and Omega, the Passion of Jesus, the Trinity? Can this be determined? Or does Bach set none of these things to music?

Weighty, royal in 3/4 time, the first duet displays at the very beginning and then re-

peatedly the palindrome of the rising and falling scale: forwards and backwards at will. When beginning and end are the same, time is suspended. Cross and suffering also play an important part right at the start in the resilient chromatics of the lamento bass. A stock image for the Holy Spirit, often portrayed by Bach in sighing motifs, syncopes or wave-like formations, enters as early as the fifth bar. These three motifs pervade the duet in a dance, in ordered unity.

The second Duet is a joyous *Da capo* aria. Does Bach depict the Resurrection, with the slow middle section set in Hades, or is his subject the Nativity and the suffering of Jesus (Crib and Cross) – or is this simply a lively ABA piece with a calm, somewhat gloomy middle section in 2/4 time? The centre, the climax of this piece in wholly symmetrical form is to be found in bars 69-74, where there is a clear reversal of the chromaticism and a mirror image occurs ("Golden Section"). Incarnation, Cross and Resurrection are inseparable, are contrasted with one another.

Does the third Duet (rocking 12/8 time) represent a pastorage, the Good Shepherd

or Mary with the Christ child in her arms? In the key of a shepherds' cantata, the duet radiates peace and safety, a rocking and cradling, projecting an image of care and protection.

The last Duet is noticeably grave, noble, balanced, heavy, in *Alla breve* time and once again given a majestic six-four chord. It might portray the Creator as King and Judge. Pursuing the Christmastide image of birth and traditional Nativity crib, we might hear the Magi, often portrayed as kings of the Orient, with their gifts of gold, frankincense and myrrh. In any case, the royalty and majesty of the fourth duet can scarcely be denied. No matter whether one prefers to see Jesus as King and Judge of creation or as a little child ("The Word was made flesh"), the royal pomp of the fourth duet remains undiminished.

The four very different Duets underline and express Bach's faith. One might interpose that Johann Sebastian added *Soli Deo Gloria* (to God alone be glory) and *I.N.J.* (In the Name of Jesus) as stock formulas customary at the time. But why then should he add even to WTC I – an artistic, instrumental teaching aid without parallel,

written for his pupils and unpublished throughout his lifetime – the three-letter doxology *S.D.G.*?

Bach was vouchsafed the amazing gift that his name can not only be read in musical notation but is a heaven-sent fugue theme. A fugal theme that could scarcely be richer or more chromatic. What a happy chance and welcome gift for the brilliantly talented musical poet, the fugue and chromatics his passionate vocation, who made the Fugue truly great at last – perfecting the Fugue; a man who wrote the longest and most complex of fugues, unsurpassed to this day, and composed till his dying breath, writing his great cycle *Kunst der Fuge* (as *Clavier-Übung V?*) to capture that "art of the fugue" for posterity.

Why did not Bach make use of his name at once as the main theme of one of his countless fugal works (as Liszt and Reger were to do), why not even as a principal theme in *Kunst der Fuge*? Written out in notes, his name represents a cross on its side and thus gave its owner, who loved number and picture symbolism and was constantly weaving symbolic references into his works (14 for Bach, reversed 41 for J. S. Bach,

158 for Johann Sebastian Bach, 3 in any form...), another golden opportunity... along with the monogram *ch* from the Greek letter χ (χ , chi), symbol of the Christian cross, often used by Bach as Latin *x* for the Cross of Jesus. As Hermann Keller says of musical gestures in *Die Orgelwerke Bachs*, Johann Sebastian imbues figures, letters and notes with meanings that invariably contain the underlying theme *S.D.G.*, have *I.N.J.* as their total. Bach, instead of hawking his musical wares with *B-A-C-H*, plans with his name carefully, reverently, strategically, constantly and ever more intensely throughout his oeuvre, in which the Cross is multiply present, lying on its side in musical notation and tucked away within chiasmic symbolism. In an almost concealed secondary theme of the fourteenth fugue – the closing fugue of *Kunst der Fuge*, after he had repeatedly heralded his name as a theme in *Contrapunctus 8* and *11*, he was surely saying in his musical score: “I am signing this with my name, right at the side, unnoticed by many, because it is not about me, my name – is not *I*, but *for me*, that this is what I wish and believe: *I.N.J.*”

Johann Sebastian Bach revered Dietrich Buxtehude, made his pilgrimage to Lübeck

and learnt much from this music that (at least to our ears today) is in such remarkable contrast. The multiplex (three-part, four-part, five-part) form *Praeludium und Fuge* all of a piece from the generations before Bach (Nicolaus Bruhns, Buxtehude, Vincent Lübeck) was gradually reduced by Bach and concentrated upon the bipartite, a reduction to two self-contained pieces, marked off from one another and yet forming a unity. In Bach’s early works and in his *Fantasias* too one can still recognize the original form, it shines through, for instance in *toccata-* or *prelude-like passagés* at the end. His very first free fantasia *BWV 903* reveals an allusion to the *Fantasy* in the last bars of its *Fugue*. Bruhns, who died much too soon, never met Bach. It is thanks to Bach’s copies that we are in possession of Bruhns’s inspired organ works today. None of his predecessors had used the two-part form as we know it now from Bach.

Bach of “various kinds”

Bach brought judgement, enthusiasm and humility to the business of juggling with the styles and forms that he had collected, copied, committed to memory, absorbed.

He combined, compiled, blended, created – like a painter or chemist working with precious materials, substances and liquids – the elements he had studied. He learnt most of it for himself, by copying music. It was a task dear to his heart, a vocation. He transcribed music by Corelli and Vivaldi, Grigny and Froberger. Bach's music illustrates the styles and forms of his own time and the periods before him like a great international musical compendium, a compositional treasury. Styles and forms used at home and abroad, although Bach never left Germany: Italy, France (see *Clavier-Übung II*), the Nordic lands. As if this were not high creative art and science enough, Bach the creator went further. From the treasures he had come to know (which he *came to know fully* as lovers know one another) he summoned the timelessly new into existence, new things that had the quality of never growing old, remaining always current and true, prophetically new. The *Stylus Phantasticus*, that free, improvisatory, imaginative and sensitive stuff of dreams that cannot be put down in notes, was a style that Bach rendered in his own way, in his chromatic harmony, in his extraordinary Fantasias BWV 903 and BWV 542 – and in his whole oeuvre. Long

before the days of *Empfindsamkeit* the two great improvisers Buxtehude and Bach (who scarcely ever performed their compositions, preferring to improvise in public) converted mysterious whispers and free fantasies into music played *con discretion*.

The plaintive and recitativic element, embedded and anchored in thoroughbass and heard from the bottom up, is influenced in the music of Bach by the style of Vivaldi, by Pachelbel.

Free adjustment of rhythm (*notes inégales*) used *avec discrétion*, in the French pieces valued by Bach, exerted further influence on his music. Johann Sebastian never went to Paris, yet he knew the works of his immediate French contemporaries Couperin, Rameau, Clérambault. Bach copied out the complete works of Nicolas de Grigny. Even if Louis-Nicolas Clérambault laid out his second Suite *du deuxième ton* in a manner quite different from Bach in his Toccatas, Suites and Partitas (*Plein Jeu, Duo, Trio, Basse de Cromorne, Flutes, Récit de Nazard and Caprice sur les grands jeux*), the very contrast, the difference, allows us to trace an affinity.

BWV 689 Jesus Christus (by Martin Luther)

Jesus Christ our Saviour,
who turned God's wrath from us,
through his bitter suffering,
rescued us from Hell's pains.

That we might never forget this,
he gave us his broken Body to eat,
concealed in a little piece of bread,
and his Blood to drink in wine.

Thou shouldst praise God the Father,
that he would feed thee so well,
and for thy misdeeds
has sent his Son to death.

BWV 639 I call to thee Lord Jesus Christ (by Johannes Agricola)

I call to thee Lord Jesus Christ,
I beg thee, hear my plea,
my debt is due, allow me grace,
do not ever let me doubt,
the true faith, Lord, I mean to hold,
that thou wouldst surely give me,
to live for thee, to do good to my neighbour,
to keep thy word indeed.

BWV 677 To God alone on high be praise (by Nikolaus Decius, Martin Luther one verse, and one by Johann Schlüter, 1523-1525)

To God alone on high be praise
and thanks for his grace,
that now and nevermore
can any hurt come near us.
God has shown his goodness to us,
now we have great peace unailing,
all strife is now at an end.

BWV 674 Kyrie, God, Holy Spirit Kyrie text (instrumental)

My own music is influenced by the music of Bach. Having studied in the "Bach city" of Leipzig, fallen in love with his fugues as a child and won with his Preludes in the *Jugend musiziert* competition, achieved my first Bach cycle with the Goldberg Variations (in the USA for my Master in music and my first CD recording) – then I was moved more and more deeply by the Credo, the inner conviction, in Bach's music. My imaginative powers, my musical energy (timbres, sounds, creativity, poetry) must be imbued with this richness. New music looks quite different from what it was

in Bach's day (some even say it is all philosophy now, no melodies, notes or harmonies required). If modern music is still to be music, even today, and if it is still to enrich people's lives, a thing of value that they can and will remember, then Bach's store of wealth can always come to the aid of us composers. And so it is that J.S. Bach, who never left Germany and spent so long in Leipzig for want of a better position, today more than ever embraces the whole world with a web of his music, in all the places he never travelled to, whether Spain, Francoonia, Hesse, Sweden, or far beyond Europe.

Mag. art. Ann-Helena Schlüter
(M.M., Würzburg, Concert Organist, Diploma Pianist, Composer, Musicologist, Lyricist, doctoral theses in Leipzig and Salzburg)
CV Ann-Helena Schlüter

Ann-Helena Schlüter studied piano, organ and musicology at the Colleges of Music in Cologne, Frankfurt am Main, Würzburg, Detmold, Leipzig, Mozarteum Salzburg, in the USA (Arizona State University) and Australia (Perth). She attended the soloist classes of Prof. Arne Torger and Prof. Anatol Ugorski, and attained her master-class diploma with Prof. Bernd Glemser. She

attended organ master classes for German and French Baroque music and Bach with Naji Hakim, Matthias Schneider and Hans-Ola Ericsson and has won prizes at international piano, poetry and authors' competitions.

Thanks and Dedication

Sincere thanks for the excellent collaboration with Sascha Tekale and Peter Schmidt, the Tonstudio Mozarteum Salzburg, many thanks to my family, special thanks to my father Karl-Heinz Schlüter, the first German [in 1949] to win the Chopin Prize. Thanks to Jan Katschke, Christoph Bossert, Wolfgang Wiemer for inspirational conversations about Bach, to my piano teachers since I was three years old, and to my organ teachers, who guided my first steps on the organ only a few years ago. Thanks to my friends, teachers, supporters and sponsors, particularly Silke, Bruno and Evelyn. I also wish to thank Johann Sebastian, whose music has introduced me to the organ. This CD is dedicated to my German relations from North Germany.
Soli Deo Gloria!

Translation: J. and M. Berridge, Berlin

www.Ann-Helena.de
www.facebook.com/annhelenaschluter

Aufnahmen / Recordings:

10. - 12. 9. 2018 Salzburg / Mozarteum
Tonstudio MOZARTEUM, Steinway D

Tonmeister / Director of Recording:

Sascha Tekale

Einführungstext / Programme Notes:

Ann-Helena Schlüter

Übersetzung / Translation:

JMB Translation, Berlin

Photos: Janina Riem

Graphic Design: Birgit Fauseweh



© & © 2019 by hänssler CLASSIC/
Profil Medien GmbH
D – 73765 Neuhausen
info@haensslerprofil.de
www.haensslerprofil.de

HC18090



Johann Sebastian BACH

1685 - 1750

Fantasias - Duets - Musical Offering

1. Capriccio sopra la lontananza del fratro diletissimo BWV 992 **8:21**
Arioso Adagio- Adagioissimo-Allegro poco- Fuga
2. Chromatische Fantasie und Fuge d-Moll BWV 903 **10:26**
3. Bach-Busoni: Ich ruf zu dir, Herr Jesu BWV 639 **3:07**
4. Bach-Petri: Schafe können sicher weiden BWV 208 **4:40**
5. Bach-Hess: Jesu bleibet meine Freude BWV 147 **3:18**
6. Duett e-Moll BWV 802 **2:35**
7. Duett F-Dur BWV 803 **2:59**
8. Duett G-Dur BWV 804 **2:09**
9. Duett a-Moll BWV 805 **3:40**
10. Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 677 **0:58**
11. Fuga super Jesu Christus, unser Heiland BWV 689 **4:54**
12. Kyrie, Gott heiliger Geist BWV 674 **1:43**
13. Musikalisches Opfer Ricercar a 3 BWV 1079 **7:31**
14. Musikalisches Opfer Ricercar a 6 BWV 1079 **9:35**

Gesamtspielzeit / Total time: 66:46

CD HC18090 (LC 13287)

Manufactured in Austria.
© & © 2019 by
hänssler CLASSIC/
Profil Medien GmbH
D-73765 Neuhausen
www.haensslerprofil.de
info@haensslerprofil.de



ANN-HELENA SCHLÜTER, piano