



John Holloway
Ensemble

Henry Purcell
Fantazias

ECM NEW SERIES

Henry Purcell

Fantazias

John Holloway violin

Monika Baer viola

Renate Steinmann viola

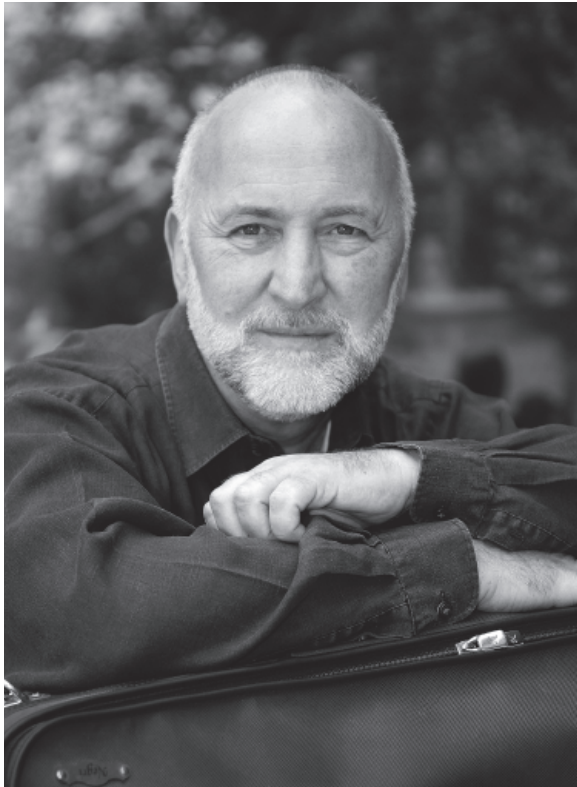
Martin Zeller violoncello

Henry Purcell (1659–1695)



Fantazias in three* and four parts Z.732–743

Fantazia X	3:29
Fantazia I*	2:43
Fantazia IV	3:26
Fantazia V	4:09
Fantazia VI	3:34
Fantazia II*	3:14
Fantazia VII	4:19
Fantazia VIII	3:19
Fantazia IX	4:23
Fantazia III*	2:29
Fantazia XI	3:10
Fantazia XII	3:29



Fantazias

From the first uses of the word to describe this type of music, in Italy in the late 15th century, Purcell's spelling was one of many. Alone in England we encounter fancie, fancy, fansye, fantasy, fantazia, fantazie, fantasy, phansie, phantasy, phantazia. (Perhaps this should not surprise us: at various times Shakespeare wrote his own signature as Willm Shaksp, William Shakespe, Wm Shakspe, William Shakspere, Willm Shakspere, and William Shakspeare – none of these being the spelling now universally attached to his name.)

As the name implies, the early musical fantasia was improvised, or at least, improvisatory in character, a display of "the play of imaginative invention". Two elements emerged very early in its history: the presence of counterpoint, and the absence of words. Already in 1565 Tomás de Santa María stressed the importance of counterpoint in "fantasia-playing", and Gioseffo Zarlino, writing in 1573 of point-of-imitation technique, remarked: "Such a manner of composing is demanded by the practitioners in composing a fantasia." Regarding the absence of words, Marin Mersenne wrote in 1636 that the musician was free "to employ whatever inspiration comes to him, without expressing the passion of any text".

By the 1560s fantasias from Italy and France were being performed and published in England, almost all either for lute or keyboard. By the end of the 16th century William Byrd, having already excelled in his keyboard "fancies", had established the ensemble fantasia as the "chiefest kind" of chamber music in England. Byrd's ensemble

fantasias range from three to six parts, and display his mastery of the compositional possibilities of the genre: they include a five-part piece where two of the parts are in canon throughout, and two magnificent six-part works “in whose highly individual structures such diverse elements as romanesca bass and galliard measure, imitative counterpoint and antiphonal homophony combine” (conductor, musicologist Peter Holman). Thus by the end of the 16th century the fantasia had already become a type of music where the art of free improvisation had joined with the science of learned counterpoint, and added elements of dances to the mix. It is difficult to imagine any but the most skilled and experienced ensembles improvising more than the simplest examples of such music: ensemble fantasias had become compositions, “wrought with no small industry”, to quote the 17th century lawyer, biographer and musicologist Roger North.

The early 17th century saw the appearance of a particularly English genre, known to modern writers as fantasia-suite. The 24 such works by John Coperario all consist of three movements: fantasia, almaine and galliard. They were probably composed for the private music of the future King Charles I while he was still Prince of Wales. This model was further developed by William Lawes and John Jenkins, among many others. Some prefer a single movement form, but in clearly distinguished sections. Others combine fantasias with one or more dance movements. Jenkins composed four-, five- and six-part fantasias, which, as Peter Holman suggests, are “distinguished by their spaciousness of form, ease of counterpoint, and melodic

eloquence”. He uses augmentation, diminution and inversion much more than earlier composers. By contrast, Lawes’s “for the Violls” offer boldness of gesture, adventurousness with instrumental colour and texture, rugged angular lines, pungent augmented and diminished intervals and unexpected turns of expression.

Among the many composers of fantasias in the middle of the 17th century one name stands out: Matthew Locke. Fantasias are the predominant movements in his consort collections. Noteworthy is his interest in preceding the “fantazie” proper with a slow introduction. Locke composed for a variety of ensembles, ranging from pieces for two bass viols to the “Flatt Consort” for various three-part groupings of viols, to the “Consort of Fower Parts” and the “Broken Consort” for two violins, bass viol and theorbo. Especially the three- and four-part works show his mastery of exuberant fugal writing set off by passages of homophony or more grave counterpoint, and clear contrasts of tempo and “humour” between sections.

The domestic nature of such chamber music increased considerably in importance during the civil war which led to the execution of Charles I, and during the Puritan Commonwealth which followed. As Roger North wrote: “During the troubles, and when most other good arts languished, Musick held up her head, not at Court nor... Theatres, but in private society, for many chose to fiddle at home, than to goe out, and be knockt on the head abroad.” With the restoration of the monarchy in 1660 Charles II returned from exile in France, and cultural life became once more overridingly centered on the court.

The king, however, did not share his father's sophisticated taste. According to Roger North he had an "utter detestation of fancys", "could not forbear whetting his witt upon the subject of the fancy-musick", and "could not bear any music to which he could not keep the time". Writing in 1667, Christopher Simpson, himself a composer of fancys, commented on the rapid decline into neglect of fantasias "by reason of the scarcity of Auditors that understand [them]".

Instruments

On May 1st 1540 a group of six Jewish string players from Venice was appointed to the court of Henry VIII. They were probably the first violinists to set foot in England. At first, the violin – that is, the instruments of the violin family: violin, viola, cello/bass violin – was used almost entirely for dance music. Professional string players used viols for contrapuntal music and to accompany singers. During the reign of James I (1603–1625) a repertoire of contrapuntal music with violins among the specified instrumentations was developed by such composers as Orlando Gibbons, Thomas Lupo and, in particular, John Coperario, perhaps the main pioneer of the use of violins in contrapuntal music. One of the best-known early examples of the appearance of violins as an option for the performance of consort music is John Dowland's famous set of "Lachrimae Pavans" dated 1604: on his title page Dowland lists "violons" among the possible instrumentations, as alternatives to lute or viols – violins being the

option we chose for our recording (ECM 2189). One of the significant aspects of the Dowland Pavans is the mixing of a dance form – associated with violins – with complex counterpoint, associated with viols.

William Lawes composed "fantazies" for 2 Violins, 2 Base Violls and 2 Theorboes" (written for the Royal Consort of Charles I) and "for the Harpe, Violin, Base Violl and Theorbo". As well as his considerable output of music for viols, Jenkins composed many works for two trebles and bass, where the style of writing makes clear that the treble parts are intended for violins.

Incidentally, it should be remembered that the Puritans were not against music as such, only against elaborate church music, theatres and dancing. Indeed, Oliver Cromwell maintained a musical establishment at Whitehall during the 1650s. The Dutch ambassador reported that Cromwell's musicians "played all the while we were at dinner" one day in 1654: in his outstanding book "Four and Twenty Fiddlers: The Violin at the English Court 1540–1690" Peter Holman suggests that their repertoire may have consisted of fantasia-suites for violins and combinations of two to six viols.

The 1650s saw two other important developments: the "Broken Consort" by Matthew Locke, which followed the pattern of Jenkin's similarly scored fantasias and airs, and is also the name of the ensemble which had already performed such music involving violins in the pre-war court; and the arrival in England of the violinist Thomas Baltzar. Baltzar immigrated to England from his native Luebeck in 1655/6. After his appearance at a Musical Meeting at Oxford University

in 1658, Anthony Wood wrote that “viols began to be out of fashion and only violins used, as treble violin, tenor and bass-violin”. Baltzar enjoyed a brilliant, but brief career in England, including an appointment at court to lead the Broken Consort. He died in 1663. Among many other musical immigrants to follow in his footsteps was another, perhaps even more brilliant violinist: Nicola Matteis. The diarist John Evelyn heard him perform in November 1674: “... a strock so sweete and made it speak like the voice of a man... he did wonders upon a Note.” Writing later, Burney reported that Matteis “polished and refined (English) ears, and made them fit and eager for the sonatas”.

Purcell’s Fantazias

In 1677 Matthew Locke died, and Purcell was appointed in his place as “composer in ordinary with fee for the violin to his Majesty” – meaning that in addition to the responsibility he already had for maintaining and tuning the court keyboard instruments and, annually, the organ of Westminster Abbey, he would now provide music for the Chapel Royal and the “24 Violins”, the Court Orchestra. He was 18 years old. He had been born into the world of court music: both his father and his uncle were court musicians. He was thus personally acquainted with many of the best musicians of the time, and had no doubt made good use of many opportunities to hear, and learn from them. His principal teacher was John Blow, himself a distinguished composer, who wrote and taught archaic counterpoint – the technique of creating harmony not

by building up chords from a bass note, but by combining musical lines that retain their own form and direction. Purcell’s early church music shows clear signs of Blow’s influence, and of the emergence of a student who would soon surpass his teacher.

In the summer of 1680 the court made a longer than usual visit to Windsor castle. Purcell may or may not have been among the musicians who attended: his name is not among those listed. Either way, he seems to have had a lull in his formal responsibilities, and chose to fill the time in a most remarkable way: he composed fantazias. Given the fact that this was a musical form which had come to be regarded as hopelessly old-fashioned, and for which the foot-tapping King would have no use at all, the question must arise: why? Since they turned out to be the very last ensemble fantasias to be published in England, it is tempting in retrospect to see their brilliant distillation of the very best of Byrd, Lawes, Jenkins and Locke as a personal farewell to a kind of music which in Purcell’s own chamber music would very soon be superseded by sonatas. In the absence of any concrete evidence, one can only speculate, and wonder at his achievement.

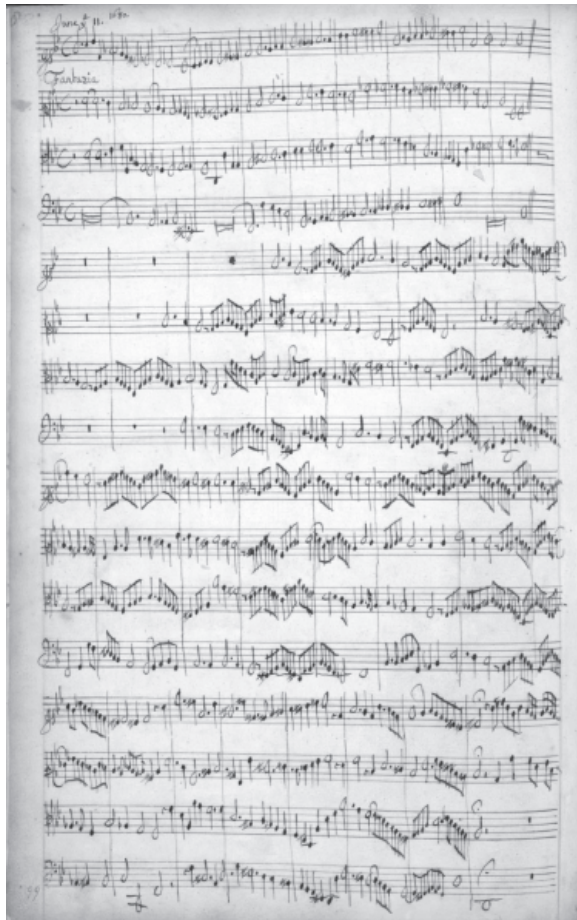
In his biography “Purcell: an extraordinary life” Bruce Wood gives us a description of these works which can hardly be bettered: “These are astonishing pieces. They are among the most profound and searching counterpoint of the 17th century – indeed of any period... Purcell displays a formidable command of all the ancient techniques of polyphony, including inversion (turning a melodic idea upside down), augmentation (increasing its note values), and diminution (reducing

them). Two of the fantasias (Nos. 8 and 11) present us with mirror-image pairs of inverted entries in their opening bars, while No. 4 contrives to cram into its first fifteen bars no fewer than 24 entries of the opening idea, not merely inverted but also cunningly halved in length, stretched out into double note-values and even doubled again. The musical miracle, though, lies not in this manipulation of line and rhythm but in the fact that the harmony, far from being shackled by it, is instead set free to move in patterns of wrenching expressiveness.”

Only just out of his teens, Purcell already shows his extraordinary ability, shared by few other composers of any era, to walk the fine line between joy and sorrow, to beautifully express the melancholy which was such a characteristic mood of his times; and all this within the strictest self-imposed disciplines of complex counterpoint. Nowadays we regard J.S. Bach as the greatest of all contrapuntists. He would have been immensely proud to have composed this music, and had he encountered it, would certainly have acknowledged it as equal to his finest achievements in this art.

John Holloway





Opening page
of Fantasia IV
(autograph of
the composer)

Fantazias

Mit „Fantasie“ wird eine spezifische Musikgattung aus dem Italien des späten 15. Jahrhunderts bezeichnet. Der Begriff existiert seit Beginn in unterschiedlichen Schreibweisen – Purcells Variante „Fantazia“ war nur eine von vielen. Allein in England gab es die Varianten „fancie, fancy, fansye, fantasy, fantazia, fantazie, fantasy, phansie, phantasy, phantazia“. Angesichts der Tatsache, dass auch Shakespeare bei verschiedenen Gelegenheiten mit Willm Shaksp, William Shakespe, Wm Shakspe, William Shaksper, Willm Shaksper und William Shakspeare signierte, ist dies aber kaum erstaunlich.

Wie der Name schon andeutet, war die frühe musikalische Fantasie improvisiert oder hatte zumindest improvisatorischen Charakter, und war somit eine Darstellung des „Spiels fantasievoller Erfindung“. Zwei Merkmale waren schon sehr früh in der Geschichte der Fantasie vorhanden: Die Polyphonie und dass sie ausschließlich als Instrumentalmusik und somit ohne Text konzipiert war. Bereits 1565 erwähnte Tomás de Santa María die Bedeutung des Kontrapunkts für das „Fantasiespiel“, und Gioseffo Zarlino schrieb 1573 über die Technik der kanonischen Imitation: „Eine solche Art des Komponierens wird von den Musikern beim Komponieren einer Fantasie verlangt.“ Was das Fehlen von Text betrifft, so schrieb Marin Mersenne im Jahr 1636, dass der Musiker in diesem Fall die Freiheit habe, „sich jeder Inspiration zu bedienen, ohne die Leidenschaft irgendeines Textes ausdrücken zu müssen“.

Ab den 1560er Jahren wurden in England Fantasien aus Italien und Frankreich aufgeführt und veröffentlicht, welche fast alle entweder für

Laute oder Tasteninstrument komponiert waren. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts etablierte William Byrd, der sich bereits mit seinen „Fancies“ für Tasteninstrumente einen Namen gemacht hatte, in England die Ensemblefantasie als „Königsdisziplin“ der Kammermusik. Byrds Ensemblefantasien sind drei- bis sechsstimmig und zeigen eine meisterhafte Beherrschung der kompositorischen Möglichkeiten dieser Gattung. Sie umfassen beispielsweise ein fünfstimmiges Stück, in dem zwei der Stimmen durchgängig im Kanon stehen, und auch zwei prächtige sechsstimmige Werke, „in deren höchst individuellen Strukturen sich so unterschiedliche Elemente wie Romanesca-Bass und Galliarde-Takt, imitatorischer Kontrapunkt und antiphonale Homophonie verbinden“, so der Dirigent und Musikwissenschaftler Peter Holman. Am Ende des 16. Jahrhunderts hatte sich die Fantasie also bereits zu einer Musikform entwickelt, welche die Kunst der freien Improvisation mit der Lehre des durchkomponierten Kontrapunkts verband und diese Verschmelzung mit tänzerischen Elementen durchwirkte. Dass ein Ensemble über das erforderliche Handwerk verfügen sollte, um eine solche Musik auf akzeptablem Niveau improvisieren zu können, ist schwer vorstellbar. Ensemble-Fantasien waren mittlerweile Werke, die – um den Juristen, Biografen und Musiktheoretiker Roger North zu zitieren – „mit beträchtlichem Aufwand geschmiedet“ wurden.

Im frühen 17. Jahrhundert entstand eine typisch englische Gattung, die heutige Autoren „Fantasia-Suite“ nennen. Die 24 derartigen Werke von John Coperario bestehen alle aus drei Sätzen: „Fantasia, Almaine and Galliard“. Sie wurden aller Wahrscheinlichkeit nach für die Privat-

konzerte des Prinzen von Wales und späteren Königs Charles I. komponiert. Dieses Modell wird später von William Lawes, John Jenkins und vielen anderen weiterentwickelt. Einige von ihnen bevorzugten einsätzliche Formen, die in deutliche Abschnitte unterteilt waren, während andere Komponisten die Fantasien jeweils mit einem oder mehreren Tanzsätzen ergänzen. Jenkins komponierte vier- fünf- und sechsstimmige Fantasien, „die sich durch ihre großangelegte Form, Leichtigkeit im Kontrapunkt und melodische Eloquenz auszeichnen“, wie Peter Holman anmerkt. Viel häufiger als seine älteren Kollegen verwendet Jenkins Augmentationen, Diminutionen und Umkehrungen. Im Gegensatz dazu arbeitet Lawes in seinen Stücken „for the Violls“ mit großen Gesten, abenteuerlichen instrumentalen Klangfarben und Texturen, schroffen, kantigen Linien, scharfen übermäßigen und verminderten Intervallen sowie unerwarteten Affektwechseln.

Unter den zahlreichen Komponisten von Fantasien, ragt in der Mitte des 17. Jahrhunderts ein Name besonders heraus: Matthew Locke. „Fantazies“ sind in seinen Consort-Sammlungen die dominierenden Sätze, wobei er die Angewohnheit hat, seinen Fantasien eine langsame Einleitung voranzustellen. Locke komponierte für eine Vielzahl von Besetzungen: von Stücken für zwei Bassgamben über das „Flatt Consort“ für verschiedene dreistimmige Gambenbesetzungen bis hin zum „Consort of Fower Parts“ und dem „Broken Consort“ für zwei Violinen, Bassgambe und Theorbe. Vor allem in den drei- und vierstimmigen Werken zeigt sich seine besondere Beherrschung anspruchsvoller Fugen-Konstruktionen, denen homophone Sequenzen

und imitatorische Abschnitte gegenübergestellt sind, wie auch deutliche Tempo- und Stimmungskontraste.

Im Zuge des Bürgerkriegs, der schließlich zur Hinrichtung von Charles I. führte, und des darauffolgenden puritanischen Commonwealth of England gewann diese Kammermusik erheblich an Bedeutung. Roger North schreibt: „Während der Unruhen und als die meisten anderen guten Künste verkümmerten, hielt die Musik das Haupt hoch, nicht am Hof noch in [...] Theatern, sondern in privater Gesellschaft, denn viele zogen es vor, zu Hause zu musizieren, als auszugehen und eins auf den Schädel zu bekommen.“ Mit der Wiederherstellung der Monarchie im Jahr 1660 kehrte Charles II. aus dem französischen Exil zurück, und das kulturelle Leben konzentrierte sich nun wieder in erster Linie auf den Hof. Der neue König teilte jedoch den anspruchsvollen Geschmack seines Vaters nicht. Laut Roger North hatte er eine „völlige Abscheu vor Fantasien (fancys)“, „konnte es nicht lassen, sich am Thema der Fantasie-Musik (fancy-musick) zu belustigen“ und überhaupt „konnte er keine Musik ertragen, zu der er nicht den Takt halten konnte“. Christopher Simpson, selber ein Komponist von Fantasien, erklärte im Jahr 1667 den spürbaren Rückgang der Fantasien mit „dem Mangel an Zuhörern, die sie verstehen.“

Instrumente

Am 1. Mai 1540 wurde eine Gruppe von sechs jüdischen Streichern aus Venedig an den Hof von Heinrich VIII. berufen. Sie waren wahr-

scheinlich die ersten Violinisten, die jemals englischen Boden betraten. Die Instrumente der Violinfamilie (Violine, Viola, Bassvioline bzw. Violoncello) wurden zunächst fast ausschließlich für Tanzmusik verwendet. Professionelle Streicher hingegen benutzten Gamben (viols), einerseits für polyphone Musik, andererseits zur Begleitung von Sängern. Während der Herrschaft von Jakob I. (1603–1625) schrieben Komponisten wie Orlando Gibbons, Thomas Lupo und vor allem John Coperario dann aber mehrstimmige Werke, in denen neben anderen Instrumenten auch Violinen vorkommen. Eines der bekanntesten Beispiele für die frühe Verwendung von Violinen zur Aufführung von Consort-Musik ist John Dowlands berühmtes Werk „Lachrimae Pavans“ das 1604 im Druck erschien: Auf dem Titelblatt listet Dowland „violons“ unter den möglichen Besetzungen auf, als Alternative zur Laute oder zu Gamben. Bezeichnend ist dabei die Vermischung einer Tanzform – die mit Violinen assoziiert wird – mit komplexer Polyphonie, die wiederum mit Gamben in Verbindung gebracht wird. Für unsere Aufnahme *Pavans And Fantasies From The Age Of Dowland* (ECM 2189) hatten wir uns für Instrumente der Violin-Familie entschieden.

William Lawes komponierte „Fantazies“, „for 2 Violins, 2 Base Violls and 2 Theorboes“ (geschrieben für das Royal Consort von Karl I.) und „for the Harpe, Violin, Base Violl and Theorbo“. John Jenkins wiederum komponierte, neben seinem beachtlichen Repertoire an Gambenmusik, viele Werke für zwei Diskant- und Bassstimmen, bei denen es sich aus der Schreibweise erschließt, dass die Diskantstimmen für Violinen bestimmt sind.

Im Übrigen sei daran erinnert, dass die Puritaner nicht grundsätzlich gegen Musik waren, sondern nur gegen aufwendige Aufführungen in Kirche und Theater, sowie Tanzmusik. Sogar Oliver Cromwell selber hielt sich in den 1650er Jahren in Whitehall eine Privatmusik. Der holländische Botschafter berichtete, dass Cromwells Musiker an einem Tag im Jahr 1654 „die ganze Zeit spielten, während wir zu Abend aßen“. In seinem hervorragenden Buch „Four and Twenty Fiddlers: The Violin at the English Court 1540–1690“ legt Peter Holman nahe, dass deren Repertoire womöglich aus „Fantasia-Suites“ für Violinen und Kombinationen von zwei bis sechs Gamben bestanden hat.

In den 1650er Jahren fanden zwei wichtige Ereignisse statt: einerseits komponierte Matthew Locke das „Broken Consort“, das dem Vorbild der ähnlich besetzten Fantasien und Airs von Jenkins folgte und dessen Name von einem Ensemble stammt, das diese Musik am Hof bereits vor dem Krieg mit Geigen aufgeführt hatte. Das andere Ereignis war die Ankunft des Geigers Thomas Baltzar in England. Baltzar war 1655/56 aus seiner Lübecker Heimat nach England ausgewandert. Im Anschluss an seinen Auftritt bei einer musikalischen Gesellschaft an der Universität Oxford im Jahr 1658 schrieb der englische Antiquar Anthony Wood, dass die Gamben mittlerweile aus der Mode gekommen seien und nur noch Geigen verwendet würden, „als Diskantgeige, Tenor- und Bassgeige“. Baltzar genoss eine erfolgreiche, aber kurze Karriere in England, einschließlich einer Berufung an den Hof als Leiter des Broken Consort. Er starb im Jahr 1663. Zu den vielen anderen musikalischen Einwanderern, die in seine Fußstapfen traten, gehörte ein weiterer,

vielleicht noch genialerer Violinist: der Italiener Nicola Matteis. Der Schriftsteller John Evelyn hörte ihn im November 1674 spielen: „... mit dem sanftesten Bogenstrich ließ er das Instrument wie eine Menschenstimme erklingen... Er tat den Noten Wundersames.“ Später schrieb der Musikhistoriker Charles Burney, Matteis habe „die (englischen) Ohren poliert und verfeinert und sie für die Sonaten tauglich und empfänglich gemacht“.

Purcells Fantazias

Im Jahr 1677 verstarb Matthew Locke, und Purcell wurde an seiner Stelle zum königlichen Hofkomponisten für die Violine („Composer in ordinary with fee for the violin to his Majesty“) ernannt. Dies bedeutete, dass zusätzlich zur Wartung und Stimmung der Tasteninstrumente des Hofes und der Orgel der Westminster Abbey nun auch das Komponieren von Musik für das Hoforchester „24 Violins“ in seiner Verantwortung lagen, obwohl er zu diesem Zeitpunkt erst 18 Jahre alt war. Die Welt der Hofmusik war ihm schon in die Wiege gelegt worden: Sowohl sein Vater als auch sein Onkel waren Hofmusiker gewesen. Daher lernte er schon in jungen Jahren viele der besten Musiker seiner Zeit persönlich kennen und hatte dank der diversen Gelegenheiten, diese zu hören, viel gelernt. Sein wichtigster Lehrer war John Blow, ein angesehener Komponist, der noch im archaischen Kontrapunkt komponierte und lehrte – der Technik, die Harmonie nicht durch die Schichtung von Akkorden über eine Bassnote zu bilden, sondern durch die Kombination musikalischer Linien, die je ihre

eigene Form und Richtung beibehalten. Purcells frühe Kirchenmusik trägt deutliche Spuren von Blows Einfluss und lässt aber auch schon einen Schüler erkennen, der seinen Lehrer bald übertreffen sollte.

Im Sommer 1680 hielt sich der Hof zu einem unüblich langen Besuch auf Schloss Windsor auf. Purcell mag unter den anwesenden Musikern gewesen sein oder auch nicht – seine Anwesenheit ist jedenfalls nicht dokumentiert. Auf jeden Fall scheint eine Pause in seinen offiziellen Verpflichtungen eingetreten zu sein, die er auf ungewöhnliche Weise nutzte: Er komponierte „Fantazias“. Angesichts der Tatsache, dass es sich dabei um eine hoffnungslos veraltete musikalische Form handelte, für die der Takt-klopfende König wirklich keine Verwendung hatte, stellt sich die Frage nach dem Warum. Da es sich um die allerletzten in England veröffentlichten Ensemblefantasien handeln sollte, ist man rückblickend versucht, dieses brillante Kondensat des Allerbesten von Byrd, Lawes, Jenkins und Locke als Purcells persönlichen Abschied von einer Musikform zu sehen, die auch in seiner eigenen Kammermusik sehr bald von Sonaten abgelöst werden sollte. Mangels konkreter Hinweise bleibt uns aber lediglich diese Spekulation und außerdem die Bewunderung für seine ganz außergewöhnliche Leistung.

In seiner Biographie „Purcell: an extraordinary life“ gibt uns Bruce Wood eine kaum zu übertreffende Beschreibung dieser Werke: „Dies sind erstaunliche Stücke. Sie gehören zu den tiefgründigsten und aufschlussreichsten mehrstimmigen Werken des 17. Jahrhunderts – ja eigentlich jedweder Epoche. Purcell beherrscht alle alten Techniken der Polyphonie, einschließlich der Inversion (Umkehrung einer

melodischen Idee), der Augmentation (Vergrößerung der Notenwerte) und der Diminution (Verkleinerung der Notenwerte), auf beeindruckende Weise. Zwei der Fantasien (Nr. 8 und 11) präsentieren in ihren ersten Takten spiegelbildliche Paare von Einsätzen in Umkehrung, während Nr. 4 es schafft, in den ersten fünfzehn Takten nicht weniger als 24 Einsätze des Eröffnungsgedankens unterzubringen – nicht nur in der Umkehrung, sondern raffinierterweise auch in der Dauer halbiert, in doppelte Notenwerte gestreckt und dann sogar nochmals verdoppelt. Die musikalische Genialität liegt jedoch nicht allein in der Beherrschung von Linie und Rhythmus, sondern darin, dass die Harmonie in keinsten Weise beeinträchtigt wird und sich vielmehr frei gestaltend in Figuren von höchster Expressivität manifestiert.“

Kaum dem Teenageralter entwachsen, zeigt Purcell bereits eine außergewöhnliche Fähigkeit, wie sie nur wenige andere Komponisten gleich welcher Epoche beherrschen: den schmalen Grat zwischen Freude und Trauer zu beschreiten, der Melancholie, die ein so charakteristisches Merkmal seiner Zeit war, auf wundersame Weise Ausdruck zu verleihen; und all das passiert innerhalb der strengsten, selbst auferlegten Regeln eines komplexen Kontrapunkts. Heutzutage betrachten wir J.S. Bach als den größten aller Kontrapunktiker. Er selbst wäre wohl unendlich stolz darauf gewesen, diese Musik komponiert zu haben, und wäre er ihr je begegnet, hätte er sie sicherlich auf die gleiche Stufe gestellt wie seine eigenen größten Werke des Kontrapunkts.

John Holloway

Übersetzung: Friedrich Kunzmann und Martin Zeller

Recorded March 2015
Radiostudio DRS, Zürich
Tonmeister: Stephan Schellmann
Cover photo: Thomas Wunsch
Liner photos: Mirko Joerg Kellner,
Bruno Bürgi (13)
Design: Sascha Kleis
Produced by Manfred Eicher

An ECM/SRF2 Kultur co-production
Executive producer (SRF): Roland Wächter



© 2023 ECM Records GmbH
Postfach 600331, 81203 München
www.ecmrecords.com
