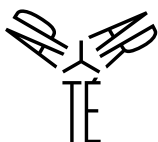




Bach
THE COMPLETE
TOCCATAS
**CHRISTOPHE
ROUSSET**





LES TALENS LYRIQUES

CHRISTOPHE
ROUSSET

Enregistré par Little Tribeca du 29 novembre au 2 décembre 2020 à l'Hôtel de l'Industrie, Paris

Direction artistique : Nicolas Bartholomé

Prise de son : Nicolas Bartholomé, Ignace Hauville

Montage, mixage et mastering : Ignace Hauville

Enregistré en 24 bits/96kHz

Christophe Rousset joue un clavecin allemand anonyme (ca 1750), collection privée

Préparation et accords : Patrick Yègre

English translation | Traduction française par Dennis Collins

Couverture et photo : Nathanaël Mergui

Les Talens Lyriques sont soutenus par le ministère de la Culture-Drac Île-de-France, la Ville de Paris et le Cercle des Mécènes.

L'Ensemble remercie ses Grands Mécènes : la Fondation Annenberg / GRoW – Gregory et Regina Annenberg Weingarten, Madame Aline Foriel-Destezet, et la Fondation d'Entreprise Société Générale C'est vous l'avenir.

L'Ensemble est régulièrement soutenu pour son rayonnement national et international et ses productions discographiques par le Centre National de la Musique.

Les Talens Lyriques sont depuis 2011 artistes associés, en résidence à la Fondation Singer-Polignac.



Direction régionale
des Affaires culturelles
d'Île-de-France



avec le généreux soutien d'
Aline Foriel-Destezet



AP275 Little Tribeca © Aparté / Little Tribeca · Les Talens Lyriques © 2024 Aparté, a label of Little Tribeca

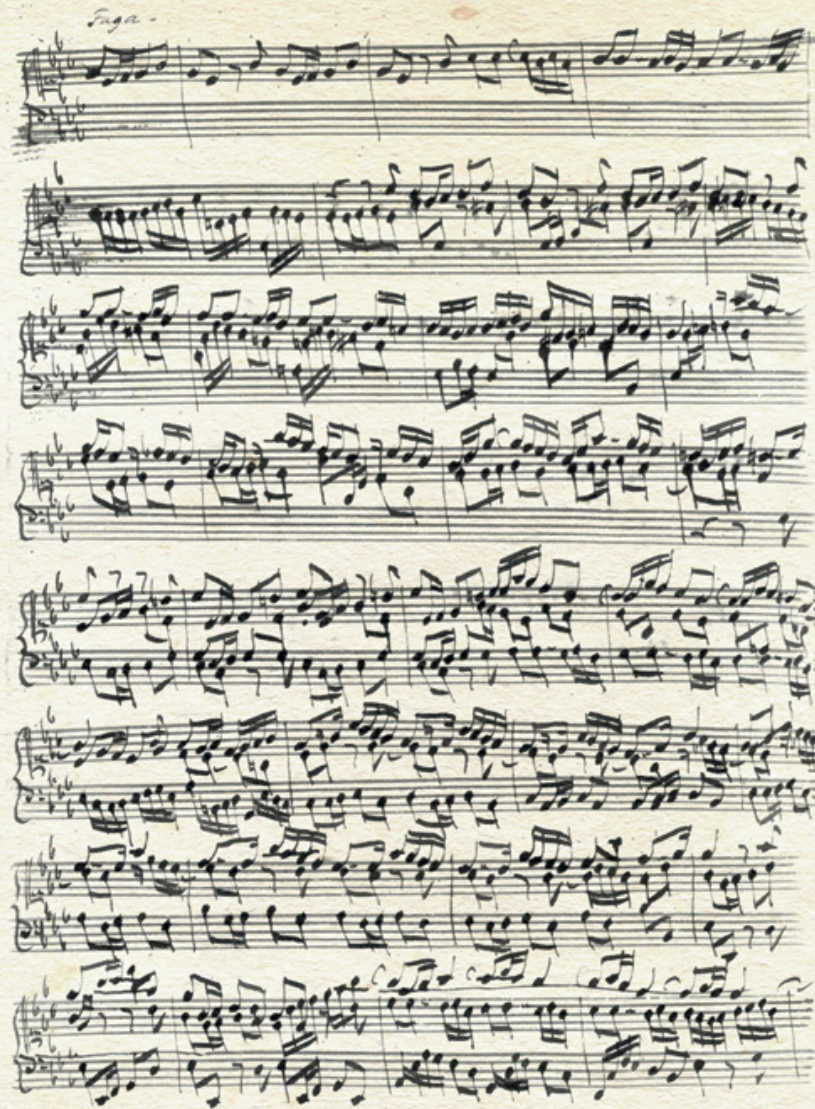
1 rue Paul Bert, 93500 Pantin [LC] 83780

apartemusic.com lestalenslyriques.com

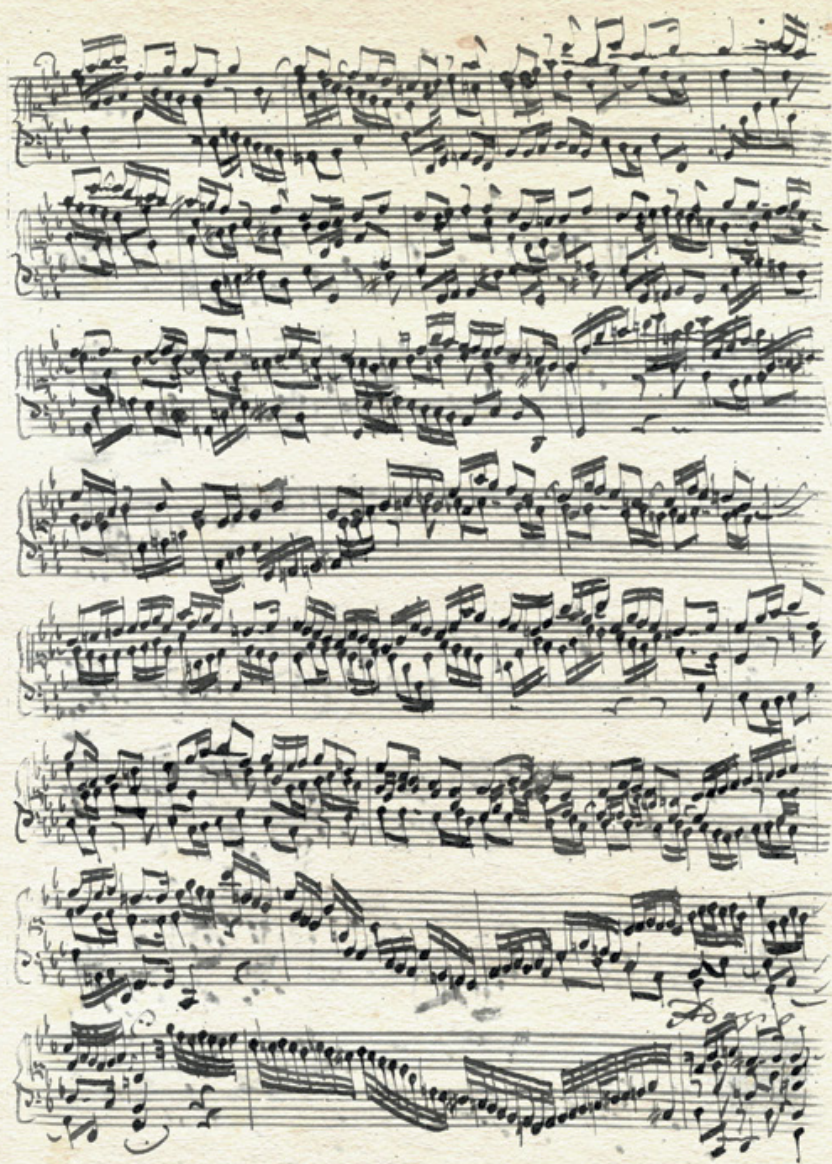
Johann Sebastian Bach (1685-1750)

1. Toccata in D minor BWV 913	12'05
2. Toccata in E minor BWV 914	6'39
3. Toccata in F sharp minor BWV 910	10'11
4. Toccata in G minor BWV 915	8'45
5. Toccata in D major BWV 912	10'55
6. Toccata in C minor BWV 911	11'30
Toccata in G major BWV 916	
7. Presto	2'34
8. Adagio	2'29
9. Allegro (Fugue)	3'14

Christophe Rousset harpsichord



Tocatta in C minor, BWV 911
Manuscript copy in the hand of Johann Gottlieb Preller



Leipzig, Stadtbibliothek Leipzig, Musikbibliothek (D-LEb Peters Ms. 8, Faszikel 19)
on deposit in the Bach-Archiv Leipzig

Johann Sebastian Bach – Toccatas BWV 910–6

Peter Wollny

Johann Sebastian Bach's seven *manualiter* toccatas BWV 910–6 are among his most enigmatic works, but also some of his most fascinating creations. Enigmatic, because these early compositions hardly show any of the features of the mature works with which we are much more familiar today; and fascinating, because the compositional confrontation with models and traditions takes place here in a way that we cannot observe in any other composer of the time. The protagonists of the Bach revival that emerged in the early nineteenth century initially found the works strange and somewhat old-fashioned. Bach's first biographer, Johann Nikolaus Forkel, disparagingly described the D minor Toccata BWV 913 as a "very old, imperfect piece" and strongly advised the publishers Hoffmeister & Kühnel to suppress the first edition of the work published in 1801. Consequently, he did not include any of the toccatas in his list of Bach's "most excellent keyboard works, which can be considered thoroughly classical", published in 1802, but classified them all as part of the composer's "youthful exercises", the purpose of which he

characterised as follows: "To run or leap up and down the instrument, to take both hands as full as all the five fingers will allow, and to proceed in this wild manner till they by chance find a resting place." Forkel considered the assumed stylistic weaknesses of the toccatas, which in his opinion could at best be appreciated as *études*, to be the inevitable result of Bach's self-taught acquisition of the composer's craft. Only with the knowledge of the complex integration of Bach's early works in the history of the genre, as revealed by Philipp Spitta, did a new basis for a fundamentally different evaluation of the toccatas emerge. Spitta recognised the type of north German organ toccata cultivated by Dietrich Buxtehude and his pupil Nikolaus Bruhns as crucial to their compositional form, although he also suspected that individual works were already influenced by the Italian concerto form. Later, the increasing exploration of Bach's musical environment provided further models and stimuli for the young composer's early works, which now made it possible to recognise and appreciate the seven toccatas as milestones in the history of keyboard music.

As is the case for Bach's early works as a whole, the source situation for the toccatas is extremely problematic, since the autographs are all missing. Although there is evidence of early copies from the composer's circle for the majority of the pieces in the genre – in particular the copies by Bach's eldest brother Johann Christoph and his cousin Johann Gottfried Walther, as well as those by his Weimar pupil Johann Martin Schubart, corrected by Bach himself and discovered only a few years ago – none of these sources offer any clues to more than a rough chronology. On the basis of stylistic criteria, however, it seems plausible to date the toccatas BWV 912–5 to the period around 1707–8 and the more mature toccatas BWV 910, 911 and 916 to the period around 1709–11. In these years, Bach may also have decided to group the works in a collection. Although all eighteenth-century sources mention the works either individually or mixed with other repertoire, the designation "Toccatà Prima" in two early copies points to such a collection. The obituary written by Carl Philipp Emanuel Bach and Johann Friedrich Agricola and published in 1754 also lists "six toccatas for keyboard" among Bach's unpublished works. But it is not only the typical number of six compositions of the same kind that points to an authentic collection here.

Since the obituary mentions only six – and not seven – toccatas, the question arises as to which pieces were included in the collection. This is only fairly certain in the case of the D minor Toccata BWV 913, which is explicitly designated as the first piece in the central sources. In the case of the D major Toccata BWV 912, the existence of an earlier and a later version could point to a revision process undertaken in connection with its incorporation into the cycle. For stylistic reasons, one would be most inclined to regard the three-movement G major Toccata BWV 916 as an independently composed work, but conversely one could also imagine that Bach – as we can observe in some of his other collections – expressly chose an unconventional piece that went beyond his given framework.

The fact that the hypothetical Weimar toccata cycle has left no traces in contemporary copies does not necessarily contradict the assumption regarding such a series of works. For example, it is conceivable that Bach deliberately withheld the cycle because he initially wanted to dedicate it in manuscript form to a distinguished patron, or because he planned to have it printed, but for unknown reasons this did not materialize. A member of the Weimar ruling house would have been a potential dedicatee; in this case, the "pleasure His Grace took in his playing",

attested to in the obituary for the Weimar period, would not only have “fired him with the desire to try every possible artistry in his treatment of the organ”, but would also have moved him to make the formal gesture of a dedication.

The fragmentary nature of the sources and surviving documents conveys a diffuse picture and suggests that the toccatas were probably given less importance from around 1715 onwards and eventually supplanted by new works that pursued more modern stylistic ideals. During the Weimar period, these were first the six large English Suites, with their expansive preludes. In the Köthen years, the French Suites, the Inventions and the first part of the *Well-Tempered Clavier* were added, and then in Leipzig the series of *Clavier-Übungen* (“keyboard exercises”) and the second book of the *Well-Tempered Clavier*.

Since Spitta’s research, the formal structure of the toccatas has always been associated with Dietrich Buxtehude’s great free organ works. A look at the corresponding central and southern German repertoire of the time emphatically shows that this connection is rightly made. There are no works here that, in their formal dimensions, technical demands and musical expressivity, could have served as

even remote models for Bach. Johann Jacob Froberger’s toccatas, for example – insofar as they were accessible at all around 1700 – represent an older stylistic ideal, in which the individual sections are more integrated and the overall form comes nowhere near the length of the north German toccata. The musical means are even more limited in Johann Pachelbel’s toccatas, which are of major importance for understanding the genre in Central Germany in the late seventeenth and early eighteenth centuries as a whole.

At the same time, on closer inspection, the connection to Buxtehude or northern Germany also gives rise to numerous problems. The term “toccata” rarely appears in Buxtehude’s works or those of other north German masters; the preferred term for the large-scale, multi-sectional free organ works was simply *præludium*. So if Bach consistently chose the designation “toccata” for the works recorded here, it was probably intentional. If we consider the musical content that his central German predecessors and contemporaries generally associated with the term, we suspect that Bach deliberately took up an older or even obsolete genre designation that hardly encompassed current musical forms, compositional techniques and styles in central Germany around 1705–10 and

was thus, to a certain extent, free again to be redefined. Apparently, Bach's concern – as later with the term “invention” – was to distinguish his novel works terminologically from the more common free forms of keyboard music. All in all, we might say that Bach took up the north German form of the toccata, but filled it with content that had already shaped his personal style during his training in central Germany: notable influences include French harpsichord music, with its *style luthé* and sophisticated ornamentation practice, and the Italian trio sonata, with its cantabile polyphony and the ritornello technique of contemporary vocal music – all of which brought about an increase in expressivity, compositional variety and technical requirements. With the stylistic reorientation that began in the late Weimar period under the influence of the Italian concerto form, the musical world of the toccata gradually lost its appeal for Bach. The real merit of his toccatas, however – the integration of different styles, the crossing of divergent stylistic and formal models, and the fundamental redefinition of a genre – goes beyond the works themselves. These quasi-abstract compositional achievements were to remain of central importance for the composer well into his mature creative phase. The seven harpsichord toccatas are thus among Bach's

major works from his early creative period.

The toccatas in F sharp minor BWV 910 and C minor BWV 911, written around 1710, are among the most mature works of the group. The Toccata BWV 910 consists of five fairly long sections. The free improvisatory beginning is followed by an *arioso* section whose elegantly embellished melodic line is interspersed with expressive chromaticism. A half-cadence on the dominant heralds a powerful fugue. The fourth section consists of a constantly sequencing and modulating rhythmic model that finally leads to the second fugue. This virtuosic final section picks up the chromaticism of the *arioso* as well as the passagework of the beginning, thus concentrating all the musical ideas in an effective climax. The Toccata BWV 911 initially makes a similar impression: free passagework and an introspective *arioso* introduce a big, brilliant fugue. After exhausting the theme's possibilities in a three-part texture, Bach adds a few bars of free *passaggi* that come to a halt on a half-cadence. Surprisingly, the fugue theme soon reappears, but now with an obbligato counterpoint

The D major Toccata BWV 912 was probably written around 1705–7, at first in a simpler version in Arnstadt, and later revised in Weimar.

The three larger sections of the work are each framed by free passagework and short recitative interjections. The centrepiece is an initially austere, then freer double fugue in F sharp minor. In this work, Bach seems to have made a point of breaking boldly out of the firmly established tonal framework, for even the wild gigue-like final section modulates constantly, reaching remote harmonic regions.

The D minor Toccata BWV 913 most likely opened the collection of six. Here, too, Bach first wrote a simpler version (probably around 1704 in Arnstadt), which he later revised. The work comprises four larger sections. The rhapsodic free introduction is followed by an extended fugue whose theme is marked by a striking octave leap. The third section is a harmonic labyrinth whose constantly repeated rhythmic model ventures as far as the distant key of E flat minor. The fast second fugue in triple time ties in motivically with the first, creating a wide-spanning arch.

The E minor Toccata BWV 914, composed around 1707–8, preserves the principle of tonal unity and formal stringency: two movements in a strictly contrapuntic style are introduced by freer preludes. The parallel layout seems to have led to some confusion in the eighteenth century. The second and fourth movements in

particular have been handed down as individual works, and Bach's second eldest son, Carl Philipp Emanuel, even believed he had two separate pairs of preludes and fugues before him. In reality, however, what we have here is an unconventional and highly individual exploration of the north German organ style.

The G minor Toccata BWV 915, also written around 1708, has a freer formal plan. After a short opening *passaggio* and an *arioso* with full-voiced chords, we hear a concertante movement in the parallel key. At the end, Bach presents a stormy fugue on a theme borrowed from Jan Adam Reinken.

The G major Toccata BWV 916 also falls outside the formal conventions of its time. Its three-movement structure is often interpreted as evidence of Bach's interest in the Italian concerto form. If this is true, however, Bach was not inspired by the works of Antonio Vivaldi, which only became known in central Germany around 1713–4, but by older models such as concertos by Giuseppe Torelli, which were already available to him around 1709–10. On the whole, Bach seems to have deliberately explored the blending of different genres and the development of new sound worlds here. The orchestral effects of the ritornello-like theme in the first movement soon dissolve into extensive broken chords. The slow

second movement, reminiscent of a Corelli trio sonata, is obscured by its rich ornamentation, before the work finally culminates in a virtuosic gigue whose imitative writing fades away at the end with an allusion to the beginning of the first movement.



Johann Sebastian Bach – Toccaten BWV 910–916

Peter Wollny

Die sieben Manualiter-Toccaten BWV 910–916 zählen zu den rätselhaftesten Werken Johann Sebastian Bachs, zugleich aber auch zu seinen faszinierendsten Schöpfungen. Rätselhaft erscheinen sie, weil diese frühen Kompositionen noch kaum Züge der uns heute wesentlich vertrauteren reifen Werke aufweisen, und faszinierend, weil hier die kompositorische Auseinandersetzung mit Vorbildern und Traditionen in einer Weise erfolgt, die so bei keinem anderen Komponisten der Zeit zu beobachten ist. Den Vertretern der im frühen 19. Jahrhundert aufkommenden Bach-Renaissance erschienen die Werke zunächst fremd und etwas altmodisch. Der erste Bach-Biograph Johann Nikolaus Forkel bezeichnete die d-Moll Toccata BWV 913 abschätzig als ein „uraltes unvollkommenes Stück“ und riet dem Verlag Hoffmeister & Kühnel eindringlich, die 1801 erschienene Erstausgabe des Werks gleich wieder zu „cassiren“. In seine 1802 veröffentlichte Liste der „vorzüglichsten Clavierwerke Bachs, welche durchgehends für klassisch gehalten werden können,“ nahm er folglich keine der Toccaten auf, sondern rechnete diese pauschal

zu den „Jugendübungen“ des Komponisten, die er wie folgt charakterisierte: „auf dem Instrumente auf und ab laufen oder springen, beyde Hände dabey so voll nehmen, als die fünf Finger erlauben wollen, und dieses wilde Wesen so lange fortreiben, bis irgend ein Ruhepunkt zufälliger Weise erhascht wird“. Die vermeintlichen stilistischen Schwächen der Toccaten, die seines Erachtens höchstens als Etüden goutiert werden konnten, wertete Forkel als das unvermeidliche Resultat von Bachs autodidaktischer Aneignung des Kompositionshandwerks. Erst mit dem Wissen um die von Philipp Spitta aufgedeckte komplexe gattungsgeschichtliche Einbindung von Bachs frühen Werken ergab sich eine neue Basis für eine grundlegend andere Bewertung der Toccaten. Als für ihre kompositorische Gestaltung maßgeblich erkannte Spitta vor allem den von Dietrich Buxtehude und dessen Schüler Nikolaus Bruhns gepflegten Typus der norddeutschen Orgeltoccata, wobei er für einzelne Werke auch bereits Einflüsse der italienischen Concerto-Form vermutete. In der Folgezeit wurden durch die zunehmende Erschließung von Bachs musikalischem Umfeld

weitere Vorbilder und Anregungen für das frühe Schaffen des jungen Komponisten greifbar, die es nun ermöglichen, die sieben Toccaten als Meilensteine in der Geschichte der Tastenmusik zu erkennen und zu würdigen.

Wie für Bachs Frühwerk insgesamt ist auch für die Toccaten die Quellenlage überaus problematisch, da Autographe durchweg fehlen. Zwar lassen sich für die Mehrzahl der Stücke in dieser Gattung frühe Abschriften aus dem Umkreis des Komponisten nachweisen – zu nennen sind hier insbesondere die von Bachs ältestem Bruder Johann Christoph und seinem Vetter Johann Gottfried Walther angefertigten Kopien sowie die erst vor wenigen Jahren aufgefundenen, von Bach selbst korrigierten Abschriften von der Hand seines Weimarer Schülers Johann Martin Schubart –, doch bietet keine dieser Quellen Anhaltspunkte für mehr als eine grobe chronologische Fixierung. Anhand stilistischer Kriterien erscheint es allerdings plausibel, die Toccaten BWV 912–915 auf die Zeit um 1707/08 und die reiferen Toccaten BWV 910, 911 und 916 auf die Zeit um 1709–1711 zu datieren. In diesen Jahren mag Bach auch den Entschluss gefasst haben, die Werke in einer Sammlung zu bündeln. Zwar überliefern sämtliche Quellen des 18. Jahrhunderts die Werke entweder einzeln oder mit anderem Repertoire vermischt, doch deutet

die Bezeichnung „Toccatà Prima“ in zwei frühen Abschriften auf eine entsprechende Zusammenstellung. Auch der von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola verfasste und 1754 publizierte Nekrolog nennt unter den ungedruckten Werken Bachs „Sechs Toccaten fürs Clavier“. Nicht nur die typische Anzahl eines halben Dutzend gleichartiger Kompositionen deutet hier auf eine authentische Sammlung.

Da der Nekrolog nur sechs – und nicht sieben – Toccaten erwähnt, stellt sich die Frage, welche Stücke in die Sammlung aufgenommen wurden. EinigermäÙen sicher ist dies nur im Fall der d-Moll-Toccatà, die in den zentralen Quellen explizit als Erstlingswerk bezeichnet ist. Bei der Toccatà in D-Dur BWV 912 könnte das Vorhandensein einer früheren und einer späteren Fassung auf einen im Zusammenhang mit einer Eingliederung in den Zyklus vorgenommenen Überarbeitungsprozess deuten. Aus stilistischen Gründen wäre man am ehesten geneigt, die dreisätzigè Toccatà in G-Dur BWV 916 als unabhängig entstandenes Werk zu betrachten, doch wäre umgekehrt auch denkbar, dass Bach – wie es bei anderen Sammlungen aus seiner Feder ebenfalls zu beobachten ist – gerade ein unkonventionelles, den gesteckten Rahmen sprengendes Stück auswählte.

Die Tatsache, dass der hypothetische Weimarer Toccaten-Zyklus in den zeitgenössischen Abschriften keine Spuren hinterlassen hat, muss nicht unbedingt gegen die Triftigkeit der Annahme einer solchen Werkserie sprechen. Zum Beispiel wäre denkbar, dass der Zyklus bewusst zurückgehalten wurde, weil Bach ihn zunächst in handschriftlicher Form einem vornehmen Gönner widmen wollte oder weil er eine Drucklegung plante, die dann jedoch aus unbekanntem Gründen nicht realisiert wurde. Als potentieller Widmungsempfänger käme vor allem ein Mitglied des Weimarer Herrscherhauses in Frage; in diesem Fall hätte das im Nekrolog für die Weimarer Zeit bezeugte „Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spielen“ Bach nicht nur angefeuert, „alles mögliche in der Kunst die Orgel zu handhaben zu versuchen“, sondern ihn auch zu der förmlichen Geste einer Dedikation bewegt.

Der bruchstückhafte Quellen- und Überlieferungsbefund vermittelt ein diffuses Bild und deutet an, dass die Toccaten vermutlich ab etwa 1715 in ihrer Bedeutung relativiert und schließlich wohl durch neue, modernere Stilideale verfolgende Werke verdrängt wurden. In der Weimarer Zeit waren dies zunächst die sechs großen Englischen Suiten mit ihren weitausgrei-

fenden Präludien. In den Köthener Jahren kamen die Französischen Suiten, die Inventionen sowie der erste Teil des Wohltemperierten Klaviers hinzu und in der Leipziger Zeit die Serie der Klavierübungen sowie der zweite Teil des Wohltemperierten Klaviers.

Die formale Anlage der Toccaten wird seit den Forschungen Spittas stets mit den großen freien Orgelwerken Dietrich Buxtehudes in Verbindung gebracht. Dass diese Verbindung zu Recht gezogen wird, zeigt nachdrücklich auch ein Blick auf das entsprechende mittel- und süddeutsche Repertoire der Zeit. Nirgends finden sich hier Werke, die in ihren formalen Dimensionen, ihrem technischen Anspruch und ihrer musikalischen Expressivität Bach auch nur entfernt als Vorbilder hätten dienen können. Die Toccaten Johann Jacob Frobergers etwa – soweit sie um 1700 überhaupt zugänglich waren – vertreten ein älteres Stilideal, in dem die einzelnen Abschnitte stärker integriert sind und die Gesamtform bei weitem nicht die Länge der norddeutschen Toccata erreicht. Noch stärker eingeschränkt sind die musikalischen Mittel in den Toccaten Johann Pachelbels, die für das Verständnis der Gattung in Mitteldeutschland im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert insgesamt von zentraler Bedeutung sind.

Gleichwohl ergeben sich aus der Verbindungslinie zu Buxtehude beziehungsweise zu Norddeutschland bei näherem Hinsehen auch zahlreiche Probleme. Der Begriff „Toccatà“ taucht bei Buxtehude und auch bei anderen norddeutschen Meistern nur selten auf; die bevorzugte Bezeichnung für die großangelegten, vierteiligen freien Orgelwerke ist schlicht „Praeludium“. Wenn Bach also in den hier eingespielten Werken konsequent die Bezeichnung „Toccatà“ wählt, dann dürfte dies nicht ohne Absicht geschehen sein. Bedenkt man, welche musikalischen Inhalte seine mitteldeutschen Vorgänger und Zeitgenossen gemeinhin mit diesem Begriff assoziierten, drängt sich der Verdacht auf, dass Bach bewusst eine ältere oder gar veraltete Gattungsbezeichnung aufgriff, die um 1705–1710 in Mitteldeutschland kaum aktuelle musikalische Formen, Satztechniken und Stile umfasste und somit gewissermaßen wieder frei war und neu definiert werden konnte. Offenbar ging es Bach – ähnlich wie später bei dem Terminus „Invention“ – darum, seine neuartigen Werke auch terminologisch gegen die gängigeren freien Formen der Tastenmusik abzugrenzen. Insgesamt lässt sich daher sagen, dass Bach zwar die norddeutsche Form der Toccatà aufgriff, sie aber mit Inhalten füllte, die seinen Personalstil bereits während

seiner Ausbildung in Mitteldeutschland geprägt hatten: an Einflüssen zu nennen sind etwa die französische Clavecin-Musik mit ihrer Luthé-Manier und ausgeklügelten Verzierungspraxis, die italienische Triosonate mit ihrer kantablen Polyphonie und die Ritornelltechnik der zeitgenössischen Vokalmusik, die allesamt eine Steigerung von Expressivität, satztechnischer Vielfalt und spieltechnischen Anforderungen bewirkten. Mit der stilistischen Neuorientierung, die in der späten Weimarer Zeit unter dem Eindruck der italienischen Konzertform einsetzte, verlor die musikalische Welt der Toccaten für Bach zwar allmählich an Attraktivität. Das eigentliche Verdienst der Bachschen Toccaten allerdings – die Integration unterschiedlicher Stilmomente, die Kreuzung divergierender Stil- und Formmodelle sowie die grundlegende Neudefinition einer Gattung – weist über die Werke selbst hinaus. Diese gleichsam abstrakten kompositorischen Errungenschaften sollten für den Komponisten bis in seine reife Schaffensphase von zentraler Bedeutung bleiben. Die sieben Cembalo-Toccaten gehören somit zu den Hauptwerken von Bachs früher Schaffensperiode.

Die um 1710 entstandenen Toccaten in fis-Moll BWV 910 und c-Moll BWV 911 zählen zu den reifsten Werken der Gruppe. Die Toccatà

BWV 910 besteht aus fünf längeren Abschnitten; auf einen improvisatorisch freien Beginn folgt zunächst ein arioser Teil, dessen elegant ausgezierte Melodielinie mit expressiver Chromatik durchsetzt ist. Ein dominantischer Halbschluss kündigt eine kraftvolle Fuge an. Der vierte Abschnitt besteht aus einem beständig sequenzierenden und modulierenden rhythmischen Modell, das schließlich in die zweite Fuge mündet. Dieser virtuose Schlussteil greift die Chromatik des Arioso ebenso wieder auf wie das Passagenwerk des Anfangs und bündelt so die Fülle der musikalischen Idee in einem wirkungsvollen Höhepunkt. Die Toccata BWV 911 macht zunächst einen ähnlichen Eindruck: Freies Passagenwerk und ein introspektives Arioso leiten eine große und brillante Fuge ein. Nachdem Bach die Möglichkeiten des Themas im dreistimmigen Satz erschöpft hat, schließt er einige Takte mit freien Passaggi an, die auf einem Halbschluss zum Stillstand kommen. Überraschenderweise setzt alsbald das Fugenthema wieder ein, das nun jedoch mit einem obligaten Kontrapunkt versehen ist.

Die Toccata in D-Dur BWV 912 entstand wohl um 1705–1707 zunächst in einer einfacheren Fassung in Arnstadt und wurde später in Weimar überarbeitet. Die drei größeren Abschnitte des Werks werden jeweils von freiem Passagenwerk

und kurzen rezitativischen Einwüfen umrahmt. Das Herzstück ist eine anfangs strenge, dann freiere Doppelfuge in fis-Moll. Bach scheint sich in diesem Werk das kühne Ausbrechen aus dem festgefügt tonalen Rahmen zum Programm gemacht zu haben, denn auch der wilde giguenhafte Schlussteil moduliert beständig und erreicht dabei entlegene harmonische Bereiche.

Die Toccata in d-Moll BWV 913 stand sicherlich am Anfang der Gruppe. Auch hier schuf Bach zunächst (wohl um 1704 in Arnstadt) eine einfachere Fassung, die er später überarbeitete. Das Werk umfasst vier größere Abschnitte: Auf die rhapsodisch freie Einleitung folgt eine ausgedehnte Fuge, deren Thema durch einen markanten Oktavsprung gekennzeichnet ist. Der dritte Abschnitt ist ein harmonisches Labyrinth, dessen beständig wiederholtes rhythmisches Modell bis in die entfernte Tonart es-Moll vordringt. Die rasche zweite Fuge im Tripeltakt knüpft motivisch an die erste an und schafft so einen großen Spannungsbogen.

Die um 1707/08 entstandene Toccata in e-Moll (BWV 914) wahrt das Prinzip der tonalen Geschlossenheit und formalen Stringenz: Zwei Sätze in streng polyphonem Stil werden durch freiere Vorspiele eingeleitet. Die parallele Anlage scheint im 18. Jahrhundert zu mancherlei Verwirrung geführt zu haben. So wurden speziell

der zweite und vierte Satz auch als Einzelwerke überliefert und der zweitälteste Bach-Sohn Carl Philipp Emanuel glaubte gar, zwei separate Paare von Präludien und Fugen vor sich zu haben. In Wirklichkeit liegt hier aber eine eigenwillige und überaus individuelle Auseinandersetzung mit dem norddeutschen Orgelstil vor.

Die ebenfalls um 1708 entstandene Toccata in g-Moll BWV 915 weist einen freieren Formplan auf. Nach einem kurzen Passagio-Beginn und einem vollgriffigen Arioso hören wir einen in der Paralleltonart stehenden konzertierenden Satz. Am Schluss präsentiert Bach eine stürmische Fuge über ein von Jan Adam Reinken entlehntes Thema.

Die Toccata in G-Dur BWV 916 fällt ebenfalls aus dem Rahmen der seinerzeit üblichen formalen Konventionen. Ihre dreisätzig Anlage wird vielfach als Beleg für Bachs Auseinandersetzung mit der italienischen Konzertform gedeutet. Sollte dies zutreffen, dienten ihm als Vorbild allerdings nicht die Werke Antonio Vivaldis, die in Mitteldeutschland erst um 1713/14 bekannt wurden, sondern ältere Modelle wie etwa Kompositionen von Giuseppe Torelli, die Bach bereits um 1709/10 zugänglich waren. Insgesamt scheint Bach hier gezielt die Vermischung unterschiedlicher Gattungen und die Entwicklung neuer Klangräume zu erkunden.

Die orchestralen Effekte des ritornellartigen Themas im ersten Satz lösen sich bald in flächige Akkordbrechungen auf. Der an eine Triosonate von Corelli erinnernde langsame zweite Satz wird durch reiche Verzierungen verfremdet, bevor das Werk schließlich in eine virtuose Gigue mündet, deren imitative Satztechnik am Schluss mit einer Anspielung an den Beginn des ersten Satzes verklingt.

Johann Sebastian Bach – Toccatas BWV 910-916

Peter Wollny

Les sept toccatas *manualiter* BWV 910-916 de Johann Sebastian Bach comptent parmi ses œuvres les plus énigmatiques, mais aussi parmi ses créations les plus fascinantes. Énigmatiques, parce que ces œuvres de jeunesse ne présentent pratiquement aucune des caractéristiques de ses compositions de la maturité, qui nous sont aujourd'hui beaucoup plus familières ; et fascinantes, parce que la confrontation sur le plan de l'écriture avec les modèles et les traditions s'y déroule d'une manière qu'on n'observe chez aucun autre compositeur de l'époque. Les acteurs du retour à Bach qui a émergé au début du XIX^e siècle ont d'abord trouvé ces œuvres étranges et quelque peu démodées. Le premier biographe de Bach, Johann Nikolaus Forkel, a décrit de manière désobligeante la Toccata en *ré* mineur BWV 913 comme une « pièce très ancienne et imparfaite » et a fortement conseillé aux éditeurs Hoffmeister & Kühnel de retirer la première édition de l'œuvre publiée en 1801. Par conséquent, il n'inclut aucune des toccatas dans sa liste des « plus excellentes œuvres pour clavier de Bach, qui peuvent être considérées comme tout à fait classiques », publiée en 1802, mais les voyait plutôt comme

des « exercices de jeunesse » du compositeur, dont il caractérise ainsi le dessein : « Parcourir avec vélocité le clavier d'un bout à l'autre ; prendre avec les deux mains autant de notes que les doigts en peuvent embrasser, et ravager ainsi l'instrument d'une façon sauvage, jusqu'à ce qu'ils aient par hasard trouvé une place pour se reposer ». Forkel considérait que les supposées faiblesses stylistiques des toccatas de Bach, qui selon lui pouvaient au mieux être appréciées comme études, étaient le résultat inévitable de sa formation autodidacte au métier de compositeur. C'est seulement lorsque Philipp Spitta a révélé toute l'intégration complexe des premières œuvres de Bach à l'histoire du genre qu'a émergé une base nouvelle pour une évaluation fondamentalement différente des toccatas. Spitta voyait dans le type de toccata pour orgue nord-allemand cultivé par Dietrich Buxtehude et son élève Nikolaus Bruhns un modèle crucial pour leur conception, même s'il pensait que certaines œuvres étaient déjà influencées par la forme du concerto italien. Plus tard, une meilleure connaissance de l'environnement musical de Bach a livré d'autres modèles et incitations pour les

premières œuvres du jeune compositeur, ce qui permet désormais de reconnaître et d'apprécier les sept toccatas comme des jalons importants dans l'histoire de la musique pour clavier.

Comme pour l'ensemble des œuvres de jeunesse de Bach, la situation est extrêmement problématique s'agissant des sources des toccatas, puisqu'aucun autographe ne nous est parvenu. Bien que des copies anciennes provenant de l'entourage du compositeur soient attestées pour la majorité des pièces – en particulier des copies réalisées par le frère aîné de Bach, Johann Christoph, et son cousin, Johann Gottfried Walther, ainsi que celles faites par son élève de Weimar, Johann Martin Schubart, corrigées par Bach lui-même et découvertes il y a quelques années seulement – aucune de ces sources n'offre d'indice permettant de déterminer une chronologie, même approximative. Sur la base de critères stylistiques, il semble toutefois plausible de dater les toccatas BWV 912-915 des années 1707-1708 environ, et les toccatas BWV 910, 911 et 916, plus mûres, de la période 1709-1711. Il est également possible que Bach ait décidé, au cours de ces années, de grouper les œuvres en un recueil. Bien que toutes les sources du XVIII^e siècle mentionnent les œuvres soit individuellement, soit mélangées à un autre répertoire, la désignation « Toccata Prima » dans

deux copies anciennes renvoie bien à un tel cycle. La nécrologie rédigée par Carl Philipp Emanuel Bach et Johann Friedrich Agricola et publiée en 1754 mentionne également « six toccatas pour clavier » parmi les œuvres inédites de Bach. Et ce n'est pas uniquement le nombre caractéristique de six compositions du même genre qui montre qu'il s'agit ici d'un authentique recueil.

Comme la nécrologie ne mentionne que six – et non sept – toccatas, la question se pose de savoir quelles sont les pièces qui y figuraient. Cette appartenance n'est relativement sûre que pour la Toccata en *ré* mineur, explicitement désignée comme première pièce dans les sources centrales. Dans le cas de la Toccata en *ré* majeur BWV 912, l'existence d'une seconde version plus tardive pourrait témoigner d'un processus de révision entrepris dans le cadre de son incorporation au cycle. Pour des raisons stylistiques, on serait enclin à considérer la Toccata en *sol* majeur BWV 916, en trois mouvements, comme une œuvre composée indépendamment, mais à l'inverse on pourrait aussi imaginer que Bach – comme on peut l'observer dans d'autres recueils de sa plume – ait précisément choisi d'y inclure une pièce non conventionnelle, qui sortait du cadre qu'il s'était donné.

Le fait que l'hypothétique cycle de toccatas de Weimar n'ait laissé aucune trace dans les copies contemporaines ne contredit pas nécessairement l'éventuelle existence d'une telle série d'œuvres. Il est ainsi concevable que Bach ait délibérément gardé le cycle pour lui, parce qu'il voulait à l'origine le dédier sous forme de manuscrit à un éminent mécène, ou parce qu'il prévoyait de le faire imprimer, et que, pour des raisons inconnues, cela ne s'est pas concrétisé. Le dédicataire potentiel aurait pu être un membre de la maison régnante de Weimar ; auquel cas, « le plaisir que prit Son Altesse à son jeu », dont témoigne la nécrologie pour la période de Weimar, non seulement « l'enflamma du désir de tenter et d'utiliser tout ce qui est possible dans l'art de l'orgue », mais l'aurait incité aussi à faire le geste formel d'une dédicace.

Le caractère fragmentaire des sources et des documents conservés donne une image diffuse qui laisse à penser que les toccatas ont probablement vu leur importance relativisée à partir de 1715 environ avant d'être finalement supplantées par de nouvelles œuvres poursuivant des idéaux stylistiques plus modernes. Pendant la période de Weimar, il s'agit d'abord des six grandes *Suites anglaises*, avec leurs vastes préludes. S'y ajoutent pendant les années à

Coethen les *Suites françaises*, les *Inventions* et la première partie du *Clavier bien tempéré*, puis, à Leipzig, la série de *Clavier-Übungen* (« exercices de clavier ») et le deuxième livre du *Clavier bien tempéré*.

Depuis les recherches de Spitta, la structure formelle des toccatas a toujours été associée aux grandes œuvres libres pour orgue de Dietrich Buxtehude. Un regard sur le répertoire correspondant d'Allemagne centrale et méridionale à l'époque montre que ce rapprochement est tout à fait justifié. En effet, il n'y a là aucune œuvre qui, par ses dimensions formelles, ses exigences techniques et son expressivité musicale, aurait pu servir de modèle, même lointain, à Bach. Les toccatas de Johann Jacob Froberger, par exemple – pour autant qu'elles aient été accessibles vers 1700 – représentent un idéal stylistique plus ancien, dans lequel les différentes sections sont plus intégrées ; et leur forme globale est loin d'atteindre la longueur de la toccata nord-allemande. Les moyens musicaux sont encore plus limités dans les toccatas de Johann Pachelbel, qui sont d'une importance capitale pour comprendre l'évolution du genre en Allemagne centrale à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e.

En même temps, le lien avec Buxtehude ou l'Allemagne du Nord soulève également de nombreux problèmes lorsqu'on y regarde de plus près. Le terme « toccata » apparaît rarement dans les œuvres de Buxtehude ou d'autres maîtres nord-allemands ; l'appellation préférée pour les pièces d'orgue libres de grandes dimensions en plusieurs sections était simplement *præludium*. Ainsi, si Bach a systématiquement choisi le mot « toccata » pour les œuvres enregistrées ici, c'était probablement intentionnel. Si l'on considère le contenu musical que ses prédécesseurs et contemporains d'Allemagne centrale associaient généralement à ce terme, on est tenté de penser que Bach a délibérément repris une désignation plus ancienne, voire obsolète, qui n'englobait guère les formes musicales, techniques de composition et styles courants en Allemagne centrale vers 1705-1710, et qu'il était donc libre, en quelque sorte, de redéfinir. Apparemment, le souci de Bach – comme plus tard avec le terme « invention » – était de démarquer par la terminologie ses œuvres nouvelles des formes libres plus courantes de la musique pour clavier. En somme, on peut dire que Bach a repris la forme de la toccata nord-allemande, mais en la remplissant de contenus qui avaient déjà façonné son style personnel lors de sa formation en Allemagne centrale : les influences notables sont

la musique de clavecin française, avec son style luthé et son ornementation raffinée, et la sonate en trio italienne, avec sa polyphonie cantabile et la technique de la ritournelle empruntée à la musique vocale contemporaine – tous les éléments qui ont rehaussé l'expressivité, la variété de l'écriture et les exigences techniques. Avec la nouvelle orientation stylistique qui se dessine à la fin de la période de Weimar, sous l'influence de la forme concertante italienne, l'univers musical de la toccata perd progressivement de son attrait pour Bach. Cependant, le véritable mérite de ses toccatas – l'intégration de différents types d'écriture, le croisement de modèles stylistiques et formels divergents et la redéfinition fondamentale du genre – va au-delà des œuvres elles-mêmes. Ces réalisations compositionnelles quasi abstraites resteront d'une importance cruciale pour le compositeur jusque dans sa maturité. Les sept toccatas pour clavecin comptent donc parmi les œuvres majeures de la première période créatrice de Bach.

Les Toccatas en *fa* dièse mineur BWV 910 et en *ut* mineur BWV 911, écrites vers 1710, sont parmi les œuvres les plus mûres du groupe. La Toccata BWV 910 se compose de cinq sections assez longues ; le début libre, de caractère improvisé, est suivi d'une section *arioso* dont

la ligne mélodique élégamment ornée est entrecoupée de chromatismes expressifs. Une demi-cadence à la dominante amène une fugue puissante. La quatrième section consiste en un modèle rythmique présenté dans de constantes marches et modulations, et conduisant finalement à la deuxième fugue. Cette section finale virtuose reprend le chromatisme de l'*arioso*, ainsi que les passages du début, réunissant ainsi l'ensemble des idées musicales en une éloquente culmination. La Toccata BWV 911 donne d'abord une impression similaire : des passages libres et un *arioso* introspectif amènent une grande fugue brillante. Après avoir épuisé les possibilités du thème dans une écriture à trois voix, Bach introduit quelques mesures de *passaggi* libres qui s'arrêtent sur une demi-cadence. Le thème de la fugue réapparaît bientôt, contre toute attente, mais maintenant avec un contrepoint obligé.

La Toccata en *ré* majeur BWV 912 a probablement été écrite vers 1705-1707, d'abord dans une version plus simple à Arnstadt, puis révisée à Weimar. Les trois grandes sections de l'œuvre sont toutes encadrées par des passages libres et de courtes interjections en récitatif. Le cœur de l'œuvre est une double fugue en *fa* dièse mineur, d'abord austère, puis plus libre. Dans cette toccata, Bach semble s'être donné pour programme de sortir hardiment du cadre

tonal établi, car même la section finale en manière de gigue sauvage module constamment, jusque dans des régions harmoniques éloignées.

La Toccata en *ré* mineur BWV 913 ouvrirait sans doute le recueil de six toccatas. Ici aussi, Bach a d'abord écrit une version plus simple (probablement vers 1704 à Arnstadt), qu'il a ensuite révisée. L'œuvre comprend quatre grandes sections. L'introduction rhapsodique libre est suivie d'une longue fugue dont le thème est marqué par un saut d'octave frappant. La troisième section est un labyrinthe harmonique dont le modèle rythmique constamment répété s'aventure jusque dans la tonalité éloignée de *mi* bémol mineur. La seconde fugue, à trois temps rapides, se rattache à la première sur le plan motivique, créant ainsi une grande arche d'un seul tenant.

La Toccata en *mi* mineur BWV 914, composée vers 1707-1708, préserve le principe d'unité tonale et de rigueur formelle : deux mouvements d'écriture strictement contrapuntique sont introduits par des préludes plus libres. La disposition parallèle semble avoir entraîné une certaine confusion au XVIII^e siècle. Les deuxième et quatrième mouvements en particulier ont été transmis comme des œuvres indépendantes, et le deuxième fils de Bach, Carl Philipp Emanuel, a même cru qu'il avait

devant lui deux préludes et fugues distincts. En réalité, il s'agit d'une exploration originale et très personnelle du style nord-allemand de musique d'orgue.

La Toccata en *sol* mineur BWV 915, également écrite vers 1708, adopte un plan formel plus libre. Après un court *passaggio* initial et un *arioso* accompagné de riches accords, on entend un mouvement concertant dans la tonalité parallèle. À la fin, Bach présente une fugue orageuse sur un thème emprunté à Jan Adam Reinken.

La Toccata en *sol* majeur (BWV 916) sort également du cadre des conventions formelles de son époque. La structure en trois mouvements est souvent interprétée comme une preuve de l'intérêt de Bach pour la forme du concerto italien. Même si c'est le cas, Bach ne s'est toutefois pas inspiré des œuvres d'Antonio Vivaldi, qui n'ont été connues en Allemagne centrale que vers 1713-1714, mais de modèles plus anciens, dont diverses compositions de Giuseppe Torelli, auxquelles Bach avait accès vers 1709-1710. Dans l'ensemble, Bach semble avoir été préoccupé dans cette œuvre par le mélange de différents genres et le développement de nouveaux espaces sonores. Les effets orchestraux du thème du premier mouvement, en manière de ritournelle, se dissolvent rapidement dans d'amples arpèges,

tandis que le deuxième mouvement, lent, rappelle une sonate en trio de Corelli, mais s'en distingue radicalement par sa riche ornementation. L'œuvre débouche sur une gigue virtuose, dont l'écriture en imitation s'estompe de manière inattendue à la fin avec une allusion au début du premier mouvement.

Toccata.



Toccata in F sharp minor, BWV 910

Manuscript copy in the hand of Johann Ludwig Krebs, 23 December 1755
Brussels, KBR – Royal Library of Belgium (B-Br Fétis 7327 C Mus, Faszikel 7)

Les Talens Lyriques sont soutenus par le ministère de la Culture-Drac Île-de-France, la Ville de Paris et le Cercle des Mécènes.

L'Ensemble remercie ses Grands Mécènes : la Fondation Annenberg / GRoW – Gregory et Regina Annenberg Weingarten, Madame Aline Foriel-Destezet, et la Fondation d'Entreprise Société Générale C'est vous l'avenir.

L'Ensemble est régulièrement soutenu pour son rayonnement national et international et ses productions discographiques par le Centre National de la Musique.

Les Talens Lyriques sont depuis 2011 artistes associés, en résidence à la Fondation Singer-Polignac.

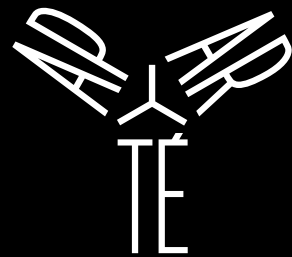
Les Talens Lyriques sont membres fondateurs de la FEVIS (Fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés) et de PROFEDIM (Syndicat professionnel des producteurs, festivals, ensembles, diffuseurs indépendants de musique).



lestalenslyriques.com

Also available





apartemusic.com